

ANNE SINCLAIR

Calle La Boétie 21



Galaxia Gutenberg



Anne Sinclair

Calle La Boétie 21

Traducción de
María Cerdón Vergara
y Malika Embarek López

Galaxia Gutenberg

Título de la edición original: *21 rue Boétie*
Traducción del francés: Malika Embarek y María Córdón

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: abril de 2020

© Éditions Grasset & Fasquelle, 2012
© de la traducción: Malika Embarek y María Córdón, 2013
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020
Imagen de portada: © Archivos de la autora

Conversión a formato digital: María García
ISBN: 978-84-18218-35-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

A mi madre,
Micheline Rosenberg-Sinclair

Prólogo

Día de lluvia y manifestación a comienzos de 2010.

Mi barrio está cercado por la policía, no hay quien circule por los alrededores de la plaza de la Bastilla y estoy encerrada en un coche que no puedo abandonar. Por fin llego ante un cordón de antidisturbios que bloquea el bulevar Beaumarchais. Bajo la ventanilla y pido a uno de ellos, que está chorreando debido a la tromba de agua, que me deje pasar porque vivo allí. «Documentación», me pide con aire cansino. Acabo de mudarme y ni en mi carné de conducir ni en el de identidad figura mi nueva dirección. Lo siento mucho pero no puede fiarse sólo de mi palabra. Necesita algo que demuestre mi nuevo domicilio. No puedo volver a casa.

Escribo a Nantes, a la oficina que expide los extractos de las partidas de nacimiento de los franceses nacidos en el extranjero. Cuando me mandan el documento voy a la comisaría de policía más próxima a mi domicilio, la del muelle de Gesvres, provista de todos los papeles necesarios: el extracto de la partida de nacimiento y mi carné de identidad renovado hace poco y válido hasta dentro de siete años.

Larga cola de gente, saco un número a la entrada y espero una hora y media durante la que me dedico a observar a los que acuden a tramitar sus carnés de identidad o sus pasaportes. Y a los empleados, desgraciadamente escasos, que marean sin miramiento a esos ciudadanos desorientados que solicitan documentación. «¡Señora, aclárese usted!, ¿es de la isla de Guadalupe o no?», dicen a una anciana en un tono que –me da la impresión– no habrían usado para preguntar «¿Nació en el Loire-Atlantique o no?».

Me llega el turno. Saco una carpeta con los documentos requeridos y la entrego. El señor que está tras el mostrador se asombra de que haya nacido en el extranjero. Le respondo que, como vi la luz en Nueva York, y, por lo tanto, en el extranjero, mis documentos administrativos se expiden en las oficinas de Nantes. Entonces me pide los certificados de nacimiento de mis padres. Le ahorro la narración de su historia, su encuentro en Estados Unidos tras la guerra, cuando mi padre acababa de ser desmovilizado de las Fuerzas Francesas Libres; me reservo explicarle que nací allí por casualidad, que sólo estuve dos años antes de volver a Francia –donde he pasado el resto de mi vida– porque mi padre no encontraba trabajo. Estaba a punto de buscar excusas por no haber nacido en territorio francés...

Empieza a extrañarme su insistencia en ver las partidas de nacimiento de mis padres. Le digo que en la mía –compruébelo usted mismo– dice claramente que Anne S. es hija de Robert S. y de Micheline R., nacidos ambos en París, y que, por consiguiente, soy francesa por filiación. Le muestro, además, mi documento de identidad, válido hasta 2017 y que, en caso de duda,

correspondería a la Administración demostrar que no es auténtico.

Pero él insiste: necesita esos documentos, son unas directivas en vigor desde 2009 para todo ciudadano que quiera demostrar su «condición de francés».

«¿Sus cuatro abuelos son franceses?», me pregunta.

No doy crédito a lo que oigo y le pido que me lo repita:

«¿Sus cuatro abuelos nacieron en Francia, sí o no?»

—¡La última vez que hicieron ese tipo de preguntas a los de la generación de mis abuelos fue antes de montarlos en un tren en Pithiviers, Beaune-la-Rolande o en el Vel d’Hiv —le respondo con voz ahogada por la indignación.

—¿Qué dice? ¿Un tren? ¿De qué me está hablando? Le repito que necesito esos papeles, no vuelva usted por aquí hasta que los traiga.

Me despide brutalmente devolviéndome la carpeta que, casualmente, es... amarilla.

No merece la pena dar una clase de Historia a este empleado al que la evocación de las leyes racistas del régimen de Vichy no dice nada y al que ningún responsable de los nuevos reglamentos se ha tomado la molestia de explicar que hay fórmulas desafortunadas, que recuerdan épocas oscuras y que sería mejor evitar.

Me voy, dolida, sin resentimiento hacia ese funcionario disciplinado, pero con la sensación de que mi nacimiento es sospechoso, como si hubiera dos categorías de franceses y unos lo fueran más que otros. Pienso también en lo absurdo de esta situación, pues hace unos años unos ediles, ignorantes de esa terrible sospecha que pesa sobre mis orígenes, me hicieron el honor de nombrarme «Marianne»¹ y considerarme digna de reinar durante un tiempo en sus alcaldías.

Lo que me molesta no es el papeleo administrativo, sino la reactivación del malsano debate sobre la «identidad nacional» que envenena Francia.

Este incidente trae a mi memoria un episodio de mi juventud cuando, en los años setenta, la Shoah y la participación del régimen de Vichy en la «solución final» volvieron al primer plano de la actualidad.

Recordemos la publicación en *L’Express* de la famosa entrevista a Darquier de Pellepoix —que fue comisario general para las Cuestiones Judías— quien, desde su exilio español, afirmaba sin el más mínimo remordimiento que «en Auschwitz sólo se gasearon piojos». Fue el punto de partida de las investigaciones y demandas por crímenes contra la humanidad que Serge Klarsfeld emprendió contra Maurice Papon, René Bousquet, secretario general de la Policía de Vichy, y otros. Comenzaron a proliferar libros sobre el tema, encabezados por el de los historiadores estadounidenses Marrus y Paxton, *Vichy, France and the Jews*. Había habido que esperar el trabajo de unos profesores extranjeros para que saliera a la luz el papel de la Administración de Vichy en la detención y deportación de los judíos de Francia. Fue entonces cuando empezó a saberse todo lo sucedido en aquellos años negros, y, paralelamente, cuando surgieron los revisionistas, como Robert Faurisson, condenado varias veces en Francia por «cuestionar los crímenes contra la humanidad».

Veinte años antes, mis padres habían rehabilitado un viejo granero en Fleury-en-Bière que se

convirtió en nuestra casa de los fines de semana.

A mi padre, que trabajaba en la industria de cosméticos, le alegró encontrarse en ese pueblo con un colega, Jean Leguay, director de la empresa Gemey, hoy perteneciente al grupo L'Oréal.

Jean Leguay y mi padre jugaban de vez en cuando al golf en Fontainebleau. Leguay venía con frecuencia a tomar café a casa acompañado de su mujer Minouchette que, cuando yo era jovencita, me parecía la encarnación del esnobismo del distrito XVI de París. Presumía, en ese pueblecito de trescientos habitantes, de haber mandado pintar su casa de «gris Dior», un color inexistente en el catálogo de pinturas Valentine pero que a ella le sonaba muy bien. Si bien Minouchette era tonta y vanidosa, su marido era simpático e inteligente. Mi padre apreciaba su compañía y yo, como una niña feliz de pasearse con su papá, les seguía a veces en su recorrido de golf.

Jean Leguay tenía la piel lisa y el cutis rosado de la gente que duerme bien. Mi madre, que estaba siempre preocupada por el aspecto de mi padre, de tez pálida y apagada, ponía a Jean Leguay como ejemplo de persona que respiraba salud y bienestar. Y tranquilidad de conciencia.

Años antes de esa relectura del colaboracionismo a la luz de la política antijudía de Vichy, la editorial Robert Laffont había publicado en su colección «Ce jour-là» (la de *El día más largo* o *¿Arde París?*) el libro de Claude Lévy y Paul Tillard, titulado *La Grande Rafle du Vel d'Hiv*. La redada del Velódromo de Invierno es un acontecimiento muy conocido por los franceses de hoy, sobre todo tras el discurso del presidente Jacques Chirac, el 16 de julio de 1995, en el que reconoció la responsabilidad de Francia y de su Administración en la deportación de los judíos. Numerosos libros y películas, entre las que se encuentra la reciente *La Redada*, han contribuido a dar a conocer esa historia. Pero no era así a finales de los años sesenta, en los que la publicación de algunos extractos del libro de Claude Lévy y Paul Tillard en *Le Nouvel Observateur* dio mucho que hablar.

Lévy y Tillard mencionaban en su libro, sin citar su nombre de pila, a un tal Leguay al que René Bousquet, secretario general de la policía de Vichy, había nombrado delegado para la zona ocupada. En su calidad de jefe de policía, Leguay estaba en permanente contacto con sus colegas para resolver los problemas prácticos que planteaba la detención de los judíos. Asistió a las reuniones en las que se prepararon las redadas de julio de 1942 y participó en su organización. Y dirigió el traslado de judíos de la zona libre al campo de deportados de Drancy.

Como Bousquet, protegido durante mucho tiempo por sus amistades políticas, Papon, único alto funcionario de Vichy que ha sido juzgado en los últimos veinte años, o tantos otros colaboracionistas con un pasado que hemos descubierto tarde, Jean Leguay fue un individuo siniestro cuyas actividades permanecieron ocultas durante décadas.

También es cierto que, hasta que no se publicó en 1994 el libro de Pierre Péan, *Una juventud francesa*, que revelaría, con la anuencia del principal interesado, los años oscuros del que había llegado a ser el presidente Mitterrand, yo habría insultado al que me hubiera sugerido algo semejante. De hecho, en 1967, me había enfrentado físicamente en la Facultad de Ciencias Políticas a los «mayoritarios» (los delegados estudiantiles de derecha) que, a diferencia de nosotros, los «minoritarios» de izquierda, sostenían (por desgracia, con razón) que Mitterrand

había sido condecorado con *La francisque*, el hacha de guerra de los francos y emblema del régimen de Vichy.

Péan relata en su libro la ambigua trayectoria de Mitterrand y cómo siguió manteniendo relación con sus amigos de pasado turbio. Lo que me indignó no fue enterarme de la vida equívoca de ese François Mitterrand afín a Vichy que luego, bajo el nombre de François Morland, engrosó las filas de la Resistencia, sino que conservara, algo que nunca se ha desmentido, su amistad con esa gente. Sus lazos con Bousquet, confirmados por el propio presidente y de los que dan testimonio las fotos tomadas en Latche, en la casa de Las Landas de François Mitterrand, cuando aquél financiaba sus sucesivas campañas. O la estrecha relación que mantenía con Jean-Paul Martin, ex miembro del grupo de extrema derecha de la preguerra, La Cagoule. Una relación tan estrecha que cuando murió, en 1986, el presidente de la República Francesa en ejercicio pidió que su ataúd fuera recubierto ¡con la bandera francesa!

Para mí hubo un antes y un después de 1994. Sigo agradecida al presidente por haber hecho posible que la izquierda rompiera la maldición que le impedía gobernar y sigo admirando la constancia con la que trabajó a favor de Europa. Pero perdí para siempre la fe que tenía en la sinceridad de sus compromisos, y me sentí traicionada.

Y no hay vuelta atrás: esa indignación, ese vuelco en mis convicciones, ese pasado de cierta Francia que jamás será para mí la Francia eterna «no pasan²», e impregnan mi identidad.

A mi padre, las revelaciones sobre la redada del Vel d'Hiv le causaron un gran dolor, tanto mayor cuanto que su padre, que llevó la estrella amarilla antes de ocultarse bajo el nombre de Sabatier, fue denunciado por la portera de la casa en la que se había refugiado con mi abuela, y detenido e internado en Drancy por la policía francesa.

¿Cómo no rendir aquí –en un libro en el que voy a revivir la historia de mi familia materna– un homenaje a la madre de mi padre, Marguerite Schwartz? A través de un episodio disparatadamente novelesco del que no he llegado a tener la clave, y con la ayuda de un oficial francés con acceso a Drancy, logró hacerse con una ambulancia de la Cruz Roja y, disfrazada de enfermera con documentación falsa, sacar a mi abuelo de esa antecámara de la deportación. Muy débil y gravemente enfermo por el largo tiempo de maltratos sufridos en ese campo, moriría poco después, pero en su lecho y no en la cámara de gas de Auschwitz a la que le destinaba el próximo convoy.

Sin embargo, ese día de 1967, mi padre no podía creer que el alto funcionario que participó activamente en las deportaciones era el mismo Leguay con el que había tomado cordialmente un té el fin de semana anterior. Provisto de la fotocopia de una carta del susodicho Leguay dirigida a los alemanes y encontrada en el Centro de Documentación Judía Contemporánea –hoy parte integrante del Memorial de la Shoah en París– se dirigió a la sede del Sindicato Francés de la Perfumería, del que era miembro, y pidió al presidente que le mostrara algún texto profesional firmado por Jean Leguay, presidente de Gemey. Cuando mi padre lo vio, palideció: las dos firmas eran idénticas. Contó entonces lo que sabía del personaje y pidió que fuera expulsado del sindicato. El presidente, aunque avergonzado, rechazó la idea. Está claro que no era un hombre muy valiente, pero hay que considerar también que en esa época la gente no estaba aún

sensibilizada hacia esos temas y que faltaba mucho para llegar hasta la actual voluntad de transparencia de los alemanes respecto de su pasado. El miedo a «provocar un escándalo» pesaba más que cualquier otra consideración.

Mi padre presentó su dimisión en el sindicato y escribió una carta a Leguay en la que le explicaba lo que había averiguado y le rogaba que, si se encontraban en las calles de Fleury-en-Bière, cambiara de acera para no tener que cruzarse con él jamás. A vuelta de correo, Leguay envió a mi padre el fallo del Tribunal Superior de Justicia que le exculpaba en 1949, como ocurrió con Bousquet y tantos otros.

Para los anales de la pequeña historia, hagamos constar que Gemey fue comprada en esos años por L'Oréal, empresa conocida por reciclar a colaboracionistas notorios: tras la Liberación, Jean Filliol (que antes de la guerra ya había intentado asesinar a Léon Blum) se refugió en España donde dirigió la rama ibérica de L'Oréal. Fue condenado en ausencia a pena de muerte por haber formado parte de la Milicia Francesa, la organización paramilitar fascista de Joseph Darnand, y por haber ayudado a la división nazi Das Reich a encaminarse a Oradour, donde perpetraría la conocida masacre. Otro alto cargo de L'Oréal, Jacques Corrèze, que por cierto vivía en el mismo edificio de la calle Rémusat de París que Jean Leguay, fue uno de los dirigentes de La Cagoule de Eugène Deloncle, financiada por Eugène Schueller, padre de Liliane Bettencourt. Desde 1941, Jacques Corrèze formó parte de la Legión de Voluntarios Franceses contra el Bolchevismo, que combatía junto a los nazis, y después se unió a la División Carlomagno, integrante de la Waffen-SS, que reagrupaba a los franceses que habían decidido luchar bajo la bandera alemana. En 1948, fue condenado a diez años de cárcel. Liberado un año más tarde, fue empleado inmediatamente por Schueller y llegó a ser el máximo responsable de L'Oréal en Estados Unidos. Amnistiado en 1959 y rehabilitado en los años sesenta, murió en París en 1991 mientras estaba siendo investigado por el Office of Special Investigations estadounidense por posibles crímenes cometidos durante la guerra.

Aunque no tiene nada que ver con lo que precede, el reciente caso Bettencourt ha desenterrado el pasado y amistades de Schueller, y esos episodios de la historia del fundador de L'Oréal.

El informe elaborado por Serge Klarsfeld permitió a la justicia inculpar a Jean Leguay por crímenes contra la humanidad. Recuerdo haber acompañado a mi padre a la rueda de prensa en la que Klarsfeld anunció que se habían admitido a trámite las acusaciones presentadas contra Bousquet y Leguay. Era en 1979. Mi padre, que tenía la misma edad que Leguay pero que murió joven, en 1980, me dijo al salir del despacho de Klarsfeld: «Verás cómo muere después que yo, tranquilo y en su cama». Jean Leguay murió en efecto en 1989 antes de que se iniciara su juicio. La ordenanza por la que se declaró cerrada la acusación pública subrayaba que «la información había permitido establecer (...) su participación en crímenes contra la humanidad».

Mi contratiempo en la comisaría es totalmente anodino pero la duda sobre mi identidad que ha planteado trae esos recuerdos que refluyen como las olas.

Durante años me negué a escuchar las historias del pasado que mi madre contaba machaconamente. Y no por jugar al gideano «familia, te odio», sino porque la historia de mis

abuelos maternos, que creía conocer, no era la mía, no era mi vida. Y, a decir verdad, me aburría un poco. Lo que me gustaba era la política, el periodismo, el lado paterno más que el materno. El de mi padre, que trabajó para la Francia Libre en Oriente Medio durante la guerra; mi padre, que, en nombre del general De Gaulle, escribía los editoriales de Radio-Beirut con el pseudónimo de Jacques Breton; mi padre, que me mostraba orgulloso la nota de la agencia de prensa en la que Goebbels le condenaba a muerte, estigmatizando –por si acertaba, y acertó– al «judío Sinclair»; mi padre, que regresó a París tras la Liberación y pudo volver a ver a su padre, muy enfermo tras su paso por Drancy, antes de que muriera. Aunque hizo carrera como ejecutivo de empresa, a mil leguas de lo que a mí me interesaba, me sentía más cercana a sus historias de guerra consignadas en sus cuadernos de notas que a la otra parte de la familia, la de mi madre, aplastada por la sombra de ese abuelo marchante de arte al que no conocí lo suficiente porque murió cuando yo tenía once años. En resumen, me sentía secretamente del lado de «mi padre, el héroe» que se burlaba con cariño de «mi madre, combatiente en la Quinta Avenida».

Robert Sinclair, mi padre, se llamó Robert Schwartz durante toda su juventud. Fue movilizado en 1939, enviado al frente como soldado raso y destinado al servicio de meteorología. Se hallaba en un puesto fronterizo (¿de la línea Maginot?) y jugaba al ajedrez con un colega apostado en otro lugar estratégico. Hacían un movimiento de pieza al día aprovechando su llamada cotidiana para comparar el tiempo en el frente. Esperaban a los tártaros, que jamás llegaron porque decidieron eludir esa línea de defensa tan previsible.

Había aprendido de esa experiencia en la guerra una pseudociencia de los cúmulonimbos y nos castigaba, cada vez que amenazaba lluvia, con unas explicaciones dignas del diccionario *Le Petit Larousse*.

Tengo la impresión de que, como en esa historieta ilustrada de los años treinta titulada *Ademai aviateur* –adaptada más tarde al cine, con Fernandel como protagonista–, se contentaba con extender una mano, mientras movía la torre o el caballo, y decir «Aquí llueve» a su camarada que le respondía «Aquí también».

En cualquier caso, desmovilizado como todos los soldados que no habían caído prisioneros, volvió a París y lloró como tantos otros al ver las banderas con la cruz gamada ondeando en los Campos Elíseos. Se acordaba del 11 de noviembre de 1918, cuando tenía nueve años y fue con su madre a recibir con aplausos a las tropas del mariscal Foch que celebraban la victoria en la Primera Guerra Mundial.

Decidió entonces unirse a la Resistencia.

Como desconocía la existencia de redes que permitían pasar a Inglaterra, se las arregló para llegar a Estados Unidos a través de unas vías muy complicadas y allí se unió a la Francia Libre que lo envió a Oriente Medio: Damasco, Beirut, El Cairo.

Antes de coger el barco que lo llevaría a su destino a través del Atlántico y el Índico con las luces apagadas para evitar al enemigo, le informaron de que los alemanes conocían todos los apellidos de los oficiales franceses partidarios del general De Gaulle, y cuya familia se había quedado en Francia. Para proteger a los suyos, tenía, pues, que cambiarse el apellido. Como quería mantener las mismas iniciales, abrió el listín telefónico de Nueva York por la letra «S» y cayó sobre Sinclair, un apellido irlandés tan común en Estados Unidos como los Martin o Dupont

en Francia.

En mi fuero interno, siempre le reproché que mantuviera ese apellido y que, tras la guerra, cambiara legalmente Schwartz por Sinclair. Era perder parte de nuestra identidad. Pero todos lo conocían por su nombre de guerra, lo llevaba con orgullo y, sin duda, quería evitar a su descendencia –en este caso, a su hija Anne– los peligros que un patronímico judío había ocasionado a su familia.

En los años posteriores a la Liberación, esa fue una actitud muy común entre los traumatizados por la guerra, pero confieso haberlo vivido siempre como una especie de negación. Sin duda, por ello, he reivindicado desde muy pronto mi identidad judía. Por ello me han entristecido los que, jugando con el escrutinio proporcional, han permitido existir políticamente al Frente Nacional. Por ello he combatido con todas mis fuerzas contra la generosa apertura de los medios de comunicación al FN en los años ochenta, y, durante trece años, me negué a recibir en el programa «Sept sur sept» a Jean-Marie Le Pen. Batalla inútil y perdida, como se demostró el 21 de abril de 2002 y como se sigue demostrando hoy.

He aquí a lo que lleva bucear en las cajas de las mudanzas...

Mientras ojeaba papeles encontré por casualidad mi partida de nacimiento literal y no el extracto que generalmente piden para todos los trámites administrativos.

¿Qué habría dicho el empleado de la comisaría –en última instancia origen de este libro– si hubiera descubierto que nací como «Anne Schwartz conocida como Sinclair» y que ese nombre no se modificó hasta 1949, cuando tenía un año, por decisión del Consejo de Estado?

En mi juventud era, pues, más receptiva a la historia de mis abuelos paternos, que se quedaron en Francia, que al destino de los que, perseguidos por los nazis, habían decidido irse, tras lo cual fueron desposeídos de sus bienes, robados y despojados de su nacionalidad.

Además, quería labrar mi propia vida y prefería el mundo de la televisión a las galerías de arte, la vida pública a la vida artística, los viejos periódicos a los viejos cuadros.

Mi madre murió hace cinco años. Y como siempre ocurre tras la muerte de un ser querido, acude a la memoria, en forma de remordimiento, todo lo que se ha omitido preguntarle o lo que se ha querido ignorar, por pereza o por hastío de oír siempre las mismas historias. Vacíé los armarios de su casa en los que se amontonaban recuerdos polvorientos, viejos manojos de llaves, estolas ajadas y pasadas de moda, fotografías familiares y montones de papeles acumulados durante décadas.

Luego cumplí sesenta años y, últimamente, he vivido en Estados Unidos, un país que me ha rememorado mi infancia y esa parte de mi familia que encontró refugio en él.

Y de repente, las autoridades francesas, sirviéndose de conceptos peligrosos, me recordaban que la nacionalidad francesa, aunque siempre se haya tenido, no es evidente. Que es frágil para los que la poseen y difícilmente alcanzable para los que la reclaman. Y que no era la primera vez que eso pasaba en mi familia.

Me di cuenta de que no me había tomado la molestia de desembalar las cajas que había traído de casa de mi madre y que había apilado en un armario. Estaban llenas de cartas, de viejas

carpetas que había recogido sin que se me pasara por la cabeza mirarlas.

Atraída, a mi pesar, me sumergí en los archivos familiares en busca de mis raíces y mi filiación materna. Y para comprender quién era su padre, mi abuelo, un innovador en pintura, famoso como tal, y que se convirtió en un paria durante la Segunda Guerra Mundial. Así nació el deseo de unir los fragmentos de esa historia familiar marcada por el arte y la guerra. De partir en busca de ese abuelo.

Soy la nieta de un señor que se llamaba Paul Rosenberg y que vivía en París, en la calle La Boétie 21.

1. Figura alegórica de la República cuyo busto preside los Ayuntamientos franceses. La Asociación de Alcaldes de Francia elige a algunas francesas famosas para que presten su rostro a Marianne (N.T.).

2. Véase Henry Roussio y Eric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas* [Vichy, un pasado que no pasa], Fayard, 1994.

Calle La Boétie

Número 21. He pasado mil veces por delante. A mi madre le gustaba enseñarme esa fachada de los años treinta con sus arcos de piedra tallada. Me había fijado en las tiendas, en una pizzería, pero siempre había pasado de largo.

¿Cómo no pararme ante ese edificio este día de abril de 2010 en que me persiguen los documentos que han surgido de las cajas de cartón? Setenta años después de que lo abandonaran las personas que en él vivían y que a mí me interesan, quiero ver, aunque no sé exactamente qué.

Hoy es la sede de una de las oficinas de la compañía Veolia. Llamo por teléfono: «Mis abuelos vivieron en esa casa y me gustaría echar un vistazo, sólo un vistazo, no quiero molestar, todo debe de estar muy cambiado porque le estoy hablando de antes de la guerra, seguro que no queda nada de entonces, pero si no es posible, no pasa nada». Como si tuviera miedo de que me autorizaran la visita...

No me la denegaron. ¿Por qué iban a hacerlo? Así es que este miércoles de abril de 2010 voy a Veolia, a la calle La Boétie 21, donde les narro atropelladamente mi historia. Comprensivos y conmovidos –y un tanto extrañados ante la idea de que haya esperado a cumplir sesenta años para querer entrar en el edificio–, mis anfitriones me muestran amablemente el lugar.

La entrada ha sido dividida, tiene unas columnas con capiteles corintios de estuco blanco que encuentro de bastante mal gusto –¿son de la época?– y un suelo de mármol blanco y negro en forma de damero.

Todo ha sido rediseñado, modernizado, las habitaciones, los volúmenes. Los techos están equipados con focos de los años 2000. La escalera que lleva a los pisos superiores, los de las viviendas de antaño, sigue intacta. La vieja barandilla es de principios del siglo XX aunque el ascensor cumple hoy las normas que prohíben las cajas abiertas.

La escalera interior de la galería, con la barandilla de hierro forjado, parece datar de los años treinta, cuando mi abuelo realizó una amplia obra de renovación. El suelo del primer piso está salpicado de mosaicos amarillos. Pero es imposible determinar en qué lugar de la entrada se encontraban las planchas de mármol ideadas –y supervisadas– por Braque que estaban encastradas en el suelo y que, tras la guerra, se transformaron en mesas bajas. Unos arcos, réplica de los de la fachada, recubiertos de espejos esmerilados decoran el paso de la planta baja al primer piso.

Entro en la gran sala de abajo, la que reproducían las fotografías que había en casa de mi abuelo. En ella tenían lugar las exposiciones de la calle La Boétie: de sus muros colgaban un mes las obras de Braque, otro las de Matisse, un tercero las de Picasso.

Hoy es una sala de reuniones de los directivos de Veolia y la han bautizado como «sala

Mississippi». El parqué de finas láminas de roble no ha cambiado. Y enseguida reconozco el zócalo de la pared que se veía en las fotografías, así como la vidriera con recuadros en forma de estrella que, como en muchas galerías de la época, difundía una luz tamizada que suavizaba los ángulos de la pintura cubista.

Si entornaba los ojos, podía ver, colgados en las paredes, aquellos grandes cuadros de los años veinte y treinta. Les sucederían, no mucho tiempo después y en el mismo lugar, los retratos del mariscal Pétain...

En 1927, Tériade, célebre crítico y editor de arte de origen griego, describía así, en *Feuilles volantes*, el suplemento de la revista *Cahiers d'Art*, la galería Rosenberg: «Henos aquí, en una sala inmensa, de techos altos, paredes desérticas, luz desnuda, una sala en la que las cortinas de un marrón austero invitan al recogimiento, en la que dos sillones solitarios, tapizados en terciopelo oscuro, como dos jueces de la Inquisición nos tienden sus brazos; no, no los tienden, nos amenazan con ellos. Acceso a las obras de arte. Huracanes de soledad, de austeridad, atraviesan esta sala. Una sensación de inexistencia nos embarga, la inexistencia de todo salvo de la superficie pintada (...) Paul Rosenberg: va vestido de negro. Tiene el rostro tenso de un asceta o de un apasionado hombre de negocios¹».

Otra descripción del lugar, cuyo interés aumenta al saber que su autor es el escritor de extrema derecha Maurice Sachs, quien, más tarde, se definiría a sí mismo como judío, homosexual y colaboracionista, y al que los alemanes a los que había servido mataron de un tiro en la nuca: «Su aire de gran señor era parte de su peculiar temperamento (...) Se entraba en la galería de Rosenberg como en un templo: los profundos sillones de cuero, las paredes tapizadas de seda roja, sugerían que uno se hallaba en un museo muy bien cuidado (...) Sabía dotar de extraordinario esplendor a los pintores que protegía. Su conocimiento de la pintura era más hondo que el de sus colegas y tenía un gusto muy certero²».

En 1905, Paul y su hermano Léonce sucedieron a su padre en la galería que éste regentaba. En 1910, Paul se separó de su hermano mayor y se instaló por su cuenta en el número 21 de la calle La Boétie. Esa dirección albergaba, en la planta baja, sus actividades profesionales y, en los pisos, su vivienda y la de su madre. La pintura antigua estaba colgada en las paredes del altillo de la galería y la contemporánea, abajo. A los visitantes que se mostraban dubitativos ante los Braque o los Léger, mi abuelo los invitaba a subir unos cuantos escalones y les mostraba los Degas, Renoir o Rodin de contornos más suaves, con la intención de vendérselos y así poder promocionar a sus queridos desconocidos como Picasso o Marie Laurencin, musa de Apollinaire y primera artista con la que Paul firmó un contrato de exclusividad, de 1913 a 1940. A ella se sumaron Picasso en 1918, Braque en 1923, Léger en 1926 y Matisse en 1936.

Recién instalado en la nueva galería, y como todo comerciante que abre una tienda y quiere promocionarse, Paul envió una circular a sus potenciales clientes: «Próximamente inauguro una nueva galería de arte moderno en la calle La Boétie 21 donde me propongo hacer exposiciones

periódicas de maestros del siglo XIX y de pintores de nuestra época. Considero que las exposiciones actuales tienen el defecto de mostrar aisladamente la obra de un artista. Por ello tengo la intención de organizar en mi galería exposiciones colectivas de arte decorativo (...) No sólo voy a ofrecer mis salas gratuitamente, sino que no obtendré ningún beneficio en caso de venta. En cada exposición editaré por mi cuenta un catálogo de las pinturas, esculturas, muebles, etc.³».

Pierre Nahon⁴ subraya la voluntad de Paul Rosenberg de vincular la pintura francesa del pasado con las nuevas corrientes del siglo XX y señala que, a finales de los años treinta, en las paredes y en el almacén de su galería convivían Géricault, Ingres, Delacroix, Courbet, Cézanne, Manet, Degas, Monet, Renoir, Gauguin, Lautrec, Picasso, Braque, Léger, el Aduanero Rousseau, Bonnard, Marie Laurencin, Modigliani y Matisse. «La galería», escribe Nahon, «terminó siendo un lugar de paso obligado para todo aquel que quisiera seguir la evolución y el trabajo de los pintores innovadores».

Para mí va a ser, fundamentalmente, el eje de una investigación destinada a evocar la figura de ese abuelo al que apenas conocí. Y a evocar también los florecientes días de los años treinta y los funestos de los cuarenta.

A mi abuelo le costó recuperar el edificio tras la guerra. El Estado se lo había quitado a los colaboracionistas en agosto de 1944 y había instalado en él la sede de la empresa Saint-Gobain antes de devolver por fin a mi abuelo ese inmueble que, entre tanto, tuvo el destino siniestro que a continuación contaré. Paul Rosenberg acabó vendiéndolo en enero de 1953. ¡Imposible habitar en un lugar cuyo sótano rebosaba de publicaciones de los años negros y en el que los fantasmas continuaban vagando por sus salas!

Durante mucho tiempo fue sede del servicio secreto. Los secretos de la República tras los secretos de los colaboracionistas, papeles demoníacos tras las obras malditas: curioso destino.

1. *Cahiers d'Art* nº 10, 1927.

2. Citado por Pierre Nahon en *Les Marchands d'Art en France, XIX^e et XX^e siècles*, París, Editions de la Différence, 1998.

3. La gran mayoría de documentos de los que se han extraído las citas pertenecen al archivo familiar de Paul Rosenberg; en caso contrario, se indica la procedencia (N.E.).

4. Pierre Nahon, *op. cit.*

El 21 al servicio de Alemania

La Boétie 21 rebosaba de esas obras malditas, o, mejor dicho, decadentes, que el nazismo catalogó desde un principio como EK, «*Entartete Kunst*», arte degenerado: todo aquel que el nuevo régimen alemán consideraba que se salía de los cánones habituales del arte tradicional.

«Pueblo alemán, ven y juzga por ti mismo¹», con esta célebre frase Adolf Ziegler, presidente de la Cámara del Reich para las Artes Plásticas, inauguró, el 18 de julio de 1937, la exposición de Múnich dedicada al arte degenerado.

La inmensa muestra, que constaba de seis mil obras procedentes de todos los museos alemanes, se montó a toda prisa. Estaba destinada a ridiculizar, por última vez antes de prohibirlo, ese arte moderno que se exhibía, intencionadamente, junto a dibujos de niños o de minusválidos.

Dos edificios se daban la réplica esos días en la ciudad: en el primero estaba el arte oficial alemán, en el segundo, el denominado «degenerado» (Picasso, Braque, Matisse, Léger, Miró, Masson, Dalí, Chagall). De estas obras, muchas se confiscaron, algunas se destruyeron y otras se subastaron a beneficio del régimen nazi y para alegría de los amantes del arte del mundo entero. ¡Van Gogh fue el pintor «degenerado» más cotizado! Hasta su clausura, el 30 de noviembre del mismo año, la exposición fue visitada por más de dos millones de personas.

Goebbels, ministro de Propaganda, fue el que ideó esta muestra como contrapunto a la «Gran exposición de arte alemán» inaugurada simultáneamente en la misma ciudad y en la que se glorificaba a las granjeras alemanas y a los soldados, a las madres coraje y los paisajes de la gran Alemania. Había que distinguir, en su opinión, entre «el arte de antes y el arte de ahora²» y vaciar los museos alemanes de las obras producidas después de 1910.

Hacía ya mucho tiempo que en Alemania reinaba el rechazo a toda novedad en el arte. Como explica Lynn Nicholas³, la tradición antimoderna no era, en efecto, nueva, «se remontaba a 1909, cuando el káiser Guillermo II destituyó al director de la Nationalgalerie por haber comprado obra de los impresionistas».

En 1893, había tenido gran éxito el libro de Max Nordau, autor judío, inventor de la palabra *Entartung*, «degeneración», aplicada a las disciplinas artísticas, y en el que se calificaba de «patológico» todo el arte moderno, como el impresionista. En los años veinte, un grupo de filósofos elaboró el concepto nazi de arte degenerado a partir de las tesis de Nordau⁴. ¡Magnífica coartada...!

Tras la llegada de Hitler al poder en 1933, muchos artistas optaron por exiliarse. No sólo no podían exponer ni vender sus obras sino que incluso les impedían trabajar prohibiéndoles comprar pinceles, telas o pintura. «Bastaba el olor a trementina o la presencia de pinceles

húmedos en un recipiente para ser detenido cuando los agentes de la Gestapo hacían una visita sorpresa⁵», cuenta Lynn Nicholas.

Los alemanes organizaron en Lucerna, el 30 de junio de 1939, es decir, pocas semanas antes de la guerra, una gigantesca subasta de ciento veintiséis cuadros y esculturas procedentes de los más importantes museos alemanes. Muchos coleccionistas o marchantes no se resistieron al placer de acudir a comprar a precios irrisorios unas obras inestimables que los alemanes querían vender a toda costa. Mi abuelo se movilizó para advertir a los potenciales compradores de que todas las divisas que el Reich adquiriera con ese motivo «volverá [n] a caer sobre [nuestras] cabezas en forma de bombas». Alfred Barr, director desde su fundación, en 1929, del Museum of Modern Art de Nueva York, el prestigioso MoMA, también alertó a los museos que querían acudir a la subasta. En vano. «La escasa acogida que durante mucho tiempo tuvo el arte moderno anulaba la credibilidad de esas advertencias⁶».

A partir de ese momento, Karl Haberstock⁷ se convirtió en uno de los marchantes de arte del Führer para el que comenzó a crear una colección de grandes maestros. En Francia encontró poderosos aliados a la hora de limpiar el arte de cualquier impureza, como Lucien Rebatet⁸ que enseguida propuso «arianizar nuestras bellas artes».

En el seno de los dignatarios nazis había debate al respecto, especialmente entre Joseph Goebbels y Alfred Rosenberg (un teórico al servicio de Hitler que más tarde fue responsable de «los territorios ocupados del Este», es decir, de las masacres que allí tuvieron lugar). Ese deplorable homónimo de mi abuelo consideraba arte degenerado cualquier distorsión física sobre una tela, mientras que para Goebbels podía formar parte de un arte nacional-socialista revolucionario.

Como para todo régimen totalitario que pretende definir a un «hombre nuevo», el arte era una prioridad para los apóstoles del nacionalsocialismo, obsesionados con hacer de él un instrumento de propaganda. Laurence Bertrand Dorléac cuenta en *L'Art de la défaite*⁹ cómo, nada más firmarse el armisticio, comenzó ese excepcional expolio de obras de arte en la Francia ocupada.

En efecto, a partir del 30 de junio de 1940, Hitler da la orden de «poner en lugar seguro» –término con el que se camuflaba el robo en toda regla– los objetos de arte pertenecientes a los judíos. Fue entonces cuando Alfred Rosenberg creó su estado mayor especial, el ERR, *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*¹⁰, que se convertiría en la principal institución encargada del gran expolio organizado por los nazis, y que marcó con un sello de ignominia todas las obras de arte censadas y saqueadas por las fuerzas de ocupación.

Desde comienzos de julio de 1940, Alfred Rosenberg pide al Alto Estado Mayor que efectúe registros en las galerías de los grandes marchantes de París y se incaute de sus colecciones. Triunfaba el clan Rosenberg/Goering frente al de Ribbentrop, ministro de Asuntos Exteriores del Reich, y Otto Abetz, embajador de Hitler en París durante la Segunda Guerra Mundial. Como es sabido, Goering sacó buen provecho de ese expolio¹¹.

A partir de octubre de 1940, al bandidaje aleatorio le sucede el robo organizado. «Los objetos de arte se reunían primero en el museo del Jeu de Paume y en el Louvre. Allí se fotografiaban, peritaban y fichaban, tras lo cual se embalaban con destino a Alemania¹²».

Entre esas obras había pintura clásica o antigua de las galerías parisinas y también moderna «que servía de moneda de cambio para obras más acordes con la estética nazi¹³».

En su libro, hoy un clásico, *Le Front de l'art*¹⁴, Rose Valland, heroína de la protección de las obras de arte francesas, cuenta cómo en plena guerra, el 27 de mayo de 1943 –aunque, según los historiadores este episodio tuvo lugar en realidad el 23 de julio– vio una columna de humo elevarse desde las Tullerías: se trataba de telas catalogadas como EK, *Entartete Kunst*, y firmadas por Masson, Miró, Klee, Ernst, Léger o Picasso. «Los hombres del ERR se ensañaban con esos cuadros, los agujereaban, los rajaban con un cuchillo y los llevaban a la hoguera, a imagen y semejanza de los gigantescos autos de fe que se celebraron en los museos alemanes con el fin de destruir las obras procedentes de los museos declarados “decadentes”¹⁵».

Rose Valland fue uno de los personajes que intentaron evitar la dispersión en Alemania de las obras de arte procedentes de los museos o colecciones privadas franceses. Jacques Jaujard, director de los Museos Nacionales en aquella época y futuro director de Bellas Artes tras la guerra, fue el otro héroe en la sombra de esa hazaña de rescate de obras de arte de la locura nazi. Fue él quien propuso a los alemanes realizar un inventario bajo la dirección de Rose Valland. En *Le Front de l'art*, esta última cuenta cómo, jugándose la vida, logró mantenerse en su puesto y elaborar un inventario detallado de los cuadros robados. Nombrada capitana del ejército francés, tras la guerra la destinaron a las zonas ocupadas en Alemania para participar en la recuperación por Francia de las obras expoliadas.

Fue uno de los elementos que se consideraron en el juicio de Núremberg. Es cierto que, comparado con las atrocidades cometidas, el expolio de obras de arte en los países ocupados por los nazis parece insignificante, pero el tribunal lo consideró como crimen de guerra pues, al tratarse de la cultura, su fin era destruir a todo un pueblo.

Según el plan previsto, nada más ser ocupada París, los nazis se presentaron en la calle La Boétie, aunque sufrieron la decepción de no encontrar en ella a la familia que, se suponía, debía estar esperándolos tranquilamente.

El 4 de julio de 1940, el embajador del Reich, Otto Abetz, pidió a las autoridades francesas que la policía requisara urgentemente el edificio de la calle La Boétie y se apoderara de las obras de arte. Acababa de enviar a la Gestapo la lista de los grandes marchantes de arte o coleccionistas judíos: Bernhem-Jeune, Alphonse Kann, Seligmann, Wildestein y Paul Rosenberg. A la salvaje incursión siguió, pues, la expropiación por los alemanes del edificio de la calle La Boétie, inscrita por la Administración francesa en mayo de 1941. El día 11 del mismo mes se instaló solemnemente en él el recién creado Instituto de Estudio de Asuntos Judíos, el IEQJ.

He visionado algunas imágenes de su inauguración y, sobre todo, he oído la grabación de Radio París en una copia que me ha proporcionado el Instituto Nacional del Audiovisual, INA. El estado del documento es excelente, con esa voz gangosa y esas palabras que hacen daño: «Hoy tuvo lugar la inauguración del edificio ocupado con anterioridad por Rosenberg –con sólo citar el nombre basta».

La ceremonia comienza con una conferencia sobre «La desastrosa influencia moral del

judaísmo», pronunciada por Clément Serpeille de Gobineau, descendiente del famoso Gobineau que escribió en 1853 el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*.

En las fotos y en el documental del INA se ve a Céline que, por méritos propios, era invitado de honor, aparcando su bicicleta ante el edificio de la galería de mi abuelo, y en letras mayúsculas el nombre del temible Instituto. Son fácilmente reconocibles la fachada y la famosa sala de exposiciones, donde se puede ver un enorme cartel con la leyenda «¡Franceses, socorro!» que muestra a una mujer caída en el suelo, cubierta por una bandera tricolor y con un águila posada sobre el vientre.

En las paredes, donde los años anteriores mi abuelo colgaba los cuadros de Renoir, Picasso o Léger, se ve una bandera tricolor, un retrato del mariscal Pétain y una cita de Edouard Drumont, autor de *La Francia judía*, y considerado entonces en Francia como «el primero que había planteado el problema judío en toda su amplitud»: «Los judíos llegaron pobres a un país rico. Ahora son los únicos ricos en un país pobre¹⁶». Y otra cita en la pared opuesta: «Luchamos contra el judío para devolver a Francia su auténtico rostro, su rostro de siempre».

Hasta diciembre de 1942, el secretario general del Instituto fue el capitán Paul Sézille. Antes de la guerra había sido la mano derecha de Darquier de Pellepoix en la organización Rassemblement Antijuif, era oficial de la Legión extranjera retirado y, según Laurent Joly, un hombre empapado de alcohol y de antisemitismo. «Se trata de una de las personalidades más grotescas del antisemitismo parisino de los años 1940-1944, quería “dar voz a una Francia sana en busca de su auténtica alma¹⁷».

En enero de 1943 le sucederá George Montandon¹⁸ que lo dirigirá hasta la víspera de la liberación de París a finales de agosto de 1944. El centro pasará a llamarse Instituto de Estudio de Asuntos Judíos y Etno-raciales, IEQJER, y seguirá estando en la calle La Boétie 21. Los alemanes quieren darle la categoría de centro de investigación, como se diría hoy, y para ello se crean seis cátedras, entre ellas la de «Etno-raciología», confiada, por supuesto, al propio Montandon, la de «Eugenismo y demografía» y la de «Judeocracia».

Desde su fundación, el IEQJ, domiciliado en la casa de mi familia, es una asociación que se rige por la ley de 1901 y está encargada de la propaganda antisemita. Cofinanciada por la embajada alemana y la Gestapo, no depende de la Comisaría General de Asuntos Judíos, creada por Vichy y dirigida primero por Xavier Vallat y luego por Darquier de Pellepoix, sino que está vinculada directamente al embajador alemán. Por si fuera poco, desde el interior la controlan una serie de «especialistas» procedentes de Alemania como un tal Dr. Schwarz, representante del Instituto Antijudío de Francfort.

Pero quien dirigía en realidad el IEQJ era el propio Dannecker, jefe de la Sección Judía (*Judenreferat*) de la Gestapo. Como no confiaba en la Administración de Vichy, creó –al amparo de un supuesto organismo francés dirigido en realidad por los servicios nazis– una estructura de propaganda antisemita que dependiera únicamente de él. Según Joseph Billing y sus tres tomos dedicados a la Comisaría General de Asuntos Judíos, «La “solución final de la cuestión judía” estaba desde el principio en manos del Judenreferat, dirigido por Dannecker, cuya misión era

lograr un poder absoluto sobre los judíos en Francia (...) El centro de su interés no eran los bienes judíos sino las masas judías. A la espera de las órdenes de deportación, organizaba a los judíos en guetos y preparaba las redadas¹⁹».

Sézille –¿ocupaba el despacho de mi abuelo?– sólo recibe órdenes de Dannecker al que llama, en alemán, «mi *leutnant*». Con frecuencia, pide a los servicios de la *Propaganda Staffel* apoyo para su milicia privada. Se queja de «la indecisión y la escasa aplicación de las ordenanzas [alemanas] por parte de la Comisaría General de Asuntos Judíos». ¡Y no duda en escribir a Dannecker para agradecerle la ordenanza por la que se obligaba a todos los judíos a llevar la estrella amarilla...!

Se trata, pues, de un organismo bajo la tutela nazi, lo que no impide a Sézille enviar a la prensa un comunicado fechado el 21 de agosto de 1941 en el que afirma que el IEQJ «es una asociación eminentemente francesa, que se rige por la ley de 1 de julio de 1901, compuesta por hombres de buena voluntad resueltamente antijudíos (...) decididos a solucionar, por todos los medios y a cualquier precio, el problema judío en Francia».

La misión de ese instituto es hacer propaganda, recibir las cartas de denuncia y garantizar su «seguimiento». En una carta dirigida a Xavier Vallat el 31 de enero de 1942, Sézille se vanagloria de tener treinta y tres mil adherentes y setenta mil firmas en el libro de oro. El Instituto publica revistas como *Le Cahier jaune* y *La Question juive en France et dans le monde*. Su actividad de propaganda más brillante y célebre es la exposición «El judío en Francia» que tuvo lugar en 1941 en el Edificio Berlitz de París y que, según el embajador Otto Abetz, fue organizada por los propios nazis, pero bajo la cobertura del IEQJ de cara a la opinión pública. Ni que decir tiene que los talleres de La Boétie 21 funcionaron a toda máquina en el montaje de esa exposición.

Me he acercado al Edificio Berlitz, en el número 30 del bulevar de los Italianos, pero las paredes ya no hablan, hoy albergan un restaurante de la cadena Bistro Romain y uno de los numerosos cines de la zona de los grandes bulevares...

El cartel de la exposición es famoso. La portada de la revista *L'Illustration* del 6 de septiembre de 1941 reproduce el dibujo, descrito por la propia publicación como «una gran composición alegórica que representa a una especie de vampiro de barba larga, grueso belfo y nariz ganchuda cuyos dedos descarnados, semejantes a las garras de un ave de rapiña, están clavados en un globo terráqueo²⁰».

En los cines, los espectadores veían, en las noticias que se proyectaban antes de la película, reportajes dedicados a esa famosa exposición²¹. El comentario que acompaña a las imágenes es –como todo lo de la muestra– difícil de entender incluso sesenta años después: «De 100 franceses de pura y vieja cepa, 90 son auténticos blancos sin mezcla de ninguna otra raza. No pasa lo mismo con los judíos. Éstos proceden de mestizajes que tuvieron lugar hace miles de años, entre arios, mongoles y negros. El judío tiene, pues, actitudes, gestos y un rostro que le son propios. Es alentador ver cómo los franceses visitan esta muestra y cómo, a partir de ahora, sabrán distinguir al judío, podrán protegerse de sus maniobras».

En esa aterradora exposición, una serie de retratos de tamaño natural, en blanco y negro, están dispuestos como dianas en una caseta de tiro al blanco. El de Léon Blum aparece en lugar preferente. Bajo cada retrato está escrito el nombre del personaje en cuestión, mientras el

retratado luce una gran condecoración en la que entre interrogantes, figura su nacionalidad: «¿Francés?» y, luego, entre exclamaciones: «¡No, judío!»²².

Sólo en París, un millón de personas acudieron a verla. La muestra, itinerante, se exhibió después en Burdeos, Nancy, Marsella, Niza, Cannes, Toulouse o Lyon, es decir, también en la zona libre. La historia no nos cuenta si la gente salía de verla aleccionada y convencida, o indignada y con náuseas.

Toda una serie de absurdos personajes frecuentaban los despachos de La Boétie 21. Algunos famosos se quejaban de no ser lo suficientemente bien tratados. Sézille recibió el 21 de octubre de 1941 una airada carta de protesta de Louis-Ferdinand Céline, «un tanto molesto al ver que en la librería [de la exposición] no figuran ni *Bagatelles [pour un massacre]*, ni *L'Ecole [des cadavres]* mientras se promociona una avalancha de escritos insípidos, engendros mal paridos de unos advenedizos (...). Por desgracia, constato una vez más la terrible carencia (en este lugar tan especial) de la inteligencia y solidaridad arias. En pocas palabras, una demostración por reducción al absurdo». Sézille, azorado, le responde tres días más tarde. «Yo mismo estoy profundamente contrariado de no haber podido conseguir, a pesar de haber buscado en todas las editoriales, las obras de las que usted me habla y que, no me cabe duda, son las más cualificadas para llevar a cabo la lucha antijudía. Me complace, sin embargo, poner en su conocimiento que hemos tenido a la venta en nuestra librería gran número de ejemplares de *Les Beaux Draps* y de *Mea Culpa*, y que ambas obras siguen pidiéndonoslas a diario. Créame cuando le digo que siempre hemos hecho y seguiremos haciendo lo imposible para difundir sus obras y lograr que ocupen el lugar que merecen²³».

¿Quién era ese tal capitán Paul Sézille que tuvo la suerte de morir el 20 de abril de 1944, cuatro meses antes de la liberación de París?

¿Qué odio lo animaba, qué ceguera padecía, qué rencor lo corroía para dirigir ese organismo perverso y editar esos libros inconfesables? Tras la Liberación, mis petrificados abuelos descubrieron en el sótano del edificio la increíble producción editada por el Instituto de la que aún quedaban cajas enteras. El «deber de memoria» no formaba aún parte del vocabulario de la época y, en lugar de conservar esos archivos, se deshicieron de ellos, de esa biblioteca de la vergüenza, como si les quemara las manos.

Durante mucho tiempo guardaron –lo único que se salvó de esa producción– un ejemplar de un libro escrito por el propio capitán Sézille cuya obra tapizaba el sótano de la calle La Boétie. Pero en las sucesivas mudanzas de las familias Rosenberg y Sinclair, desapareció la literatura –y por tanto la huella– del siniestro capitán...

Con motivo de la renovación de su galería, que duró años y no finalizó hasta 1934, Paul había pedido a Picasso que le realizara una serie de elementos en mármol para incrustarlos en el enlosado. Le dio planos y a partir de 1928 le reclamó las maquetas para ese suelo que él deseaba que fuera original. Pero Picasso nunca cumplía los plazos y siempre se hacía de rogar cuando se trataba de obras por encargo. Finalmente, fue a Georges Braque a quien Paul pidió que ejecutara la obra que él había imaginado. En el suelo, en cada ángulo de la galería, Braque dispuso cuatro

mosaicos de mármol rectangulares, copia fiel y a tamaño natural de cuatro de sus naturalezas muertas: jarras, platos, limones, cubiertos, manteles, tan célebres en su obra. No era ya la época cubista gris, verde y marrón en la que Braque y Picasso pintaban unos cuadros con la eterna guitarra y el rótulo de un periódico, tan parecidos que, por sentido del humor y porque ni ellos mismos sabían ya muy bien quién había pintado qué, se divertían firmando uno el del otro. Las naturalezas muertas de las que hablo son más luminosas, coloridas, y se prestan a ser reproducidas en mosaico, como los de los suelos de las casas patricias romanas de Pompeya o Volúbilis.

Tras la guerra, cuando mi abuelo vendió ese edificio en el que no quería volver a vivir, mandó cortar las cuatro planchas de mármol de Braque y las transformó en cuatro mesas bajas sobriamente enmarcadas en negro. Durante toda mi juventud he convivido con dos de esas mesas en casa de mi madre. Con frecuencia he acariciado el mármol, pensando en las botas militares que lo habían pisoteado o en los inocentes denunciados o caídos en una redada que lo habían pisado antes de ser entregados a sus ejecutores. La casa familiar de La Boétie 21 los albergó. Jamás he podido ver, sin recordarla, la película de Clouzot, *El asesino vive en el... 21*.

1. Citado por Neil Levi, «Judge for yourselves, The Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle», *October*, Cambridge Mass., nº 85, 1988.

2. *Ibid.*

3. Lynn Nicholas, *The Rape of Europa*, Random House, 1994. [*El saqueo de Europa: el destino de los tesoros europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, traducción de Hugo Mariano, Barcelona, Ariel, 2007].

4. Véase al respecto un fragmento de gran interés desde el punto de vista de la historia intelectual en *El saqueo de Europa*, op. cit.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Responsable de la compra de obras de arte para los nazis.

8. El escritor se describía a sí mismo como fascista e hizo la apología del nazismo hasta los últimos días del régimen. Fue condenado a muerte en 1946, pena que le fue conmutada por la de trabajos forzados, y finalmente puesto en libertad en 1952.

9. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite. 1940-1944*, París, Le Seuil, 1993.

10. Literalmente: Estado Mayor de intervención del dirigente del Reich [Alfred] Rosenberg.

11. Un episodio muy bien descrito en el libro de Laurence Bertrand Dorléac, op. cit.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Rose Valland, *Le Front de l'art*, publicado en 1961, agotado y reeditado en 1997 por la RNM (Réunion des Musées Nationaux).

15. *Ibid.*

16. Laurent Joly, *Vichy dans la «Solution finale»*, *Histoire du Commissariat général aux Questions juives (1941-1944)*, París, Grasset, 2006.

17. *Ibid.*

18. Médico y antropólogo, autor de teorías raciales.

19. Joseph Billig, *Le Commissariat général aux Questions juives, 1941-1944*, Tomo I, París, Editions du Centre, 1955.

20. Citado por Laurence Bertrand Dorléac, op. cit.

21. Marcel Ophuls, en su documental *Le Chagrin et la Pitié*, muestra unas imágenes que siempre me han obsesionado aunque no sabía que esa exposición se había ideado en La Boétie 21.

22. Citado por Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*

23. Céline, *Lettres*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Floirac

Paul rechazó con todo su ser el régimen nazi desde el principio. Como hemos visto, se opuso activamente a que se comprara el «arte degenerado» que el gobierno alemán había puesto a la venta. Y en su calidad de presidente del Sindicato de Comerciantes de Objetos de Arte, hizo campaña entre los marchantes europeos a favor del boicot de esas subastas.

Pocos se negaron a adquirir unos cuadros introducidos así en el mercado, con frecuencia excepcionales y con los que soñaban los amantes del arte. Paul estuvo entre ellos. «Ni un céntimo al Reich alemán» fue la consigna de un escaso grupo que dejó escapar ante sus ojos obras maestras adquiridas por negociantes menos escrupulosos.

Los alemanes no lo olvidaron. Paul figuró en su lista negra.

Él se había anticipado en cierto modo a los acontecimientos poniendo algunas obras a buen recaudo en Londres o en Nueva York y prestando otras a museos estadounidenses, fundamentalmente al MoMA para la primera gran retrospectiva de Picasso que el propio Paul había organizado durante meses con su amigo Barr.

Sin duda por ello, en agosto de 1939, Paul escribe desde Evian a Picasso y menciona «los negros acontecimientos», más como una fatalidad que como una catástrofe inminente.

El 3 de septiembre de 1939, día de la declaración de guerra, Paul se halla con su familia en Cinq-Mars-la-Pile, un pueblecito de la Turena. Cierra la galería de París y, por miedo a los bombardeos, transporta a Tours algunos de sus cuadros y los guarda a nombre de su chófer, Louis Le Gall. Serán los primeros en ser recuperados tras la guerra, pues ni los nazis ni las autoridades francesas sabían de su existencia.

Toda la familia parte a continuación a Burdeos donde, el 7 de febrero de 1940, alquilan una casa, «Le Castel», situada en el número 12 de la carretera de La Tresne, en Floirac La Souys, a cinco kilómetros al este de Burdeos. «Le Castel», que se llamó así desde que se construyó, pertenece en ese momento al matrimonio Ledoux que, pese a la presencia de la familia Rosenberg, continuó viviendo en el último piso. Tras la guerra, los Ledoux remodelaron la casa y en los años sesenta la vendieron al Ayuntamiento.

Nunca había estado en Floirac, pero ahora he querido acercarme a esa casa que sólo había visto en fotografías y donde mi familia había pasado los primeros meses de la guerra.

Las aguas del Garona son grises esta mañana de septiembre de 2010 en que, procedente del aeropuerto de Burdeos-Mérignac, cruzo el río para dirigirme al pueblo.

Busco la dirección, «Route de La Tresne», tal y como estaba escrito en las cartillas de

racionamiento de mi familia, pero ha debido de cambiar de nombre, sin duda, en más de una ocasión y desde que la alcaldía es socialista se llama avenida del Presidente François Mitterrand. No podía ser de otro modo.

Por fin encuentro «Le Castel» que, según dictaminaron los jueces tras la guerra, fue saqueado en los meses posteriores al armisticio, ante la mirada aprobadora de los Ledoux.

Un cedro centenario se yergue en medio del césped recién cortado. Al pie de ese árbol, Henri Matisse y Paul Rosenberg conversaron en mayo de 1940 sobre la naturaleza y su representación en la pintura. Sólido, armonioso, sereno, más dañado por la gran tormenta de 1999 que por la invasión alemana. El parque está bien cuidado, pero la casa, más que maltrecha. Es una construcción curiosa: fea y, a la vez, con encanto. Planeada en el siglo XIX como una copia de un castillo medieval, la suma de todos sus atributos –torreón del homenaje, sillares, rosetas esculpidas en la fachada, gárgolas gesticulantes– hacen de ella una especie de Cumbres Borrascosas embrujada.

Empujo la puerta de vidrio y hierro forjado. Es evidente que la entrada no ha sido modificada. A pesar de su aspecto ajado, conserva, con su gran espejo, un aire elegante. La escalera, carcomida, decrepita, se cae a pedazos. Subo los escalones tambaleantes y llamo a la puerta del primer piso. Un señor mayor, un empleado municipal alojado allí por el Ayuntamiento, se extraña al verme y me deja pasar a una vivienda de tres o cuatro habitaciones que en otro tiempo fueron dormitorios o el comedor de «Le Castel». Aún se puede ver un montaplatos.

El empleado escucha, sin comprender bien, mi discurso un tanto confuso («mi familia vivió aquí, se fueron en junio de 1940, me gustaría ver las habitaciones de abajo») y llama al Ayuntamiento. Dos funcionarios municipales acuden a abrirme amablemente las dependencias.

Parte de la casa no ha sido tocada desde entonces; parece claro que otra parte fue añadida por los Ledoux en la década siguiente. ¿Reformas hechas gracias, como sugieren las malas lenguas, al botín que robaron en la casa?

Aunque el parque es imponente, y pese a llevar el pomposo nombre de «castillo», la casa no es muy grande. Hago una visita de conjunto reservando el salón para el final.

Como en todas las casas de Haut-Floirac, propiedad de los opulentos burgueses de Burdeos de finales del siglo XIX, las cocinas están en el sótano. Datan de los años treinta o cuarenta, las cañerías están herrumbrosas. «Los alemanes ocupantes hicieron la instalación eléctrica», me explican –con eso está todo dicho–. El office sirve hoy de almacén de refrescos y agua mineral para las futuras fiestas municipales o privadas.

Los Rosenberg vivieron en «Le Castel» hasta junio de 1940 en que decidieron, jugándose el todo por el todo, irse de Francia.

Lúcido (¿aunque confiaba, quizá, en la línea Maginot?), mi abuelo llevó consigo a Floirac muchos de sus cuadros. Por un lado, para no separarse de ellos, pues sufría cada vez que tenía que hacerlo, pero, por otro, porque pensaba que estaban más seguros lejos de París. Con ese propósito alquiló una caja fuerte en el BNCI de Libourne, el banco que, tras ser nacionalizado después de la guerra, pasaría a denominarse BNP.

Ciento sesenta y dos cuadros se almacenaron allí, entre ellos un autorretrato de Van Gogh y

varios Cézanne, Delacroix, Léger, Matisse, Sisley, Picasso, Vuillard, Utrillo, Corot, Monet y Braque. El 5 de septiembre de 1941, los nazis mandaron abrir la caja fuerte número 7 y se los llevaron todos. Fueron enviados al Jeu de Paume. Goering no tuvo más que apropiárselos.

Los Rosenberg pasaron el invierno y la primavera de 1940 en Floirac. El tiempo parecía haberse detenido.

Braque va a visitarlos. Triste y alterado por el estallido de las hostilidades, le cuesta ponerse ante el caballete. En octubre de 1939 había escrito a Paul Rosenberg: «He empezado algunas telas, pero las turbulencias han parado todo. Hace ya un mes que no pinto. Esculpo, y me gusta mucho. Es una tarea hercúlea porque traigo piedras de la playa que a veces pesan más de 20 kilos¹». La derrota lo traumatiza: en tan sólo unas semanas, ciento veinte mil muertos, doscientos mil heridos y un pueblo humillado: «Hitler ha logrado en siete semanas lo que los alemanes soñaron durante setenta años²».

Cuando las tropas del Reich llegaron a Dieppe, a diez kilómetros de su casa de Varengeville, Georges Braque recogió sus mejores cuadros y acudió a casa de los Rosenberg en Floirac, buscando un refugio provisional. Su mujer Marcelle y él llevaron consigo también el poco oro que poseían. Por consejo de mi abuelo, Braque depositó todo en una caja fuerte próxima a la suya en el mismo banco de Libourne. También fue forzada y su contenido robado por los alemanes al mismo tiempo que los cuadros de Paul.

En 1942, Braque recibiría del BNCI una carta casi cómica referente a la cerradura que los nazis habían roto y había tenido que ser sustituida a expensas del banco: «¡Le estaríamos muy agradecidos si nos hiciera llegar el montante de los gastos así ocasionados, es decir, los 1.000 francos que ha costado el peritaje y 200 por los gastos administrativos³!».

Matisse decide instalarse en Niza.

El 16 de julio de 1939, el pintor y Paul Rosenberg habían renovado el contrato que los ligaba desde 1936, en el que se especificaba que, en caso de conflicto, quedaría anulado. El 10 de octubre, Matisse propone a Paul un nuevo acuerdo, un «contrato de guerra» que se firmaría el día 30 del mismo mes. «Dada la incertidumbre del mercado, un contrato de un año me parece razonable (...) Pensé que volvía la edad de oro del arte, es decir, aquella en la que los artistas no tienen que airear sus alegrías y tormentos (...), ni entregar sus obras a medida que eclosionan, sino tras haber convivido con ellas el tiempo necesario para verlas madurar (...) Como ello es imposible en el estado actual de nuestra civilización, hay que resignarse a dejar partir a los hijos antes de verlos crecer», dice hablando de sus cuadros.

«Y, he aquí», prosigue, «que su indomable actividad me saca de este estado tan proclive a la meditación aunque impuesto por las circunstancias. Me dejo tentar: ¡el becerro de oro sigue en pie⁴!»

La renovación de ese contrato de exclusividad demuestra, a pesar de todo, cierta confianza en el futuro por ambas partes.

Paul le anuncia entonces que quiere mudarse de Tours a Burdeos para que su hijo, Alexandre, «no se acostumbre a estar ocioso», pueda continuar sus estudios (Tours en aquella época no era

una ciudad universitaria) y comenzar su servicio militar.

Cuando se lee esa correspondencia, da la impresión de que, durante esa primera mitad de 1940, antes de que se anuncie la catástrofe, en Floirac la pasión por el arte estaba por encima de los comentarios sobre unos acontecimientos que no parecían muy claros.

Muchos no eran conscientes de la gravedad de lo que ocurría. En abril de 1940, el Art Institute de Chicago organizó una visita a Estados Unidos de Paul con sus cuadros para dar una serie de conferencias por el país, principalmente en Chicago, sobre la pintura francesa de los siglos XIX y XX.

Ese mismo año, durante la denominada «extraña guerra», Paul fue incluso a Niza a visitar a Matisse a su taller y volvió en tren con sus telas bajo el brazo. Encantado con la visita, le escribió nada más llegar. Está claro que le importaba más buscar el sitio apropiado para colgar los cuadros de su amigo que perder el tiempo en el reencuentro familiar: «Lo he encontrado a usted en un estado magnífico (...) he visto sus nuevas obras y, cuanto más lo pienso, más convencido estoy de que son la mejor inspiración del mejor Matisse (...) Desde que llegué a las dos y media, he colgado las que traje conmigo en las paredes del salón. Tras volverlas a contemplar, fui a saludar a mi familia. Estaba muy cansado después de dieciocho horas de viaje, la vista de sus cuadros me infundió vigor (...). Me siento muy halagado y honrado por su estima y confianza (...). La próxima semana iré a París, volveré a abrir la galería y expondré cinco Matisse, cinco Braque, cinco Picasso: ¡Que magnífica reapertura⁵!». Paul no volvió a París. La carta está fechada el 4 de abril de 1940. La ofensiva alemana en las Ardenas estaba a punto de comenzar.

En 1941, una prestigiosa revista publicada en Sidney, *Art in Australia*, pide a André Breton que hable sobre los escritores que se han quedado en Francia y a Paul Rosenberg que intente imaginar la vida de sus artistas preferidos bajo la Ocupación. Paul cuenta precisamente uno de sus encuentros con Matisse que había ido a Floirac justo antes de la invasión alemana. A pocas semanas de la hecatombe, su conversación parece irreal.

Como de costumbre, habían conversado sobre arte y pintura, habían contemplado cómo brotaban los capullos y las primeras flores de esa primavera de 1940. A Matisse, cuenta Paul, le maravillaban las margaritas amarillas y blancas que formaban en la hierba un manto más bello que cualquier tapiz del siglo XIV. «Esto es lo que deberíamos crear», le decía el pintor del color. «Esa impresión de lozanía y brillo es lo que busco en mis telas. Esas armonías que la naturaleza nos sugiere y que no estamos obligados a reproducir exactamente⁶». Era mayo de 1940...

Por último, Picasso está en Royan, no muy lejos de Floirac.

Mi abuelo y él siguen escribiéndose, telefoneándose, viéndose. Llega de París el resto de la familia y abarrota la casa. Paul se ofrece a alojar a los Matisse, pero no hay ni una cama ni un canapé libres.

Los días 11, 12 y 13 de junio se celebran en el salón del piso de abajo una serie de dramáticos cónclaves familiares.

Setenta años después, en esta tarde de septiembre de 2010, me encuentro en la misma

habitación, con la misma chimenea, los mismos armarios y la misma lámpara colgando del techo. Causa una extraña impresión observar una escena protagonizada por fantasmas. Imagino la velada, las sillas y sillones amontonados, los niños jugando en el suelo, sobre el parqué, los baúles a medio deshacer en un rincón. Es una habitación viva: puedo oír los suspiros, los murmullos, los miedos, las certidumbres, las angustias de todos los que en ella están, estaban, acampados en esos días de junio de 1940.

La mayoría de las familias francesas no se planteaba huir de Francia, pero a aquéllas, sobre todo si eran judías, que se sabían perseguidas por los alemanes y se encontraban cerca de la frontera, esa posibilidad les provocaba un dilema: ¿optar por el exilio o continuar como hasta entonces?

«Algunos franceses y algunos extranjeros residentes en Francia, inquietos por el régimen de Vichy o considerando que no tardarían en convertirse en personas non gratas, decidieron huir. Con frecuencia no se trataba más que del menor de los males. Los más reticentes lo veían como una salida frente a esa angustiada sensación de llevar una soga al cuello cuyo nudo se iba apretando. Aunque el primer estatuto de los judíos data de octubre de 1940, la gran maquinaria de la exclusión se desencadenó antes, en el mes de julio. Tenían, pues, el tiempo contado. Como dirá más tarde David Rousset con humor negro, pronto Francia e incluso Europa no ofrecerían más que dos puertas de salida: Marsella y Auschwitz⁷». Se podría añadir Burdeos.

Jacques Helft, el cuñado de mi abuelo, aboga enérgicamente por salir de Francia hacia Portugal a través de España. Mi abuela muestra muchas reservas. Paul se siente dividido.

Cada uno parece guiado por su temperamento. El dilema de las familias, dice Emmanuelle Loyer, se resumía en «sopesar al milímetro el desgarró de la partida y las implicaciones, quizá dramáticas, del empeño en quedarse». Y cita, a modo de ejemplo, una carta de Marc Bloch⁸, fechada en mayo de 1941, que subraya la terrible disyuntiva del historiador acorralado entre «los bloqueos administrativos por parte del Departamento de Estado [de EE UU], las razones familiares (...) y quizá la progresiva inclinación del autor de *La extraña derrota* hacia la idea de que quedándose podía servir mejor a su país». Marc Bloch fue fusilado por los alemanes en 1944.

Lo primero que se debe resolver es el problema de los pasaportes. La familia Rosenberg y sus parientes necesitan diecisiete, para que padres, abuelos, hijos, hermanos, hermanas y sobrinos puedan salir de Francia.

Por suerte, Marianne, la hermana pequeña de mi abuela Margot, tiene una amiga de infancia cuyo marido, que se había replegado a Burdeos con el gobierno francés, es secretario de Albert Lebrun, presidente de una República despojada de sus poderes, de su territorio, pero que conserva aún la capacidad de sellar y dar validez a los pasaportes. Así se hace. También el cónsul de Portugal expide valientemente visados desafiando las órdenes de Salazar.

El segundo problema es cruzar España. Franco otorga a los refugiados que llegan a su frontera el derecho a atravesar el país, pero no a detenerse en territorio español. Paul y sus cuñados negocian un plazo de tres días y tres noches.

El 16 de junio, están todos preparados para salir y se amontonan en los coches. Tres

kilómetros antes de llegar a la frontera de Hendaya, los controles son muy estrictos y la cola de vehículos se alarga interminablemente. Comen galletas, abren latas de sardinas y duermen en los coches.

Irún, Burgos, Salamanca, cruzar España les lleva, efectivamente, tres días. Han tenido que separarse de Alexandre –hijo de Paul y Margot, y hermano de mi madre– y de sus primos François y Jean. Mientras estaban parados en la frontera, los jóvenes habían tomado la decisión de quedarse para combatir. Subieron al último barco polaco que salió de Burdeos, el *Batory* –nombre de un rey polaco del siglo XVI–. Zarpó de Libourne el 17 de junio de 1940. Alexandre tenía 19 años y había crecido rodeado del confort de una familia burguesa. ¿Qué lleva a un joven, apenas salido de la adolescencia, a emprender esa peligrosa odisea? ¿El amor a la patria, el gusto por la aventura, la necesidad de vivir por sí mismo? Fue lo que empujó a todos los que intentaron alcanzar Londres en esos días o después. ¿Y no fue, también, lo mismo que llevó a mi padre a rechazar una vida confortable en Estados Unidos para proseguir la guerra en Oriente Próximo⁹?

Alexandre y sus primos se embarcaron, pues, antes del llamamiento del general De Gaulle y se enrolaron desde el principio en la que se convertiría en 1943 en la 2ª División Acorazada del futuro mariscal Leclerc. Tras recibir formación militar en Londres, hicieron toda la campaña de África, desembarcaron en Normandía y formaron parte de las tropas que, el 24 de agosto de 1944, entraron en el París liberado.

El resto de la familia atraviesa en su huida España y Portugal, y se instala en Sintra, a 25 kilómetros de Lisboa. Los adultos asaltan a diario los consulados y embajadas para conseguir –el número de refugiados de la familia había aumentado– veintiún visados (!) para donde fuese, Paraguay, Argentina, Chile... Esos visados eran un bien precioso¹⁰. Paul contaría más tarde a un periódico estadounidense que, una vez llegado a Portugal en calidad de refugiado, se dirigió al British Relief Office, la oficina de socorro británica, que le dio un trozo de pan y un huevo duro: «Imagínese a un hombre al que no le faltaba de nada en la vida (...), y [que] en una semana había perdido su trabajo, su casa, su fortuna, sus amigos. Estaba sentado en una tapia de piedra con un huevo duro y pan y no pude evitar reírme».

Para poder embarcar, era necesario, como cuenta Emmanuelle Loyer, tener conexiones en Estados Unidos, dinero para pagar «el pasaje en barco (...), cierta notoriedad (...), amigos o colegas estadounidenses que se movilizaran, mucha energía y un poco de suerte», a lo que había que añadir que los americanos exigían a los refugiados que demostrasen que podían ganarse la vida en Estados Unidos. «Toda una serie de requisitos que impedían la salida de muchos¹¹».

En agosto, la situación se desbloquea gracias a su viejo amigo Alfred Barr. El conservador del MoMA se había empleado a fondo para convencer a los estadounidenses, que no sabían nada o casi nada de Paul Rosenberg, de la ventaja que, desde el punto de vista artístico, supondría para Estados Unidos acoger en su suelo a Paul. Y logró convencerlos.

Los Rosenberg obtienen, pues, sus preciados visados. La familia Helft (las hermanas, cuñados y primos de mis abuelos) también los consigue cuatro días más tarde.

Gracias a diversas vías, de tres a cuatro mil franceses lograron llegar a Estados Unidos. El 20 de septiembre de 1940, Paul y su familia desembarcaron en Nueva York.

Setenta años más tarde, mi visita a Floirac confiere realidad a ese éxodo. Me doy cuenta de por qué mi madre nunca quiso volver a ver esa casa que fue su último vínculo con Francia durante cinco años.

En lo que a mí respecta, me siento más emocionada de lo que hubiera imaginado. Los dos funcionarios municipales lo comprenden y me proponen una parada en el Ayuntamiento, a dos pasos de allí, para tomar un vaso de agua. Hace un calor espantoso. La alcaldesa, Conchita Lacuey, diputada socialista por la Gironda, se acerca a saludarme con una cálida sonrisa, se asombra ante las casualidades de la vida y aprovecha para hacerse una foto conmigo. «Nunca se sabe», dice ingenua y amablemente en este día de finales de verano.

Sus abuelos, republicanos perseguidos, llegaron de España más o menos al mismo tiempo en que mi familia entraba en ese país huyendo de Francia.

Cruce de destinos...

1. Correspondencia citada por Alex Danchev, su biógrafo, autor del imprescindible *Georges Braque, A Life*, Nueva York, Arcade Publishing, 2005.

2. *Ibid.*

3. Documento citado por los abogados para recuperar las obras después de la guerra.

4. Archivo Henri Matisse.

5. Archivo Henri Matisse.

6. *Art in Australia*, diciembre 1941-enero 1942.

7. Emmanuelle Loyer, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, París, Grasset, 2005.

8. Historiador, fundador con Lucien Febvre de la Escuela de los Anales y autor de uno de los más bellos libros de reflexión sobre el fin de la III República, *La extraña derrota*.

9. Véase el prólogo.

10. Cf. Dan Frank, *Minuit*, París, Grasset, 2010: al comienzo, los Estados Unidos aislacionistas de Roosevelt querían mantener buenas relaciones con el gobierno de Vichy y, para no herir su susceptibilidad, se mostraban cautos a la hora de acoger refugiados.

11. Emmanuelle Loyer, *op. cit.*

En el Centro Pompidou

La guerra, que imprimió su huella en la casa familiar de la calle La Boétie, las condiciones de la estancia en Floirac y la búsqueda desesperada de refugio en Estados Unidos se están adueñando poco a poco de mi investigación.

Tengo que volver al principio, al origen, al oficio de mi abuelo y rastrear en el archivo familiar. Antes de sumergirme en él en Nueva York, donde se encuentra, aprovecho una estancia en París para hacer una llamada al Centro Georges-Pompidou.

Tras la respuesta un tanto fría de su director, Alfred Pacquement, la de Didier Schulmann, responsable de la biblioteca Kandinsky es, sin embargo, cordial.

Concierto una cita para el 10 de mayo. ¿10 de mayo? Veintinueve años después de la victoria de Mitterrand... ¿Qué relación hay? Ninguna, a no ser para mí: el camino que lleva de la política al arte moderno y a escribir este libro.

No creo que encuentre nada interesante en el museo sobre su abuelo, me viene a decir Didier Schulmann cuando nos vemos, a no ser unas placas fotográficas que no se hallan aquí.

Tengo una entrevista, también amable, con Christian Derouet, uno de los conservadores del centro Pompidou y comisario de la exposición Kandinsky de hace unos años. Ha trabajado durante mucho tiempo en el archivo de Léonce Rosenberg y me dice que en sus investigaciones se cruzó con el hermano de Léonce, Paul.

De la acogida que me había dispensado Pacquement deduje que guardaba cierto rencor a mi familia por haber recuperado, hace una década, un cuadro de los sótanos del Centro Pompidou. A pesar de que llevaba el sello MNR¹, el museo puso algunas dificultades a la hora de devolver ese cuadro de Fernand Léger, *Mujer de rojo y verde*, conocido también como *Caballero con armadura*, con el pretexto de que los responsables del Pompidou no sabían si la obra –que, por supuesto, reconocían que había sido robada de la calle La Boétie– pertenecía a Paul o a Léonce Rosenberg. Un tribunal decidió con toda lógica que, ante la duda, el cuadro pertenecía a las dos familias y encargó a los legatarios –mi madre, mi tía y los herederos de Léonce– que se la repartieran, lo que se hizo sin ninguna dificultad. Si bien es cierto que el Centro Pompidou tenía razones fundadas para decir que no sabía a qué rama de la familia había que entregar el cuadro, también se notaba la resistencia del museo a separarse de esa obra tan bella.

Como era imposible que los primos Rosenberg se repartieran el cuadro, decidieron venderlo. A mí no me interesó demasiado el asunto y apenas me enteré del trabajo de investigación llevado a cabo para recuperarlo por mi familia, especialmente por mi tía y mis primas neoyorquinas. Pero recuerdo a mi madre contándome la extraña impresión que tuvo al observar detenidamente esa tela, para ella desconocida pues había llegado y desaparecido de la galería sin que tuviera

ocasión de verla.

En efecto, como sabemos, entre septiembre de 1939 y junio de 1940, ella y sus padres se fueron de París. Léonce, el hermano de mi abuelo no quiso seguirlos. Pasó la guerra en la capital llevando con orgullo la estrella amarilla, escapó milagrosamente de las redadas y murió en 1947. Tenía talento para descubrir artistas, pero estaba siempre sin un céntimo por lo que pedía con frecuencia a mi abuelo que le avanzara dinero a cambio de cuadros de su propiedad que dejaba en la calle La Boétie. Eso es lo que pasó en el invierno de 1939-1940 cuando hizo una transacción con mi abuelo, que entonces estaba en Floirac. Recibió un giro de su hermano y llevó el Léger a la galería de donde fue robado en julio de 1940 cuando el edificio fue entregado a los alemanes y a algunos franceses oportunistas. Devuelta al Estado tras la guerra, la *Mujer de rojo y verde* dormía plácidamente en el Pompidou, etiquetada, sin que mi familia ni el museo fueran conscientes de que estaba allí.

Aunque no hay ningún archivo sobre mi abuelo en el Centro Pompidou, excepcionalmente, me dejan consultar las placas fotográficas realizadas en la galería familiar y conservadas en los archivos de la biblioteca Kandinsky.

Todo lo que no está expuesto en el Pompidou se almacena fuera del edificio del museo por miedo a que –como ocurre una vez cada siglo– una crecida del Sena similar a la de 1910 anegue las reservas de los museos parisinos.

Me dirijo al más gigantesco de los guardamuebles o, al menos, al que conserva ese bien infinitamente valioso: la colección no expuesta del museo de Arte Moderno. Kilómetros de pasillos llenos de cajas marcadas con un cifrado sibilino que encierran unas esculturas que quizá nunca se han mostrado en público. Armarios móviles, montados sobre raíles, que permiten almacenar unos cuadros que permanecen invisibles. Decenas de telas no enmarcadas, apiladas en rollos, que me recuerdan a las estanterías de la tienda de revestimientos para suelos Mondial Moquette. Veo un Warhol, un Miró que están pidiendo ser colgados. Tesoros ocultos.

En otra sección, cuya puerta doble sólo se puede cruzar provisto de una tarjeta de identificación para acceder a una zona de seguridad, penetro en las dependencias que albergan los archivos fotográficos.

Hay miles de placas de cristal apiladas y catalogadas. Una serie de cajas archivadoras constituyen el fondo Paul Rosenberg. Mi madre y mi tío las donaron al Ministerio de Cultura en 1973 para que los investigadores pudieran consultar las obras de arte en su estado primitivo. Aquí están, ante mí, llenas de polvo y frágiles como la memoria.

Decenas de voluminosos clasificadores marcados con los nombres de Bisière², Braque, Laurencin, Matisse o Léger guardan pesadas placas de cristal –método fotográfico utilizado normalmente antes de la guerra– realizadas en su mayoría por Routhier, un famoso fotógrafo de arte de la época, y de desigual calidad.

En esas placas veo las salas de exposición de La Boétie 21 que he visitado hace poco, con sus zócalos de madera que se elevan a un metro del suelo y su característica vidriera. Extrañan esas fotografías en blanco y negro de unos cuadros célebres y rutilantes, pero la magia de esos clichés

hace olvidar que no son en color.

Las que más me conmueven son las que muestran las exposiciones de Matisse y Braque a finales de los años treinta. Sin duda porque acabo de ver otras fotos, tomadas sólo unos meses más tarde en el mismo lugar, de las mismas paredes, pero en las que los cuadros de los dos grandes maestros habían sido sustituidos por el retrato de Pétain y por unos eslóganes virulentamente antisemitas.

Abro las cajas al azar y saco con delicadeza de sus sobres amarillentos esas frágiles placas de cristal, algunas de las cuales están rotas o rayadas. Pero incluso esas roturas me emocionan: ¿Son fruto de la huella del tiempo o de la falta de cuidado del ocupante que las robó, del mismo modo que desmembró el resto de la colección?

Pasado, presente, siempre la identidad. Pero lo que yo quiero comprender es quién era mi abuelo y cómo fue la vida de esa familia que ahora tengo el afán de descubrir.

1. MNR o «Museos Nacionales Recuperación», fórmula aplicada a las obras de arte recuperadas de los nazis y guardadas en los museos nacionales hasta que se identifica a sus legítimos propietarios.

2. Pintor francés, contemporáneo de Braque y Juan Gris, cuya primera exposición tuvo lugar en 1921 en la galería Paul Rosenberg.

El guardamuebles de Gennevilliers

Lo primero que debo hacer es recorrer los lugares donde se conserva la memoria familiar. Y, por tanto, el guardamuebles donde he almacenado el grueso de los papeles y fotos que seleccioné a toda prisa en casa de mi madre. Hace un frío glacial en el vestíbulo de la empresa de mudanzas de Gennevilliers adonde los empleados traen unos contenedores sobre ruedas que abren en mi presencia.

¿Por qué tengo la sensación de estar en un depósito de cadáveres? ¿Por qué me parece ahora que estoy profanando tumbas si cuando vacié los armarios de mi madre no tuve esa impresión?

Salgo de allí deprisa, muy deprisa. En el maletero llevo dos enormes cajas, de las veinticinco o veintiséis que he guardado en Gennevilliers. Pasaré las dos noches siguientes dedicada a examinar fotos y cartas.

Esas cajas contienen sobre todo los papeles de France Forever, cuya secretaria general fue mi madre. Era una organización encargada de dar a conocer en Estados Unidos la labor de la Francia Libre y de la Resistencia. En 1940-1941, antes de que Roosevelt entrara en guerra, había que demostrar a los americanos que los franceses merecían su ayuda y que no eran solamente un pueblo que había doblado la cerviz ante el enemigo, idea que se puso de moda en los años sesenta y setenta. Emmanuelle Loyer habla de France Forever como de «una asociación [fundada] por iniciativa de un grupo de franceses residentes en Estados Unidos [con el objetivo] de “provocar una corriente de simpatía y ayuda concreta a la Francia Libre¹”».

Desempaqueto esas reliquias como vestigios de un mundo desaparecido: una cruz de Lorena, símbolo de la Francia resistente, una foto de De Gaulle dedicada por el general a mi madre, Micheline Rosenberg, religiosamente guardada por ella a pesar de haberse convertido en una furibunda antigauillista a partir de 1958. Y la colección de las publicaciones editadas por France Forever, escritas y maquetadas por mi madre.

Tengo mala conciencia. ¡A ella le hubiera gustado tanto en vida que yo ahondara en «su» guerra, al fin y al cabo tan noble como la de muchos emigrados! Pero siempre consideré ridícula esa lucha. Incluso un día de mi turbulenta adolescencia llegué a decirle con dureza que Roosevelt había entrado en guerra por Pearl Harbour y no por France Forever. No era falso, pero sí una crueldad ese empeño en desvalorizar a toda costa su labor de militante, y preferir a los héroes en la sombra, los de los combates de Kíev o de las batallas del desierto.

Por raro que pueda parecer, los años de la guerra en Nueva York fueron sin duda para mi madre fascinantes. Quizá no los más felices de su vida pero sí los más plenos. Probablemente porque fueron los únicos en los que ella realizó una tarea estimulante a la que se entregó por entero, con talento e imaginación.

Saco de las cajas una montaña de notas, de proyectos, de trabajos: ¿por qué una mujer inteligente se dejó luego aprisionar en una vida convencional, conyugal y maternal, y nunca intentó buscar fuera el aire y los amigos que tanto echó de menos el resto de su existencia? Para la joven que yo era en los años setenta y ochenta, esas consideraciones pertenecían a la prehistoria. Tanto para mí como para las mujeres de mi generación que hemos intentado conciliar, o mejor dicho yuxtaponer –a pesar de los inevitables obstáculos– todos los cometidos de una vida de mujer, era impensable seguir ese modelo.

Junto a esos borradores, a esas portadas de folletos estampadas con escarapelas tricolores y cruces de Lorena, y unos editoriales en los que se diseccionaba las diferencias ideológicas entre el general De Gaulle y el general Giraud (mimado por los estadounidenses que desconfiaban del jefe de la Francia Libre), encontré una mina de documentos y de cartas.

Hasta bien avanzada la noche me dediqué a seleccionar y clasificar ese montón de papeles: facturas de calefacción de la casa de Floirac al comienzo de la guerra, cartillas de racionamiento de la Gironda fechadas en 1940 y de París, en 1945, cartas de Léger o de Matisse a mi abuelo durante 1939, sentencias de los juicios entablados –y ganados– por la familia a determinados predadores. Y ¡cartas y más cartas! con la letra inclinada y minuciosa de Paul en las que mostraba algo de sí mismo.

Datan de la guerra y la posguerra, y dan testimonio de lo que fue la obsesión de su vida: sus cuadros, a los que amaba como a seres vivos, su ardua lucha por recuperarlos, su voluntad de hacer valer sus derechos y de garantizar a sus hijos una vida desahogada. En esas cartas hay mucho pudor personal y algunas tímidas efusiones con su hijo Alexandre, quien desde los años cincuenta lo aligeraba del peso de la galería, y con su hija Micheline que vivía lejos de él, en París, con su nieta, Anne, a la que llamaba mi «polluelo querido» y de la que, como buen abuelo, decía que mostraba a los cinco años ¡todas las cualidades de una niña excepcional!

Y montones de fotografías, un tanto irreales para mí. Aquel señor anciano y flaco de mi lejana infancia aparece en ellas joven, aunque ya escuálido, en bañador en una piscina de Montecarlo (chic, obligadamente chic) en 1925, enseñando a mi madre a hacer el muerto. O, en 1930, con su mujer y sus dos hijos en la pista de patinaje de Saint-Moritz (chic, eternamente chic) con pantalón bombacho a lo Tintín y el pelo al viento.

¿Era cariñoso, era alegre ese abuelo que primero fue padre, un papá que nunca quiso que lo llamaran así y hacía que sus hijos lo llamaran Paul? Esto chocaba a la bondadosa Marguerite Blanchot, que trabajó cincuenta años en casa de mis abuelos y que decía siempre «¡La gente va a pensar que el señor no es el padre de sus hijos!...».

Paul era, en realidad, una persona angustiada y púdica que mostraba más su afecto en las cartas a su adorada hija que en sus conversaciones con ella.

Durante los años cincuenta, se queja, como hizo toda su vida –aunque cada vez con más frecuencia– de su salud, que era mala, y de sus negocios, en realidad prósperos pero para él desastrosos. Muestra su inquietud por la inestable IV República y por la guerra de Corea que

puede ir a peor en cualquier momento, conmina a mi madre a que, con su hija y su marido, vuelvan a refugiarse en Nueva York y le propone irse a Argentina, un país que una parte de la familia que había emigrado allí describía como El Dorado del futuro. ¿A Argentina, como muchos de los nazis? ¿Huir una vez más cuando no hay ninguna amenaza auténtica? ¿Volver a llevar una vida de exiliado, lejos, cada vez más lejos de un peligro que, sin embargo, ha desaparecido?

La lucidez ganó. Mi abuelo partió en viaje de reconocimiento al Buenos Aires de Perón donde volvió a toda prisa y mandó deshacer los baúles que ya estaban preparados. ¿Presintió que ese país que una vez fue el más rico de toda América Latina (la Argentina de la Segunda Guerra Mundial era la quinta potencia del globo) iba a hundirse, en medio de regímenes autoritarios, dictaduras sangrientas y una inflación galopante?

Continuaba preocupado por el futuro, el fin de la pesadilla no le había procurado alivio ni sosiego. Como si con cada acontecimiento internacional se pudiera cuestionar lo que él era, su identidad, su familia. Las cartas, dedicadas en su mayor parte a tomar las disposiciones necesarias para que mi madre y su hermano mantuvieran la galería abierta, reflejan el afán que dominó toda su vida: dar a conocer, mostrar, propagar la cultura contemporánea en un mundo bárbaro.

Pedía a mi tío que desarrollara y dirigiera esa galería, lo que Alexandre hizo escrupulosamente hasta su muerte en 1986. A mi madre, que tuviera confianza ciega en su hermano. Y sobre todo, sobre todo, que sus dos hijos permanecieran unidos. Este deseo fue satisfecho mucho más allá de sus recomendaciones. Mi tío Alexandre cumplió tan bien la promesa hecha a su padre que con frecuencia se ocupó de su hermana más que de su propia familia.

Alexandre era un esteta, fue el primer presidente de la Asociación de Marchantes de Arte de Estados Unidos y un experto al que acudían todos los museos por su ojo infalible. Aunque mantuvo su nacionalidad francesa, se había convertido en un auténtico neoyorquino y se había casado con una estadounidense, mi tía Elaine. Seguía muy apegado a la cultura francesa y quiso que sus dos hijas, mis primas Elisabeth y Marianne, aprovecharan su doble nacionalidad para proseguir sus estudios en París. Todos nosotros, su mujer, sus primos, su hermana, su sobrina, lo llamábamos Kiki, apodo que le dieron sus padres cuando nació en 1921 –en la casa de la calle La Boétie, con Picasso como testigo–, sin ser conscientes de que con ese apodo infantil estábamos nombrando a un hombre muy serio con gafas de intelectual.

A diferencia de su padre, Alexandre se había dedicado a ese oficio más por deber filial que por gusto personal, pues sentía más inclinación por la literatura, la filosofía o los incunables. Era menos sociable que su padre, menos mundano, a veces más adusto y, aunque amaba infinitamente la pintura, no albergaba el mismo amor por el comercio. Por ello, tras la muerte de mi abuelo, la galería Paul Rosenberg dejó de tener tanto movimiento y se alimentaba fundamentalmente de su fondo, gracias al cual las dos familias vivieron holgadamente durante más de cincuenta años pero que, poco a poco, se agotó. Un fondo de centenares de cuadros... según puedo leer, incluso hoy, en la prensa. De ellos, quedan cuatro importantes en mi casa.

Si bien conocí perfectamente a mi tío, me cuesta esbozar la silueta de Paul, su padre, que vivió entre finales del siglo XIX y la primera mitad, estimulante y trágica, del siglo XX. Debo alejar las

últimas imágenes que tengo de él, las cartas que escribió al final de su vida e imaginar lo que constituyó su alegría: descubrir a sus ilustres contemporáneos y codearse con ellos. Debo sumergirme más en su universo: el de un apasionado marchante de arte.

1. Emmanuelle Loyer, *op. cit.*

Marchante

Durante mucho tiempo, la palabra marchante me desagradaba. O, para ser más precisa, me irritaba por ir asociada a otras como objetos artísticos, cuadros, «cosas raras o cosas bellas», como reza la inscripción de la fachada del Museo del Hombre de París.

Si mi abuelo hubiera vendido pantalones vaqueros o latas de sardinas, no lo hubiera considerado deshonesto pero, en mi juventud, pensaba que enriquecerse comerciando con obras de arte era un oficio tan dudoso como puede ser hoy el de banquero. No tiene nada de deshonesto, pero sí un lado «impuro» agravado por la tradicional repugnancia francesa hacia el dinero.

Para mí, la imagen de unos pintores malditos, muertos en la pobreza, convertía en sospechoso a todo aquél que se lucraba con la venta de sus cuadros. Por el contrario, me hubiera parecido admirable un hombre motivado sólo por amor al arte, una especie de mecenas preocupado por la supervivencia del buen gusto y por promocionar desinteresadamente a jóvenes artistas sin dinero.

El papa Julio II garantizando la gloria de Miguel Ángel o Peggy Guggenheim, la millonaria ociosa que protegía las artes adquiriendo una obra diaria, sí. Pero esa imagen de comerciar, regatear o comprar a unos pintores sumidos en la indigencia unas telas para después venderlas con grandes beneficios, me molestaba tanto como la aristocracia parisina asqueaba al personaje balzaquiano Lucien de Rubempré.

Después me he hecho mayor. Me he dado cuenta de que el mundo de Proudhon existe sobre todo en los libros, que ganar dinero no es obligatoriamente una lacra si no se explota a nadie, que incluso puede considerarse moral producir riqueza y no limitarse a aprovecharse de los bienes de la sociedad.

Pues bien, sí, mi abuelo Paul Rosenberg fue un marchante.

No era un oficio nuevo. Rembrandt subió el precio de sus obras en las subastas para aumentar el prestigio de la profesión. Bernini hizo lo mismo en el siglo XVII. Van Gogh y Gauguin también fueron conscientes de cómo funcionaba el mercado. Ambroise Vollard no fue sólo un intermediario en el arte impresionista o el marchante de Cézanne y de Gauguin, sino también el representante de ambos. Durand Ruel logró imponer a los impresionistas que le gustaban y para ello empleó más facultades que las de un simple comerciante.

Paul fue un marchante como ellos. Y un marchante de éxito aunque siempre se moviera más por la estética que por el sentido comercial.

Su pasión por la pintura moderna llegó con el tiempo. Como le pasó a Kahnweiler quien, según su biógrafo, Pierre Assouline, al comienzo de su vida activa no sentía aún amor por el arte contemporáneo. Era un banquero poco familiarizado con el arte y su fascinación por los pintores

de su tiempo fue «fruto de una lenta maduración, de un aprendizaje y del hábito¹».

El paralelismo entre estos dos hombres, cuyas figuras tanta importancia tienen en el mundo del arte, no carece de interés.

Pierre Assouline traza en su libro un hermoso retrato de Daniel-Henry Kahnweiler, marchante de talento desde comienzos del siglo XX pero cuyo éxito no se consolidó hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Lo muestra con un carácter bastante parecido al que, por lo que sé, tenía Paul Rosenberg: «sobrio», «imperioso», «duro en sus relaciones profesionales», «un poco anticuado», «sensible a la mínima adulación servil y dotado de un inmenso orgullo²».

Procedían de medios no muy distantes, uno de una familia de marchantes de obras de arte, francés desde hacía poco, el otro de una familia de banqueros de la otra orilla del Rin; ambos eran, pues, hijos de una burguesía acomodada. Los dos comprendieron la revolución pictórica del siglo XX aunque Paul tuviera predilección por Picasso o Braque, y Kahnweiler por su amigo Juan Gris o Vlaminck.

Tanto uno como otro se negaron a promocionar en sus galerías a los pintores surrealistas por considerar que, aunque ese movimiento era legítimo e innovador en literatura, no lo era en las artes plásticas. Y rechazaron a Dalí, Max Ernst, Miró o Magritte³.

Para terminar, ninguno de ellos quiso publicar sus memorias. Paul no escribió jamás las suyas, consideraba que era un ejercicio vulgar y poco apropiado. Kahnweiler tampoco escribió el libro de memorias que su vida merecía aunque su trabajo sobre Juan Gris es una obra de referencia.

Aquí acaban los parecidos. Las diferencias pertenecen a varios ámbitos.

En primer lugar, a su manera de ver los acontecimientos del siglo. A Paul, que fue un soldado movilizado en 1914, le preocupaba lo que pasaba en los años treinta, hizo campaña para que no se comprara el arte que malvendían los nazis y tuvo que huir en 1940 perseguido por éstos. Kahnweiler fue un ardiente pacifista que rechazó –para lo que se necesitaba valor– combatir en cualquiera de los dos bandos en la guerra del Catorce. Era violentamente antinazi pero se negó a creer en la posibilidad de una Segunda Guerra Mundial hasta la víspera misma de la invasión de Polonia por las tropas de Hitler. Logró esconderse en Francia durante los años 1940-1944. Antes, vendió la galería a su cuñada, Louise Leiris, una católica borgoñona, con lo que su negocio pudo, en cierto modo, seguir en activo durante la Ocupación.

La trayectoria profesional de Rosenberg y Kahnweiler fue también diferente: Paul se dio a conocer por sus conocimientos en pintura impresionista y se hizo célebre como experto en arte moderno tras la Primera Guerra Mundial. Kahnweiler se inició en el arte contemporáneo antes, en los primeros años del siglo XX, y enseguida alcanzó una gran reputación. Después sufrió una larga travesía del desierto para regresar con fuerza en 1945. En esa época Paul se había ido lejos de Francia.

Desde muy pronto, Paul tuvo el presentimiento de que Estados Unidos tomaría el relevo de Europa tanto en el mercado del arte como en la renovación artística, y desde 1922 intentó inculcar en ese país el interés por el arte moderno. Daniel-Henry Kahnweiler siempre estuvo convencido de que París era la capital mundial del arte moderno y, hasta su muerte, siguió creyendo en la supremacía

de la vieja Europa.

Los acontecimientos del siglo los acercan: la Segunda Guerra Mundial cortó la relación de Paul con sus artistas, como la del Catorce, la de Kahnweiler con los suyos. También sus éxitos respectivos están vinculados a la guerra: la fama de Paul floreció en el mundo del arte nada más terminar la Primera Guerra Mundial; Kahnweiler, por el contrario, triunfó sobre todo tras la Liberación, cuando recuperó la representación de los pintores que lo habían abandonado en los años veinte y, lo que es más importante, se convirtió en el marchante oficial de Picasso.

En lo que se refiere a las relaciones personales entre los dos hombres, no parece que fueran buenas. Yo no he encontrado nada desagradable acerca de Kahnweiler por parte de Paul Rosenberg, pero Pierre Assouline describe al protagonista de su biografía como una persona dura con sus colegas, especialmente con mi abuelo. Sin duda estaba indignado y se sentía herido por el comportamiento de Léonce Rosenberg, que le había quitado a sus pintores cubistas mientras él estaba exiliado en Suiza durante la Primera Guerra Mundial. De hecho, la reputación de Léonce se deterioró cuando, en los años veinte, aceptó tasar los bienes de Kahnweiler que iban a ser liquidados tras ser requisados por Francia por ser ciudadano alemán. Pero la acritud del protagonista de Pierre Assouline parece extenderse a su hermano Paul al que trata un tanto despectivamente.

Paul, que había optado por vender las obras del siglo XIX para comprar las del siglo XX y sostener así a sus autores, decidió pagar mejor que los otros marchantes a los pintores con los que firmaba contratos. Quiso remunerar con generosidad a los artistas (fundamentalmente a Picasso, Braque, Léger y Matisse) para que tuvieran libertad a la hora de pintar. Para Kahnweiler, al que Picasso creó la fama –¿injustamente?– de ave de rapiña, era una cuestión de honor no pagarles demasiado y jamás hacer una contraoferta.

Cuando Léger fue a decirle: «Paul Rosenberg me da el doble que usted», Kahnweiler le respondió «Muy bien, pues váyase con él⁴». Tras Picasso en 1918, Braque y Léger –e incluso Masson durante un tiempo– firmaron en los años veinte y treinta con Paul, Vlaminck se fue con Bernheim-Jeune y Derain con Paul Gillaume. Sólo permanecieron con Kahnweiler su amado Juan Gris, en permanente rivalidad con Picasso, y otros pintores de menor importancia.

Es comprensible que Kahnweiler estuviera resentido, pero Paul había optado por una política que valoraba a los artistas contemporáneos y les garantizaba desahogo material y fama. Y formó parte de los que encarnaron la edad de oro de la pintura francesa de entreguerras. Es la tesis central que desarrolla Michael FitzGerald cuando escribe al respecto que «el mercado no se mantuvo al margen del desarrollo del arte moderno sino que fue crucial⁵».

Si la obra de Picasso despegó a partir de los años veinte fue también porque Paul supo promocionar al pintor y orientar su trabajo. Además, el hecho de que se diera cuenta de que había que intentar vincular las turbulentas corrientes del siglo XX con la pintura francesa del pasado benefició, sin duda, a los artistas contemporáneos. Quizá más que el empeño en defender el cubismo, y sólo el cubismo. Como ha subrayado en muchas ocasiones la prensa estadounidense,

Paul fue, hasta que estalló la guerra, el marchante más importante en Europa, de Delacroix a Picasso. «Imagínense», decía un periódico californiano en los años cuarenta, «poder entrar en el estudio de Matisse o de Picasso dos veces por año, mirar cuarenta de sus mejores obras y decir “¡me las quedo todas!”». Eso es lo que hacía Paul Rosenberg hasta la guerra».

Por último, Kahnweiler y Rosenberg también fueron diferentes en lo que respecta a su política hacia los museos. A Kahnweiler, sin duda escaldado por los años en que sus bienes habían sido requisados por Francia y considerando que, en contra de su voluntad, ya había cedido bastante al Estado, «no le gustaba hacer donaciones a los museos. Hasta ahí llegaba su generosidad⁶». Paul fue, por el contrario, pródigo. Agradecido a Estados Unidos por haberle acogido como refugiado en 1940, donó muchas telas (de Picasso, Renoir o Van Gogh) a los museos estadounidenses, tanto de Nueva York como de otras ciudades. Feliz, más adelante, por haber podido recuperar gran número de los cuadros que le habían sido robados, donó al Estado francés –sobre todo al Museo de Arte Moderno de París– una treintena de cuadros importantes.

Paul, pues, evolucionó y pasó de los impresionistas a los modernos. E incluso a comienzos de los años cincuenta dio muestras de su iniciativa innovadora al firmar un contrato con Nicolas de Staël, intentar lanzar la pintura de Le Corbusier –que no llegó a «cuajar» nunca– y hacer incursiones en una pintura estadounidense poco conocida como la de Max Weber, Karl Knaths o Abraham Rattner.

Pero no pasó a la etapa siguiente, la que le habría podido llevar, de haber vivido, a Edward Hopper o Willem de Kooning. Es seguro que, de haberlos conocido, no le habrían gustado Jasper Johns o Rothko y jamás se hubiera inclinado por el pop art de Rauschenberg o Andy Warhol. Uno se topa siempre con sus propios límites en la apreciación que se tiene de la modernidad.

Como hemos visto anteriormente, la revista *Art in Australia* pidió a Paul Rosenberg para su número de diciembre de 1941/enero de 1942 su opinión sobre la pintura y que evocara a los pintores que se habían quedado en Francia. Paul, al que la revista presenta como el hombre que mejor conocía a los artistas de antes de la guerra, dice en la entrevista: «Los pintores que se anticipan a su época no existen. Es el público el que en ocasiones va a la zaga de la evolución de la pintura. ¡Cuántos errores se han cometido, cuántos jóvenes, futuros grandes pintores, han vivido en la pobreza a causa de la ignorancia de los marchantes y su negativa a apoyarlos simplemente porque no les gustaba ese aspecto de su arte o porque no lo entendían! Con demasiada frecuencia, el espectador busca en sí mismo argumentos contra el arte antes de intentar superar unos convencionalismos que ha hecho suyos».

A ese propósito, Paul tenía siempre al alcance de la mano –lo cita, especialmente, en el catálogo de la exposición sobre Picasso que organizó en París en 1936– un sugerente artículo de Albert Wolff, crítico de arte de comienzos de la III República, publicado en el muy respetable *Le Figaro* de 1876. Los denominados «impresionistas» –epíteto que pretendía ser insultante pero que ellos enarbolaron como una reivindicación– habían sido la comidilla de la prensa dos años antes y al público conservador le costaba aceptar ese arte que no entendía. Paul guardó ese texto como

antídoto frente a la incompreensión de sus contemporáneos.

«La calle Le Peletier tiene muy mala suerte. Tras el incendio de la Ópera se ha abatido sobre el barrio un nuevo desastre. En la galería Durand-Ruel, se acaba de inaugurar una exposición que pretende ser de pintura (...) Algunas personas se desternillan de risa ante esas cosas. A mí se me encoge el corazón. Esos presuntos artistas se llaman los intransigentes, los impresionistas; cogen unas telas, pintura, brochas, lanzan al vuelo algunos colores y firman el resultado. Del mismo modo que los locos del manicomio de Ville-Evrard recogen piedras que se encuentran a su paso y creen que son diamantes. (...) Intenten conseguir que el Sr. Pissarro comprenda que los árboles no son violeta, que el cielo no es de color mantequilla, que en ningún país se ven las cosas que él pinta. Intenten hacer entrar en razón al Sr. Degas (...) ¡Prueben a explicar al Sr. Renoir que el torso de una mujer no es un amasijo de carne putrefacta con manchas verde violáceo que denuncian el estado de total descomposición de un cadáver! (...) ¡Y ese cúmulo de cosas burdas es el que se expone al público sin pensar en las desgracias que puede acarrear! Ayer detuvieron en la calle Le Peletier a un pobre hombre que, al salir de la exposición, se dedicaba a morder a la gente con la que se cruzaba⁷». El artículo está bien escrito y su carga es eficaz pero, décadas más tarde, la burla se volvió contra su autor.

«Los árboles no son violeta»... Está claro que fue contra ese tipo de prevenciones contra las que Paul luchó. ¿Pero fue un visionario o se limitó –lo que ya sería mucho– a estar al lado de los pintores innovadores y exponerlos junto a los clásicos para que el público los aceptara mejor? ¿Hasta dónde alcanzaba su audacia? ¿Cómo concebía el papel del marchante de arte en ese negocio que poco a poco se iba estructurando?

Después de la guerra escribió a Lucienne, la hija de su hermano Léonce, que quería abrir una galería: «No cometas el mismo error que tu pobre padre y no te ciñas únicamente a la pintura más vanguardista. Mezcla tus exposiciones de tal suerte que atraigan a todo tipo de clientela, tanto a la que se considera avanzada como a otra más conservadora. Cuando no se dispone de dinero, emprender únicamente una política adelantada a su tiempo es una vía sin salida. Eso se debe hacer progresivamente».

Fue así, en efecto, como Paul comenzó y como, antes que él, lo hizo su propio padre.

Mi bisabuelo, Alexandre, era comerciante en grano. Un mundo alejado, muy alejado de las obras de arte. El día en que un cargamento en mal estado acabó de arruinarlo, decidió, por fin, gastar los últimos ahorros en lo que le gustaba de verdad, los «objetos artísticos y curiosidades». Adiós al comercio de grano: se convirtió en anticuario y se instaló en la avenida de la Ópera, 38.

Observo con atención la fachada de ese inmueble anodino. Está al comienzo de la avenida, casi en la plaza de la Ópera, es uno de los edificios que albergan hoy compañías de seguros y líneas aéreas. Me cuesta imaginar una galería de arte en este lugar que parece hecho para el comercio y los turistas que buscan tiendas libres de impuestos a la sombra de la Ópera Garnier.

Un día, Alexandre Rosenberg, que hacía poco que era marchante, compró en la casa de subastas Drouot, por 87,50 francos, un cuadro que le gustó. Era un Sisley y el primer cuadro impresionista

que llevó a su tienda en un momento en que casi nadie, salvo Ambroise Vollard y, sobre todo, Paul Durand-Ruel, se fijaba en esa nueva escuela. La lucha por imponerla acababa pero el público aún no se había decidido a comprar sus obras. Intrigado por el nuevo movimiento, mi bisabuelo descubrió a Manet, Monet, Renoir y se apasionó por su pintura.

Fue eso, sin duda, lo que me reconcilió con la palabra marchante: mi bisabuelo partió de cero, se educó a sí mismo artísticamente, fiándose de su gusto audaz. ¿Se puede llamar comercio cuando las telas que compra –y le cuesta vender– son obra de ilustres desconocidos? Es, ante todo, una pasión convertida en oficio.

El único esbozo de texto que escribió su hijo Paul, mi abuelo, fue el comienzo de un libro autobiográfico, iniciado en Nueva York durante la guerra pero que nunca terminó por falta de tiempo, pudor y timidez.

«Un día [cuando tenía unos diez años], [mi padre] me llevó ante el escaparate de un marchante que regentaba una tienda en la calle Le Peletier para enseñarme un cuadro que me hizo proferir gritos de horror. Imagínense una tela de pinceladas espesas, de colores violentos, que representaba una humilde habitación en la que se veía una cama de madera cubierta con una tela roja, una vulgar mesa de madera con un jarro de agua, una jofaina y, colgados de las paredes, unos trapos informes. Me parecía que el suelo estaba curvado, que los muebles bailaban y que, como en un dibujo animado, querían saltar del cuadro y huir por la ventana. Mi padre me tranquilizó y me dijo “no conozco a este artista, la tela no está firmada, pero voy a enterarme de quién es porque me gustaría comprarle cuadros”. Era un Van Gogh y hoy está en el Art Institute de Chicago, museo al que, por ironía del destino, yo se lo vendí unos treinta años más tarde⁸».

Todos los ahorros de Alexandre Rosenberg se van en los impresionistas, Van Gogh, Cézanne, lo que asusta a su mujer. «Mi madre», sigue contando Paul en ese bosquejo de crónica familiar, «consideraba que su marido se había vuelto loco y estaba arruinando a sus hijos. “Qué van a pensar nuestros amigos y clientes”, decía lamentándose. Su ira llegó al máximo cuando entraron en la casa un Van Gogh y un Cézanne. Gritó desde la escalera: “Hijos míos, vuestro padre está cada vez más loco, compra Vann Govogh y Sesans”. Y lo cierto es que todos los que venían a casa estallaban en carcajadas ante un Monet azul o amarillo, diciendo que no existía equivalente en la naturaleza. Un día, estábamos comiendo cuando sonó el teléfono. Mi padre cogió el aparato: “¿Qué cuánto quiero por mi Cézanne? 6.000 francos y ni un céntimo menos –¡Ah! ¿Se queda con él?”, dijo, encantado de mostrar a mi madre que había alguien más loco que él».

Los impresionistas entraron, pues, en casa de Rosenberg padre en un momento en que gustaban a muy poca gente y cuando los marchantes preferían vender los paisajes de la escuela de Barbizon antes que esa pintura que, sin embargo, no era tan nueva. La percepción del público va, con frecuencia, retrasada respecto de su tiempo.

Monet, Manet, Pissarro, Sisley, Courbet, Daumier, Lautrec, Cézanne, Van Gogh adornaban la galería de la avenida de la Ópera. También Renoir, del que mi bisabuelo adquirió *Niña con*

regadera, que su hijo Paul vendió mucho más tarde al gran coleccionista estadounidense Chester Dale. Fue el primer cuadro –y uno de los más bellos– de la serie que se exhibió en la National Gallery of Art de Washington con motivo de la impresionante muestra de la colección Chester Dale en 2009.

Me acerqué a la exposición para ver si el cuadro era tan grácil como su célebre reproducción, y me quedé maravillada ante esa luz del sol que Renoir había hecho jugar en el luminoso cabello de la niña dando vida a las sombras sobre sus mejillas.

1. Pierre Assouline, *L'Homme d'art, D.-H. Kahnweiler (1884-1979)*, París, Gallimard, Folio, 1989.

2. *Ibid.*

3. Un día en que Salvador Dalí se acercó educadamente a Paul en un restaurante para pedirle que lo representara, la respuesta de mi abuelo fue mordaz, grosera y demostró poca visión de futuro: «Señor, mi galería es un lugar serio, no está hecha para los payasos».

4. Diálogo citado por Pierre Assouline, *op. cit.*

5. Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1995.

6. Pierre Assouline, *op. cit.*

7. Albert Wolff en *Le Figaro*, 3 de abril de 1876.

8. *La habitación de Van Gogh en Arles* sigue hoy en el Art Institute, Chicago.

Châteaudun, Ópera y Madison

He encontrado una partida de nacimiento de Paul, amarillenta y ajada: nació el 29 de diciembre de 1881 en París, en la calle Châteaudun, hijo de Alexandre Rosenberg y Mathilde Jellinek. Los dos apellidos proceden de Hungría, de Bratislava, hoy capital de Eslovaquia y en aquel entonces parte del imperio austrohúngaro.

Siempre oí a mi madre afirmar con orgullo –sin duda herencia del traumatismo de 1940– que ella era francesa desde hacía dos generaciones. Pero no es exacto en absoluto: su padre, aunque nació en Francia, no por ello era automáticamente francés. La ley de 26 de junio de 1889, cuyo fin era que toda persona nacida en suelo francés fuera un ciudadano francés de pleno derecho, se aplicaba, en efecto, a los hijos nacidos en Francia de padres extranjeros, pero sólo cuando alcanzaban la mayoría de edad. Paul hubiera tenido que presentar en 1902, al cumplir 21 años, una solicitud de nacionalización, pero en esa fecha él estaba en Londres aprendiendo el que sería su oficio y dejó pasar el plazo (¿Estaba en peligro la identidad nacional familiar ya desde comienzos del siglo XX?).

Por eso encuentro entre mis polvorientas cajas otro documento, fechado en 1913, por el que se le concede la naturalización que debía de haber reclamado, ya que era la única vía para ser francés. Está firmado por Louis Barthou, ministro de Justicia que moriría en Marsella en 1934, a causa de una bala perdida cuando los ustachas intentaron asesinar a Alejandro de Yugoslavia.

Mi abuelo, aunque nació en París, se convirtió, pues, en francés por voluntad, no por nacimiento, en una Francia a la que no le venía nada mal, en vísperas de la guerra del Catorce, llamar a filas al máximo número posible de sus hijos, nuevos o viejos. En resumen, por ese lado, soy una francesa bastante reciente. Las leyes de la III República tampoco eran muy favorables a los hijos de inmigrantes...

Paul entra en el negocio de su padre en enero de 1898, con 16 años. «Quería que yo aprendiera joven el oficio. Empezó por encomendarme copiar las cartas y clasificarlas. Al cabo de ocho días, le dije que no seguiría hasta que no hubiera terminado mis estudios artísticos. Lo aceptó y héme aquí dedicado a recorrer los museos tomando notas¹». Comienza por estudiar a conciencia el arte antiguo, el caldeo, el egipcio, el griego y acaba por el moderno. Durante las vacaciones, recorre los museos de Europa que terminan siéndole muy familiares. «Conocer a los primitivos, haber estudiado sus expresiones, los modos, los estilos que habían utilizado para expresarse me hizo comprender desde muy joven que el método no existía, que sólo contaban las leyes de construcción, las relaciones de valores, las líneas, los volúmenes y todo lo que ellos querían

expresar. (...) Acompañaba a mi padre que me iniciaba en el oficio de anticuario y corregía mis impresiones. Hasta que terminé siendo un presuntuoso que criticaba el arte que él compraba en mi ausencia».

Mal que bien, va aprendiendo. «Teníamos una vajilla de porcelana antigua de Sajonia, con fondo rosa, y un barril, también de porcelana de Sajonia y del mismo color. Uno de nuestros clientes, el príncipe de St. L., vino un día a la tienda y le vendí la vajilla a la que añadí el barril que costaba más que todas las otras piezas juntas. El comprador, asombrado del precio, insistió en llevárselas él mismo. Yo, orgulloso de la venta que había hecho, se lo conté a mi padre que me llamó de todo y declaró que nunca sería capaz de desempeñar ese oficio. Debo admitir que no estaba muy contento de mi estreno como hombre de negocios... »

Sin embargo, con el paso del tiempo, su criterio va haciéndose más atinado, y Paul considera que es capaz de valerse por sí mismo. «Puesto que sabes ya tanto», le dice su padre, «vete a Londres, abre una tienda, haz negocios e intenta no confundirte». El joven parte, pues, a los 19 años, orgulloso, arrogante y convencido de que se cubrirá de gloria. «Por desgracia, mis primeras experiencias no fueron muy afortunadas. Sin mi padre, carecía de guía en quien apoyarme». Buscando cuadros de Alfred Stevens², compra un A. Stevens, que resulta ser de Agrippa y no de Alfred, y carece de todo valor comercial. Pero va progresando, compra dos Monet por 250 libras, dos dibujos de Van Gogh, por 40, y se gana la confianza de su padre que, habiéndose retirado de los objetos artísticos para dedicarse únicamente a los cuadros, desea que sus hijos sean también marchantes.

En 1906, Rosenberg padre, que se encuentra mal de salud, entrega a sus dos hijos, Paul y Léonce, la galería de la avenida de la Ópera, 38. Paul se da cuenta de que, para ganar dinero, no basta vender a los impresionistas. «Estábamos obligados a comprar cuadros “vendibles”». Vendibles significaba la escuela de Barbizon que seguía dominando el gusto de la época. Pero ni siquiera así. Paul intenta sin éxito vender un Ziem³ a un comprador que considera que 6.000 francos por una vista de Venecia con un campanil inclinado era muy caro... Intenta también vender un retrato de Luis XIV a un descendiente de los Borbones que se molestó cuando Paul le dijo que no se parecía en nada a su antepasado.

«Tenía éxito, pero me atormentaba la idea de estar vendiendo cuadros que no me gustaban y que, como sabía con certeza, el futuro no apreciaría. Fue entonces cuando decidí vender a cualquier precio todo lo que poseía para dedicarme a los impresionistas. También me di cuenta de que si quería competir con las grandes galerías que contaban entonces, debía adquirir únicamente obras escogidas y de calidad, y confiar en el tiempo para labrarme una reputación».

Ésas fueron, en efecto, las dos lecciones que extrajo de sus años de aprendizaje y que aplicó después. Repitió la primera lección con los impresionistas: optó en esa ocasión por vender sus cuadros, vivir con ese dinero y poder, así, esperar a que los compradores se decidieran a adquirir la pintura contemporánea que tanto le gustaba. En diez años y dos etapas pasaría de la escuela de Barbizon a Pablo Picasso.

En cuanto a la segunda lección, la reputación que adquirió entonces y que mantuvo el resto de su vida fue que, incluso en lo referente a la pintura moderna, nueva, sólo poseería obras

excepcionales. Durante cuarenta años y desde la galería de su padre en la avenida de la Ópera de París a las que él tuvo en los alrededores de la avenida Madison de Nueva York, su sello fue la calidad absoluta de las obras que ofrecía a sus clientes.

Pero su pasión por los modernos no le hizo olvidar jamás su gran amor por Renoir.

Hace un tiempo, fui sin mucho entusiasmo a ver en el Grand Palais de París una exposición sobre el Renoir tardío, el de comienzos del siglo xx. Confieso que la pintura de Renoir, fácil, demasiado convencional, impresa en mil y un carteles, posavasos o manteles individuales, además de no gustarme me produce hastío. Como el mejor intencionado de los melómanos no soporta oír una vez más en Radio Classique la Sinfonía nº 41 de Mozart: ha sido tan tocada y vuelta a tocar por todas las orquestas del planeta que ya no hay quien la escuche.

Consideraba, además, que las últimas obras de Renoir, borrosas, rojizas y alegóricas perjudicaban a las de los años gloriosos. Este juicio categórico, heredado –eso creía yo– de Paul, y transmitido por mi madre, me parecía irrefutable.

Pero la exposición, titulada «Renoir en el siglo xx», era una maravilla. Reunía los cuadros de los años 1880-1890, momento en que Renoir se aleja de esa revolución impresionista que consistía en pintar al aire libre, para anteponer los retratos de mujeres jóvenes, dulces y pensativas: Gabrielle, la niñera de su hijo Jean, de perfil encantador, bañistas arreglándose, escenas de la vida burguesa cotidiana (el peinado, la lectura, la costura o la lección de piano), desnudos de voluptuosas curvas próximas a Boucher o Rubens. Entre sus últimos cuadros figuraba *Las bañistas*, donadas al Estado por los hijos de Renoir en 1923, al poco de su muerte. No me gusta ese cuadro, considerado, sin embargo, por el propio Renoir como una «culminación» y un «trampolín para futuras investigaciones». Sus rollizas odaliscas de carnes flácidas me desagradan y espontáneamente hice mío el juicio categórico que la historia familiar atribuía a Paul.

Digo bien «atribuía» porque, para mi sorpresa, al final de la muestra, vi toda una pared tapizada con las fotos de la exposición que, en 1934, Paul dedicó en su galería a Renoir y en la que exhibía una selección de las telas de los últimos años del pintor. En ella estaban las mejores obras de la retrospectiva del Grand Palais, incluida *Las bañistas* que hoy me parecen excesivamente rosadas y fofas.

Fue uno de esos cuadros, el conocido por su nombre inglés, *Reclining Nude*, el primero de Renoir que ingresó en el MoMA, gracias a que mis abuelos lo donaron a ese prestigioso museo en 1956. Hace unos años, se vendió para adquirir un Van Gogh –los museos de Estados Unidos tienen derecho a vender y comprar los cuadros de su colección–. Era una de las estrellas de la gran exposición Renoir del Grand Palais de París en septiembre de 2009 y uno de los que Picasso y Matisse dijeron siempre que les había servido de inspiración.

Paul anotó con detalle dos de sus visitas al taller de Renoir en 1919. La del 21 de noviembre, justo antes de su muerte, y la del 6 de diciembre, con motivo de su entierro. En noviembre va a visitar al viejo pintor a su taller, construido en un extremo de su propiedad de Cagnes, «Les Collettes»: «Parecía contento al verme y, aunque lo encontré más delgado, seguía alegre, feliz con la pintura, y tan pícaro como ha debido de ser siempre (...) Le llevé la fotografía de una gran

figura de Corot que yo acababa de adquirir. “Corot, me dijo, es un ser aparte en el siglo XIX, pertenece a todos los tiempos” (...).

Antes de la puesta de sol, trasladaron a Renoir de su taller a su casa, sentado en un sillón provisto de parihuelas, arropado con pieles y tocado con un gorro. Yo iba a su lado con la cabeza descubierta, hablándole del gran espectáculo de la naturaleza. El camino estaba bordeado de olivares, las mujeres recogían del suelo las aceitunas maduras, los niños jugaban, los perros estaban tendidos, recibiendo los últimos rayos del sol, y las mujeres comenzaron a decir “Buenas tardes, señor Renoir”, los niños dejaron de jugar y los perros acudieron al encuentro de su amo. Y él, como un gran sacerdote, inclinaba la cabeza y con su bondadosa sonrisa respondía “buenas tardes, buenas tardes”.

En ese momento, a través de unos olivos que parecían cada vez más retorcidos, el mar se volvió más azul, las mujeres más bellas, el sol más cálido, para clamar su admiración por quien había logrado ser el pintor de la mujer, de la naturaleza, del sol».

Paul volvió a «Les Collettes» dos semanas más tarde para asistir a las exequias de Renoir, que había muerto el 3 de diciembre. Fue de los pocos presentes en el entierro de uno de los símbolos del arte francés del siglo XIX y comienzos del XX.

«Su ataúd reposaba en una modesta carroza, sin caballos, adornada con viejas plumas de avestruz (...) El cortejo se puso en marcha, frenado por los hombres al descender la pendiente pronunciada que lleva de «Les Colletes» al pueblecito de Cagnes. Una iglesia, o mejor dicho un sencillo cobertizo, acogía a la gente y amigos de la vecindad en bancos rudimentarios, el ataúd estaba depositado ante el altar apoyado en dos puertas rústicas con los postigos cerrados.

Comenzó el oficio, sencillo, sin discursos, sin música, sin pompa, como hubiera querido Renoir. El cura, su amigo, una gran persona, pronunció las oraciones de ritual, pero lo hizo con una emoción que contagió a todos los allí reunidos: elogió al gran pintor, al hombre de gran corazón, así como al gran creyente que, bajo la aparente crítica a la religión, siempre cantó la belleza de la naturaleza (...). Pensé que en otro tiempo, en otra época, habría tenido un funeral de Estado».

Aparte del relato de su formación, Paul escribió muy poco, un prólogo aquí o allá y algún artículo en una revista de arte. Consideraba que no era ése su papel. ¿Exceso de trabajo, timidez, despreocupación, depresión o lucidez? Aunque estaba ávido de reconocimiento, no hizo nada para sostener, teorizándolo, su punto de vista sobre el arte.

Cuento, pues, con pocos textos de Paul. Tampoco tengo ningún testimonio de cómo le había ido en la guerra del Catorce. No he encontrado ninguna de las cartas –se perderían quizás en la catástrofe de 1940– que debió de escribir desde el frente a su joven y bonita esposa con la que se había casado en julio, un mes antes del comienzo de la guerra. Reclutado como todos los jóvenes de su edad en 1914, fue desmovilizado en 1916 debido a su frágil salud. Sufría ya de la úlcera que lo atormentó durante toda su vida. De esa época sólo tengo de él una foto amarillenta de un recluta con un bigote como el que lucían todos los soldados de la Primera Guerra Mundial y que hoy ha dejado de llevarse.

Tampoco tengo testimonios de sus opiniones políticas. Tras haber sido un ferviente admirador del De Gaulle de la Francia Libre, se desmarcó del hombre que volvió al poder de una forma tan controvertida el 13 de mayo de 1958, y se convirtió en abiertamente antigauillista. En Nueva York, donde vivía, toda dureza le parecía poca a la hora de evocar la arrogancia francesa –que, según se decía, el general encarnaba como nadie– obligando a mis padres a defender un régimen y a un presidente por los que tampoco sentían ya la misma pasión que en 1940. Pero, se quiera o no, la V República y su fundador simbolizaban cierta renovación francesa despreciada por Estados Unidos que, desde entonces, ha criticado, y sobre todo no ha comprendido, la política exterior francesa.

Paul Rosenberg, que nació y vivió como un burgués, era prudentemente de izquierda, digamos un radical-socialista al estilo de Edouard Herriot.

Cuando estudiaba secundaria, se enfrentó a los que se oponían a Dreyfus, y admiraba a Jaurès. En 1936, votó a favor del Frente Popular. Luchó, a su modo, entre los comerciantes de obras de arte contra las ideas fascistas que gangrenaban Europa. Y se adhirió por sus actividades, y a través del combate glorioso de su hijo en la 2ª División Acorazada, al gaullismo combatiente de la Segunda Guerra Mundial.

He encontrado numerosas cartas de los años cincuenta, como ésta que escribió a mi madre en 1952, inquieto al ver cómo se tambaleaba la IV República y regresaba sin complejos el dinero-rey: «La masa de trabajadores que no puede llegar a fin de mes, que sufre privaciones y cuyo salario es ridículo, terminará por rebelarse (...). Hay muchos coches de lujo de marca extranjera, muchos restaurantes de precios exagerados. Demasiada miseria, demasiado lujo ostentoso (...) y sólo caridad para los que no tienen nada». No se trata, en efecto, de una arenga revolucionaria y no tengo la intención de situar en la extrema izquierda a un abuelo que estaba lejos de ella. Tampoco quiero minimizar la acritud que sentía en esa época hacia una Francia que lo había rechazado. Pero ese tipo de indignación –y he hallado muchos ejemplos en su correspondencia– muestra su rebeldía personal contra la injusticia y las desigualdades.

No sé mucho más. Paul Rosenberg vivía una existencia muy confortable y no navegó de la bohemia a la burguesía y de ésta al Partido Comunista, como su amigo Picasso. Sin embargo, no juzgaba los asuntos públicos únicamente en función del medio al que pertenecía. «Izquierda caviar», se llamaría irónicamente hoy al que no se incluye por obligación en las opiniones políticas de su medio social. Como si el determinismo de la cuenta bancaria fuera más fuerte que las convicciones, y la gente «de posibles», como se decía antes, sólo pudiera votar en función de los intereses de su clase.

Pocas confidencias ideológicas, pues, de mi abuelo, pero sobre sus orígenes concedió en 1927 a *Feuilles volantes*⁴ una entrevista realmente extravagante. El entrevistador era Tériade, célebre crítico de arte y editor del que ya he hablado. Se trata de un documento curioso porque Tériade le hace preguntas en serio y no parece asombrarse de las respuestas absurdas de Paul quien, manifiestamente, se está burlando de él: «Procedo de una vieja familia que se pierde en la noche de los tiempos. Mis antepasados, hartos de la mentalidad que reinaba entonces en Palestina, propusieron desprenderse de las Tablas de la Ley pero los expertos se opusieron. Uno de mis

antepasados hizo el examen pericial del vaso de Soissons. (...) Otro era miembro de los templarios. Murió en la hoguera y por primera vez entregó algo, su alma, a Dios. (...) Mi padre fue a Mesopotamia para examinar los restos de la torre de Babel, visitó las Indias, Lutecia, Belleville y Montparnasse. Era un hombre muy noble, muy instruido y tan generoso que me dio la vida el 29 de diciembre de 1881 a las tres de la tarde. (...) A los 16 años entré en el negocio paterno. Mi padre me encomendó, para empezar, que llevara el registro de las cartas. Esa tarea, que podía haber sido funesta, provocó en mí un entusiasmo loco por las facturas, y soñaba ya con las que, más tarde, firmaría con mi nombre. (...) Lo que menos me gustaba era saber de quién eran los cuadros que tenía que examinar y si eran auténticos. Tuve, pues, que encontrar un método infalible para informarme sobre estos dos puntos. Para el primero, había descubierto que leyendo a escondidas la firma del cuadro sabría el nombre del pintor. En lo que respecta a la autenticidad de las telas, (...) miraba si las que me habían encomendado figuraban en catálogos o libros donde estaban reproducidas. En ese caso, sostenía con autoridad que eran totalmente auténticas. ¡Hoy actúo de la misma manera!» —«¿Qué piensa usted de sus pintores?», pregunta el periodista, sin desconcertarse por el tono de humor insolente con que Paul se dirigía a un crítico de arte respetable: «Me he cubierto con todas las garantías posibles y con la opinión de expertos del Tribunal de Apelación, de químicos distinguidos, de fabricantes de lienzos y de bastidores, y puedo garantizarle que vendo una mercancía buena y sin defectos. (...) Mi mayor ambición es presentar al concurso Lépine todas las ideas ingeniosas que tengo que inventar para que mis clientes crean que son cuadros lo que yo vendo». —«¿Qué piensa usted de sus colegas?», pregunta finalmente el desdichado crítico del que mi abuelo se burla descaradamente. «Siento por cada uno en particular la misma estima que él siente por mí».

Años más tarde debió de gustarle Pierre Dac⁵.

¿Podía, pues, ser divertido y alegre ese Paul al que yo veo más severo que jovial, más asceta que gozoso? Le atribuyo un carácter apesadumbrado, como el que se transluce de su correspondencia con Picasso de la que hablaré más adelante.

Una carta de cuatro hojas manuscritas que Paul envía a Henri Matisse el 2 de diciembre de 1939 —evidentemente, hay que tener en cuenta la época— abunda en ese retrato atormentado. En ella responde a un pintor que no cesa de interrogarse sobre su arte: «Creo que usted pide demasiado a la vida», escribe Paul en respuesta a la carta nostálgica de Henri Matisse. «¿En qué consiste?, ¿en cinco minutos de felicidad y el resto de contrariedades, sufrimientos y dudas! ¿Quiere ser aún más privilegiado de lo que ya es, quiere tener el don celestial de crear, de expresarse, sin sufrir? Todo el mundo paga lo que tiene con lo que no tiene (...).

¿Por qué no iba usted a dudar? Es lo que le da esa fuerza, ese aire de juventud, de actividad creadora que se percibe en sus obras. ¿Acaso cree que los demás no dudan también? (...) Como usted, yo estoy lleno de incertidumbre, de desaliento (...). Fíjese en nuestro amigo Picasso, no sólo siente esa duda sino además, un tormento que lo corroe. (...) ¿Está usted seguro de que Corot no ha dudado tanto como Cézanne, el maestro de los maestros, el mayor mártir junto a Miguel Ángel? (...)

Todos nosotros tendemos irrevocablemente a un ideal que jamás alcanzaremos, y debo añadir que por fortuna, pues sería el fin de la vida. (...) Si supiera mi desesperación al verme inactivo,

(...) usted debería estar más tranquilo pues, al menos, puede refugiarse en su Arte⁶».

En más de una ocasión aborda el tema del intermediario frente al creador. Como en esta carta del 28 de diciembre de 1949, dirigida también a Matisse: «Si al menos pudiera crear algo, si Dios me hubiera dado ese don, hallaría un placer sin límite en ello. Pero desgraciadamente tengo que contentarme con disfrutar de la admiración que siento por las creaciones ajenas, entre ellas, las de usted⁷».

Los que no lo conocían íntimamente lo describen, sin embargo, como una persona menos taciturna.

Pierre Nahon⁸ lo pinta como «un hombre de talla media, de una elegancia rebuscada, (...) emprendedor y perseverante», que lleva a cabo una política audaz. Habla de él como de uno de los principales marchantes del siglo XX en Francia. «Su olfato es único, su ojo, excelente, tiene relaciones en la alta sociedad».

Alfred Daber –gran marchante entre los años 1920-1970– citado por Héctor Feliciano⁹ dice que «su cuerpo empezaba a agitarse como el de un niño impaciente cuando veía una obra que deseaba. Una agitación que no paraba hasta que no había conseguido el cuadro».

René Gimpe¹⁰ da una imagen de él menos halagadora: «Tenía el rostro de un zorro con un hocico demasiado corto. Unos pómulos marcados y de piel rugosa». ¿Por qué ese retrato tan desagradable? Sin duda porque Gimpe era amigo de Marie Laurencin quien a veces se le quejaba de que Paul la trataba con dureza cuando le pedía más dinero para poder pagar las facturas de sus abrigos de Chanel –«¡Pues no se los compre!», dicen que le contestó Paul en una ocasión, harto de sus quejas, lo que provocó la ira de la dama.

Sin embargo, tras leer la abundante correspondencia entre ellos, tengo la impresión de que, aunque Marie se quejaba con frecuencia por el dinero, quería mucho a Paul y también a mi madre. «Mi querida Marie», le escribe Paul, y añade: «¿puedo llamarla así sin resultar incorrecto?».

Esta mujer, a la que amó Apollinaire, se distinguió, en el mundo cubista que la rodeaba, por unos cuadros femeninos llenos de gracia. Hoy está de moda decir que carecen de interés y calificarlos de «cuadros para saloncitos gris y rosa», pero yo los encuentro con un encanto que me emociona. Expresan armonía en una época de ruptura. Realizaba figuras suaves en un momento en que Léger pintaba sus estructuras industriales violentas de forma y color.

¿Retrógrada Marie Laurencin? Más bien desfasada en un mundo brutal, y a mí me parece que posee una gran frescura.

¿La miraré con tanta indulgencia porque me hizo un retrato –a petición de mi abuelo– cuando yo tenía cuatro años? La inmovilidad fue un suplicio para la niña que yo era, quien, según dicen, le dijo descaradamente: «¡Fíjate bien, tengo los ojos azules!». Ella cumplió mi orden y me gratificó con dos bolas luminosas de color lavanda. Mi madre colgó el cuadro en su habitación pero a mí me cuesta reconocerme en esa niña con un vestido de nido de abeja rosa pálido y de ojos azules, demasiado azules.

Hay muchas descripciones del galerista Paul Rosenberg, con frecuencia considerado como «un marchante astuto y de gusto exquisito¹¹», pero pocas del hombre al que intento dar vida a partir de las cartas privadas y de sus escasas confidencias.

Está claro que poseía un ojo legendario. En 1952, escribe a Braque y le envía una fotografía para que autentifique un cuadro, aunque él ya ha decidido: «Si examinamos el cuchillo, los limones y el as de trébol, creo que es muy dudoso que este cuadro sea tuyo».

En 1954, como no se encuentra bien, envía a su hijo Alexandre a París a pujar en una subasta donde salen a la venta algunos cuadros que le interesan y le anota una serie de indicaciones según lo que ha visto en el catálogo: «El Renoir número 27 no es interesante. El número 32, el Vuillard, es una pequeña obra de arte que puedes comprar. El Bonnard número 82 no está mal pero es una obra temprana. El Modigliani, el número 91, no estoy muy seguro de que sea auténtico. En cuanto al número 95, el Renoir, no vale nada, ¡es un cuadro demasiado conocido, totalmente retocado que se ha ofrecido en todos los mercados del mundo!». Asombrosa pertinencia, admitámoslo, la de estas recomendaciones hechas por un anciano disminuido, ante la simple vista de un folleto...

Decir que era consciente de su instinto es un eufemismo. En ocasiones, Paul se mostraba arrogante y vanidoso. Tenía en alta estima su talento, la importancia de su galería, la calidad única de las obras que mostraba en ella y la de los catálogos que publicaba para sus exposiciones. Y estaba también orgulloso de haber financiado la edición de dos importantes catálogos razonados, uno sobre la obra de Cézanne realizado por Lionel Venturi en 1936 y otro, en 1940, sobre Pissarro, por Lucien Pissarro, su hijo, y también por Lionel Venturi.

Paul Rosenberg pensaba que su éxito procedía de no haber querido nunca vender una obra a toda costa. Tenía la costumbre de decir «Los grandes cuadros se venden solos».

Sentía estima por sus colegas y rivales. Pero sin exceso. La sintió hacia Ambroise Vollard, el predecesor de todos, al que trató durante cincuenta años y que además de ser marchante de Renoir, Monet o Pissarro, fue también representante y, sobre todo amigo, de Cézanne. En una de sus cartas, Paul traza un bonito retrato de Vollard. Al leerlo, da la impresión de que mi abuelo copió su método a la hora de vender cuadros (aunque no su austeridad, pues Vollard era famoso por tener, en la calle Laffitte, una modesta tienda que hacía las veces de galería, atestada de telas amontonadas de cualquier modo en medio del polvo y con un catre como todo mobiliario, nada más lejos del confort de la calle La Boétie): «Jamás daba la impresión de que le interesaba vender. Al contrario: nada más mencionar el precio del cuadro en cuestión, tocaba la solapa del cliente y le preguntaba que quién le había hecho el traje. Después pasaba a otro tema que no tenía nada que ver con los cuadros y dejaba al cliente consigo mismo».

En la galería Rosenberg, las exposiciones se sucedían a lo largo de todo el año y duraban tres semanas. Mi abuelo colgaba él mismo los cuadros, una ceremonia sagrada para todos los marchantes.

Al ver la profusión de esos catálogos, he podido valorar la riqueza de las obras que él daba a conocer.

En 1962, tres años después de la muerte de Paul, Alfred Daber, su colega, escribió a mi tío Alexandre, sucesor de su padre en la galería de Nueva York: «¡Qué cantidad de magníficas exposiciones vi, entre 1924 y 1938, en su galería en la calle La Boétie! A veces teníamos conversaciones hasta las ocho de la tarde sobre temas en apariencia alejados de la pintura pero a

los que ésta nos había llevado: filosofía, metafísica. Yo pretendía educar el sentido del gusto y él me decía que era tan inútil como querer poner puertas al mar».

Las exposiciones de Picasso, Braque, Derain, Matisse, Léger, Laurencin se intercalaban, pues, con las de Toulouse-Lautrec (1914), el arte francés del siglo XIX (1917), Ingres y Cézanne (1925), Bonnard (1936) o el Aduanero Rousseau (1937).

Durante la Gran Depresión, Paul volvió al siglo XIX, más fácil de vender que los modernos en esa época difícil. Expuso a Monet en 1933, a Renoir en 1934. El año 1936 fue todo un festival: Braque en enero, Seurat en febrero, Picasso en marzo, Monet en abril, Matisse en mayo, Marie Laurencin en julio.

Las grandes exposiciones de Picasso en la galería de La Boétie 21 constituían siempre un acontecimiento.

La primera, sobre la que volveré, tuvo lugar en 1919 y estuvo dedicada a ciento sesenta y siete dibujos no cubistas inéditos. La de 1926 fue una de las más importantes antes de la individual de 1936, en la que la galería Rosenberg expuso veintinueve cuadros y dibujos de Picasso, y por la que pasaron seiscientos visitantes diarios. «Rosi¹² [estaba] excitadísimo como si él fuera el autor de los cuadros», comentaron con envidia algunos colegas, estupefactos ante la abundancia y calidad de las obras. En el catálogo, con el título «Hace sesenta años», figuraba un extracto del famoso texto de Wolff ya mencionado y publicado en *Le Figaro* en 1876.

Paul prestó también numerosas obras para ser expuestas fuera de su galería. Contribuyó a la primera retrospectiva en Francia de las obras de Picasso que tuvo lugar en 1932 en la galería Petit y al otro lado del Atlántico, en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, en 1934. Poder ver a ese pintor del que tanto se hablaba conmocionó el mundo del arte y marcó un hito en Estados Unidos. Rosenberg insistió en que figurara un fragmento de una fábula de La Fontaine, *El camello y los maderos flotantes*, que luego volvió a utilizar en la exposición de 1936 de París y que, en su opinión debía abrir los ojos de los escépticos: «De este modo, la costumbre hace que todo nos sea familiar: lo que nos parecía terrible y extraño se aclimata a nuestra vista cuando lo vemos de modo continuo».

Y, sobre todo, ayudó durante meses a su amigo Alfred Barr a seleccionar las obras y a organizar la primera gran retrospectiva de Picasso que tuvo lugar en el templo del arte moderno de Nueva York y posteriormente viajó al Art Institute de Chicago. Fue en 1939-1940. Paul prestó más de treinta cuadros —que escaparon así de la voracidad nazi— y se ganó la gratitud de Barr quien, como hemos visto, abogó por que Estados Unidos lo admitiera con su familia como refugiado en otoño de 1940.

Tras Picasso, se incorporaron a la «escudería Rosenberg» los otros grandes pintores. En 1924, Braque, al que Paul dedicó tres grandes exposiciones en 1936, 1937, 1938. Una cuarta tuvo lugar del 4 al 29 de abril de 1939, en vísperas de la guerra, y fue una de las últimas de la galería Paul Rosenberg de París. Léger se sumó al equipo de La Boétie 21 en 1926 y completó el trío.

A su cuarto «mosquetero», Matisse, lo conocía también desde hacía mucho.

La correspondencia entre Matisse y mi abuelo es propiedad de la familia del pintor. Está guardada, como todo su archivo, en su casa, situada al borde de la que antes se llamaba carretera de Clamart, en Issy-les-Moulineaux. La casa no ha cambiado desde entonces y la calle se ha rebautizado con el nombre de avenida del General de Gaulle.

Es otoño, empujo la verja, hace frío, el césped está alfombrado de hojas secas, entro en una casa, pequeña y vieja, que contrasta con la modernidad con que está conservado el archivo familiar. Todos los documentos están digitalizados. Me sientan ante un ordenador, al lado de la calefacción, en el mismo cuarto que sirvió de modelo al pintor para el famoso cuadro *La lección de piano*, considerado una obra bisagra en la producción de Matisse. El batiente de la ventana, la barandilla, el jardín, todo está igual que en el cuadro de 1916¹³.

El intercambio epistolar entre Paul y Matisse comenzó precisamente ese año, en 1916. Su correspondencia fue frecuente y afectuosa, dejando aparte algún resquemor de Pierre Matisse, su hijo, que considera, en los años treinta, que su padre no puede depender de un único marchante, Paul Rosenberg.

En 1922, Henri Matisse presta a Paul obras de su colección personal, un Cézanne, un Courbet, para la exposición de la galería Rosenberg dedicada a «Los grandes maestros del XIX». «Esa exposición mostrará, además, que los artistas de nuestro tiempo, (...) siguen también la tradición y que, a su vez, honran la pintura francesa¹⁴», escribe mi abuelo, obsesionado, como siempre, por demostrar que el arte es una continuidad y que las obras que él expone, y escandalizan a los burgueses, se inscriben en la historia del arte de su país.

El 22 de diciembre de 1934, Henri Matisse confiesa a su hijo Pierre en una carta que «los negocios no funcionan. Nadie tiene interés. Sólo Rosenberg se ha mostrado muy entusiasta y me ha ofrecido una exposición¹⁵». Dos días después, también a su hijo, Matisse cuenta: «He visto a Rosenberg y me ha provocado diciéndome que me equivoco al permitir que se me olvide. Que entre sus pintores estaban nombres como Matisse y Picasso que, etc., etc. Que quería que hiciera una exposición en su galería, que pondría su sala a mi disposición (...) Me ha enseñado cuadros buenos de Van Gogh, Corot, Renoir, nuevos en el mercado. Me ha dicho que la pintura lo era todo para él, que vivía para ella¹⁶».

El primer contrato con Matisse se firma en 1936. Del mismo modo que en el caso de Braque o Picasso, Paul tiene prioridad sobre los demás marchantes y Matisse se reserva una tela de cada cuatro. A cambio, Paul se compromete a adquirir obra por un valor de «200.000 francos y 5.500 dólares anuales».

Entre un pintor y su marchante no todo es idílico. El 22 de enero de 1938, de nuevo en una carta a su hijo Pierre, establecido en Nueva York y que le advierte sobre el peligro de su exclusividad con la galería Rosenberg, Matisse reconoce que está desilusionado de su marchante aunque sabe que no puede prescindir de él: «Respecto a Rosenberg, (...) lo conozco hace mucho tiempo (...). Sobre todo cuando se enfurrñaba hasta que no llegábamos a un acuerdo. No estoy con él por mis sentimientos sino para servirme de él. (...) Además está encantado conmigo y, lo que es más importante, logra que se valore la pintura¹⁷».

Eso es lo que Picasso comprendió desde 1918 y por lo que, sin duda, hizo a Paul un regalo

muy especial.

1. Paul Rosenberg «*Je suis né...*» [Yo nació...], esbozo de autobiografía de la que se han extraído las citas de este capítulo.
2. Pintor belga cuyo estilo era bastante académico.
3. Pintor francés de la escuela de Barbizon.
4. Suplemento de la revista *Cahiers d'Art*, op. cit.
5. Humorista, fundador del diario satírico de antes de la guerra, *L'os à moelle*, se hizo famoso en los años sesenta por sus dúos con Francis Blanche.
6. Archivo Henri Matisse.
7. *Ibid.*
8. Pierre Nahon, *Marchands d'Art en France, XIX^e et XX^e siècles*, op. cit.
9. Héctor Feliciano, *Le Musée disparu, enquête sur le pillage d'oeuvres d'art en France par les nazis*, Austral, 1995, reeditado por Gallimard en 2009 [*El museo desaparecido: la conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Destino, 2004; y Planeta DeAgostini, 2006].
10. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, París, Calmann-Lévy, 1963.
11. *New York Times*, 7 de diciembre de 1953.
12. Apodo que le puso Picasso.
13. Hoy se encuentra en el MoMA.
14. Archivo Henri Matisse.
15. Archivo Pierre Matisse.
16. Archivo Pierre Matisse.
17. Archivo Pierre Matisse.

Mother and Child

Primero se llamó *Portrait de Madame Rosenberg et de sa fille*, más tarde, en muchos catálogos de posguerra, figuró con el que le dieron en Estados Unidos, *Mother and Child*, y finalmente terminó recobrando su nombre original. Hoy ocupa un lugar destacado en el Museo Picasso de París.

Ese retrato de mi madre en el regazo de mi abuela fue el regalo que Pablo Picasso hizo a su nuevo marchante tras su acuerdo firmado en Biarritz en 1918. Y lo aprovechó para cambiar de estilo.

Se trata de una pintura grande, muy grande, un poco académica, al estilo de Ingres o Renoir pero carente de su gracia. Representa a mi abuela sentada en una silla de brazos tapizada y con mi madre en sus rodillas, una pepona vestida con un traje blanco y lazos azules. La tela –que escandalizó a los cubistas por considerarla una «traición»– es uno de los poquísimos retratos por encargo realizados por el artista y marca su vuelta al clasicismo.

He visto ese cuadro en casa de mis abuelos en mi infancia, y después en la de mi madre. Para Paul tenía mucha importancia y fue uno de los que primero reclamó al finalizar la guerra. Según se dice, el cuadro lo robó Goering. Le debía recordar a los maestros antiguos.

Antes, yo no lo valoraba por encontrarlo demasiado convencional, como una especie de Virgen con el Niño sentada en un sillón Enrique II. Vuelvo ahora a contemplarlo y a pensar sobre él en el Museo Picasso, lugar en el que siempre consideré que debía estar. Desde la época de Malraux, el Estado permite que los herederos que poseen alguna obra de arte la donen a un museo en pago de los derechos de sucesión, en lugar de venderla y liquidar con ese dinero su deuda con Hacienda. Fue una medida encaminada a enriquecer las colecciones francesas, más pobres que muchas extranjeras, y a evitar la dispersión de unas obras cuyo lugar estaba en los museos nacionales. Esto es lo que pudo ocurrir con este retrato familiar: un rico tejano me ofreció una gran suma, mucho mayor que el importe de los derechos de sucesión que debía pagar. Pero la idea de que se fuera a Houston hubiera disgustado mucho a mi madre, y pensé que donarlo al Museo Picasso era hacer justicia a mi familia. Me siento orgullosa de que este cuadro honre hoy las paredes del palacete Salé.

Al mirarlo por enésima vez, intento comprender por qué Picasso pintó a mi abuela con una expresión tan triste. Y me pregunto por qué mi madre, claramente llena de vida, está representada más que regordeta. ¿Prefiguraba Picasso la época de los *Géants*?

En ese otoño de 1918, el retrato causó sensación. El 27 de septiembre, Paul escribe a Picasso: «Todo el mundo sabe que Picasso ha pintado el retrato de mi mujer y de mi hija. Léonce ha oído hablar de él a Cocteau y, claro está, esperaba que fuera cubista, aunque Miche sea redondista¹».

Lo más característico de Picasso es la cara de mi abuela, en la misma línea que los retratos de Olga, su mujer. El cuadro tiene gran valor para los historiadores, aunque yo lo encuentro un tanto severo y su belleza no me estremece. Sin embargo, ninguna de las visitas que iban a casa de mis abuelos se hubiera atrevido a criticar esa tela, una especie de icono familiar.

A mi abuela le hubiera gustado mucho más que su retrato lo hiciera Boldini, pintor de la alta sociedad de comienzos de siglo. Margot, que era divertida y no tenía por costumbre callarse, se lo dijo sin rubor a Picasso. ¡Y éste se puso a la obra e hizo un boceto al estilo complaciente de Boldini, con volantes, sombrilla, collares y plumas, lo firmó como Boldini y se lo entregó a mi abuela! No estoy segura de cuál era el que Margot prefería... El Picasso fue robado por los alemanes y recuperado justo antes de que saliera para Berlín. El falso Boldini desapareció durante la guerra y jamás se encontró.

Hubo otros retratos de familia realizados por Picasso. Un año más tarde, en 1919, hizo un gouache de mi madre, en el que se la ve como una niñita de mejillas sonrosadas, el pelo al viento y un vestido azul delante del mar en la playa de Biarritz. El cuadro fue recuperado de un modo un tanto rocambolesco: en los años sesenta, un coleccionista que se estaba tomando una copa en un café situado en un lugar de la Francia profunda lo reconoció como el retrato de la señorita Rosenberg. El dueño del café, al que se lo había dado un hombre durante la Ocupación a cambio de un bocadillo, lo devolvió sin poner ninguna objeción a mi madre que lo indemnizó generosamente.

El retrato de Paul, un dibujo cuyos trazos han palidecido por haber estado expuesto a la luz del sol desde 1919, es más interesante. Paul, elegante, con su bigote, sus botines y su traje con chaleco, está sentado, relajado, en una silla baja con el brazo izquierdo apoyado indolentemente en el respaldo. La mano derecha, de dedos finos, descansa en una de sus rodillas, sosteniendo su eterno cigarrillo. Está dibujado, como el gran retrato familiar, al estilo de Ingres aunque los ojos de mi abuelo, perspicaces y maliciosos, son muy Picasso. «Una mezcla de bienestar y sofisticación unida a una mirada intensa que era lo más característico en él²».

Tengo las fotografías de dos retratos desaparecidos de mi madre, *Micheline con un conejo* y *Micheline vestida de enfermera*. Debe de tener cuatro o cinco años. Ambos están dibujados a carboncillo. Como los otros, fueron robados por los alemanes pero jamás aparecieron, puede que ardieran en el patio del Jeu de Paume en uno de los autos de fe de los ocupantes o quizá estén colgados en el cuarto de un niño en cualquier parte de Rusia, en Berlín o en París, en los exclusivos distritos VII o XVI...

1. Archivo Picasso. Donación herederos Picasso 1992, Museo Nacional Picasso.

2. Michael FitzGerald, *op. cit.*

Paul y Pic

Mother and Child selló un acuerdo, una complicidad profunda y duradera.

Rosenberg y Picasso: ¿fue una historia de amistad fraterna o una alianza profesional? ¿De dónde proviene la recíproca fascinación entre el marchante vinculado al *establishment* y el pintor bohemio? ¿Por qué congeniaban? Uno era un galerista acostumbrado a los Renoir y a los Monet, y el otro, un pintor que decía: «el marchante es el enemigo» –según contaba Léonce, el hermano de Paul, marchante de Picasso entre 1914 y 1918–, pues en aquellos años el pintor consideraba las relaciones entre artista y marchante como evidentes relaciones de clase.

Algo más que un contrato comercial los unió: una alianza estética y una intensa colaboración. Era una especie de asociación en la que muy pronto a Paul se le identificó como el marchante de Picasso y el que orquestaba su carrera, a semejanza de un «empresario artístico¹».

Fue sobre todo Picasso quien entronizó al marchante, no sólo como su corredor, mediador o vendedor, sino casi como su agente. Siempre estuvo convencido de que, para enfrentarse al público, un pintor debía estrechar los lazos entre la creación de una obra, su comercialización y el firme control sobre la exposición de sus cuadros.

Paul Rosenberg supo seguirlo y Picasso, convertir a su marchante en consejero y compañero de viaje. «El artista y el galerista se hicieron mutuamente», dirá Pierre Nahon².

Picasso nació en octubre de 1881; Paul en diciembre de ese mismo año. Éste pertenecía a la burguesía tradicional; aquél, a la vanguardia. Pero Picasso comprendió enseguida que podía contar con Rosenberg para vender sus cuadros. En realidad, hasta mediados de los años veinte, Paul no vendió casi ninguno, pero, como ya hemos dicho, se permitía esperar cediendo a sus impresionistas para sostener la obra de sus pintores contemporáneos preferidos. Picasso adivinó que Paul sabría procurarle fama y mantenerla.

Ambos entendieron la importancia de la prensa y fomentaron las relaciones con críticos y escritores sensibles a ese nuevo arte de pintar, consiguiendo que algunos, como Georges Martin o Pierre Reverdy, lo difundieran. Se inaugura entonces una nueva colaboración entre el artista, el marchante y el crítico de arte.

Paul logrará que Picasso acceda desde su posición de vanguardia a la de maestro de la pintura moderna. «El más grande del siglo xx», dirá Michael Fitzgerald³. De 1918 a 1939, Pablo Picasso y Paul Rosenberg se promocionarán uno a otro: Paul creó la imagen de Picasso y éste consolidó el renombre de la galería de mi abuelo.

A esa compenetración profesional pronto vendrá a añadirse algo más.

Paul reconoció de inmediato el genio del pintor y sintió una admiración sin límites por él. Fue un entusiasmo sorprendente, teniendo en cuenta que, a diferencia de su hermano Léonce, a él le gustaba una pintura más clásica –la de Corot, Courbet, los impresionistas, Cézanne o Van Gogh– y la moda del cubismo no había conseguido emocionarlo.

En enero de 1918, Picasso atravesaba por dificultades económicas y había acudido a mi abuelo para venderle un Renoir. Pero, hasta su verdadero encuentro en el verano de aquel año, no surgiría la chispa que daría lugar a la amistad.

En efecto, entre los dos se produjo algo parecido a la complicidad, al afecto; yo diría incluso que a la fraternidad. Paul llamaba a Pablo su «hermano espiritual», y sin duda sintió por Picasso una especie de flechazo amistoso.

Se habían conocido en Biarritz, en la villa «La Mimoseiraie» de Eugenia Errázuriz. Esa chilena tan guapa, mecenas de las artes de la Belle Époque, era la que hacía y deshacía en el universo de los marchantes de arte de los años veinte. Cocteau los había presentado. Era amiga de Rubinstein y de Diaghilev, y una enamorada de los Ballets Rusos, lo que explica su vínculo con el pintor que también tenía mucha relación con ellos. Fue en su casa donde éste conoció a Olga Koklova con quien se casó y tuvo un hijo, Paulo.

En julio de 1918, Eugenia invitó a Olga y a Picasso a Biarritz durante su viaje de novios.

En esa época, el pintor buscaba un nuevo marchante. La galería de Berthe Weill había sido la primera en vender un cuadro suyo, por 150 francos, hacia 1901 –también fue la primera en exponer a Matisse ya en 1902–, pero Picasso buscaba una seguridad financiera que le permitiera dedicarse a pintar sin agobios. En 1906, Ambroise Vollard, descubridor, entre otros, de Cézanne, le compró veinte cuadros por 2.000 francos

En 1910, la obra de Picasso sedujo a Daniel-Henry Kahnweiler que se convirtió en su marchante en su galería de la calle Vignon, cerca de la iglesia de La Madeleine. En 1913, le compró veintitrés cuadros por 27.250 francos, los primeros ingresos jugosos del pintor. Nunca había tenido tanto dinero junto, el equivalente de 85.000 euros de hoy, es decir, algo más de 3.500 euros por cuadro.

Pero la seguridad duró poco. En 1914, Kahnweiler tuvo que cerrar su negocio: era alemán, sus bienes fueron confiscados y se exilió a Berna. Picasso buscó, pues, otra galería.

En 1915, Léonce Rosenberg, el hermano de mi abuelo, ocupó el lugar de Kahnweiler. Léonce, un apasionado del cubismo, dijo entonces a Picasso: «Juntos seremos invencibles. Usted será la creación y yo la acción⁴».

Léonce, separado de su hermano Paul desde 1910, era más aventurero que éste. Más amante de la vanguardia, también más derrochador, invertía más de lo que ingresaba.

Paul, prudente en aquellos años, apostaba por los pintores del siglo XIX francés y por el impresionismo, con algunas incursiones comedidas en los contemporáneos del siglo XX.

¿Paul tradicional y Léonce moderno? Durante mucho tiempo, se consideró a Léonce como un talentoso descubridor, aunque comerciante poco hábil, y a Paul, un astuto hombre de negocios, más inclinado por el comercio que por el arte por el arte. A Paul, sin embargo, no le interesaban

los maestros antiguos, a diferencia de sus colegas que hacían sustanciosos negocios apostando por valores seguros, sino que se arriesgaba firmando contratos con pintores contemporáneos. Marie Laurencin, como ya se ha dicho, fue una de las primeras ya en 1913.

Incluso en 1943, Paul escribía en una de sus cartas: «sería mucho más fácil y lucrativo [para mí] montar exposiciones de los grandes maestros franceses del siglo XIX en lugar de las de los contemporáneos que desconciertan al público».

Conviene recordar que, a principios del siglo XX, exponer y vender obras de Renoir significaba promover el arte de una época aún muy reciente y que las transparencias de Claude Monet, que moriría en 1926, aún no eran clásicas.

A diferencia de su hermano, Paul no se interesa ni por los Fragonard ni por los Boucher, tan de moda por entonces, ni siquiera por los Juan Gris o los Léger.

De los dos hermanos, Léonce Rosenberg es el que más se apasiona por el cubismo, pues opinaba que con él la pintura había llegado a su fin, como quienes entendieron que la caída del muro de Berlín clausuraba todo un periodo histórico y quisieron ver en ello, además, el fin de la Historia.

En su galería «L'Effort Moderne» de la calle La Baume, Léonce deseaba convertir a Picasso en el estandarte de una escuela de la que éste ya se había cansado, pues quería romper con los Gleizes o los Metzinger y cambiar su manera de pintar. Era la época en que se distanció de los cubistas y se entusiasmó por Diaghilev y su compañía de ballet, cuyos decorados pintó, lo que disgustaba a Léonce, que consideraba que esas amistades y esas tentaciones pictóricas lo desviaban de su destino de líder de la nueva escuela.

Picasso se apega a sus raíces del periodo rosa y a sus arlequines, desaparecidos entre las líneas rigurosas del cubismo. Sufrió la influencia de Cocteau y de su famosa consigna de «vuelta al orden» por la que el escritor le reprochaba que se dejara aprisionar por unos pintores que lo copiaban y lo limitaban. Debido a todas esas razones personales que marcaban una auténtica evolución y también al deseo de lograr el patrocinio de figuras de renombre como Cocteau o Eugenia Errázuriz, Picasso inició el movimiento que lo conduciría del cubismo a un estilo neoclásico.

Por ello, en 1918, ya no funcionaba la relación entre Pablo Picasso y Léonce Rosenberg. Picasso, que hasta entonces había sido su artista mimado, estaba maduro para entrar en contacto con su hermano Paul. No he hallado ninguna huella de lo que debió de ser un cargo de conciencia para Paul, un motivo de celos para Léonce, y, en todo caso, un conflicto entre los dos. Sólo he encontrado un testimonio algo más tardío de Léonce, buen jugador, que sabía que de todos modos su pintor se le escapaba de las manos y que, puestos a elegir, más valía que se quedara en la familia.

Fue pues en ese verano, antes del final de la Primera Guerra Mundial, cuando se produjo el encuentro. Los Rosenberg habían alquilado una villa en Biarritz, a unos centenares de metros de la de los Errázuriz.

Cerca de allí estaban también Georges Wildenstein y Josse Hessel, colegas y amigos de Rosenberg. Ese pequeño grupo se reunía en «La Mimoseraie». Un acuerdo verbal con Picasso fue concluido entonces: Paul se convertía en su representante para Francia y Europa, y Georges Wildenstein, para Estados Unidos donde tenía una galería. Paul se mantuvo en segundo plano, pero en 1932, cuando se enfadaron los dos marchantes, asumió la totalidad de la representación mundial de Picasso hasta que estalló la guerra. Aunque no firmaron ningún contrato por escrito, Paul tenía derecho a la primera opción sobre la obra. Elegía los cuadros que le gustaban y el resto se vendía a otros marchantes. Modelo que repetirá con Braque y Matisse.

Aquel verano marcará un hito en la familia, tanto en lo bueno como en lo malo. En lo bueno, por la amistad entre Paul y Pablo. En lo malo, por las relaciones que establecieron los Rosenberg y los Wildenstein, y que motivaron un litigio familiar íntimo que contaré más adelante.

A partir de entonces, se estrechan los vínculos entre Rosenberg y Picasso. Éste goza de la tranquilidad que le proporciona un contrato con el hermano de Léonce, ve la posibilidad de evadirse del cubismo al que Paul no era tan aficionado y sabe que al exponer en la galería Rosenberg no será catalogado únicamente como artista de vanguardia sino que se codeará con los maestros del siglo que acaba de finalizar. En 1918, Paul seguía exponiendo en su galería el arte del siglo XIX, lo que permitió al pintor inscribirse en la tradición de los grandes clásicos. Picasso entendió como nadie la relación entre la creación y el comercio, y quiso controlar minuciosamente cómo se exponían sus obras. Según Roland Penrose, «su amistad con Paul Rosenberg se vio fortalecida por la habilidad del marchante a la hora de proteger los intereses del pintor y organizar sus exposiciones en la galería⁵».

Se alegró pues de haber encontrado al fin un marchante que entendiese ese momento de su evolución. Paul Rosenberg mostró gran sutileza al combinar a Picasso con Turner, Monet y Delacroix. Y talento respecto a Picasso al convencerlo quizá para que abandonara el cubismo. No fue en realidad el único al que el marchante y amigo guió por esa vía. Hizo lo mismo con Matisse. Y, gracias a él, Braque pasó del cubismo a... Braque. Paul Rosenberg orientó a todos hacia la reintroducción del tema en la pintura, incluso en la abstracción. Su sentido de la estética se unió a su sentido comercial. El tiempo le daría la razón.

En octubre de 1919 tuvo lugar la primera exposición de los dibujos de Picasso, quien se implicó a fondo, diseñando él mismo la invitación a la inauguración. El artista y el galerista querían que aquella muestra fuese una ruptura: ni un solo cuadro cubista, sino ciento sesenta y siete dibujos y acuarelas cuya variedad hizo las delicias del público.

Al elegir dibujos en lugar de pinturas, ambos deseaban mostrar una obra aún desconocida, menos revolucionaria, pero que seguía siendo la de un precursor. Era la forma que Picasso había ideado para anunciar su vuelta al clasicismo y demostrar que era un pintor abierto, y no ese artista supuestamente dedicado a la única manera de pintar entonces conocida.

En La Boétie 21, el público descubrió pues una profusión de dibujos de arlequines, escenas de tauromaquia, de circo, de ballets rusos, de ventanas abiertas al mar en Saint-Raphaël, de retratos y de bodegones más próximos a los clásicos de lo que hasta entonces se conocía de Picasso.

A partir del otoño, Paul convenció a Picasso para que se fuera a vivir a la calle La Boétie, 23, al edificio contiguo al suyo, y allí se mudaron Olga y él, ocupando dos pisos.

Pintor y marchante se hicieron íntimos, incluso inseparables.

He sentido físicamente esa intimidad al leer las doscientas catorce cartas que Paul escribió a Picasso entre 1918 y su muerte en 1959, la gran mayoría de ellas fechadas desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta 1940, ya que la Segunda los alejará.

Lo que queda de esa correspondencia, accesible a los investigadores, está conservado en el Museo Picasso de París. Yo ya sospechaba que debía de haber allí un tesoro, pero nunca me había preocupado por consultarlo, pues quería que mi vida transcurriera ajena a la saga familiar. Luego, decidida a rastrear ese pasado, fui a instalarme varios días en el extremo de una mesa de la biblioteca del museo, en el último piso, bajo el tejado, para intentar comprender, a través de esas cartas, y no por los libros que las recogen, lo que unió a esos dos hombres tan distintos.

Es curiosa esta correspondencia en un solo sentido, donde debo imaginar unas respuestas ausentes. Rellenar los espacios en blanco. Adivinar lo que fue la vida familiar y social de mi abuelo en aquellos años.

Los herederos del pintor donaron las cartas al Museo Picasso. De Picasso a Paul, no tengo casi ninguna: escribía poco y las escasas cartas que envió a mi abuelo las robaron los ocupantes alemanes o sus compinches franceses durante la guerra. Quizá un día encuentre en una tienda de viejo algunas encabezadas por «Mi querido Rosi», que es como llamaba Picasso a Paul, quien a su vez lo llamaba «Mi querido Pic».

Intento, pues, reconstruir la relación, sus diálogos. ¿Qué se contaban? Banalidades, su vida conyugal, ¿o hablarían de Racine o de Delacroix, como Goethe y Eckermann en sus célebres *Conversaciones*? Lo que sí es cierto es que se comunicaban, como niños, por las ventanas de sus respectivas cocinas que daban al mismo patio. No era extraño que Picasso enseñase a Paul, a través del cristal, el cuadro sobre el que trabajaba. Y pasaban pocos días sin que Picasso hiciera una visita a su marchante, ahora convertido en su amigo.

Las cartas están escritas con esa letra pulcra e inclinada, típica de finales del siglo XIX y principios del XX. Después de «Mi querido amigo» vendrá «Mi querido Pic» o «Mi querido Casso», como lo llamaba mi madre de niña. Y a menudo en un tono frívolo que, según Picasso, contrastaba con los modales serios de Léonce.

El tuteo entre el pintor y el marchante, ausente durante veinte años, llegará bruscamente con la Liberación y los años cincuenta, como si ambos, casi gemelos, y a pesar de que su relación ya no fuera cotidiana, hubieran decidido que los dramas del siglo los habían liberado de la distancia cortés de la preguerra.

Cuando se lee la correspondencia, se nota que Paul titubea al principio. Descubre el arte del pintor, que presiente debe de ser inmenso, pero intenta conocerlo más. «Léonce dice que usted es mejor pintor cubista que naturalista... ¿Seré demasiado estrecho de miras⁶?»

En los años veinte, Picasso pasa una temporada en Londres donde logra un éxito deslumbrante. Paul está fascinado por el triunfo de Picasso y el entusiasmo que suscita entre la «gentry»

británica. El pintor entra a formar parte de los «*ultra chic*», como observa Michael FitzGerald⁷.

El propio Picasso escribe que, durante la temporada que pasa en Londres, «frecuenta a la alta sociedad⁸». Y le gusta. Le seguirá gustando durante años, hasta que, seducido por los surrealistas y enamorado de Marie-Thérèse Walter, su joven amiga, se encierre en su residencia de Boisgeloup y lleve allí una vida más austera.

Esas cartas, que escudriño a fondo, impregnándome al máximo de la amistad de estos dos hombres, son básicamente una correspondencia de vacaciones, de viajes, cuando uno u otro están lejos de París. ¿Qué necesidad tienen de escribirse, pues viven al alcance de la voz, más que algunas breves notas amistosas o tarjetas de visita que se dejan en casa del vecino? «¿Podemos subir a su casa después de cenar? Se ruega contestación a través de la ventana», escribe Paul, con familiaridad, ya en 1918. O bien, en 1931, en tono de broma: «Pasé por su casa, y usted no estaba. Le comino a que venga a la mía».

Paul se queda en París o va a Deauville en verano, cuando Picasso –antes que Brigitte Bardot y la *Nouvelle Vague* de los años cincuenta– descubre la Costa Azul, Juan-les-Pins, Antibes, luego Cannes y Mougins, y se instala allí durante varias semanas para pintar, embriagado, como Cézanne o Van Gogh, por los colores y el sol.

Ese Sur de Francia inmerso en el bochorno del verano era entonces un lugar salvaje del que huían los burgueses, pues preferían las temperaturas más frescas de Normandía.

Picasso, entre sus lienzos, sus pinceles y su imaginación, no tenía ninguna necesidad de recorrer el planeta para descubrir mundos nuevos. Viajó poco y jamás estuvo en Estados Unidos, país donde sin embargo lo aclamaron. En cambio Paul recorría las ciudades para disfrutar de los sentidos. Siempre quiso que su mujer y sus hijos conocieran Europa o, más bien, los museos de Europa. Para los Rosenberg, las vacaciones no consistían en pasear por las calles, ir de tiendas o bailar al son del flamenco en las tascas. A las vacaciones había que sacarles provecho intelectual: desde el Kunsthistorisches Museum de Viena hasta el Prado de Madrid, y desde la Accademia de Venecia hasta la National Gallery de Londres. Paul viajó sobre todo a Italia, que le entusiasmaba. En 1923, escribía a su amigo, desde Florencia: «Cada vez aborrezco más la pintura mediocre. Tres pintores siguen despertándome admiración: Corot, Cézanne y usted. Los primitivos y los grandes maestros logran que me guste más la pintura que usted hace». De nuevo, en 1932: «He llegado a Roma a través de Milán, Génova, Pisa, Volterra, Siena, para darme cuenta de que Corot está en cada esquina, y, a veces, Cézanne».

Descubrió Egipto en enero de 1936 y le emocionó el museo de El Cairo, las pirámides, Luxor. «¡Unos artistas que no están lastrados por un sinfín de convencionalismos!»

Jerusalén, sin embargo, lo dejó indiferente: «No reconozco en nada a mis antepasados. Prefiero quejarme en París que lamentarme como mis congéneres ante un muro». En la época de la Palestina bajo mandato británico, visitada por la familia Rosenberg, el Muro de las Lamentaciones estaba encajonado en una callejuela, y así seguirá hasta 1967, tras la Guerra de los Seis Días. No hubo revelación mística para Paul. Ningún estremecimiento ante esas piedras de mampostería que sólo emocionan por lo que uno deja en ellas.

Mi abuelo era judío por apellido, pertenencia, tradición, pero no se reivindicaba como tal. Guardo muchos recuerdos de mi abuela, que era muy piadosa. Recitaba sus oraciones mañana y noche en su dormitorio, y tenía un lugar reservado en la sinagoga de la calle de La Victoire como las viejas familias de antes de la guerra, llamadas «israelitas». Pero no me consta que mi abuelo tuviera un vínculo estrecho con el judaísmo. Gran fumador (de varios paquetes diarios), se vanagloriaba de no tocar un solo cigarrillo el día de Yom Kipur, pues consideraba que ese era un esfuerzo mayor que el del ayuno y las beaterías del resto de la familia.

Paul y Pic no pertenecían al mismo medio social, y fue precisamente en esos años cuando Picasso pasó por un periodo burgués –traje, chaleco, habano–. «Mi sueño», dijo un día a Léonce, «es ser rico, pero vivir como un pobre».

Las facturas de 1920-1921 encontradas en el archivo familiar atestiguan que Rosenberg ofrecía a sus pintores unas condiciones más que aceptables para la época: un cuadro grande de Picasso lo compra Paul a 50.000 francos; una acuarela a 12.000; una naturaleza muerta cubista, a 2.400⁹. A partir de octubre de 1923, Picasso aumenta sus precios en más del 100% y adquiere, él también, el sentido de los negocios. Paul lo cuenta en 1941 en un artículo del *Newsweek*: «En el taller de Picasso, elijo las obras que quiero comprar y, a la hora de negociar, empieza la diversión. Intercambiamos unos argumentos durísimos, pero siempre amistosos. ¡Un día le dije que me gustaría abofetearle una mejilla y besarle la otra!».

Uno pasó, pues, por un periodo de burgués bohemio. El otro, que no era en absoluto un bohemio, pertenecía a una sociedad que lo era aún menos, aunque no siempre se sentía a gusto por formar parte de ella. Paul soportaba mal el ambiente mundano de sus estancias en Deauville, Evian o Saint-Moritz, se quejaba de la lluvia normanda y soñaba con el sol del Sur de Francia.

«Aquí estamos muy atareados... viéndonos con la gente que tratamos a diario en París». Y bromea: «Es un lugar para usted, muy cubista, y muy bien proporcionado:

- 1) franceses y extranjeros
- 2) mujeres de vida alegre y mujeres decentes
- 3) jugadores y gente formal
- 4) sinvergüenzas y gente honrada
- 5) personas que han estado en la cárcel y otras que lo estarán
- 6) unos que se divierten y otros que se exhiben por esnobismo. En esto, en realidad, no hay

proporción», añade, sin que se sepa en qué categoría –distracción o alarde mundano– se clasifica a sí mismo.

Pero estas jeremiadas –habituales en él– son algo hipócritas, pues no odia esas vacaciones de parisino rico. Le fascinan las mejillas sonrosadas de sus hijos, se entretiene él también todas las noches con el bacará, se pavonea como los demás en esmoquin mientras critica a los esnobes –empezando por su propia esposa– que se aturden con placeres vanos y caros en esos «años locos» que únicamente lo fueron para una parte de la sociedad francesa.

Se lamenta por estar lejos de sus cuadros que se han quedado en París y se impacienta por volver a verlos cuando acabe el verano: «Aquí está toda la flor y nata. Cuanto más alta es la clase social, más baja es su moralidad». En septiembre de 1929: «Regreso de Deauville. ¡Qué poco he

descansado, he estado más atareado que en París y sin hacer nada de provecho, sólo exhibirme!».

Un año después, la misma cantinela: «Aquí todo es artificial. La gente viene para ver y ser vista. Los niños tienen la playa y el campo; los padres, el casino y el automóvil; y los hombres, a las fulanas. ¡En Normandía abundan! Todos son unos esnobs, empezando por nosotros, a Margot le gusta esto. Pronto todo el mundo irá al Sur de Francia».

Aquel pequeño círculo social de Deauville de los años veinte es el de los privilegiados, juerguistas y mundanos que, cuando se ponga de moda, invadirán Saint-Tropez o las Antillas.

Paul se interesa, sin aparentarlo, por la producción del artista. «La exposición de un tal Picasso está anunciada a bombo y platillo para el próximo 14 de febrero», recuerda a Picasso en enero de 1921: «... ¡y mis arlequines, mis arlequines, mis arlequines!»), se lamenta ante la desidia de su pintor que no produce al ritmo deseado. Reclamación reiterada en agosto de 1929: «Se marchó usted sin entregarme mi arlequín, ¡es usted tremendo!»), protesta ante la dejadez de Picasso. El desorden, la indolencia son claramente ajenos a Paul, pues él es muy meticuloso, casi maniático.

También se queja con regularidad de no «haber visto aún su nuevo estilo», y no en el tono de los financieros que reclaman a Karl Lagerfeld las fotografías de su próxima colección, sino en el de un niño al que se le esconde su nuevo juguete. Está entusiasmado por el genio del pintor y éste lo sabe. «Sólo se habla de su viaje a Rusia para pintar allí las efigies de los dueños y señores del momento», escribe a Picasso, que había viajado a Moscú para conocer a Stalin y a sus esbirros. «Estoy muy impaciente por ver la producción de 1926 (...). Déme usted una visión del “nuevo Picasso”». Paul entendió muy pronto que el pintor cambiaría de género casi a la velocidad a la que transcurren los años.

A veces, como en una carta del 13 de julio de 1921, se muestra poco considerado a la hora de hacer un pedido: «Necesito una gran cantidad de cuadros para este invierno. Le encargo cien, para que me los entregue a la vuelta del verano». Resulta extraño ver a Paul expresarse como el gerente de una boutique encargando su colección de invierno a un proveedor cualquiera...

¿Pudor o complejo ante quien sabe engendrar una obra? Lamenta, a menudo, en sus conversaciones con Picasso, y luego con Matisse, ser sólo el intermediario, no el creador. Sabe que tiene ante sí un monumento del arte contemporáneo, aunque lo presione para producir (como hacía también en su época Durand-Ruel con «sus» impresionistas), y apoyará cada cambio de estilo de Picasso. Esa renovación le fascina, hasta el extremo de que, entre 1918 y 1932, todas las grandes obras de Picasso pasarán por las manos de Paul.

En los años veinte, dirigiéndose a un público intrigado ante unos cuadros tan distintos de lo que hasta entonces se conocía, comenta a propósito de «quien considera como su hermano desde 1906¹⁰»: «Picasso va siempre más allá de sus límites; es el pintor más grande de la actualidad, y yo disfruto con cada una de sus series». Y añade: «Ha trastocado todos los códigos, guiándose por su fantasía y, harto de ver siempre reproducidas las mismas formas, ha inventado las suyas, abriendo nuevos horizontes y llevando la pintura hacia donde debía ir, hacia las obras de arte y no hacia unas meras obras decorativas¹¹».

La vida mundana de los burgueses de la calle La Boétie sigue su ritmo. En 1929, Paul compra

unos caballos de carreras. ¿Para imitar a Wildenstein? «Poseo diez caballos. Les voy a poner los nombres de mis pintores. Y si un Picasso gana, supondrá publicidad para sus productos», escribe al pintor con cinismo, a la vez que maldice esa locura de los caballos que le cuestan una fortuna.

Ese mismo año, Paul recibe la condecoración de Caballero de la Legión de Honor. Picasso lo felicita y Paul responde: «Mi querido Picasso, este caballero le agradece su felicitación, me ha procurado un autógrafo más». Ello no le impide comentar en la misma carta los asuntos cotidianos y domésticos de su amigo, de los que él se encarga, y hablarle de los cuadros que espera impacientemente: «Sus facturas están pagadas (...) Pero usted no me dice nada de su pintura, ni de lo que ha hecho, ni del nuevo género que ha adoptado. Desconfío de las temporadas que usted pasa en Dinard. Masacra de tal modo a la humanidad que temo que lo haga aún más al dar figura humana a sus personajes». Ya en los años treinta, la pintura de Picasso –como los retratos de Dora Maar, triturados por el genio del artista– contiene el germen de sus tormentos y de los del mundo, y la guerra de España que se acerca.

A partir de 1927, los Rosenberg van «a tomar las aguas» a Vittel o a Evian, para cuidar la frágil salud de Paul y sus frecuentes úlceras. «Ninguna agitación, una vida serena y tranquila. Es como un sueño, salvo para mi esposa que no se divierte en absoluto. Quiere ir a Deauville. Para no tener líos, la complaceré».

Al leer esas cartas de entreguerras, sorprende que no se mencione la situación que se vive en Europa. Me perturba. Es como si hubieran querido zambullirse en el arte y la amistad, ajenos a los asuntos del mundo. Sólo se habla con emoción de la firma de la paz tras la Primera Guerra Mundial y su celebración. Pero ni la crisis de 1929, ni las ligas fascistas de los años treinta, ni el Frente Popular, ni la guerra civil española, ni la llegada al poder de Hitler se citan en esas cartas que se extienden, sin embargo, a lo largo de cuarenta años. Hablarían de ello de viva voz. Por escrito, sólo aparece la pintura, sistemáticamente, la pintura, y la vida cotidiana entre amigos.

Su relación se va perfilando a lo largo de más de veinte años. Reproches de Paul, el amigo abandonado que a menudo muestra su despecho, reclamando una carta o, al menos, noticias. El tono es afectuoso, deferente y a la vez de camaradería. Casi cariñoso: «Hace ya ocho días que no lo vemos. Me preocupa y mi amistad sufre por su ausencia». De esa amistad se desprende algo muy intenso, muy exclusivo, como si Picasso fuera su único amigo. Quizá fuera el único que comprendió el temperamento atormentado de mi abuelo. «Veo que tiene las persianas echadas, qué triste», escribe Paul a su otro yo. «Sus cuadros están en mis paredes, pero usted no está, echo de menos su visita diaria». ¿Una fraternidad al estilo de la de Montaigne con La Boétie, como un guiño a la calle en la que viven?

Luego siguen las quejas sobre las obras interminables para modernizar la galería Rosenberg, sobre la poca actividad del mercado del arte y los pocos compradores y aficionados. «Me he gastado una fortuna en unos marcos antiguos. Escasean tanto los cuadros que voy a empezar a vender marcos. ¡La salsa ayudará a tragar el asado!». A pesar de su descontento, hubo, sin embargo, periodos de bonanza –como a finales de los años veinte, o justo después de la guerra en Estados Unidos– en que los precios de «los cuadros convertidos en bolsa de valores» se pusieron

por las nubes. Pero si hiciéramos caso de sus palabras, se diría que los negocios de Paul siempre habían ido mal.

De vez en cuando, mi abuelo se siente deprimido, sobre todo por su mala salud y sus dolores de estómago crónicos y agudos, que le daban ese aspecto seco, macilento, que me impresionaba en mi niñez. En cambio, mi abuela era rellenita, suave, con esas redondeces en las que los niños se sienten tan bien acogidos cuando los miman.

En septiembre de 1929, Paul se sincera con Picasso: «Debo de tener el infierno dentro de mí, pues me encuentro bien en cualquier lugar en el que no estoy». Magnífica frase. Es poco habitual en él confesar con tanta confianza su estado de ánimo o su vida privada. Como me han contado algunos familiares, hubo violentas discusiones entre mi abuela y él, que deterioraron las relaciones del matrimonio sin llegar a romperlas, aunque no he encontrado en la correspondencia con Picasso ni una sola palabra sobre ello.

¿Le haría alguna confidencia a su amigo y vecino? Quizá aquella época exigía discreción, pues Paul tampoco comenta ni menciona la separación de Picasso y Olga (cuando es sabido que el artista encargó a Paul el inventario para el divorcio) ni a las compañeras que entraban y salían de su vida: Marie-Thérèse Walter, la mayoría de las veces oculta en Boisgeloup; Dora Maar, Françoise Gilot o Jacqueline Roque, que no sería su esposa hasta después de la muerte de mi abuelo...

No obstante, topamos con descubrimientos sorprendentes: ¡Paul a veces se atreve a dibujar, sin pudor, garabatos! Mi abuela tampoco duda en hacerlo. Con su portaplumas (sólo la vi escribir, hasta su muerte en 1968, con una pluma Sergent-Major que mojaba en un gran tintero), se aventura a borrar unos paisajes desde su dormitorio de Deauville que la mayoría de las veces acaban en un manchón...

Debían de ser los tiempos en que el pintor dibujó para Paul una ventana abierta que le sirvió de *ex-libris*, ese sello personalizado, estampado en la guarda de sus libros y que se utilizó, hasta la muerte de mi tío Alexandre, para las publicaciones y las tarjetas de felicitación de la galería Rosenberg.

También se gastaban entre ellos bromas de adolescentes guasones. Una de las cartas de Paul a Picasso, fechada el 4 de julio de 1919, lleva un margen negro dibujado a lápiz con trazo titubeante, un pésame por el que mi abuelo envía sus más sinceras condolencias: «El loro se murió», dice, como Molière del gatito en *La escuela de mujeres*. Se trataba del anuncio por Paul del triste fin del pájaro que Picasso había dejado al cuidado de los Rosenberg y cuyos últimos momentos mi abuelo narra. A continuación, añadía: «He vendido el Renoir que a usted tanto le gustaba, el de la mujer que se quita la camisa», y con ello relativizaba la gravedad de la noticia.

Bromas de niños, muestras de confianza, incluso tomaduras de pelo: «Mi querido traidor», le lanza Paul, «me voy a dedicar a la pintura, estoy celoso de su talento. ¿Pero qué género voy a adoptar? ¿Cubista, redondista, lealista, realista, republicano y monárquico? En realidad, quiero ser “pincelista”».

Durante esos años cómplices, mezclarán negocios, amistad y favores: Paul se ocupa de las gestiones prácticas de Picasso, le recoge los documentos bancarios, le encarga las láminas de contrachapado que necesita para sus *collages* o le manda cajetillas de tabaco. Picasso, que sabe que a Paul le encantan, le envía caramelos de Vogade, la célebre pastelería de Niza. «Gracias por la bella mora, el bello negro, su fotografía y los caramelos», le escribe Paul que recibe a la vez unos cuadros de colores violentos, de una mujer árabe y un hombre africano, y unos caramelos rellenos.

Y cuando Picasso está en Londres, Paul le pide que se informe: «Va a haber una exposición con dos Daumier, un Degas, un Monet. ¿Puede usted decirme si vale la pena que cruce los mares para asistir?».

Mi abuelo se atreve incluso a hablar de técnicas: «¿Podría usted pintar con colores y pinceles ingleses, sobre un lienzo inglés? No utilice el tafetán, se enrolla cuando se moja».

Nunca se olvida de promocionar a su pintor y amigo, como cuando presenta la obra del joven Picasso al gran Renoir de 78 años: «He visto a Renoir. Le he hablado de usted. Se ha asombrado con algunas cosas y desconcertado aún más con otras». Picasso está encantado con que el maestro que tanto admira se interese por su obra. En esos años, no parará hasta conseguir una especie de diálogo pictórico con Renoir, que marcará su estilo de entonces.

A Paul también le gusta hacerse valer a los ojos de su amigo como un experto de juicio infalible cuyo sentido de los negocios no altera jamás la visión artística: «Ha venido a verme alguien que creía que tenía un cuadro falso y uno auténtico. Lo tranquilicé asegurándole que ambos eran de usted». Pero resulta extrañamente chapado a la antigua ante las representaciones sexuales en la pintura de Picasso, ¡y Dios sabe cuántas hubo! Pierre Daix lo describe incluso como un mojigato que rechaza las obras más osadas, entre ellas, un desnudo de Marie-Thérèse del que Paul habría dicho: «¡No quiero culos en mi galería¹²!».

Pero, poco a poco, y, curiosamente, en unos hombres que decían estar tan próximos, sus relaciones se enfrían.

Picasso se distancia, se dedica a fondo al surrealismo del que tanto Paul como Kahnweiler no eran muy entusiastas, y la enorme complicidad de los vecinos se transforma en una asociación comercial más clásica. Paul se da cuenta de ello, y se lo reprocha escribiendo a su «amigo invisible». También hay que reconocer que a principios de los años treinta, Picasso pasa menos tiempo en la calle La Boétie y más en su residencia de Boisgeloup, sesenta kilómetros al noroeste de París, con Marie-Thérèse con quien tendrá una hija, Maya, que le inspira importantes cuadros. Un nuevo Picasso, «lord de *Bois Jaloux*¹³», como le llama mi abuelo que siente que se acentúa el alejamiento entre su amigo y él.

Tras los cuatro años de silencio obligado por la guerra, será aún más difícil recuperar la cercanía de antaño. Las cartas, menos frecuentes, ya no están manuscritas sino mecanografiadas, pues a mi abuelo le cuesta escribir –y hablar– debido a un accidente vascular cerebral. A pesar de ello, en agosto de 1944, con la liberación de París y al retomar de nuevo la correspondencia, le confiesa con cariño: «inútil decirle cuánto le he echado de menos durante mi exilio».

Es entonces cuando empiezan a tutearse, al regresar Paul a París en 1945 para ver el estado de sus bienes saqueados y recuperar la vida de antes. Y, como en el pasado, los negocios se mezclan de nuevo con la amistad, aunque Picasso, al que ningún contrato ligaba a mi abuelo, había vuelto con Kahnweiler, su marchante en los años previos a la guerra del 14. «Mi querido Picasso, debes saber que he llegado bien a Nueva York. ¿A qué precio venderías la pequeña naturaleza muerta con una compotera a la derecha y unas cerezas? Un abrazo. Paul».

El 15 de julio de 1947, mi abuelo se indigna ante un intento de utilización abusiva del nombre del artista: «Me acabo de enterar de que en Nueva York van a sacar al mercado unos tejidos que se denominarán “gris Picasso”. Es ilegal servirse de un nombre tan famoso como el tuyo para promocionar una mercancía. Un fabricante de perfumes había adoptado el nombre de Renoir y, tras un juicio entablado por sus herederos, tuvo que cambiarlo. ¿Me das un poder legal para representarte y defenderte?».

¿Qué diría Paul al ver circular miles de Citroën, del modelo llamado Xsara Picasso, por las calles de medio mundo?

Hasta su muerte (el 21 de junio de 1959), Paul verá a Picasso sólo una vez al año en «La Californie», su residencia en Cannes.

Creo que a mi abuelo le dolió que, tras la guerra, Picasso reanudase la relación que había interrumpido en 1914 con Kahnweiler, quien será de nuevo su marchante hasta la muerte del pintor en 1973. Pero Paul vivía en Nueva York, a menudo estaba enfermo, y Picasso, al que cada guerra aleja de su galerista anterior, había vuelto con uno de sus primeros admiradores de los años 1900.

A pesar de ello, la pasión de mi abuelo por este artista fuera de lo común sigue sin tener límites. «El artista más grande del mundo actual», decía en los años treinta. «El pintor más prolífico de la historia», confirmaba en los cincuenta.

Mi abuela, y luego mi madre, mantendrán el vínculo a través de algunas cartas y las visitas a «La Californie», y, posteriormente, a «Notre-Dame-de-Vie», su casa de campo de Mougins, de la que yo también guardo recuerdos.

De Picasso acuden a mi memoria unas imágenes lejanas. Está vestido con su camiseta de rayas marinera –como la que lleva en la famosa foto de Doisneau que ha pasado a la posteridad– en un restaurante de Saint-Tropez, al que nos invitaba con mis abuelos en los años cincuenta a unos almuerzos que a los niños nos parecían interminables y donde la dueña se abalanzaba a recuperar los trozos del mantel de papel sobre el que Picasso había dibujado unos garabatos.

Luego, acompañé a mis padres varias veces a Mougins, disfrutando moderadamente de un paseo que me privaba de una tarde con mis primos en la playa de Cannes. El ritual era siempre el mismo. La verja conectada por interfono se abría sola –era la época de las películas de Jacques Tati, y aquel artilugio me parecía el colmo de la modernidad– y en la puerta de la casa nos recibía Jacqueline, con pantalón pirata y blusa de colores, esposa admiradora, devota y enamorada de su gran hombre. La recuerdo tras la muerte de Picasso, cuando íbamos a verla una vez al año, al mismo lugar, recta como una estatua, viuda altanera con un porte de cabeza a lo español y el cuello esbelto, tal como Picasso la retrató tantas veces, con el pelo suelto o con un pañuelo, turbante o mantilla.

Yo no tenía edad para apreciar o maravillarme con aquel suelo manchado de pintura ni con el

increíble caos de la casa que me parecía sucia y desordenada. El dormitorio de Picasso era una auténtica leonera y yo no entendía por qué mi madre, tan meticulosa, se extasiaba ante unas habitaciones sumidas en el mayor de los desórdenes. La cabecera de la cama de los Picasso jamás había pasado por las manos de un tapicero: uno de los lienzos del momento cumplía ese papel, colocado del revés para apoyar las almohadas sobre el bastidor en lugar de sobre el propio lienzo y no dañarlo.

Solía corretear por el jardín con Catherine, la hija de Jacqueline, o con Claude, el hijo de Picasso y de Françoise Gilot, y jugar a subirnos a la famosa cabra de bronce de la que un ejemplar se halla hoy en el patio del MoMA en Nueva York. En aquella época no me gustaba otra escultura, próxima a aquella, y también de bronce, la de la *Niña saltando a la comba*, menos accesible que la cabra y más difícil de entender, pues uno de los zapatos se desviaba ligeramente hacia adentro, y a la niña que yo era le incomodaba porque lo confundía con una discapacidad.

Corrían los años sesenta, los de los Simca Aronde y los Dauphine, y las botellas de Evian contenían un litro de agua, eran de cristal y estaban cerradas con una chapa. En casa de los Picasso, me encantaba una vitrina que exponía una curiosidad, por una vez comprensible para los niños: decenas de aquellas capsulas de Evian, moldeadas, torturadas, transformadas en animales mágicos o monstruosos por un hombre que se apoderaba de un manillar de bicicleta, un rastrillo reciclado o un capuchón de botella, y los convertía entre sus manos en objetos raros ante los que se extasiaban las visitas.

Lo confieso: a veces he pensado –como aquellos que increpaban a mi abuelo en 1920, indignados al ver en el escaparate de su galería unos garabatos «dignos de los que hacían sus hijos en párvulos»– que se daba excesiva importancia al menor gesto creativo de Pablo Picasso. Los tiempos de incompreensión de la preguerra habían acabado, esfumándose ante los del embelesamiento incondicional por este pintor y en general por todo el arte contemporáneo.

Por último, acuden a mi memoria unas imágenes posteriores de Picasso que ya no salía de su casa, con su camisa de cuadros azules y blancos, esa mirada potente que me intimidaba, su acento español, su excelente francés pero de ortografía vacilante. Y, sobre todo, recuerdo el cariño que mostraba a mi madre.

Tras algunos años, en que conseguí librarme de la visita al gran pintor, un día fui a verlo con mis padres. Picasso se dio cuenta de que yo crecía: «Voy a retratar a tu hija», le dijo a mamá, que estaba encantada. «¡Le veo ojos por todos lados!». «¡No!», grité, y salí corriendo, al imaginarme unos ojos en medio de la cara, una especie de «cara torcida», así denominaba yo los retratos de la época de Dora Maar y de los años de la guerra que nunca fueron mis favoritos. Era difícil para una adolescente de catorce años entender esa pintura abrupta, y, para mí, aquel Picasso era más un depredador de rostros que un gigante del siglo XX. ¿Habría cumplido con su palabra si yo no me hubiera escapado? No estoy segura, pero, aunque no me tocó en suerte un retrato glorioso, sí me queda al menos una fotografía junto a él, ante los muros de su casa de campo, cuando yo tenía veinte años. Me gusta su mirada en esa foto que empieza a perder el color, una mirada potente, magnética, idéntica a la de sus primeros autorretratos de los años 1900, y que ya entonces escrutaba el fondo del alma para extraer de ella unos rasgos misteriosos.

-
1. La expresión es de Michael FitzGerald, *op. cit.*
 2. Pierre Nahon, *op. cit.*
 3. Michael FitzGerald, *op. cit.*
 4. *Ibid.*
 5. Roland Penrose, *Picasso, His Life and Work*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 3ª edición, 1981.
 6. Todas las cartas que se citan en este capítulo proceden del Archivo Picasso.
 7. Michael FitzGerald, *op. cit.*
 8. *Ibid.*
 9. Actualizadas en euros, esas cifras coinciden curiosamente: 50.000, 12.000 o 2.400 euros.
 10. Artículo publicado en la revista *Art in Australia*.
 11. *Ibid.*
 12. Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995.
 13. Juego de palabras con la similitud fonética entre *bois jaloux*, bosque celoso, y Boisgeloup, la aldea donde vive Picasso (N.T.).

Bulevar Magenta

Número 1. Plaza de la República. En el trayecto habitual de las manifestaciones. El 1 de mayo de 2002 me quedé bloqueada allí durante horas debido a los cientos de miles de personas que habíamos acudido a mostrar el peligro que representaba Jean-Marie Le Pen, que había conseguido llegar a la segunda vuelta electoral detrás de Jacques Chirac. Una década después, el peligro sigue ahí. Hacía calor, estábamos nerviosos y sedientos, y, más que una peregrinación familiar, lo que yo buscaba ante el portal en que me hallaba detenida, eran botellas de agua. Miré, pues, ese edificio sin verlo. Haussmaniano, pesado, denso.

Mi abuela vivió allí de soltera. Allí se comprometió Marguerite Loévi y de allí salió la mañana del 7 de julio de 1914 para convertirse en la Sra. de Paul Rosenberg. Mi bisabuelo Loévi, el padre de Marguerite, de su hermano Michel y de sus hermanas Marianne y Madeleine, era comerciante en vinos. No creo que en ese hogar se entendiese gran cosa de arte, fuera moderno o no. Y no sé quién había presentado a aquella familia de origen alsaciano a los Rosenberg, llegados hacía poco de Bratislava. Para mi bisabuelo, se trataba en definitiva de que su hija se casara con un comerciante como él: en lugar de botellas, vendía unos bastidores con telas y unos garabatos pintados. Esto no pareció asustar a la familia y en el contrato de matrimonio la dote de mi abuela fue generosa. Aún conservo en mis armarios manteles y sábanas de lino blanco, bordados con sus iniciales, que nunca se han usado y que poco a poco se van ajando.

Paul la cortejó durante varios meses. Mi abuela era una joven muy bella y mi abuelo estaba muy enamorado. Dos veces por semana le enviaba flores de Moreux, una floristería parisina de renombre del distrito XVI, que aún seguía hace poco en una esquina de la plaza Victor Hugo.

Hablaba de pintura con mi abuela, aunque la historia familiar cuenta que ella no tenía ni idea sobre ese tema. Me imagino a Paul, que esperaba deslumbrarla, alabándole las virtudes de un cuadro que había adquirido, ansioso por mostrarle un Van Gogh muy famoso de la serie sobre el pueblo Auvers-sur-Oise, que representa el Ayuntamiento. Mi abuela, ingenua e ignorante de todo ese mundo, volvía a casa preguntando a su familia: «“mis cortinas verdes, mis cortinas verdes”, ¿por qué este muchacho se pasará el tiempo hablando de sus “cortinas verdes”...¹?».

Margot de joven tenía muy bonita voz y cantaba ópera y opereta, pues le entusiasmaban. Fue ella quien me llevó por primera vez a ver *La viuda alegre* y *La bella Helena* o *Fausto*, transmitiéndome su amor por el canto, ya fuese de Léhar, Offenbach o Gounod.

Fue alegre y divertida, pero con el tiempo se convirtió en una mujer depresiva y apática.

Cuando mi padre criticaba a la gente que se lamentaba sobre su suerte –refiriéndose indirectamente a su suegra y a su esposa, mi madre–, decía «ese es el lado Loévi», para contraponerlo a la filosofía de su madre, mi abuela paterna, Marguerite Schwartz, que tenía un talante excepcional y cuyo lema era: no quejarse y aguantar. Los Loévi no aguantaban la adversidad, se quejaban mucho y actuaban poco.

Para mí, Marguerite Rosenberg era, sin embargo, la encarnación de una abuela dulce. No sólo porque cada paseo con ella acababa siempre en una parada en la pastelería. No sólo porque yo había comprendido que bastaba con pronunciar mi deseo de un libro, de un disco, de un bolígrafo de cuatro colores –con el que soñé durante meses en los años sesenta–, para que me los regalara al día siguiente. También porque encarnaba a la mujer de curvas generosas que arropaban los disgustos infantiles que enseguida hallaban consuelo. Porque me consentía todos mis caprichos, y dormir en su casa significaba escapar de la vigilancia materna. Era para mí una anciana dulce y amable, y yo su nieta mimada. También lo eran mis primas, las hijas de mi tío Alexandre, su hijo adorado, pero yo tenía la ventaja de ser la mayor.

Ella vivía seis meses en Nueva York y seis meses en París. Coqueta, nunca salía sin maquillarse, llevaba sombrero con redecilla –algo que yo consideraba misterioso– y unos largos guantes de ante negro, hasta en verano, pues una dama no debía salir a la calle con la cabeza y las manos descubiertas, ¡incluso en los años sesenta! Era una gran señora a la que me gustaba escandalizar con el lenguaje desenfadado que hablábamos en el liceo. Sus tareas favoritas consistían en llevar un libro de cuentas anotadas con pluma y con letra grande, inclinada y uniforme, y en escribir todos los días –¡todos los días!– al hijo que estuviera en ese momento del otro lado del Atlántico. Cada mañana, pues, cuando ella estaba en Estados Unidos, el correo traía un sobre azul celeste con un borde rojo, lectura cotidiana de mi madre. He encontrado muchas de esas cartas, numeradas del 1 al 1.000, apretujadas en unas cajas de zapatos traídas del guardamuebles. En ellas contaba una larga serie de... cosas intrascendentes, tareas sin importancia, algunas quejas sobre su soledad y su admiración por sus tres nietas a quienes mimaba más de lo común. Todo ello aderezado con interminables puntos suspensivos que hablaban de sus suspiros y su abatimiento.

Nunca salía de noche, tenía pocas amistades y un dinero que sólo empleaba en gastos para su comodidad: doncella, cocinera, chófer. No tenía ninguna necesidad de ese tren de vida, pero se había acostumbrado a llevarlo. Yo notaba la rabia contenida de Paul ante aquellos despilfarros. Recuerdo que, después de la cena, iba a disponer con la cocinera la comida del día siguiente, y, cuando vivía mi abuelo, cada noche le pedía dinero para la compra. No capté, conscientemente, la humillación de tender cada noche la mano hacia el hombre de la billetera, que, cada noche también, protestaba malhumorado. En cambio, sí comprendí que una mujer debía intentar no depender de su marido y que más le hubiera valido a mi abuela tener un trabajo.

Rezaba sus oraciones, mañana y noche, en su dormitorio, lejos de la sinagoga a la que acudía el viernes por la tarde. Si alguien iba a verla por sorpresa, por la mañana o al final de la tarde,

interrumpía la lectura del libro que estuviera leyendo y levantaba la cabeza, encantada con aquellas visitas familiares que rompían su enorme soledad. Salvo en la práctica religiosa, mi madre se le parecía bastante; ella también llevó una vida solitaria, únicamente acompañada –tras la muerte de mi padre– por mis visitas diarias o las de mis hijos al salir del colegio.

Mi abuela no comía cerdo ni marisco, y, aunque hubiera memorizado algunas palabras de *yidish*, no hablaba ni leía el hebreo. Tenía su lugar reservado, el mismo que había ocupado su madre y su abuela, en la sinagoga de la calle de La Victoire, donde oficiaba el joven y encantador señor Attia, a quien ella felicitaba por la voz de oro con la que cantaba en la celebración del sabbat.

Era –al igual que mi abuelo– la viva imagen de aquellas familias judías de antes de la guerra, denominadas «israelitas» hasta los años sesenta, es decir, de confesión judía, más o menos practicantes, pero profundamente asimiladas a la sociedad francesa, incluso después de la experiencia traumática de los años cuarenta.

Así era mi abuela, fallecida en julio de 1968, y así la he evocado siempre hasta abril de 2010. Hasta que se me ocurrió investigar en las cajas de cartón recuperadas del guardamuebles de Gennevilliers. Desde entonces, me cuesta muchísimo lograr que coincidan unas imágenes ahora tan contradictorias.

Parece ser que se sintió atraída muy pronto por el principal rival de Paul, que fue durante un tiempo su socio en los negocios. Ya hemos visto cómo en 1918 se decidió que Paul representaría a Picasso en Francia y en Europa, y Georges Wildenstein en Estados Unidos. Yo nunca había entendido por qué esa asociación se rompió en 1932 cuando Paul asumió la totalidad de la representación del artista. Ni por qué era tabú pronunciar el apellido de aquella familia en la nuestra.

Y de pronto doy con lo no dicho, con secretos familiares ocultos en el fondo de los armarios. Estremecedores. ¿Callarlos? No tienen nada de vergonzosos, aunque entonces provocaron dolor. ¿Revelarlos? No incumben a nadie más que a sus protagonistas, muertos desde hace mucho tiempo... Odio la transparencia absoluta, que en el mejor de los casos es propia de mirones y en el peor, algo totalitaria. Pero aclarar esos secretos me permite comprender mejor la psicología de mi abuelo, desconfiado y receloso, y la personalidad de mi abuela, que se había vuelto apática, retirándose de toda actividad mundana o social.

Me encuentro ahora sin saber qué hacer ante las confidencias de mi familia y con unas cartas que hablan y palpo sin llegar a tomar una decisión.

Mis abuelos vivieron aquella situación como un drama familiar. Sus hijos, mi madre y mi tío, como una mancha sobre el matrimonio que formaban sus padres y una vergüenza secreta (mi madre, fallecida en 2006, nunca me habló de ello). También como una herida sin cicatrizar, puesto que mi madre, a los quince o dieciséis años, en 1932 o 1933, se fue a vivir durante algunas semanas a casa de la hermana menor de mi abuela, Marianne Helft, con su marido y sus hijos. Mientras a Alexandre, que sólo tenía once años, lo enviaron a la de la otra hermana de mi abuela, Madeleine, de lo tenso que debía de estar el ambiente en la calle La Boétie. El entorno, la familia,

el círculo de conocidos parisinos estaban seguramente enterados del asunto y aquel secreto a voces debió de deleitar las tertulias del Deauville de preguerra.

Sigo dando vueltas, con las cartas en la mano, como si hubiera encontrado un documento de la Cábala que, si lo vuelvo a enterrar, me quemaría los dedos y me maldeciría durante siete generaciones.

En realidad, no habría hablado de esta historia de no haber descubierto, en las cajas repatriadas del guardamuebles, un documento punzante escrito por mi abuelo en 1942, cuando su hijo Alexandre estaba con la División Leclerc en África, entre las batallas de Bir-Hakeim y El Alamein. Paul tenía proyectado ir a ver a su hijo al que echaba mucho de menos. En el último momento renunció ante las dificultades del viaje y el riesgo de que su avión fuera derribado por los alemanes. Antes, tuvo tiempo de escribir una carta de diez hojas, con su fina letra, que ocultó en un cajón de un escritorio en la casa de la calle 57 de Nueva York. El mueble fue trasladado junto con el resto de la mudanza a la calle 79, pero aquel cajón permaneció cerrado. Unos meses después de la muerte de mi abuelo, a principios de los años sesenta, Alexandre, ordenando los papeles de su padre, encontró el documento, lo pasó a máquina para que fuese más legible y se lo envió a mi madre, justo cuando mi abuela acababa de llegar para pasar una de sus temporadas en París. «Llorarás como he llorado yo al leer esta carta», escribe Alexandre a su hermana Micheline. «Lo conocíamos mucho menos de lo que imaginábamos (..) Creo que, de todos modos, deberías enseñar esta carta a nuestra madre». ¿Lo hizo mi madre? Intuyo que no. Más vale que así fuera y que Margot muriera en paz en 1968, en París, unas semanas después de los sucesos de mayo.

La carta es dura, durísima. Escrita por Paul, tenía como finalidad ser póstuma y así lo fue, dirigida a su mujer y a su hija –sus dos amores– y a su hijo al que se disponía a ir a ver, consciente de que quizá no regresaría. Es una larga reflexión sobre la vida, la suya y la que hubiera deseado para su familia, y sobre su pena por no haber sabido hacer feliz a su mujer a la que adoraba.

«Mi juventud no fue tan afortunada como la de mis hijos», así empieza. «Pero, cuando te conocí, mi querida Margot, esperaba haber alcanzado al fin la felicidad y encontrado en ti a la compañera que amaría siempre, haciendo todo lo posible por engalanar tu vida».

Él se imagina que la decepción de ella se remonta a la Primera Guerra Mundial que estalló justo después de que se casaran en julio de 1914 y que alejó a Paul, en edad de ser movilizado, privándolos de la despreocupación de los primeros años de la vida de un matrimonio. Y justifica largamente su ansiedad, su afán de establecerse y la necesidad de hacer dinero para mantener holgadamente a su familia. «Por desgracia, cuanto más trabajaba, cuanto más dinero ganaba, más esclavo me volvía de los negocios, un esclavo encadenado como Sísifo a su roca».

Siempre le había preocupado el futuro, y su temperamento lo inclinaba al ahorro. Pero también se veía claramente cómo se desvelaba por complacer los gustos de su mujer por el lujo. Ella tenía ante sí a la familia Wildenstein y su alto tren de vida, un modelo que debió de deslumbrarla.

Luego, en la carta que tanto me impresionó, como si se abriera una puerta que debía de haber permanecido cerrada, llegan el rencor y los celos, siempre presentes años más tarde. «Por desgracia, tú no me dejabas tiempo para poner un tejado a mi edificio, los malos consejos de una serpiente entraron en tus oídos. Te deformaron, ridiculizando mis actos», escribe mi abuelo, bíblico y amargo. «Tengo mucho que reprocharme, debería haberme dedicado menos a los negocios y más a atenderte a ti. (...) La vida empezó a ser un martirio para mí en 1923, te quería con toda mi alma y sentía que te me escapabas. Por desgracia, te hicieron falsas promesas de futuro, para embrujarte, promesas nunca cumplidas, pero que tú creíste reales, como si la felicidad no consistiera en el culto a una familia unida».

Paul provenía de una familia del Este que sin duda llevaba consigo las angustias de los judíos de la *Mitteleuropa*. Su esposa, francesa integrada desde hacía tiempo, era más jovial y frívola, necesitaba amor pero recibía sobre todo dinero. ¡Cómo pudo imaginar que el «culto a una familia unida» sería suficiente para una mujer en 1930! Otro admirador la hacía soñar con una vida espléndida, con los oropeles de una sociedad que, como es sabido, en la época de entreguerras, bailó hasta en el borde del precipicio. Pero Paul, pesimista por temperamento y de carácter sombrío, ya había caído en él.

«Eras bella, divertida para los demás, cortejada y deseada por muchos hombres, y, creyendo que conseguirías tu felicidad, labraste nuestra desgracia, la de los dos (...) Tus sarcasmos, respaldándote en un supuesto protector al que –eso espero– mi hijo exigirá algún día cuentas, tu forma de responderme “ya es tarde” cuando yo te declaraba mi amor, entristecieron mi carácter y tuve que buscar, una vez más y como siempre, el consuelo y el olvido en el trabajo», así se justifica.

Mi abuela se aburría. Quizá fuese frívola, sensible a las apariencias y al lujo. Al menos, es lo que parece suponer con severidad mi abuelo.

«Quiero decirte todo esto la víspera de mi viaje, para que sepas, mi querida Margot, que tú ambicionabas ser rica, deseabas aparentar, deseabas poseer. En cuanto a mí, sólo deseaba haceros felices [a ti y a nuestros hijos] y garantizaros conmigo una seguridad que os permitiera ser independientes. Sí, Margot, no puedo reprochártelo ahora, el tiempo sana todas las heridas, pero la mía sigue sangrando por la felicidad perdida. Para que tu corazón no sufra demasiado, para que los remordimientos póstumos no te aflijan en exceso, acepto asumir una parte de la responsabilidad. Reconozco que soy muy rígido y que me hubiera gustado hallar en ti a una mujer menos escéptica, más profunda, con la cual intercambiar ideas, compartir aspiraciones, no sólo frivolidades. Y aunque tu fondo está hecho de bondad, tu mente y tu comprensión son poco compatibles con un hombre serio, afectuoso y abnegado».

Acusador este fragmento. A veces la severidad viene a ser como unas anteojeras. Creo que mi abuela jamás tuvo conocimiento de esa carta, al menos eso espero.

Ella quiso divorciarse, mi abuelo se negó. Estaban casados en régimen de comunidad de bienes, y, probablemente, el amor y la rabia no fueron las únicas razones de su negativa. En cualquier caso, a partir del momento en que Margot renunció a su vida de amante y sacrificó su vida de mujer, se lo hizo pagar caro a Paul, desinteresándose por su vida social y profesional,

negándose a realizar el esfuerzo que en opinión de mi abuelo exigía su condición de esposa de un gran comerciante parisino.

Sesenta años más tarde, vuelve a la actualidad el apellido de los Wildenstein. Leo con mirada distraída los cotilleos de las revistas –aunque nunca se sabe si son mentira o verdad– a propósito de unos juicios en los tribunales por motivos de herencia, unos peritajes poco rigurosos y unas investigaciones fiscales sospechosas. A los franceses no les gustan las grandes fortunas y no hay duda de que esta familia de marchantes que siguió prosperando es una de ellas. Puede que todo no sea más que maldad.

En cambio, me viene a la memoria un asunto bien documentado de hace unos diez años, cuando los herederos de Wildenstein iniciaron un juicio contra Héctor Feliciano². Según ellos, los habría difamado al afirmar que Georges Wildenstein, el supuesto enamorado de mi abuela, había negociado con los nazis. Descubrir esa historia privada me incita de repente a buscar detalles.

El juicio tuvo lugar en 1999. Los herederos de Wildenstein estaban indignados: «¡Hay algo más horrible para una familia judía que verse implicada en una traición, la de la complicidad con el ocupante alemán contra Francia y contra sus correligionarios! (...) ¡Nosotros, los Wildenstein, sentimos tanto amor por Francia que incluso hoy seguimos sin comprar automóviles alemanes!», declaró Chartier, el abogado de la familia. Extraño argumento, que pasa por alto sesenta años de reconciliación franco-alemana y echa en cara a los alemanes un pasado que ellos han querido sinceramente purgar. En fin, me importan más las eventuales convivencias de ayer que los automóviles germánicos de hoy.

La galería de arte de Georges Wildenstein estuvo administrada durante la guerra por un tal Roger Dequoy, que era su colaborador. Y ahí es donde las tesis se enfrentan. Según los Wildenstein, Roger había roto cualquier vínculo con su antiguo jefe, a quien insultaba incluso en la correspondencia dirigida a la Comisaría General de Asuntos Judíos, y todo aquello no eran, pues, más que afirmaciones erróneas e hirientes.

Para Antoine Comte, el abogado de la otra parte, Dequoy, por el contrario, habría sido el intermediario entre Georges Wildenstein y las autoridades alemanas. Como prueba de ello está un encuentro en noviembre de 1940 en Aix-en-Provence entre Wildenstein, su empleado Roger Dequoy y Karl Haberstock, de quien ya hemos hablado anteriormente³. Según él, en aquella conversación, había habido un acuerdo: Georges Wildenstein recuperaba parte de su fondo confiscado y podría abrir una nueva galería a nombre de Dequoy, quien, a cambio, habría aceptado trabajar para los nazis. Acusación grave, pero sustentada, según el abogado, en los documentos del archivo de la OSS⁴ estadounidense, desclasificados en 1998 y que incluían un informe especial sobre la galería Wildenstein, redactado en 1945. Acuerdo e informe de la OSS confirmados por Lynn Nicholas en su libro *El saqueo de Europa*⁵.

En primera instancia, se desestimó la demanda de seis millones de francos por daños y perjuicios que Alec y Guy Wildenstein, los nietos de Georges, reclamaban por atentar contra la memoria de su abuelo.

Según el diario *Libération*, «para el tribunal de apelación, que reconoce no obstante que no es

de su competencia “pronunciarse sobre esta controversia”, es lícito presentar a Georges Wildenstein como uno de esos personajes que practican la “ambivalencia”, “víctima de los expolios del ocupante”, pero que “paralelamente, y a través de intermediarios, realizaron operaciones en el mercado del arte parisino” durante la Ocupación».

En su opinión, “los contactos habidos con los nazis que se atribuyen a Georges Wildenstein no pueden calificarse de manifiestamente falsos”, puesto que ha quedado establecido que éste “tuvo relaciones de negocios antes de la guerra con Karl Haberstock, conocido por ser uno de los consejeros artísticos del Führer y un personaje nazi de primera fila”. Durante la Ocupación, Haberstock protegió a Roger Dequoy (...) que dirigía en esa época la galería en París y “del que podemos suponer que continuó en contacto con Georges Wildenstein”, que entonces vivía refugiado en Nueva York. Innumerables “indicios apuntan a creer” que el célebre marchante de arte, a pesar de que su colección fuera saqueada en parte por los alemanes, “siguió manteniendo relaciones de negocios con el ocupante”⁶».

Esta sentencia, en el mejor de los casos ofensiva, llevó a los Wildenstein a recurrir en casación. Nueva decepción para la familia: el tribunal declaró la acción prescrita, pues los Wildenstein la habrían tenido que iniciar en un plazo de tres meses tras la publicación del libro *El museo desaparecido*.

En síntesis, esta historia inquietante, sobre la que me guardaré muy mucho de opinar más allá de lo que dijo por tres veces la justicia, no aclara los amores de mi abuela.

¿Duró mucho tiempo aquella relación? Los códigos sociales han cambiado y hoy nadie se permitiría juzgarla. ¿Pero quién fue en realidad ese hombre que se coló en la vida de mis abuelos? ¿Un ferviente enamorado o un rival encantado de desestabilizar a su oponente? ¿Mereció aquel hombre el amor de mi abuela? No lo sé.

¿Y quién era verdaderamente mi abuela? ¿Una mujer ardiente, necesitada de amor, o una mundana fascinada por las apariencias? Mi abuelo fue un buen marido, en el sentido que tenía ese término antaño, pero sin duda no provocaba demasiada pasión. Mi abuela quería disfrutar de esos años de indolencia de entreguerras. Ella fue más gozadora de la vida que su esposo y estaba seducida por el lujo. Quería bailar, divertirse, ser amada. Él sólo quiso trabajar. La historia clásica de la romántica Emma y el pelmazo de Charles en *Madame Bovary* o de la esplendorosa Ariane y el majadero de Adrien Deume en *Bella del Señor*.

Pronto se cumplirán ochenta años de esta historia. «El tiempo borra en la arena los pasos de los amantes desunidos», escribió Prévert y cantó Montand. Mi abuelo, sin embargo, no era ni un mediocre ni un chupatintas, sino un ser con una inteligencia curiosa y de espíritu innovador. Hubiera bastado que desviase un instante la mirada de sus Picasso para observar ese Renoir, hermoso, encantador, decorativo y rellenito que tenía en su lecho.

1. Similitud fonética entre *Mairie d'Auvers*, el Ayuntamiento de Auvers, y *mes rideaux verts*, mis cortinas verdes (N.T.).

2. Autor de *El museo desaparecido: la conspiración nazi para robar obras maestras del arte europeo*, op. cit.

3. Haberstock era el marchante de arte de Hitler. Véase el capítulo «El 21 al servicio de Alemania».

4. *Office of Strategic Services*. La OSS fue más tarde sustituida por la CIA.

5. «Haberstock y Dequoy fueron a Aix donde él estaba y concluyeron ciertos acuerdos. La propuesta era la siguiente: Wildenstein intercambiaría los cuadros “acceptables” de su fondo por obras modernas inacceptables para los nazis que Haberstock le enviaría a Estados Unidos y que Wildenstein pondría a la venta en su galería de Nueva York».

6. Artículo de Vincent Noce, «L'Histoire contre Wildenstein», *Libération*, 13 de mayo de 2000.

Pi-ar-anco

Nueva York, en un tiempo ciudad refugio de la familia y, circunstancialmente, la de mi nacimiento. El archivo familiar sigue aún en la calle 79, en ese edificio de cuatro pisos que fue sede de la última galería Rosenberg.

Mi abuelo, que llegó con esposa e hija en el otoño de 1940, se había establecido primero en el centro, en la calle 57, donde inauguró en 1941 su galería en la que permanecería durante trece años.

Tengo pocos recuerdos de la calle 57. Paul se había instalado en este hotelito particular –propiedad de la reina de Inglaterra que tiene importantes bienes inmobiliarios en Manhattan–, pero se había cansado de un edificio avejentado y quería vivir en una casa propia.

Compró a Chester Dale, el famoso coleccionista y uno de sus clientes más importantes, su casa de la calle 79, entre Madison y la Quinta Avenida. Tras unas obras que duraron mucho tiempo, la familia se mudó allí en 1953. Paul tenía entonces setenta y un años. Sólo vivirá en esa casa seis años, durante los cuales irá dejando las riendas de la galería en manos de mi tío Alexandre, su sucesor.

Ese barrio señorial del Upper East Side, aburrido pero elegante –suplantado desde entonces por la zona baja de la ciudad, mucho más animada– no fue una mala elección para sus negocios en los años cincuenta. Al establecerse allí, mi abuelo lo puso de moda entre los galeristas y, poco a poco, todos los competidores y salas de subastas que se habían establecido como él en el «Midtown» se mudaron a pocas calles de su nueva dirección.

La galería se llamaba «Paul Rosenberg and Company», PR & Co., «Pi-ar-anco» –así sonaba en mis oídos infantiles–, nombre estrafalario que me llevaba a preguntarme quién sería ese personaje con el que convivíamos.

Pasé allí tantas Navidades que hasta hace muy poco Nueva York era un lugar mágico para mí.

Mis padres y yo habíamos regresado a Francia hacía ya algún tiempo, pero yo siempre sentí cariño por esa casa de la calle 79 cuyos rincones me son tan familiares. Ahora pertenece a mi tía Elaine, la viuda de Alexandre.

Las escaleras estaban entonces presididas por dos esculturas de Rodin, *El pensador* y *La edad de bronce*. El suelo de damero en blanco y negro del vestíbulo –el mismo o casi que el de la calle La Boétie– sigue estando allí, al igual que las salas de exposición que me estaban vedadas de niña. El ascensor, moderno en los años cincuenta, es hoy una reliquia, con su puerta corredera de

aluminio y ese ruido que conozco de memoria, su desaceleración y temblor antes de llegar a cada piso. Unos pisos numerados por cierto a la americana, sin planta baja, con un primero al que se llegaba pulsando el botón 2. Como mis abuelos vivían en el segundo piso, yo debía pulsar el número 3, pero, a veces, me colaba en el piso inferior, con la esperanza de ver a los «clientes», como decía mi abuelo en tono solemne, sin que yo entendiese en qué diferían de los de la farmacia Zitomer en la esquina de la calle 78.

Mis abuelos dormían en la misma habitación, aunque las camas y los cuartos de baños estaban separados, algo que me sorprendía. Tenían la televisión en el dormitorio y allí vi mis primeras películas de vaqueros, las auténticas, con *cow-boys*, indios, carromatos en círculo y flechas de fuego. También los primeros programas de entretenimiento televisados, con las mujeres vistiendo faldas de vuelo de última moda y los clásicos conjuntos de punto. Escasas como presentadoras e inexistentes como periodistas, las mujeres protagonizaban esos anuncios que hoy resultan tan sugerentes de una época, con enormes coches americanos azules y rosa que provocaron el ascenso y luego la caída de Detroit, y que ya sólo se encuentran en Cuba: *See the USA / in your Chevrolet...* sigue sonando en mis oídos esa cancioncilla de los años cincuenta.

Nueva York era la nieve, Central Park, el trineo, veinte grados bajo cero en diciembre y la magia de los Papá Noel agitando sus campanillas para atraer a los clientes ante los almacenes Bloomingdale's, las Galerías Lafayette neoyorquinas.

Nueva York era los *chocolate sundaes* desbordantes de nata en los bares modernos con asientos corridos de escay rojo, mis primeros dibujos animados de Walt Disney, las montañas de juguetes de ensueño de FAO Schwarz, en la calle 58, esquina con la Quinta Avenida y Central Park, donde sopla la corriente de aire más glacial de la ciudad pero donde los niños enseguida se calentaban con los peluches de enormes dimensiones que nadie compraba aunque hacían soñar.

Nueva York era sobre todo faltar al colegio durante un mes. Evidentemente compensado con las clases de matemáticas que me daba mi madre, quien, ante mi incapacidad para comprender los problemas de cálculo de la distancia entre las estacas que sostienen una barrera, acababa arrojándome lápices y papel a la cabeza diciendo que nunca haría nada de provecho en la vida. Esos lápices con los que los americanos escriben en unos blocs amarillos de rayas –los Legal Pads que aparecen en la serie *Mad Men*– de un papel malísimo comparado con el satinado de mis cuadernos Clairefontaine de escolar parisina.

Cincuenta años después, veo en la televisión a los consejeros de Obama salir del Ala Oeste sosteniendo en la mano los mismos blocs amarillos y el inevitable lápiz de punta afilada, ¡sin saber que pueden arañar la mejilla de los niños negados para las matemáticas! Es el lado retro de ese Estados Unidos que aún prefiere para sus tiendas las viejas puertas de madera con pomos dorados y tambaleantes, en lugar de las amplias dobles hojas de cristal que se abren automáticamente cuando se entra en cualquier farmacia francesa.

Nueva York era, por último, unas interminables tertulias familiares entre padres y abuelos sobre esa Francia «que se hunde a la deriva», pese a que las noticias sobre la inestable IV República

llegaran amortiguadas.

¿La política? Se hablaba de política, por supuesto. Comprendí vagamente, desde pequeña, que era algo que pertenecía al universo de los adultos, serio, misterioso, en el que tenía la enorme suerte de iniciarme.

Siempre quise «hacerme la mayor» antes de tiempo con cosas que no entendía. Sin haber cumplido aún dos años, imitaba a mis padres, simulando que leía *The New York Times*, aunque lo sostuviera del revés. A los cuatro, adoptaba una actitud concentrada cuando mi padre me convocaba para «hablar de cosas serias». Era la época en que caían los gobiernos, casi cada mes, y mi padre se dirigía a mí, esforzándose por no echarse a reír: «Anne, están pasando cosas graves: el Gabinete (así se llamaba entonces al Gobierno) ha caído». «¡Oh!», exclamaba yo, llena de horror ante la visión apocalíptica que esa imagen podía significar para una niña. «Tenemos que hacer algo», decía mi padre. «Yo tomo la Presidencia». «Yo tomo el tren», respondía yo, sin entender una palabra de lo que se decía, pero encantada con la idea de que mi padre adorado me considerase su interlocutora.

Mi abuelo se partía de risa, y yo estaba orgullosa de divertir a mi familia sin comprender cuál era la gracia de mi respuesta infantil. ¡Casi me atrevería a decir que di los primeros pasos en las discusiones políticas en la calle 79!

Esa ciudad era para mí sinónimo de felicidad, de mimos, de vacaciones. En los primeros tiempos, mis padres y yo viajábamos en barco, durante cuatro o cinco largas jornadas que pasábamos mareados, y, más adelante, antes de que se inauguraran los primeros vuelos en Boeing, lo hacíamos en los Super-Constellation, esos aviones de largo recorrido con escalas en Shannon, en Irlanda, y en Gander, al nordeste de Terranova.

En la solapa de mi abrigo infantil llevaba con orgullo la cruz de honor que el colegio Cours Hattemer, donde yo estudiaba en París, concedía a los primeros de la clase de cada trimestre. Era totalmente ridícula, una copia de la de la Legión de Honor. Y en el autobús, los viajeros preguntaban a mi madre si yo había realizado alguna hazaña merecedora de aquella condecoración digna de un campo de batalla.

Mi abuelo salía poco, pues tenía una salud frágil –los inviernos neoyorquinos son duros–, agravada en los últimos años por un accidente vascular cerebral que le había mermado el habla, aunque no la mente, y le hacía tropezar con las palabras. Aquella voz entorpecida y el dedo meñique doblado por la artrosis me asustaban.

Por el contrario, en París, con un clima más benigno, le gustaba salir a pasear y me llevaba con él a ver galerías, orgulloso de tratar a su nieta como si fuera mayor, cuando en realidad yo sólo tenía siete u ocho años.

Íbamos a ver a sus colegas parisinos. Era un paseo que me aburría, aunque tenía el aliciente de concluir siempre con un zumo de naranja en el «Relais du Bois» del Bosque de Bolonia, que bebíamos en silencio para no espantar a las ardillas.

Un día me llevó a ver a Paul Pétridès que tenía una famosa galería pero una turbia reputación

desde la guerra por haber sido colaboracionista. Al regresar al coche y hablando consigo mismo, Paul murmuró «este hombre es un faisán», expresión extraña aunque atinada, ya que esa ave se suele comer pasada de fecha, casi podrida. Enseguida me apresuré a repetir esta expresión en casa, ante las risas de mi familia.

Como tenía buen ojo, después de haber visto en la galería de algún colega un cuadro que le interesaba, se quedaba pensativo mientras nos dirigíamos en el coche al Bosque, y de pronto exclamaba de un modo tajante: «¡Ese cuadro es falso!».

Cada verano iba con mis abuelos al sur de Francia, por la Nacional 7, bordeada por plátanos de sombra magníficos aunque mortales para los conductores. Aún no existía la A6 y tardábamos tres días en llegar a Cannes. Las etapas eran invariables: Saint-Etienne, el primer día; Avignon y Aix, el segundo; y al tercer día llegábamos al Mediterráneo, donde era obligatorio, en los dos días siguientes, ir a la Galería Maeght en Saint-Paul-de-Vence, y, sobre todo, a Mougins, para ver a Picasso.

En las visitas a los museos con mi abuelo (el Louvre a breves pinceladas, la Orangerie o el Museo de Arte Moderno cuya sede, antes de que se construyese el Beaubourg, estaba en el Palacio de Tokio), aprendí lo que merecía la pena y «lo que no valía nada», ni siquiera una rápida ojeada. El interés de las obras expuestas se medía por la velocidad con la que se atravesaban las salas junto a Paul. Los flamencos, sí, por supuesto; el Quattrocento italiano, absolutamente; pero en los siglos XVII y XVIII franceses o ingleses no hacía falta detenerse. A los Gainsborough, y esa solemnidad de las familias inglesas que tanto me impresionaba, ni una mirada. Revivíamos –por fin– con Corot, Courbet y los impresionistas, por supuesto. Ante algunas obras de pintores de moda –pienso por ejemplo en Bernard Buffet, que él odiaba– Paul se permitía el lujo de decir que «no valían un comino», o declaraba que unas cuantas le parecían simplemente feas, sin genio ni arte. Decretaba que los cuadros menores de Renoir, Gauguin o Monet adolecían, según él, de excesivos rojos o excesiva oscuridad, demasiado borrosos o sin sustancia, sin maestría ni vigor. Y esos juicios de Paul, cincuenta años después, siguen teniendo fuerza de ley para mí. «No gastar la vista», decía mi abuelo, en unas obras que no son excepcionales. En cambio, con los modernos, Braque, Matisse, Léger y Picasso, por fin llegábamos a su mundo.

Pero aquella vida feliz con mi abuelo era la de París. En Nueva York, el ritmo era diferente, él trabajaba, y entonces yo recorría la ciudad con mi madre y mi abuela: el paraíso para una niña.

Por eso, en este invierno de 2010-2011, al llegar a Nueva York en tren desde Washington donde vivo, no veía el momento de ir a la calle 79. Allí están almacenados los archivos religiosamente guardados por mi tía Elaine, la viuda de Alexandre y nuera de Paul a quien veneraba. Ha realizado un excelente trabajo de recopilación y de clasificación, ayudada por un documentalista del MoMA, museo al que ha decidido donarlos.

Me zambullí en ellos durante largos días para husmear en los papeles polvorientos, sentada ante una vieja mesa en un cuartito de dos metros por tres –era, estoy convencida, la de mis sufrimientos matemáticos con las estacas y sus intervalos–, sin ventana, con una claraboya en el techo, poca luz y un suelo de linóleo desgastado, situado en el piso que nos asignaban a mis

padres y a mí en nuestras estancias en Nueva York.

La escalera interior que conduce al cuartito y que comunica con la actual vivienda de mi tía era donde me escondía de niña. A menudo desvelada, me sentaba en los escalones, oculta en un recoveco, intentando oír lo que hablaban abajo los mayores. Y también para escuchar la música que a mi tío tanto le gustaba. Fue en pijama, temblando levemente de frío, como disfruté de mis primeros conciertos de música barroca, sentada en un escalón. Recuerdo haber descubierto, entre otras cosas, que *La Arlesiana* la copió Bizet de un tema de Delalande, y yo, que, desde siempre había oído a mi abuela canturrear *Carmen*, sentí aquello como un inmenso engaño...

Sigo en la calle 79. Mi tía se pregunta el motivo de mi reciente interés por un abuelo y una historia familiar de la que, por los motivos ya dichos, yo hablaba poco. Ella y mi madre, su cuñada, no se tenían simpatía y nunca se entendieron. Mamá tenía tal complicidad con su hermano que mi tía se sentía excluida. Hay que reconocer que Alexandre se ocupó siempre de mi madre con mucho afecto pero, injustamente, en perjuicio de su propia familia. Ahora, al descubrir ciertos documentos, he comprendido que le había jurado a su padre que protegería a Micheline a toda costa. ¿Justificaba eso que mostrara tantos miramientos con su hermana, en lugar de con su mujer? No soy quién para juzgarlo, pero mi tía –a quien mantuvieron ajena a los negocios de Pi-ar-anco sobre los que mi tío informaba con regularidad a mi madre– sufrió mucho por ello.

En resumen, mi tía Elaine, vigorosa y despierta, a pesar de sus ochenta y nueve años, me vigila, intrigada, y observa por encima de mi hombro los documentos que leo y sobre los que tomo notas. ¿Confesarle que ando a ciegas? Sí, y es verdad. ¿Aclararle que yo también tengo algún derecho sobre esos documentos? Sería una actitud inútilmente mezquina hacia alguien que clasifica, como ella lo ha hecho, el mínimo papel de la difunta galería Rosenberg. ¿Asombrarme del silencio que pesa sobre la vida personal de mis abuelos que intuyo debió de ser más tumultuosa de lo que pretende la leyenda familiar? Ella no entendería nada y se escudaría tras una negación defensiva. Sigo pues investigando como puedo.

Fotografías de todas las exposiciones anteriores a la guerra realizadas en la galería de la calle La Boétie. Facturas de vino comprado en 1928. Cartas al poderoso director del MoMA en los años anteriores y posteriores a la guerra. Unos papeles garabateados por mi abuelo de su propia letra como un inicio de autobiografía que no irá más allá de la página 10. Cartas en un tono seco de Paul a pintores desconocidos que quieren que él los represente. Una factura de un enmarcador de los años veinte. Y sobre todo, unos telegramas o cartas de 1942 que dan fe de la ignorancia en la que estaban sumidos los refugiados sobre lo que ocurría en la Francia ocupada. Carpetas escritas en ruso con documentos de la galería expoliados en París por los alemanes en 1940 y luego por los rusos en Berlín en 1945, cuidadosamente clasificadas en grandes cajas con los nombres en cirílico. Fueron recuperadas hace algunos años gracias a la perseverancia de mi prima Elisabeth y a la transparencia *post-glasnost* de las autoridades rusas que las entregaron a la República Francesa, que tuvo también la elegancia de devolvérmolas...

Esta valiosa incursión en los archivos de la familia en la calle 79 confiere cuerpo a lo que fue

la segunda y última vida de mi abuelo, tras la gran ruptura de los años cuarenta.

Ruptura y, a la vez, proximidad con este continente norteamericano que a él le había gustado tanto explorar veinte años antes de establecerse definitivamente en él.

Una larga amistad

Paul y Estados Unidos compartían una larga historia. Él conocía bien ese país por haber querido implantar allí desde muy pronto la pintura que le gustaba.

John Quinn, abogado y coleccionista de arte estadounidense, mantiene una larga correspondencia con Paul en los años veinte, e intenta explicarle que hay que esperar aún: «Hace cinco o seis años, Knoedler organizó una exposición de Cézanne y el público se reía, algo que no haría ahora, pero, entonces, sí». En mayo de 1922, Quinn intenta convencerle de que ninguna galería de Nueva York, «ni Knoedler, Gimple, Wildenstein o Durand-Ruel expondría a Picasso, pues sus clientes no están abiertos a esa pintura. Los marchantes no creen en el arte moderno».

Pero Paul se empeña en ello. Está en Chicago en ese mismo año de 1922. Y de Nueva York a... Kansas City, se dedica a predicar el arte contemporáneo, ansioso por mostrar, pese al poco entusiasmo del público, a sus queridos Matisse, Picasso o Braque al Nuevo Mundo que no entendía nada de aquello.

El 23 de noviembre de 1923, Paul organiza –quizá en la galería de Georges Wildenstein que entonces era su socio del otro lado del Atlántico para la comercialización de las obras de Picasso– la primera exposición del pintor español en Nueva York. Y escribe a Picasso: «Su exposición tiene un éxito enorme, y, como pasa siempre con el éxito, ¡no se vende absolutamente nada! Hay que ser un loco o un iluminado como yo para llevar a cabo semejante empresa¹».

Se muestra crítico con Estados Unidos. Vuelve a escribir a Picasso en noviembre de 1923: «Aquí reina el orden, pero se echa de menos la indolencia europea. El becerro de oro está más que nunca en pie, y sólo cuenta la aristocracia del dinero. Todo es colosal, incluidos los museos. El pintor más mediocre de Francia es el mejor aquí (...). Tienen una colección de Rembrandt, como yo una de Picasso, un número incalculable de cuadros. Cualquier galería digna de ese nombre tiene su Rembrandt y su Tiziano (...). Los cuadros que usted me mandó han llegado, maravillosos, pero me temo que a ellos no les guste. ¡Cuento con un numeroso público, es decir, tres visitantes al día! (...) Cuando me asalta la nostalgia, dialogo con mis cuadros, entre ellos con los de usted. ¡Ah, mi amado París, sólo se puede vivir allí!».

Unas semanas después, se muestra más comprensivo con la ebullición que reina en Nueva York: «Ahora me siento más a gusto: aquí se respira energía y fuerza», pero sigue burlándose del sentido estético de los americanos: «Su exposición (...) ha obtenido un gran éxito de crítica. Pero, a diferencia de París, donde habría acudido una avalancha de público, aquí vienen pocas personas. Sobre seis millones de habitantes, ¡sesenta visitantes al día! (...) [Sin embargo], está anunciada en todos los periódicos, ¿qué más necesitan los compradores? Al Nuevo Continente no le va la Nueva Pintura, es decir, la que, por su propia esencia, pertenece a todos los tiempos. Le

conviene la pintura del pasado, o sea, los convencionalismos».

En 1934, en uno de sus viajes a Nueva York, escribe a Picasso. Sigue mostrándose escéptico: «La exposición Bonnard no ha tenido ningún éxito aquí. Es demasiado refinado para ellos. Hay en él demasiado buen gusto. ¡Demasiado buen gusto y no suficientes formas!».

Incluso a principios de la guerra, cuando todavía puede intercambiar correspondencia con Matisse, se mostrará severo y despotricará contra esos ciudadanos del Nuevo Mundo, tras haber visto en *Life Magazine* una semblanza de Matisse y de otros artistas franceses: «¡Muy tarde!», observa, «¡los que están representados son pintores consagrados desde hace más de treinta años en el mundo entero! Más vale tarde...²».

Pero volvamos a principios de los años treinta. En 1934, decide organizar en Nueva York una exposición dedicada a los tres grandes: Braque, Matisse y Picasso. Escribe a este último: «Esta exposición tiene la ventaja de mostrar al público el nuevo modo de expresión de unos pintores de los que ha oído hablar pero que nunca ha visto. El público está dividido, todos se detienen un largo rato ante los cuadros, irritados al no comprender (...) La exposición que organicé anteriormente, que abarcaba desde Ingres a Cézanne, fue espléndida, pero de un esplendor redundante. Pertenece al pasado y no había ningún mérito en admirar unas obras que, al datar de 1814 a 1910, han tenido tiempo de abrirse camino en la mente del público. Pero ésta representa nuestra época, más de 33 años de nuestra vida. Como es la primera de este tipo, tiene una virginidad absoluta, debe causar el mismo efecto que la de los impresionistas».

Al igual que en París, se ocupa él mismo de todos los detalles y envía a Picasso un esquema con el lugar en el que irá colgado cada cuadro. «Efecto estremecedor del poderío [de sus cuadros]. ¡Tuve que reequilibrar el espacio con dos Braque!». Esas palabras, que podríamos interpretar como aduladoras, son sinceras. Paul juzgaba a veces severamente a algunos pintores contemporáneos de talento, reconocido incluso por él. «El único punto débil es Matisse», continúa mi abuelo. «No logra mantenerse. Se debilita y se apaga entre ustedes dos [Braque y Picasso]. Él (...) ha olvidado las formas y los volúmenes. El color cuenta demasiado: capas de color, como si se pintara una pared. Da la impresión de lienzos pintados, mientras que ustedes dan la impresión de esculturas coloreadas». La fórmula es tan bella como cruel. Me parece muy injusta, pues la luz que inunda los cuadros de Matisse los transforma en obras maestras, azules o amarillas, sin igual. Es cierto que la pintura de Matisse, más accesible que la de los grandes pintores abstractos, le resultaba más decorativa y menos innovadora. Pero, también que, como hemos visto, no siempre se da el afecto entre un pintor y su marchante³.

En esa misma carta, habla con acritud de una exposición organizada en otro lugar de la ciudad –dedicada obviamente a unos artistas que él no representa– y que sí ha tenido un gran éxito de público «con dos mil cuadros imbéciles que representan la más grotesca de las parodias. ¡La gente debería darse cuenta! Pero, qué cosas digo, la tontería y la mala fe reinarán siempre entre los vivos, y nosotros dos estaremos seguramente en el ataúd cuando los descendientes de esas personas glorifiquen este arte y desprecien el de los creadores engendrados por ustedes». Pero vence la fe en el progreso, aunque sea el del arte: «Galileo tiene razón “*e pur si muove*”⁴, nada

impedirá que la verdad se abra paso, lo bello seguirá siendo bello».

Ese país, que fue inicialmente para Paul Rosenberg un continente a explorar, ¿se convertirá en su tierra de exilio?

1. Todas las cartas de Paul Rosenberg a Picasso, dirigidas desde Estados Unidos, provienen, al igual que las demás, del archivo del Museo Picasso.

2. Archivo Henri Matisse.

3. Véase la correspondencia con Matisse en el capítulo «Châteaudun, Ópera y Madison», página 99.

4. «Y, sin embargo, se mueve», frase que la leyenda atribuye a Galileo, pronunciada ante el Tribunal de la Inquisición.

La guerra en Nueva York

Paul llega a Nueva York con su mujer Margot y su hija Micheline en septiembre de 1940. Se instalan en el Hotel Madison en la calle 58, y, en 1941, decide abrir una galería y alquila un local en la calle 57.

Atormentado por la angustia, mi abuelo no logra serenarse y sigue intranquilo, como todos los emigrados, sea cual sea la época: «Nadie puede comprender lo reconfortado que me sentí cuando un funcionario de Inmigración me dijo: “No se preocupe, está usted entre amigos¹”».

Consigue establecer algún contacto por carta con Francia. En todo caso, con Niza, en zona libre, donde sigue viviendo Matisse.

El 27 de noviembre de 1940, desde su habitación de hotel escribe al pintor: «Aún no sé qué voy a hacer, pero quizá me establezca como en París... No tengo noticias de Pablo ni de los demás parisinos, y eso me inquieta y preocupa... (...) Tengo ante mí un paisaje de Cézanne de las afueras de Aix, de una claridad y una pureza de atmósfera que me alegra la vista y el corazón²».

Pese a las dificultades del correo, Paul Rosenberg sigue escribiendo con nostalgia a su pintor y amigo : «Aquí sus cuadros escasean pues estamos incomunicados con Europa (...) El mercado no puede seguir sin obras de usted, y la escuela americana se está aprovechando, sacan al mercado a unos aficionados que han empezado a pintar a los 72 años y que tienen 92 (...). Voy a San Francisco, y luego a Chicago, a dar una conferencia sobre el arte en general y sobre ustedes en particular. Es lo único que me divierte, que me interesa. He dejado atrás demasiadas cosas a las que estaba apegado, que eran mi vida. Incluso el bello paisaje de la Provenza, esa luz suave y amable, esa tierra serena acuden a mi mente mientras le escribo³». Y el 18 de febrero de 1941, en otra carta a Matisse, y, tras interesarse por su salud pues éste se ha operado, escribe: «Es usted afortunado por tener la pintura (...), la creación le permite olvidar las desgracias y la angustia de estos tiempos (...) La separación es dolorosa; todo lo que amo está lejos de mí⁴». Y añade en un lenguaje semi-codificado, aludiendo a los últimos cuadros que le había comprado y que sospecha que le han sido robados: «No sé qué ha sido de sus criaturas de 1940. Eran importantes para mí, eran mi alegría, qué hacer para recuperarlas...».

En noviembre y diciembre de 1940, Matisse, en dos cartas dirigidas a su hijo Pierre que ha abierto también una galería en Nueva York, intenta a su vez tener noticias de su marchante y amigo cuyo nombre oculta, tras el de «Paul Floirac», a la censura que abre el correo. «¿Qué tal va Paul Floirac? Dale muchos recuerdos de mi parte pero no le digas que te he contado que Pablo está preocupado por su futuro. En el fondo, tiene muchos recursos y podría regresar a su estilo de la etapa azul o rosa que siempre estará muy valorado⁵».

Paul Rosenberg se ve muy pronto embargado por la nostalgia y ya no tiene contacto con nadie,

ni con su familia que se había quedado en París (sus dos hermanos y su hermana) ni con sus amigos. Le angustia la situación de la Francia ocupada y no le llegan noticias.

En marzo de 1942, escribe a su amigo Henri de Vilmorin: «Usted debe de tener noticias de Francia y saber qué está pasando. La hecatombe de los rehenes, las muertes por desnutrición, por el frío o por las enfermedades contraídas en los campos de concentración... Cuánto sufren nuestros hermanos, e imagino el dolor que sentirán al ver nuestro bello país saqueado y explotado por sus enemigos (...). Afortunadamente, la confianza no nos abandona y tenemos la firme esperanza de encontrar el país regenerado y habiendo purgado sus culpas». Es casi un calco de los lamentos de Pétain: al igual que el Mariscal, Paul considera que Francia deberá pagar por las faltas cometidas, con la diferencia de que, si bien el Mariscal hablaba de la III República, Paul se refiere, con toda evidencia, a los colaboracionistas.

Se impacienta al sentirse impotente, e intenta ser útil. Su esposa y sobre todo su hija, mi madre, Micheline, trabajan para France Forever⁶. Él organiza exposiciones a beneficio de los partidarios del general De Gaulle, los «franceses libres», dándoles cuantiosas sumas. En febrero de 1941, Paul Rosenberg dona al Free French Relief Committee el primer avión sanitario para el África Ecuatorial Francesa, un Stinson 105. El general Larminat, uno de los primeros militares franceses que se unió a las Fuerzas Francesas Libres y que será condecorado con la insignia de la Orden de la Liberación, envía desde Brazzaville un telegrama de felicitación al «generoso donante» que quiere mantenerse en el anonimato.

Paul se impacienta y escribe a donde y a quien puede. A sus amigos franceses, sin la mínima esperanza de que les lleguen sus cartas. A su colega y coleccionista Alphonse Kann, que está en Inglaterra. A la eficiente y generosa secretaria de su oficina de Londres, Winifred Easton, que se ocupó de «los chicos» cuando llegaron en junio de 1940 y que vivió el Blitz, la serie de bombardeos alemanes de Londres: «Sé que está usted trabajando duro y que su ánimo no se ha visto afectado. Nosotros también mantenemos la frente bien alta y no dudamos ni un segundo de que lo peor de la guerra ha pasado y pronto llegará el final y la victoria para todos nosotros. (...) Sí, la situación de Francia es terrible. Por ello trabajamos [para que se sepa y se conozca quiénes son] esos indeseables que dañan la realidad de mi país. Publicamos folletos y libros para mostrar el verdadero rostro de Francia. Pero mantengamos la calma: cuando acabe la guerra, los franceses barrerán todo eso, y los que no hayan resistido pagarán quizá con sus vidas el trabajo sucio que hicieron (...)». Esta carta que se esfuerza en ser optimista es de octubre de 1942, en las horas más negras de la Europa en guerra...

Se reconcome por dentro, preocupado por su hijo Alexandre, «Kiki», del que no sabe nada desde que salió de Inglaterra, salvo que se halla en alguna parte de África. Ingenuamente imagina que le pueden dar un permiso, pero ignora que están en vísperas del desembarco en Normandía. El 24 de mayo de 1944, escribe a Guérin de Beaumont, director del Consulado General de Nueva York, esperando en vano que consiga que Kiki viaje a Estados Unidos, pues no lo veían desde junio de 1940: «Estamos muy deprimidos. Su madre no puede más. Es verdaderamente un milagro que aún esté viva a pesar de su inmenso dolor (...). Respecto a mis actividades personales, aparte de la

exposición del centenario de Renoir organizada a beneficio del Free French Relief Committee y la de las obras de Cézanne, a beneficio de France Forever y del Fighting French Committee, no tengo por qué mencionarlas, dado que todo lo que hago procede de un patriota que ama a su patria, y más cuando ésta se halla en peligro. Puedo decir que he luchado toda mi vida contra los alemanes que me persiguen y que, si me hubiera quedado en Francia, seguro que me habrían capturado como rehén y fusilado».

Paul no sabrá nada durante mucho tiempo, ni de las atrocidades cometidas por los nazis y sus cómplices de Vichy, ni de los saqueos, como el del que él fue víctima. Este «patriota», como se define a sí mismo, ignora que el 23 de julio de 1940, cuando aún estaba en Portugal, una ley de Vichy había ordenado que se retirara la nacionalidad francesa a los franceses que hubieran abandonado el país.

Sí sabe probablemente que el 3 de octubre se había publicado en el *Boletín Oficial* el «Estatuto de los judíos» cuyo artículo 1, tristemente famoso, disponía que: «Se considera judío, a efectos de aplicación de la presente ley, a toda persona que tenga tres abuelos de raza judía o dos abuelos de dicha raza si el cónyuge también es judío». A continuación, se enumeran las prohibiciones relativas a los cargos o a los honores concedidos por el Estado, así como al acceso al cuerpo docente, al ejército, a la policía o a la magistratura. También estarán vetadas a los judíos las profesiones de redactor y director de periódico, y las relacionadas con el cine y el espectáculo.

En el Casino de París, en algunas plazas públicas y clubes privados «se prohíbe la entrada a los perros y a los judíos», según la fórmula que se anunciaba en las cancelas de los parques. Pero, como observa amargamente Dan Franck, «el pato a la sangre del restaurante La Tour d'Argent sigue siendo estupendo⁷». También cuenta cómo el teatro de la Ópera y el coreógrafo Serge Lifar recibían a Hitler y a Goebbels, o cómo el joven Von Karajan interpretaba *Tristán e Isolda*. En cuanto a Sacha Guitri, «la vida le iba fenomenal⁸».

De toda esa información, Paul sólo sabe algunos fragmentos. Ignora, por supuesto, las deportaciones, precedidas de la privación de la nacionalidad.

El 23 de febrero de 1942, un decreto dicta la «desnacionalización» de Paul Rosenberg y de su familia. Esos decretos completaban la ley del 23 de julio de 1940.

Un mes después, el 26 de marzo de 1942, Paul Rosenberg envía un telegrama dirigido al «Sr. Presidente de la Comisión de Examen de los Casos de Privación de la Nacionalidad, Ministerio de Justicia, Vichy, Francia», con el texto siguiente: «He sido informado de mi desnacionalización por decreto de 23 de febrero de 1942. Protesto enérgicamente y expreso mis reservas. En breve recibirá una carta». En efecto, el 16 de abril de 1942, enviará una carta a dicha comisión en la que da muestras de un candor y una ignorancia totales. Cinco hojas con una torpe justificación: «Me he enterado de que por un decreto de 23 de febrero de 1942, en virtud de la ley de 23 de julio de 1940, se me ha desposeído de mi nacionalidad francesa, por haber abandonado sin motivo justificado el territorio metropolitano entre el 10 de mayo y el 30 de junio de 1940 (...). Manifiesto mi indignación y protesto contra la aplicación a mi caso del texto mencionado (...): siempre he cumplido todas mis obligaciones, mi pasado está repleto de honor y de probidad»,

etcétera, «flagrante injusticia», etcétera. «No supe las condiciones del armisticio hasta mi estancia en Portugal. Dichas condiciones son las que me incitaron a proseguir mi viaje. En efecto, tras haber reflexionado, juzgué que podía ser más útil en Estados Unidos que regresando a Francia (...). El hecho de verse privado de la nacionalidad implica un deshonor que ningún hombre digno puede aceptar sin tener la posibilidad de defenderse. No imploro clemencia por un delito que no he cometido, pero apelo a una justicia a la que tengo derecho como cualquier otro ciudadano».

El principio de la carta corresponde al estado de ánimo de los franceses en 1940, que no pueden creer que en la guerra de 1914-1918 fueran aptos para carne de cañón y veinte años después no lo sean, y, además, se les considere traidores por haber nacido judíos. Esta reacción de incompreensión es generalizada, la hallamos en todos los países que han padecido maltrato, discriminación y deportación, y hasta en el ánimo de los que eran transportados en vagones para ganado. Era inconcebible para una mente sana imaginarse la Shoah.

La brumosa ignorancia sobre lo que está ocurriendo en la Francia ocupada es manifiesta. Paul había pedido a su amigo Gilbert Lévy, en quien tenía una confianza absoluta, que conservase sus documentos y que se asegurase de pagar al personal que quedaba en la galería. El 20 de marzo de 1942, escribe una carta de una ingenuidad desconcertante a Gilbert Lévy –que será deportado y gaseado en Auschwitz, mientras uno de sus hijos combatía junto a mi tío Alexandre en la campaña de África y moriría en Normandía en sus brazos–: «Me he enterado de que me han privado de mi nacionalidad. ¿Puede usted ponerse en contacto con mi hermano al que solicito que contrate a un abogado en caso de que sea necesario para defender mi causa ante el comité?». Paul no sabía aún que existen causas indefendibles.

Pero volvamos a esa carta, que envía, escandalizado, a Vichy. El último párrafo –sobre el deshonor infligido y la negativa a pedir un perdón que considera infamante– está escrito en un tono justo, de asombro y enojo, que es el adecuado. En cambio, la endeble excusa, según la cual él sería más útil para Francia en Estados Unidos, no parece estar a la altura de su indignación. Mis abuelos huyeron porque sus vidas estaban amenazadas, y no debían avergonzarse por ello. Pero está claro que admitirlo les daba vergüenza, porque sabían que otros habían permanecido en el territorio nacional, arriesgando con ello sus vidas y, a menudo, perdiéndolas.

«Contrariamente a la historia polaca donde el exilio forma parte del relato nacional de los dos últimos siglos, la tradición francesa se caracteriza por un imaginario que lo desvaloriza, situándolo en algún lugar entre la huida y la traición (...). El exilio [desde la Revolución Francesa] se vio tachado de antipatriotismo, [y la asimilación] como una metonimia activa de la Francia contrarrevolucionaria», explica Emmanuel Loyer⁹.

Por ese motivo, Paul vivió la privación de la nacionalidad infligida por Vichy –régimen que, por otro lado, detesta– como una herida, una humillación, que le creó la necesidad constante de justificarse. Si no decidió volver a instalar su galería en París al acabar la guerra, y eligió quedarse en Nueva York, fue sin duda porque el mercado del arte era allí más floreciente (aunque muchos marchantes parisinos prosperaron en Francia tras la Liberación, empezando por Kahnweiler), pero, además, por otro motivo. A diferencia de los franceses que lo habían privado de su nacionalidad –e incluso algunos de ellos participaron en el robo de sus bienes y hubieran

dejado probablemente que lo deportaran— los estadounidenses lo recibieron junto a su familia, lo protegieron, le permitieron reemprender su carrera, lo reconocieron como uno de los grandes del oficio y le ayudaron a recuperar su dignidad manchada.

Hallé el mismo tono en el diario de guerra de mi padre. Desmovilizado en 1940, incapaz de soportar la vida en la Francia ocupada, y, al no conseguir llegar a Londres, se fue a Estados Unidos. Una vez en Nueva York, sintió un gran malestar ante lo que él consideró como un acto egoísta de autodefensa. Se alistó entonces como suboficial en la Francia Libre y embarcó en un navío británico de transporte de tropas con otros dos compatriotas, los únicos franceses entre ocho mil soldados estadounidenses. Siguiendo la ruta de América del Sur, el Cabo de Buena Esperanza y remontando el Mar Rojo, desembarcó en Oriente Medio para continuar la lucha.

Al leer los cuadernos que escribió en esa época, siempre me ha parecido que en esos dos meses de travesía zigzagueante por un océano infestado de minas y de submarinos alemanes, y durante los años siguientes de actividad en el seno de la Francia Libre, en Beirut y finalmente en El Cairo, mi padre sintió una necesidad de reparar su pasado ante sí mismo, de compensar su pasividad y su vergüenza por no haber asumido riesgos. Profundamente preocupado por los suyos, que se habían quedado en París u ocultado en Francia, su vida de enviado gaullista en Oriente Medio le resultará apenas más llevadera que la de refugiado neoyorquino.

Mi abuelo rechazará cualquier intervención ante Vichy «para defender su causa». El 24 de abril de 1942, escribe a alguien que le había ofrecido su mediación: «Los recientes acontecimientos ocurridos en Francia son de tal magnitud que no querría tener comunicación alguna con un gobierno dirigido por un hombre como Laval. Preferiría perder todo lo que poseo».

Fue lo que ocurrió con sus cuadros y sus ilusiones.

1. Archivo Henri Matisse.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. Archivo Pierre Matisse.

6. Véase el capítulo «Gennevilliers».

7. Dan Franck, *op. cit.*

8. *Ibid.*

9. Emmanuel Loyer, *op. cit.*

Ojos que no ven, corazón que sí siente

Mi abuelo, como la mayoría de los refugiados en Estados Unidos, ignoraba en gran medida lo que estaba sucediendo en Francia.

Tampoco sabía nada de la vida de los pintores que se habían quedado allá, y no dejaba de pensar en ellos, esperando que tuvieran una actitud hostil hacia el ocupante.

Algunos la tuvieron, aunque la mayoría de los artistas que permanecieron en París se hicieron notar poco, en uno u otro sentido. «Desde el momento en que los nazis eran los adversarios de la cultura y de la libertad, cualquier manifestación de un espíritu libre se convertía en un acto de valentía¹».

Paul no sabe, aunque en el fondo lo sospecha, que Braque, Matisse o Picasso no mostraron complacencia alguna con los alemanes. Otros, como Derain, Otto Friesz, Van Dongen, Paul Belmondo o Vlaminck no dudaron en aceptar giras por Alemania. Algunos regresaron incluso haciendo propaganda favorable, impresionados por el régimen nazi.

A Braque no lo invitaron. «Afortunadamente, mi pintura no debió de gustarles, si no, quizá hubiera ido a cambio de la promesa de liberar a algunos prisioneros²», confesó más tarde con honestidad.

Braque había sido muy amigo de Derain, que formó parte de aquella gira, pero no quiso condenarlo: «Él era moral, no moralizador. Pero algo se quebró, ya no fueron tan íntimos³».

Paul sabía que Braque no era militante, y que un cuadro como el *Guernica* no era de su estilo. Braque no entendió el compromiso comunista de Picasso, ni, después, su paloma de la paz. Lo que le importaba era saber si su arte era coherente, aclara su biógrafo, Alex Danchev: «En Braque no había gritos, sólo murmullos».

Sin embargo, la guerra lo perturba y se plantea incluso marcharse a Suiza. Por primera vez desde 1917, deja de pintar, como escribió a mi abuelo cuando éste estaba aún cerca de Burdeos, en Floirac⁴.

Tras regresar a París, y, posteriormente, instalarse en Pacy-sur-Eure donde reside su anciana madre, Braque se pondrá a pintar naturalezas muertas muy sombrías (entre ellas, sus famosos peces negros). Pero hasta 1943, únicamente sus dos grandes amigos, ambos en la Resistencia, Jean Paulhan y Francis Ponge, gozaron del privilegio de ver sus cuadros.

En 1943, no obstante, tuvo lugar una pequeña exposición dedicada a Braque en el Salón de Otoño, alabada por el colaboracionista Drieu La Rochelle, aunque denunciada por Lucien Rebatet en *Je suis partout*, el órgano emblemático de los colaboracionistas.

Braque rechazó las invitaciones de los alemanes. A diferencia de Cocteau, se negó a

prosternarse ante Arno Brecker⁵ y se atrevió a mostrarse en una misa funeral por Max Jacob, muerto ante la indiferencia general en Drancy, poco antes de que el convoy en el que él debía estar partiese hacia Auschwitz. Georges Braque no se mostró sumiso, rechazó diseñar el emblema de Vichy «Trabajo, familia, patria» que el mariscal Pétain le había solicitado. «No formaba parte de la Resistencia, pero tuvo dignidad. Una virtud en aquellos tiempos de bajezas⁶».

En la revista ya citada *Art in Australia*, mi abuelo, que se imagina a Braque «vestido con su guardapolvo azul de pintor, ante su caballete, rodeado de botes de pintura, con las manos llenas de pinceles, trabajando, creando», se engaña muy poco acerca del carácter de su viejo amigo, «su otro hermano», como él lo llama. Paul lo describía como muy distinto de Picasso, «que era voluble y atormentado. Braque era un ser apacible a quien le gustaba la conversación pausada. “Jamás una palabra más alta que otra”, había dicho de él Picasso. Jamás un enfrentamiento de colores en su pintura, sino humildad, como en la tradición francesa de los Chardin o Corot. (...) Pero, al igual que Picasso, nunca pintaba exactamente lo que veía. Su obra es un trabajo de recreación. No era mundano, vivía bastante aislado, odiaba los agasajos y festejos. Él también debe de haber perdido su serenidad ante la visión de los uniformes pardos⁷». Paul acierta en su intuición.

Su opinión sobre artistas como Derain, de los que sabe que aceptaron los honores de Vichy, pasa a ser severa, aunque moderadamente. En agosto de 1942, renuncia a organizar una muestra en Nueva York sobre los artistas del siglo XX: «Es imposible exponer a unos artistas que han estado en Alemania y, por otro lado, no es costumbre francesa condenar a la gente sin haber oído lo que tengan que decir. Es, pues, imposible organizar esta exposición».

Se engaña a propósito de otros abanderados del fauvismo, como Vlaminck, al suponer que eran refractarios al ocupante. Vlaminck, que envidiaba a Picasso, se aprovechó de la Ocupación para atacar duramente a «ese catalán con pinta de monje y mirada de inquisidor», escribe en la revista *Comoedia*. Y añade: «el cubismo, perversidad de la mente, flaqueza, amoralidad, tan lejos de la pintura como la pederastia del amor».

Picasso no podía permitirse responderle. Se había mudado de la calle La Boétie –ahora excesivamente cerca de los nazis– a la calle Grands-Augustins, número 7, a un piso encontrado por Dora Maar, su compañera de entonces. Él representaba «por antonomasia, el chivo expiatorio que iba a encarnar las mil y una facetas del mal, el caos, el desorden, la blasfemia⁸». La Gestapo hubiera podido arrestar al pintor en cualquier momento, pero, a petición de Cocteau, el todopoderoso Arno Brecker lo protegía hasta cierto punto de los alemanes.

Desde el primer momento, Picasso se había pronunciado en contra de Franco, y los republicanos lo habían nombrado director del Museo del Prado. El 26 de abril de 1937, los aviadores alemanes de la Legión Cóndor bombardearon el pueblo de Guernica, en un día de mercado. Picasso, a quien habían encargado un cuadro para decorar el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de ese año, decide realizar el *Guernica*, una de sus obras maestras. Nunca olvidaría, además, que Pétain había sido embajador de Francia ante Franco, lo que explica también su frialdad con el régimen de Vichy.

A propósito de ese cuadro mundialmente conocido circula una leyenda. Unos oficiales

alemanes fueron a visitar a Picasso a su taller de la calle Grands-Augustins, y parece ser que le preguntaron, al ver aquel cuadro acusador en un rincón: «¿Es usted quien lo ha hecho?» y Picasso –la respuesta es famosa– les respondió: «No, fueron ustedes...». Réplica teatral y sublime que me temo sea apócrifa. Mi abuelo y mi madre fueron a visitarlo tras la Liberación a ese mismo taller. Mientras lo felicitaban por esas valientes palabras que habían cruzado los mares a modo de símbolo de la resistencia –como no podía ser menos– de los artistas e intelectuales frente al ocupante, Picasso respondió, algo incómodo: «Sí, debí de decir algo así. En fin, digamos que lo dije...⁹».

No he encontrado más huellas de Paul y Picasso evocando la guerra. Ni siquiera al principio. Sin embargo, Picasso estaba en Royan cuando los Rosenberg vivían en Floirac durante el invierno y la primavera de 1940.

En cualquier caso, de la declaración de la guerra, el 3 de septiembre de 1939, ningún rastro en las cartas. ¿Quizá se telefonearon aquel día?

Paul se limita a felicitar por su cumpleaños a «mi querido Pic», el 25 de octubre de 1939, dos meses antes que el suyo: «El cumpleaños es triste», escribe. El 29 de diciembre de 1939, Paul, que cumple cincuenta y ocho años ese día, envía a Picasso «mis mejores deseos para 1940. Este telegrama cuesta el doble que los dos sellos de 30 francos. ¡Y eso que Reynaud ha dicho que había que ahorrar¹⁰!».

Entre el futuro refugiado y el republicano español, la guerra se evoca, pues, de modo distante. También es verdad que este conflicto sin batalla debía de resultar abstracto, pero me sorprende que tuviese tan poca cabida en sus intercambios epistolares mientras siguen «hablando de pintura». Mi abuela escribe incluso unas letras a Picasso, diciendo que está tranquila porque mi abuelo por fin ha recibido sus cuadros que ha colgado en las paredes de Floirac, hasta entonces desnudas. Los había mandado traer de París creyendo que estarían más protegidos al sur del Loira. «Sus cuadros de 1940 están en el comedor», le escribe Paul. Sin duda, se trataría de las obras violentas de aquel año, como la *Mujer desnuda de pie*, que Laurent Fabius¹¹ considera un ejemplo del arte del pintor trastornado por la guerra. «Gracias a usted, las comidas son menos monótonas, sus cuadros provocan comentarios y risas¹²». En esa misma carta, le anuncia la muerte de Diola, la perra de sus hijos, ¡cuyo nombre dará mi tío Alexandre al tanque que pilotará en la 2ª División Acorazada del general Leclerc!

La última carta de Paul a Pablo Picasso, antes del reencuentro en el taller del pintor, en la calle Grands-Augustins, está fechada el 9 de mayo de 1940, víspera de la ofensiva nazi en las Ardenas. Paul comunica a Picasso su proyecto de viajar a París el 14 de mayo. La guerra había acabado siendo, para todos, meramente virtual. Y mi abuelo abandonaría Floirac para marchar a España, precipitadamente, un mes después.

Picasso estaba muy preocupado por los acontecimientos. Durante la «extraña guerra», pasó brevemente por París, desde Royan. Estamos en la primavera de 1940, Picasso se cruza en la calle con Matisse: «¿Dónde vas?», le pregunta Picasso. «Al sastre», responde Henri Matisse. «¿Acaso no te has enterado de que el frente se ha roto por completo? ¡Los alemanes estarán mañana en París!» «¿Y qué hacen nuestros generales?», le pregunta entonces Matisse. Picasso lo

mira, serio, y le responde –esta respuesta está en todos los libros–: «¿Nuestros generales? ¡Nuestros generales son la Escuela de Bellas Artes!». Respuesta que dice mucho sobre la estima en que estos pintores tenían a aquella escuela timorata ante toda innovación y sobre un ejército que seguía aún anclado en la guerra anterior...

Aunque conozca bien el carácter de sus amigos artistas, Paul no sabe nada de la vida cotidiana que llevan bajo la Ocupación.

Picasso regresó a la capital tras el armisticio. ¿Por qué permaneció en París? El exilio le asustaba, y «quedarse no era una forma de valentía, sino de inercia», diría más tarde a Jean Leymarie, crítico de arte y futuro director del Museo de Arte Moderno¹³. Quería dedicarse únicamente a su trabajo.

En 1943, conoció a Françoise Gilot que fue su compañera y madre de dos de sus cuatro hijos, Claude y Paloma. A su casa acudían algunos amigos comprometidos, como Robert Desnos, pero, a diferencia de su amigo Eluard, no formó parte de la Resistencia. «Rechazó el carbón [de los alemanes] y las ventajas en especie que querían darle¹⁴». A él le preocupaba ante todo su creación. Entraba en una fase de producción intensa que le duraría el resto de su vida, y se prohibía a sí mismo todo aquello que le impidiera «trabajar como un condenado¹⁵».

En 1941, Paul se imagina a su «Pic» desesperado por tener que vivir en un ambiente tan asfixiante, él, que era «el más libre de los hombres». «¿Qué placer puede procurarle pintar ahora?», se pregunta Paul, «¿a él, que, para crear, necesitaba siempre ese estado permanente de rebeldía; a él, que moldeaba, amasaba, martirizaba su obra para darle vida? Su sufrimiento debe de ser inmenso¹⁶». Sufrimiento, lo hubo, sin duda. Y preocupación e inquietud. Pero no impidieron la creación.

En abril de 1940, Picasso había solicitado de nuevo la nacionalidad que le habían denegado debido a sus supuestas simpatías anarquistas. Eligió quedarse en Francia, incluso arriesgándose a ser entregado a Franco. Ya en los informes de la policía de 1939, que aún era la de la III República, lo habían fichado por unas «declaraciones antifrancesas» pronunciadas en el Café de Flore. «Un modo singular de dar las gracias al país que lo ha acogido, y en las circunstancias actuales, su conducta es, cuanto menos, inadecuada¹⁷». En el mismo informe (¡redactado antes de la invasión alemana!) se señala que «este extranjero que ha conseguido tener en Francia, dentro de la pintura denominada moderna, una reputación que le permite ganar unas sumas considerables, habría declarado supuestamente hace varios años a algunos de sus amigos que cuando muriese, legaría su colección al gobierno ruso y no al francés». El terreno estaba abonado para la xenofobia y las listas negras.

Picasso era pues titular de un permiso de residencia, que curiosamente en aquella época equivalía a una especie de documento de identidad, renovado el 30 de noviembre de 1942 y válido hasta el 30 de noviembre de 1945. En el margen, una mención: «católico». Y copiado a mano: «Declaro por mi honor que no soy judío, según exige la ley de 2 de junio de 1941» –ley que retomaba y endurecía los términos del Estatuto de los Judíos de 1940–. Firmado: Picasso¹⁸.

Estremecedor. Paul se habría quedado de piedra. La gente tenía que sobrevivir. Tanto a los

dramas como a los saqueos.

-
1. Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*
 2. Citado por Alex Danchev, *op. cit.*
 3. *Ibid.*
 4. Véase el capítulo «Floirac».
 5. Escultor oficial del Reich.
 6. Véase Dan Franck, *Minuit*.
 7. Artículo de Paul Rosenberg en *Art in Australia*, *op. cit.*
 8. Véase el capítulo «El 21 al servicio de Alemania».
 9. Relato contado muchas veces por mi abuelo y, luego, por mi madre.
 10. Archivo del Museo Picasso.
 11. Laurent Fabius, en su libro *Le Cabinet des douze*, evoca ese cuadro, así como *El osario*, que data de 1945, mostrando cómo, durante aquel periodo, la pintura de Picasso, carente de armonía, violenta y fracturada, simboliza el traumatismo de la guerra.
 12. Archivo del Museo Picasso.
 13. Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*
 14. Dan Franck, *op. cit.*
 15. Laurence Bertrand Dorléac, *op. cit.*
 16. En *Art of Australia*, *op. cit.*
 17. Informe de la policía de entonces.
 18. Archivos de la prefectura de policía de París, expediente «Picasso», documento de solicitud de naturalización de 30 de noviembre de 1942.

El tren, Schenker y el arte de lo posible

El 27 de agosto de 1944, la 2ª División Acorazada del mariscal Leclerc, entonces general, que acaba de liberar París, se entera por los resistentes que trabajaban en los ferrocarriles de que un tren que contenía un último convoy de obras de arte con destino a Alemania había salido de la capital. En Aulnay, un destacamento de seis voluntarios conducido por el sargento Alexandre Rosenberg detiene el tren. En su interior: dos soldados alemanes, viejos y aturdidos, de regreso a su país, y ciento cuarenta y ocho cajas de arte moderno, de las cuales una pequeña parte pertenecía... ¡al padre del sargento en cuestión, Paul Rosenberg, y cuyo contenido Alexandre había visto por última vez en las paredes de la casa de sus padres de la calle La Boétie, en 1939!

Aquel tren que se dirigía a Alemania fue el último acto del inmenso expolio perpetrado en Francia y en los demás países de la Europa ocupada.

Quince días después del armisticio, Hitler, con el pretexto de protegerlos, da orden de apoderarse de todos los objetos de arte pertenecientes a los judíos. «No se trata de expropiarlos», decía la circular llegada de Berlín, con el cinismo de los que creen que cuanto más grande es la mentira más posibilidades tiene de ser creída, «sino de ponerlos bajo nuestra custodia, como garantía para las negociaciones de paz¹».

Ya en el verano de 1940, se habían cometido los primeros brutales atropellos. En aquel momento, como escribe Rose Valland, «la embajada de Alemania se transforma en el Ministerio de Cultura nazi en un país ocupado²». El 30 de octubre de 1940 salen unas cuatrocientas cincuenta cajas de la calle de Lille (sede de la embajada del Reich) para el museo Jeu de Paume, donde se las somete a la clasificación rigurosa y automática ideada por el ERR, que se impuso como organismo especializado en la cuestión³.

El 4 de julio de 1940, Otto Abetz, embajador del Reich en París, había enviado a la Gestapo la lista de los coleccionistas y marchantes judíos más conocidos: Rothschild, Rosenberg, Bernheim-Jeune, Seligmann o Alphonse Kann.

A partir de aquel día, el edificio de la calle La Boétie 21 será registrado y las obras de arte que Paul había dejado allí, confiscadas, además de una biblioteca con más de mil doscientos volúmenes, el equipamiento de toda una casa (desde muebles antiguos a utensilios de cocina), varios centenares de placas fotográficas y todo el archivo profesional de la galería desde 1906.

También había allí unas esculturas, que se habían quedado en París por ser difícilmente transportables, entre las cuales un gran Maillol y las dos estatuas célebres de Rodin, *Eva* y *La edad de bronce*, que adornaban el vestíbulo. Igual destino sufrió *El pensador*, recuperado tras la guerra, y que de niña tantas veces vi recibir a las visitas en lo alto de las escaleras de la galería de la calle 79 en Nueva York.

La policía francesa suministraba los camiones y la Gestapo, los hombres. Los cuadros procedentes de las colecciones más importantes de París se amontonaban en la embajada de Alemania.

El circuito seguido por los objetos de arte robados es de sobra conocido: los servicios alemanes saquearon unas treinta y ocho mil viviendas. El marchante alemán Gustav Rochlitz servía de mediador en el intercambio de lo que les gustaba a los nazis –el arte antiguo– por lo que seducía a los marchantes parisinos, de un gusto más contemporáneo.

Del gigantesco robo cometido en Francia por los nazis quedan a día de hoy unas dos mil obras recuperadas con el sello MNR⁴ y sin atribuir, pertenecientes a familias deportadas y que no regresarán jamás.

Entre los cuadros que quedaron en la calle La Boétie, los setenta y cinco colgados en las paredes de la casa de Floirac, los lienzos enrollados en el garaje y los ciento sesenta y dos de la caja fuerte de Libourne, cuatrocientas obras le fueron sustraídas a Paul. Quedan aún unas sesenta (¿estarán en Francia, en Alemania, en Rusia?) que probablemente jamás se encuentren. Las demás fueron recuperadas en su mayoría por el propio Paul y constituyeron el fondo comercial de la galería de Nueva York, casi agotado desde su muerte hace sesenta años.

Algunas de esas obras remontan a la superficie de vez en cuando con motivo de una herencia o de una subasta. Me gustaría que hablasen, que narrasen su odisea o, más bien, cómo fueron ocultadas en las casas de unas familias que, habiéndolas adquirido fraudulentamente, no dijeron ni pío a nadie. La mayoría de las veces, los actuales herederos ignoran todo sobre su procedencia, enterrada con la memoria de los que las adquirieron en los años negros.

Después de que se cerraran, a mediados de los años sesenta, los últimos expedientes de indemnización, la cuestión del saqueo de las obras de arte durante la Segunda Guerra Mundial reapareció públicamente a principios de los noventa, tras el lento resurgir en Francia del debate sobre la persecución de los judíos durante la guerra. Los libros de Lynn Nicholas⁵ y de Héctor Feliciano⁶ hicieron también posible que estos temas volvieran a salir a la luz.

En 1997, la Comisión Mattéoli, creada por el Gobierno de Alain Juppé y que mantuvo el de Lionel Jospin, fue la encargada de investigar el expolio de los judíos durante la Ocupación. En una de las contribuciones a los trabajos de dicha comisión se afirma: «El saqueo no formaba parte de un contexto surgido por la victoria del Reich, sino de una intención largamente madurada y preparada, constitutiva y fundacional del expansionismo nazi⁷».

Annette Wieviorka, en un artículo vinculado a dichos trabajos, titulado «De los expolios a las restituciones», destaca la distinción sutil entre expolio y saqueo: «El expolio, como lo definió Gérard Lyon Caen, es un “robo legal”. Deriva esencialmente del proceso de arianización, es decir, del traslado de un bien de manos “judías” a manos “arias” (...) A los expolios se superpone el problema del saqueo. Éste es esencialmente efectuado por las autoridades alemanas. Se distinguen dos tipos: los saqueos bien determinados y preparados desde hacía tiempo por los alemanes. Tenían por objeto las obras de arte de grandes coleccionistas o marchantes de arte judíos, tales como Alphonse Kann, Paul Rosenberg, Wildenstein o los Rothschild. Estos atracos espectaculares

comprendían obras de gran valor que fueron llevadas a Alemania. El segundo tipo de saqueo se inició en 1942 y consistió en vaciar íntegramente las viviendas de los judíos de todo lo que contenían».

Mientras investigaba sobre la recuperación de los objetos de arte de mi abuelo, descubrí un documento voluminoso del que nunca había oído hablar y cuyo nombre me sorprendió pues parecía la copia, salvo por algunas letras, del título de la película de Steven Spielberg, *La lista de Schindler*. A la inversa de la historia que se cuenta en ella, la de un Justo que salvó a los judíos, existe lo que se llama «La lista Schenker» (*The Schenker Papers*) que fue desclasificada en 1995. Establecida por la empresa alemana de transportes de dicho nombre y reproducida en microfilm por el Office of Strategic Services, censa las galerías y a los particulares que vendieron obras de arte a los museos alemanes, y da treinta y siete nombres, incluidos los de los marchantes «que nunca declararon las ventas realizadas a los alemanes aunque hubieran efectuado, según nos consta, numerosas operaciones con el ocupante, pues tenemos pruebas de ello⁸». Entre los nombres figuran Fabiani y Dequoy (que era, como ya vimos, empleado de la familia Wildenstein y más tarde gerente de esta galería durante la Ocupación⁹).

En una exposición organizada en 2008 por el Ministerio de Cultura, el de Asuntos Exteriores, la Dirección de Museos de Francia y la Reunión de Museos Nacionales, en colaboración con el Museo de Israel en Jerusalén, la descripción de las compras dudosas efectuadas por unos marchantes igualmente dudosos no puede ser más clara: «Martin Fabiani» –manifiestamente implicado, según todos los documentos, y citado en esa exposición– «vendió numerosos cuadros durante la Ocupación y fue condenado por este motivo tras la Liberación». Mi abuelo contará en una carta cómo, mientras mostraba a Fabiani, tiempo después, unas fotografías de sus cuadros, éste le respondió que por sus manos no había pasado ninguno de ellos, ¡ni siquiera un cuadro que él mismo le había devuelto! «Posiblemente no había observado», ironizaba mi abuelo, «que todos los cuadros robados por los alemanes llevaban en la parte de atrás sobre el bastidor la mención “Paul-Rosenberg-Burdeos”, seguida de las iniciales PR y de un número inscrito por ellos, y que seguía allí cuando compró los cuadros. ¡Llegó incluso a devolver varios de ellos sin reclamar ni pruebas ni fotografías!». En efecto, Fabiani devolvió veinticuatro, sin la más mínima protesta.

Sobre Paul Pétridès, fallecido en 1993 a la edad de noventa y dos años, esa misma exposición de 2008 indicaba que había sido condenado a tres años de cárcel en 1979, pero que fue eximido de cumplir la pena por motivos de edad (setenta y ocho años). El hecho de que él hubiera alegado también, en cuanto llegó la Liberación, que ignoraba aquel comercio ilegal, y negado, al igual que sus colegas, haber comprado a sabiendas cuadro alguno robado a un judío, dejó a mi abuelo estupefacto al acabar la guerra: «No es habitual en el oficio adquirir cuadros sin informarse sobre su procedencia y contentarse con las explicaciones de unos intermediarios alemanes desconocidos en el mercado parisino».

Al final, mi abuelo no puso ningún pleito ni contra Pétridès ni contra Fabiani. ¿Por qué se decidió a demandar a los marchantes suizos sospechosos y se mostró tan clemente con los franceses cuando una parte de sus cuadros fueron recuperados?

¿Temía que las redes políticas actuaran a favor de los marchantes colaboracionistas, del mismo modo que lo hicieron con algunos funcionarios aún más implicados? ¿No quería que el mercado del arte se viera desacreditado al señalar con nombre y apellidos a los marchantes que delinquieron? ¿Prefirió hacerles devolver enseguida y en persona, uno a uno, sus cuadros, a modo de venganza como el conde de Montecristo?

Otra paradoja que me incomoda: trató a los ladronzuelos de poca monta con más severidad que a los atracadores a mano armada. A aquellos, mi abuelo los demandó por estafa, abuso de confianza, robo o sustracción fraudulenta. Fue lo que hizo con Picard, el conserje de La Boétie 21, que trabajaba allí desde 1931.

Había retirado algunos objetos con la intención –según declaró en 1945, en su testimonio en el juicio– de ponerlos a buen recaudo para devolverlos en su momento a la familia Rosenberg. «Un día», dijo Picard en su declaración, «recibí la orden de no dejar entrar a nadie en la casa requisada por los alemanes. El 25 de abril de 1941, los servicios de la Gestapo se instalaron en el edificio y entregué todas las llaves. Dos días después, se llevaron de allí la biblioteca del Sr. Rosenberg. El 2 de mayo trasladaron los muebles en unos vehículos alemanes y los sustituyeron por mobiliario de oficina¹⁰. El 28 de junio, recibí la orden de marcharme de allí. Mientras tanto, yo había conseguido sacar algunos objetos de la vivienda y de la galería Rosenberg con la intención de devolverlos y con el único fin de salvarlos. Nunca fue mi intención apropiarme de nada¹¹».

El testimonio de Marguerite Blanchot, doncella de los Rosenberg desde los años veinte, es categórico en relación con el conserje del edificio. «Yo tenía las llaves del 21, y el Sr. Rosenberg me había dicho que me instalase en su casa. El Sr. Picard me convenció de que no lo hiciera e incluso me dijo que no sería prudente quedarme con las llaves. Así que se las entregué y fui todos los días, hasta noviembre de 1940, para embalar la ropa de casa y la plata con el Sr. y la Sra. Picard. Él sellaba las cajas que llenábamos y se negaba a hacerlo en mi presencia, a pesar de que yo insistía. Regresé varias veces a la casa de la calle La Boétie, pero los Picard no me dejaron entrar. La portera del 20 bis puede confirmarlo. La víspera misma de la ocupación del edificio por los alemanes fui allí. Quise sacar algunos muebles, pero los porteros me lo impidieron¹²».

René Duval, que trabajaba de administrativo en la galería Rosenberg, declaró que él también intentó proteger algunos objetos de la galería pero que el matrimonio Picard se opuso a ello. «No vi a nadie llevarse nada, pero observé que faltaban cuadros y que algunos de ellos estaban colgados en casa de los porteros que me dijeron que era para salvarlos¹³».

Léa Roisneau, secretaria de Paul desde 1936, es la primera que le avisa del saqueo en una carta. En marzo de 1941, escribe desconsolada a mi abuelo para decirle «¡No queda nada, nada de nada!». Su antiguo jefe, desde Nueva York, ignoraba lo que estaba pasando. No sospechaba que el expolio había sido orquestado al más alto nivel de la jerarquía nazi y que las razzias iban dirigidas contra «todos los enemigos del Reich» en los territorios ocupados.

Léa Roisneau también había ido varias veces a la galería para intentar proteger los objetos que le parecían más valiosos: la biblioteca y las placas fotográficas de los cuadros. Observa

asimismo que los Picard no sólo se escudan tras los alemanes sino que también dan muestras de mala voluntad. «Un día, él me dijo que ya no me dejaba entrar en el edificio y añadió que si el judío Rosenberg regresaba lo echaría a la calle».

Picard había depositado objetos en casa de los vecinos, de sus parientes, por todos lados. Incluso había hecho tasar por un experto *El pensador* de Rodin ya citado y un gran reloj de madera y de bronce. Primero declaró que había devuelto a Edmond Rosenberg¹⁴ todo lo que pertenecía a su hermano, y, posteriormente, confesó que había mentido. La Sra. Picard lo confirma: «Mi marido no dijo la verdad. Tras el éxodo, sacamos diferentes objetos de la casa del Sr. Rosenberg y los depositamos en un guardamuebles: unos bronce, un barómetro de marquetería y bronce, un busto de mármol y una mesa de servicio de marquetería. Más de 140 a 150 botellas de buen vino y de champán (consumimos unas cincuenta de ellas), un dibujo-retrato de la Sra. Rosenberg¹⁵».

¡Miserables ladronzuelos! El que Picard se hiciera unas cortinas con las de mi abuelo, y hubiera acabado por confesar que el barómetro de estilo Regencia del que habla su mujer se hallaba efectivamente en un guardamuebles a su nombre, ¿le pareció realmente a Paul más condenable que las fechorías de los marchantes colaboracionistas?

El resto –mesas antiguas, cómodas de caoba, aparadores o sillas– lo vendió el capitán Sézille¹⁶ a sus propios empleados o lo utilizó en la famosa exposición «El judío y Francia», organizada en el Edificio Berlitz por el IEQJ¹⁷.

En Floirac, el panorama es casi igual: primero entran en escena los ocupantes y luego los espectadores, desarmados y alegando a posteriori que si hubiera estado en sus manos habrían ayudado a la familia, aunque en realidad se aprovecharon de la situación.

El 15 de septiembre de 1940, los alemanes llegan de madrugada a «Le Castel»: cinco vehículos se detienen delante de la casa, llenos de soldados y policías alemanes.

Preguntan por Louis Le Gall, el chófer de Paul, que llevaba varios días intentando, sin éxito, que el transportista Lamarthonie enviase a Lisboa los cuadros que habían quedado en Floirac: unos *Nenúfares* de Monet, un Delacroix, unos Picasso, Léger, Matisse, Sisley, Vuillard o Utrillo. En una carta fechada el 6 de julio de 1940, tres semanas después de haber abandonado precipitadamente Floirac, Paul había detallado lo que deseaba que Louis Le Gall le enviara, en particular, los setenta y cinco cuadros que estaban depositados en «Le Castel». «No se olvide de los que quedan en la caja encima del garaje y tenga la amabilidad de comprobar que no falte ninguno», escribía el infeliz de mi abuelo.

Los alemanes están bien informados. Saben todo, tanto sobre Louis como sobre lo demás. «Yo estaba estupefacto de la cantidad de información que tenían sobre mí», dirá el chófer mas tarde. La empresa transportista Lamarthonie, situada en el paseo Chapeau-Rouge 17, en Burdeos, debía recoger unos baúles y cajas. Nunca lo hizo, pero reclamó dos veces la lista de objetos y el número de cuadros. «Luego me notificó que la frontera estaba cerrada. La opinión y la actitud del Sr. Lamarthonie y de los Sres. Ledoux sobre los israelitas me hizo suponer con toda probabilidad que no eran ajenos a esa información [que los alemanes tenían sobre mí]¹⁸», declaró Louis Le Gall.

Los policías alemanes registran la casa de arriba a abajo y se llevan todo lo que encuentran a la embajada de Alemania en París, para trasladarlo después al Jeu de Paume y dispersarlo luego por Alemania, Suiza o Francia.

Un extraño conde de Lestang y un tal Yves Perdoux, sin duda un marchante de dudosa moral, habían propuesto a los nazis revelarles los dos lugares de la Gironda (la casa de Floirac y la caja fuerte de Libourne) donde Paul guardaba su colección. A cambio, decían, de aquel botín de apariencia espectacular, pedían el 10% de la colección. Intentaron en vano elevar el importe de la transacción antes de revelar la dirección de Libourne, y al final aceptaron tres Pissarro y un Renoir por la información, algo muy por debajo de sus expectativas. Aunque se sea delator, ¿quién se atreve a discutir con los nazis?

¿Cuál fue el verdadero comportamiento de los Ledoux? Quizá como el de muchas personas que presenciaban los expolios, impotentes, pero también indiferentes y a veces incluso interesadas. Los juicios que tuvieron lugar después de la guerra no establecen formalmente si los Ledoux participaron o no en los robos –los alemanes no eran muy dados a compartir su botín– pero es más que probable que algo sí se aprovecharan, aunque sólo fuera prohibiendo a Louis Le Gall que salvase los objetos que podían aún ser salvados.

La Sra. Ledoux se desdijo de sus primeras declaraciones, cuando se encontraron algunos objetos debajo de unos haces de leña en un cobertizo del jardín: «Contrariamente a lo que afirmé, pude salvar (...) un cuadro de Renoir, otro de Degas, una cubertería de plata, una caja de libros. Lo hice con el fin de que no se lo llevaran los alemanes y pensaba devolvérselo al Sr. Rosenberg en cuanto fuera posible¹⁹».

Los alemanes ocuparon la casa hasta el 27 de agosto de 1944, cuando se liberó Burdeos. El Sr. Ledoux fue detenido durante un tiempo en el campo de Mérignac debido a su actividad durante la Ocupación, luego el matrimonio recuperó la villa, la amplió en los años cincuenta y posteriormente la vendió al Ayuntamiento. Es la que he visitado emocionada setenta años después²⁰.

El transportista Lamarthonie declaró, por su parte: «Yo no estaba al corriente de ningún pedido de transporte realizado en mi empresa en 1940 por un señor llamado Rosenberg ni por su representante. Es posible que dicho pedido lo recibiera mi administrador, ya fallecido, aunque no encuentro rastro alguno de este asunto en mis archivos...²¹».

La caja fuerte del banco BNCI de Libourne²², donde mi abuelo creyó que sus cuadros estarían seguros, fue forzada el 28 de abril de 1941, a petición y en presencia de las autoridades ocupantes. Su contenido fue trasladado a otra caja fuerte, de la que, el 5 de septiembre de 1941, un oficial alemán del ERR retiró los ciento sesenta y dos cuadros. Las obras se enviaron inmediatamente a París, dejándolas a merced de la codicia de Goering. Se trataba de pinturas de gran valor: Degas, Manet, Bonnard, Matisse, Braque, Picasso, Ingres, Corot, Van Gogh, Cézanne, Renoir, Gauguin.

Los cuadros de Libourne irán a parar, casualmente, como hemos visto, a las galerías de los marchantes parisinos. Otros encontrarán compradores en Suiza, y serán recuperados al término de varios juicios que Paul interpuso después de la guerra contra esos marchantes tan poco curiosos

por conocer la procedencia de la mercancía que vendían.

«Ningún caso», escribe Lynn Nicholas, «ilustra mejor la dificultad encontrada para recuperar unos objetos vendidos y expoliados como la lucha larga, de varias décadas, emprendida por Paul Rosenberg y sus herederos, cuyos bienes se hallaban no sólo en Francia y en Alemania, sino también en países neutrales como Suiza²³».

La batalla más delicada lidiada por mi abuelo se desarrolló, en efecto, en territorio helvético. Resulta improbable imaginar que los marchantes suizos ignorasen el origen de los cuadros que pasaban por sus manos en aquellos años: muchas telas llevaban en el reverso dos etiquetas, pegadas por el ERR, que daban detallado testimonio de la colección a la que pertenecían.

Ya en septiembre de 1945, cuenta Lynn Nicholas, Paul llega a Zúrich provisto de unas listas de cuadros con las fotografías correspondientes. Fue directamente a ver, uno por uno, a los marchantes. «Theodor Fischer, en Lucerna, había adquirido en Alemania numerosos cuadros pertenecientes a Paul Rosenberg y revendido algunos a particulares. Paul Rosenberg acabó por descubrirlo e interpuso ante el Tribunal Federal suizo una demanda. Su reivindicación fue aceptada y los demandados, condenados a devolver los cuadros reclamados a cada uno²⁴» (¡allá ellos si querían demandar a su vez a los alemanes!).

Paul reclama treinta y siete cuadros, de los cuales veintidós estaban en posesión de Fischer. Este empecinamiento se entiende mejor que el que lo llevó a denunciar a los que se aprovecharon a pequeña escala.

Paul descubrió así uno de sus Matisse, *Mujer en un sillón amarillo*, en la galería Neupert, ¡donde se lo vendían como procedente de una colección privada! Rastreado su origen, se presentó en la galería del marchante Bührlé, «sorprendido al verme, pues había preferido creer el rumor de mi muerte», cuenta el propio Paul. Y lo acusó de haber comprado a sabiendas unos objetos robados. Bührlé respondió que los devolvería a Fischer si se le reembolsaba su dinero. Ambos propusieron a Paul un acuerdo: éste podría recuperar el 80% de sus cuadros si se olvidaba del resto. «Pero Paul había emprendido una verdadera cruzada, quería un arreglo oficial de gobierno a gobierno²⁵», pues estaba convencido de que el Estado suizo deseaba negociar a toda costa para evitar una mala publicidad.

Aunque mi abuelo no obtuvo la información detallada de la dispersión de sus obras de arte hasta la Liberación, ya en 1942 se preocupa por el robo de cuadros en el conjunto de Europa, considerándolo un atentado contra el patrimonio artístico de un continente devastado. Intenta motivar a los aliados y propone su cooperación y ayuda para el conjunto de la profesión, asumiendo él los gastos.

Se impacienta, ya en 1944, por regresar a París para ponerse a buscar su colección dispersada, pero el Ministerio de la Guerra aún no autoriza a los franceses a volver a su país.

En cuanto puede comunicarse con los pintores que le son más cercanos les pide insistentemente certificados, como en el telegrama enviado a Matisse en noviembre de 1944: «¿Tiene usted fotografías de los últimos cuadros que le compré? Los malditos alemanes se los llevaron todos y los revendieron²⁶».

También le ruega, como hizo con Braque y Picasso, que testimonie que cuando visitó Floirac, a finales de mayo de 1940, había determinados cuadros colgados en las paredes, como prueba de

que Paul no había tenido tiempo material para venderlos antes de su precipitada partida...

Los Estados en los que los expolios habían tenido lugar eran los responsables de decidir a quién pertenecían las obras recuperadas. En Francia, la Comisión de Recuperación Artística (CRA) fue la encargada de hacerlo. Creada en 1944, participaban en ella, entre otros miembros, Jacques Jaujard, director de los museos nacionales, y Rose Valland, que desempeñó un papel esencial, como ya se ha señalado.

La Comisión restituyó muy pronto a Paul las obras halladas en el tren de Aulnay y otras almacenadas en Baviera, en el castillo de Neuschwanstein. En agradecimiento al Estado francés por el esfuerzo realizado para recuperar algunos de sus cuadros, él donó treinta y tres a los museos, entre ellos, al Louvre.

Las obras recuperadas por los aliados, cuyos propietarios no pudieron ser identificados, siguen hoy con el sello MNR estampado. Y me atrevería a decir que aún existen en los sótanos de prestigiosos museos franceses cuadros sin dueño conocido, no reclamados, cuyos herederos desaparecieron en los campos y que una consulta a los archivos podría aclarar. Los museos no lo niegan. Aguardan el regreso de unas personas que no volverán.

Tras tantos largos años de espera, Paul siente que por fin está actuando a través de todas las batallas que emprende en París contra los peces gordos o los pececillos de poca monta, además de las que realiza en Suiza. Una manera de hacer justicia consigo mismo. Es consciente, por supuesto, de que esas luchas son insignificantes respecto del desastre de la Shoah cuyas atrocidades se van descubriendo. En abril de 1945, escribe: «Hemos recuperado algunos cuadros expoliados por los alemanes o por unos franceses sin escrúpulos. ¡Pero no me voy a quejar, no es nada comparado con los horrores que los nazis infligieron a unos seres humanos de cualquier raza, creencia o color!».

Pidió reparación, al igual que otros marchantes expoliados, a la República Federal de Alemania, que, en julio de 1957, había adoptado una ley que preveía una indemnización económica por las pérdidas causadas por los expolios. Dos años después, en 1959, los alemanes ofrecieron menos de la mitad de la suma reclamada. Paul ya había fallecido y mi abuela, mi tío y mi madre, hartos de tantos juicios, la aceptaron.

Como ya hemos dicho, en 1970 y luego en 1980, las recuperaciones volvieron a estar a la orden del día, y mi madre y su cuñada reclamaron unos cuadros de Monet y Léger.

Alexandre optó incluso en 1970 por volver a comprar un Degas a sus ilegítimos dueños: «No es que me guste enriquecer a los sucesores de los ladrones», dijo, según refiere Lynn Nicholas, «pero he acabado por aprender que la defensa de tus intereses y de los de tu familia se parecen a la política y, en realidad, a la vida misma. Es, fundamentalmente, el arte de lo posible».

Ese combate por recuperar sus bienes, que ocupó los últimos años de la vida de mi abuelo, fue efectivamente legítimo, pero entiendo que pueda resultar indecente a las familias cuyos seres queridos yacen en las cenizas enterradas para siempre en los crematorios de Auschwitz, o a los que regresaron de allí. La vida de él estaba a salvo, la de su familia, también, su hijo había vuelto

convertido en héroe de la 2ª División Acorazada, y le quedaban suficientes cuadros para seguir con su negocio y vivir holgadamente.

Sin intentar hacer psicología barata, creo que Paul deseó que los ladrones pagaran, participar a su manera en la recuperación de la memoria y que la verdad saliera a la luz. Quizá había hecho suya aquella frase que Michel de Certeau aplicaba a la memoria histórica, citada por Annette Wieviorka en la conclusión de su trabajo para la Comisión Mattéoli: «amortajar a los muertos y que regresen menos tristes a sus tumbas».

1. Rose Valland, *op. cit.*

2. *Ibid.*

3. ERR, *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, véase el capítulo «El 21 al servicio de Alemania».

4. Véase el capítulo «En el Centro Pompidou».

5. *El saqueo de Europa*, *op. cit.*

6. *El museo desaparecido*, *op. cit.*

7. «El saqueo del arte en Francia durante la Ocupación y la situación de las dos mil obras entregadas a los museos nacionales para su custodia», contribución del museo Georges-Pompidou a los trabajos de la misión de estudio sobre el expolio de los judíos de Francia, por Isabelle Le Masne de Chermont y Didier Schulmann, París, La Documentation Française, 2000.

8. *Records of the Office of Strategic Services (RG 226); Formerly Security Classified Intelligence Reports («XL» Services)*, 1941-1946. Documentos en inglés y en francés. Para estos últimos, la lista lleva la firma de Michel Martin, encargado de misión del Departamento de Pintura, calle Tocqueville, 7 de noviembre de 1944.

9. Véase el capítulo «Bulevar Magenta».

10. Para instalar el IEQJ (Instituto de Estudios de Asuntos Judíos), del que ya se dijo anteriormente que dependía de los alemanes.

11. Acta de los abogados.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. Edmond era el hermano menor de mi abuelo. De profesión ingeniero, fue él quien al llegar la Liberación, antes de que Paul se trasladara a Francia, se había dedicado a establecer un inventario de los objetos desaparecidos.

15. Acta de los abogados.

16. Secretario General del IEQJ. Véase el capítulo «El 21 al servicio de Alemania».

17. Véase el mismo capítulo.

18. Acta de los abogados.

19. *Ibid.*

20. Véase el capítulo «Floirac».

21. Acta de los abogados.

22. Véase el capítulo «Floirac».

23. Lynn Nicholas, *op. cit.*

24. *Journal des tribunaux*, Ginebra, agosto de 1948.

25. Lynn Nicholas, *op. cit.*

26. Archivo Henri Matisse.

Epílogo

Cuando empecé a escribir este libro, no pensé que me llevaría tan lejos. No quería escribir una biografía, sino una evocación, un homenaje, una serie de pinceladas impresionistas.

Sobre mi abuelo, ayer un extraño, hoy increíblemente familiar.

Sobre un mundo, el de la pintura, que quise mantener a distancia, y del que estaba mucho más impregnada de lo que pensaba. Regresó a mí, lo hice mío al azar de unas cajas de cartón abiertas y debido al celo de un funcionario por cumplir a rajatabla una aberración administrativa, producto de la obsesión por la seguridad.

Sobre una época olvidada, la de la Francia gloriosa, estandarte del resplandor de las artes a principios del siglo xx.

Sobre otra época, la de las mutilaciones del «mundo de ayer¹» que destrozaron Europa, perturbaron el planeta y arruinaron unos destinos.

Sobre una familia, la mía, que podría describir, en definitiva –y si se me permite el atrevimiento de parafrasear a Jean Paul Sartre–, como hecha de todas las familias, que vale lo que todas y lo que cualquiera de ellas... Pero una familia a la que quiero mucho más de lo que creía y a la que debo mucho más de lo que imaginaba.

En mayo de 2011, me vi obligada a residir en Nueva York, en circunstancias dolorosas, sintiéndome en cierto modo prisionera de Estados Unidos.

Esa ciudad, que me resultaba mágica de niña, se convirtió para mí y los míos en sinónimo de violencia e injusticia.

Me costó recuperar el placer de recorrer sus calles.

Volví, por supuesto, a la calle 57, a la acera ocupada antaño por la primera galería Rosenberg, hoy llena de tiendas de lujo, entre la Quinta Avenida y Madison.

Caminé por la calle 79, ante la última de las galerías de mi familia, en ese barrio del Upper East Side que hoy me parece sorprendentemente anodino.

Deambulé por el MoMA, donde, en la sala reservada a los impresionistas, tan rica en obras admirables, me gusta detenerme ante un retrato que desafía con su mirada a los visitantes, el de Joseph Roulin, el amigo y modelo de Van Gogh, el famoso cartero de la barba florida, luciendo con orgullo la inscripción «*Postes*» en su gorra. Ese cuadro lo donaron mis abuelos al museo, en reconocimiento a ese país por haberles brindado asilo y la posibilidad de empezar de nuevo. ¿Acaso voy yo a guardarles rencor, ahora, por un episodio particularmente doloroso?

Se trata, por supuesto, de otra historia. Pero no esperaba que estas páginas, que se inician con una identidad denegada en Francia, acabaran con una estancia triste y forzada en Estados Unidos.

Caos de la realidad que tropieza con los recuerdos dulces de la infancia. Si fuese periodista, escribiría quizá un libro...

1. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, uno de los libros más bellos, el último, de Stefan Zweig.

Agradecimientos

Todas las cartas y citas de Paul Rosenberg que se mencionan en el libro son inéditas.

Proceden en su mayoría de mi archivo personal y del conservado por mi tía Elaine Rosenberg. Quisiera mostrarle aquí mi agradecimiento, así como a mi prima Elisabeth Rosenberg-Clark. Ellas me abrieron las cajas de donde extraje muchos elementos que, procedentes de la galería de mi abuelo, antes y después de la guerra, se guardaban en Nueva York, en casa de mi tía, para ser luego transferidos al MoMA.

Gracias, por supuesto, a Anne Baldassari, la directora del Museo Picasso de París, quien, con anterioridad a las obras de remodelación que obligaron a cerrarlo durante más de dos años, me acogió varios días en la biblioteca del museo para indagar en la abundante colección de cartas de Paul Rosenberg a Pablo Picasso, donadas por la familia de éste. Ella me autorizó con entusiasmo y generosidad a reproducir algunos extractos.

Wanda de Guébriant, la directora del Archivo Matisse conservado en la casa del pintor, en Issy-les-Moulineaux, me ayudó a acceder al archivo de Henri Matisse y me permitió reproducir unas cartas inéditas. Va aquí, pues, mi vivo agradecimiento a ella.

Por último, querría mencionar a Didier Schulmann, conservador del Museo Nacional de Arte Moderno, del Centro Georges-Pompidou, que amablemente me dejó consultar y reproducir los documentos fotográficos de las exposiciones de la galería Paul Rosenberg.

Bibliografía

- ASSOULINE, Pierre, *L'Homme de l'art, D.-H. Kahnweiler, 1884-1979*, París, Gallimard, Folio, 1989 [*D.H. Kahnweiler: en el nombre del arte*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Galería Miquel Alzueta, 2007; y *En el nombre del arte: biografía de D.H. Kahnweiler*, edición de Mariano Navarro, Barcelona, Ediciones B, 1990].
- ASSOULINE, Pierre, *Le dernier des Camondo*, París, Gallimard, Folio, 1999.
- BILLIG, Joseph, *Le Commissariat général aux Questions juives, 1941-1944*, 3 vol. París, Éditions du Centre de documentation juive contemporaine, 1955.
- CABANE, Pierre, *Le Siècle de Picasso*, París, Gallimard, Folio Essais, 1992 [*El siglo de Picasso*, traducción de María Fortunata Prieto Barral, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982].
- DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995.
- DANCHEV, Alex, *Georges Braque: A Life*, Nueva York, Arcade Publishing, 2005.
- DESPRAIRIES, Cécile, *Paris dans la Collaboration*, con prólogo de Serge Klarsfeld, París, Le Seuil, 2009.
- DESPRAIRIES, Cécile, *Ville lumière, Années noires. Les Lieux du Paris de la Collaboration*, con prólogo de Pierre Assouline, París, Denoël, 2008.
- DORLEAC, Laurence Bertrand, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, París, Le Seuil, 1993.
- DUNCAN, David Douglas, *Goodbye Picasso*, traducido al francés por Marianne Blanc, París, Stock, 1974; 1975.
- FABIUS, Laurent, *Le Cabinet des douze. Regards sur des tableaux qui font la France*, París, Gallimard 2010.
- FELICIANO, Héctor, *Le Musée disparu, enquête sur le pillage d'oeuvres d'art en France par les nazis*, París, Austral, 1995; París, Gallimard, 2009 [*El museo desaparecido: la conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Destino, 2004; y Planeta DeAgostini, 2006].
- FITZGERALD, Michael C. , *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth - Century Art*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- FRANCK, Dan, *Minuit*, París, Grasset, 2010.
- GEE, Malcolm, *Dealers, Critics and Collections of Modern Painting, Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, Nueva York y Londres, Garland Publishing Inc., 1981.
- GIMPEL, René, *Journal d'un collectionneur; marchand de tableaux*, con prólogo de Jean Guehénno, París, Calmann-Lévy, 1963.
- GREEN, Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1928*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987.
- JOLY, Laurent, *Vichy dans la «Solution finale». Histoire du commissariat général aux Questions juives (1941-1944)*, París, Grasset, 2006.
- LEVI, Neil, «Judge for Yourself», the Degenerate Art Exhibition as Political Spectacle, *October*, Cambridge, Mass., nº 85, 1998.
- LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, París, Grasset, 2005.
- NAHON, Pierre, *Les marchands d'art en France, XIX^e et XX^e siècles*, París, Éditions de la Différence, 1998.
- NICHOLAS, Lynn, *The Rape of Europa*, Nueva York, Random House, 1994 [*El saqueo de Europa: el destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, traducción de Hugo Mariani, Barcelona, Ariel, 2007].
- PENROSE, Roland, *Picasso, His Life and Work*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 3^a ed., 1981 [*Picasso, su vida y obra*, traducción de Horacio González Trejo, Barcelona, Argos Vergara, 1982].
- ROUSSO, HENRY y CONAN, Enric, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, París, Fayard, 1994.
- STAËL, Françoise de, *Nicolas de Staël, catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1997.
- VALLAND, Rose *Le Front de l'Art: défense des collections françaises 1939-1945*, París, Plon, 1961; Réunion des Musées

Nationaux, 1997.

VOLLARD, Ambroise, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2003.

Índice

Prólogo

Calle La Boétie

El 21 al servicio de Alemania

Floirac

En el Centro Pompidou

El guardamuebles de Gennevilliers

Marchante

Châteaudun, Ópera y Madison

Mother and Child

Paul y Pic

Bulevar Magenta

Pi-ar-anco

Una larga amistad

La guerra en Nueva York

Ojos que no ven, corazón que sí siente

El tren, Schenker y el arte de lo posible

Epílogo

Agradecimientos

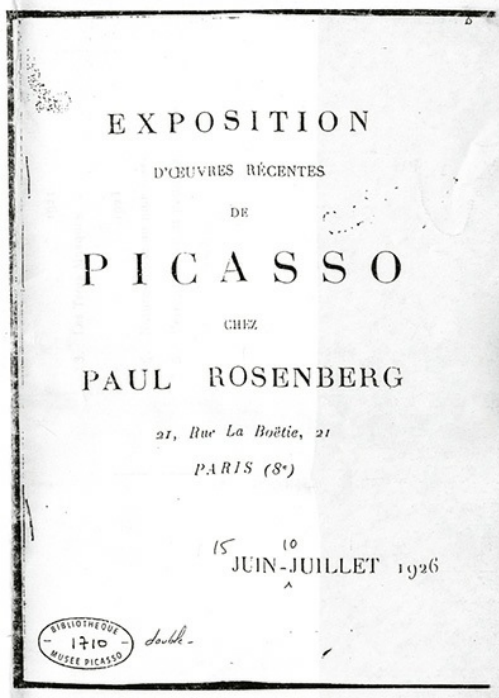
Bibliografía



1. Mi abuelo en chaqué antes de la guerra de 1914.



2. Mi tío Alexandre Rosenberg, «Kiki», como teniente de la 2.^a División Acorazada en la liberación de París, tras haber combatido cuatro años en las tropas de Leclerc. Más tarde sucedería a mi abuelo al frente de la galería Paul Rosenberg & Co (la famosa Pi-ar-enco a la que dedico un capítulo).



3. Catálogo de la exposición de 1916.



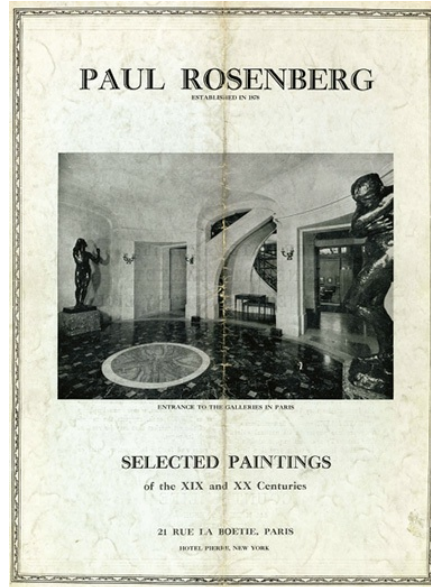
4. La galería Paul Rosenberg en la calle 57 de Nueva York.



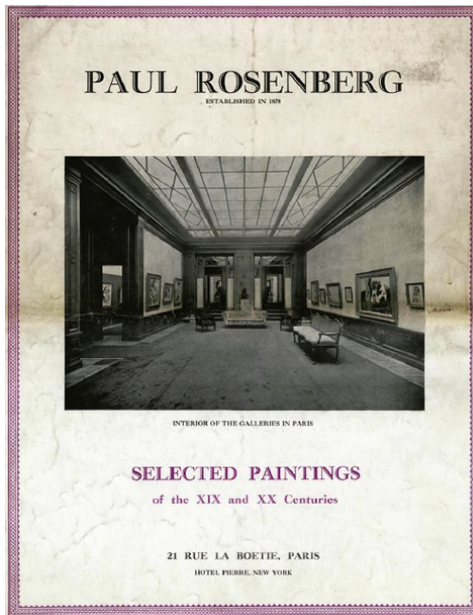
5. Mi abuelo, soldado en 1914.



6. *Micheline vestida de enfermera*, retrato de mi madre dibujado por Picasso. Desapareció durante la guerra y no ha sido encontrado.



7. Vestíbulo de la galería de la calle La Boétie en el catálogo de una exposición de 1935.



8. Vista del interior de la galería de la calle La Boétie en el catálogo de una exposición de 1936.



9. *Micheline con un conejo*, dibujo de Picasso que desapareció en la guerra y tampoco se ha encontrado.



10. Retrato de la señora Rosenberg y su hija pintado por Picasso en 1918.

PAUL ROSENBERG

ADRESSE TELEGRAPHIQUE
ELPEROSEN - PARIS

RUE DE LA BOÉTIE N° 21
TEL. ELYSÉE. 45-11. PARIS

21. 1. 21

Cher et Illustre Maître,

Je vous rappelle :

mes arlequins !!!!!!!!!!!!!!!
mes arlequins !!!!!!!!!!!!!!!
mes arlequins !!!!!!!!!!!!!!!

et de bien vouloir me donner l'adresse
de M. Pevrey pour le livre qui se vend
chez son éditeur, et qui, vous en êtes
sans doute le possesseur !!

Passez également :

lors l'exposition de dessins de Picasso
est terminée et annoncée pour le

14 Février 1921.

En il me faut
une lithographie pour le cart

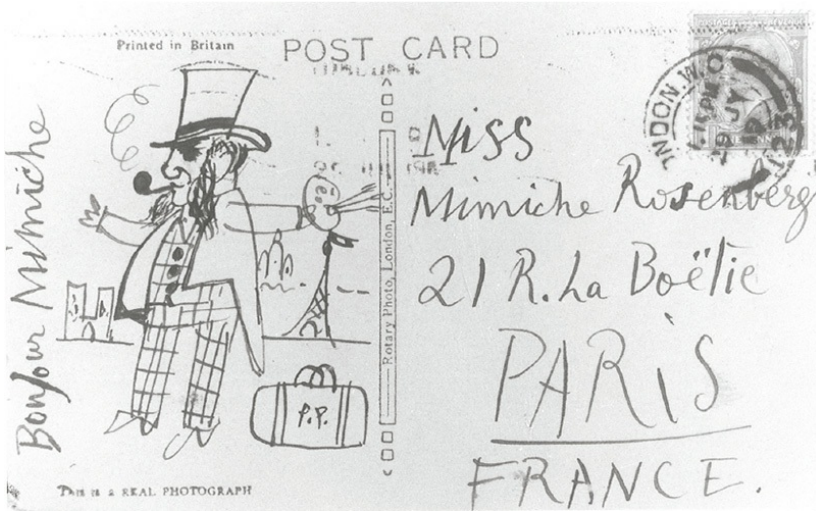
PAUL ROSENBERG

et une bon le catalogue.

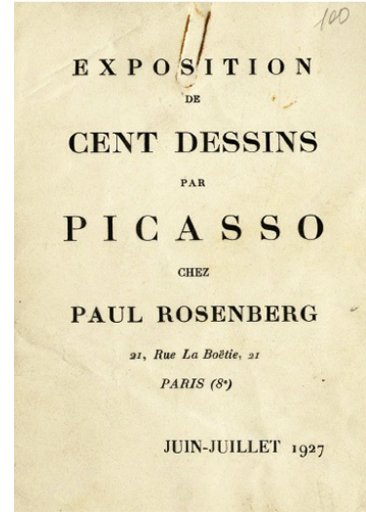
Passez également qui j'ai besoin
de telle ou telle en vos promesses de
me faire en ... série (Voyez Monet)
N'oubliez pas les arlequins, ...
et que j'ai pour vous la plus profonde
et sincère amitié.

Paul Rosenberg

11. Carta de mi abuelo a Picasso, escrita en 1921, en la que le reclama desesperadamente sus «arlequines».



12. Tarjeta postal que Picasso envió en 1919 desde Londres a mi madre que entonces tenía dos años.



13. Portada del catálogo de una exposición de Picasso celebrada en la galería La Boétie en 1927.



14. Fotografía de Picasso dedicada a mi abuelo en los años veinte.



15. Escalera del edificio de La Boétie donde se pueden distinguir cuadros de Picasso y de Masson.



16. Vista de la sala de exposiciones de la galería de La Boétie durante una muestra de Picasso y Marie Laurencin.



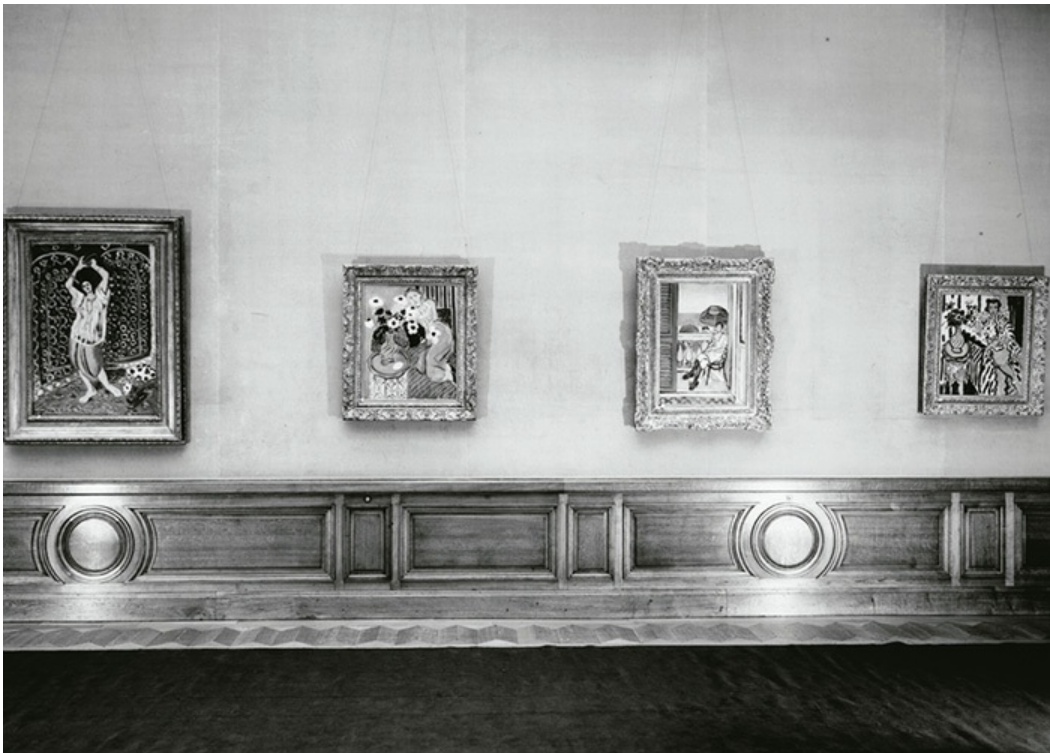
17. Uno de los cuadros de Georges Braque que sirvió de modelo para las planchas de mármol que se encastraron en el suelo de la galería de la calle La Boétie.



18. Placa fotográfica de cristal rota –¿debido al tiempo? ¿por el ocupante?– de una exposición de Braque en 1937.



19. Exposición de dibujos de Henri Matisse de junio de 1937.



20. Exposición de Matisse de octubre-noviembre de 1938.



21. Mi abuelo, en los años treinta, junto a un cuadro de Matisse.

22. Inauguración del Instituto de Asuntos Judíos en los locales de la galería de la calle La Boétie. En la puerta se puede ver a Louis-Ferdinand Céline, invitado de honor.





23. Dos carteles de la exposición «El judío y Francia» organizada por el Instituto de Asuntos Judíos en el Edificio Berlitz en 1941.



24. Un empleado cuelga el retrato del mariscal Pétain en el vestíbulo de La Boétie 21 para la inauguración del Instituto. En el cartel de la pared se lee: «Los judíos son como una colonia asiática establecida en Francia. Están aquí como en una tierra extranjera. Triplemente extranjera porque no son ni franceses, ni cristianos, ni siquiera europeos».



25. Céline en el Instituto de Asuntos Judíos en 1941. *A la derecha*. Sala de conferencias del Instituto con un cartel que reza «Luchamos contra el judío para devolver a Francia su auténtico rostro, su rostro de siempre» y un cuadro con un diagrama «genético».



26. Otra vista de la sala de conferencias donde se ve un cartel con el «ave de rapaña judía» devorando a una Francia exangüe, y en la que se reconoce el artesanado y la vidriera de la sala de exposiciones de mi abuelo.



27. Mi abuelo, en una de sus actitudes favoritas, examinando un cuadro.

Charge to the account of POLROSEN NEW YORK 1256-A

CLASS OF SERVICE DESIRED	
ORDINARY	
URGENT RATE	
DEFERRED	
NIGHT LETTER	X
SHIP RADIOGRAM	

Patrons should check class of service desired; otherwise the cablegram will be transmitted at full rate.

WESTERN UNION CABLEGRAM

R. B. WHITE NEWCOMB CARLTON J. C. WILLEVER
PRESIDENT CHAIRMAN OF THE BOARD PAST VICE-PRESIDENT

CHECK
ACCOUNTING INFORMATION
TIME FILED

Send the following message, subject to the terms on back hereof, which are hereby agreed to

FRANCE

N L T R C A March 26th, 1942

PRESIDENT COMMISSION CAS DECHEANCES NATIONALITE
MINISTERE JUSTICE
VICHY (FRANCE)

APPREND MA DENATIONALISATION PAR DECRET VINGT TROIS FEVRIER
MILNEUF CENT QUARANTE DEUX PROTESTE ENERGIQUEMENT ET FAIS RESERVES
EXPRESSES LETTRE SUIT

PAUL ROSENBERG

28. Telegrama que mi abuelo envió, el 26 de marzo de 1942, a la comisión del gobierno de Vichy que le despojó de la nacionalidad.



29. Mi abuelo, con su perenne cigarrillo en la boca, mostrando en Nueva York un magnífico Renoir al escritor Somerset Maugham.

FAST		<h1>RCA</h1> <h2>RADIOGRAM</h2> <p>R.C.A. COMMUNICATIONS, INC.</p> <p>A RADIO CORPORATION OF AMERICA SERVICE</p> <p>BETWEEN IMPORTANT U. S. CITIES — TO SHIPS AT SEA</p>	DIRECT																						
<table border="1"> <tr><td>CLASS OF SERVICE DESIRED</td><td></td></tr> <tr><td>PERSON</td><td>DOMESTIC</td></tr> <tr><td>PAY</td><td>PAY</td></tr> <tr><td>DATE</td><td>DATE</td></tr> <tr><td>CODE</td><td>CODE</td></tr> <tr><td>DEPARTMENT</td><td>DEPARTMENT</td></tr> <tr><td>RADIO LETTER</td><td>MESSAGE</td></tr> <tr><td>PHONE</td><td>LETTER</td></tr> </table>	CLASS OF SERVICE DESIRED			PERSON	DOMESTIC	PAY	PAY	DATE	DATE	CODE	CODE	DEPARTMENT	DEPARTMENT	RADIO LETTER	MESSAGE	PHONE	LETTER		<table border="1"> <tr><td>NO.</td><td>CASH/ORD.</td></tr> <tr><td colspan="2">NUMBER OF WORDS</td></tr> <tr><td colspan="2">TIME FILED</td></tr> </table>	NO.	CASH/ORD.	NUMBER OF WORDS		TIME FILED	
CLASS OF SERVICE DESIRED																									
PERSON	DOMESTIC																								
PAY	PAY																								
DATE	DATE																								
CODE	CODE																								
DEPARTMENT	DEPARTMENT																								
RADIO LETTER	MESSAGE																								
PHONE	LETTER																								
NO.	CASH/ORD.																								
NUMBER OF WORDS																									
TIME FILED																									

Send the following Radiogram *"Via RCA"* subject to the conditions, regulations and rates as set forth in the applicable tariff of R.C.A. Communications, Inc., and on file with the regulatory authorities.

PABLO PICASSO
RUE GRANDS AUGUSTINS
PARIS

HEUREUX POUVOIR A NOUVEAU CORRESPONDRE AVEC VOUS STOP VOUS FELICITE POUR
VOTRE NOBLE ATTITUDE ET VOS DERNIERES TOILES QUE J'AIMERAI RECEVOIR ICI
STOP DONNEZ VOS NOUVELLES ET N'oubliez PAS VOTRE FIDELI ET VIEIL AMI
VOUS EMBRASSE AFFECTIONNEMENT

PAUL ROSENBERG
16 EAST 57 STREET

NOV - 4 1944

Main Office: 66 Broad Street, New York, N. Y. (Always Open) Phone: MA 5over 2-1811

FULL-RATE MESSAGE UNLESS MARKED OTHERWISE
Sender's Name and Address Paul Rosenberg, 16 East 57th Street, N. Y. 22 (PL-3-5653) Form 100-10-25-1418

30. Primer telegrama que envié a Picasso, en noviembre de 1944, cuando pudieron ponerse de nuevo en comunicación.



31. Yo, haciendo ver que leo *The New York Times*... ¡tenía 18 meses!



32. Invierno de 1950. Paseando con mi abuelo por el campo nevado, en el estado de Nueva York.



33. Invierno de 1950, cuando tenía unos dos años.



34. En el verano de mis dos años con mis abuelos Paul y Margot.



35. Dibujo de mi abuelo realizado por Picasso en el invierno de 1918-1919.



36. Marie Laurencin me hizo este retrato cuando yo tenía cuatro años.

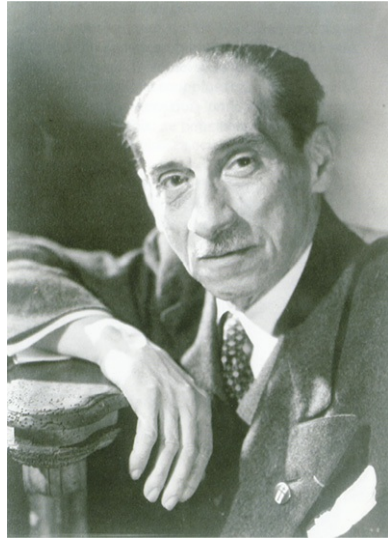


37. A mis veinte años con Picasso en su casa de campo de Notre-Dame-de-Vie en Mougins.



38. Mi abuelo, descansando, una imagen poco frecuente. La foto se la hizo mi tía en los años cincuenta.

39. Mi abuelo, tal y como yo lo recuerdo.



40. De la mano de mi abuelo, con su eterna cajetilla de Lucky Strike.