

Michael Damiano

Porque la vida no basta

Encuentros con Miquel Barceló



EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A
Ilustración: foto de Miquel Barceló, © Óscar Fernández Orengo

Primera edición: mayo 2012

© Michael Damiano, 2012

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-0795-0
Depósito Legal: B. 9063-2012

Printed in Spain

Reinbook Impres, sl, av. Barcelona, 260 - Polígon El Pla
08750 Molins de Rei

*Al doctor John Glavin,
con mi admiración y gratitud*

PRÓLOGO

París, 15 de junio de 2009

Intento llamar la atención de Miquel. «Un momento», me dice, y me deja solo en la oficina de su taller, un edificio de cuatro plantas situado en un barrio chic de París. Entro en la habitación donde Miquel guarda la mayoría de sus trescientos cuadernos para esperar y, al cabo de unos minutos, reaparece en el umbral de la doble puerta de gruesa madera y casi tres metros de altura.

«Ven conmigo», me indica, y lo sigo a través de una estancia con el suelo manchado de pintura donde últimamente ha estado pintando retratos. Estamos rodeados de lienzos más altos que nosotros apoyados en una mesa o un sillón. Distintos rostros –el de la hija de Miquel o el de un viejo coleccionista suizo– nos miran con ojos borrosos e indefinidos. Los cuadros aún están por acabar. Bajamos las estrechas escaleras que llevan al vasto taller de pintura, un espacio dividido en cuatro salas donde Miquel pinta sus cuadros de gran formato. Nuestras pisadas resuenan en las paredes de piedra y en el aire flota un olor acre a látex, el principal componente de la espesa pintura de Miquel.

Sobre una mesa cubierta de papeles desordenados, pintura seca y pinceles hay una acuarela con la imagen de una calavera. Casi toda la superficie del grueso papel está pintada de negro, con excepción de las partes donde Miquel ha borrado la pintu-

ra para dejar en blanco las formas de la calavera y de unos brotes de patatas. El resultado es que las formas parecen carecer de masa propia y semejan apariciones, como una luz que brilla bajo el agua. «Has escogido muy bien», me dice Miquel refiriéndose a las obras que he seleccionado. Dos semanas atrás le dije que quería comprarle una obra y me indicó que escogiera varias. Tenía en mente la modesta suma que podía permitirme y, al desconocer el precio, elegí tres obras muy diferentes: una sepia rosada pintada en el dorso de un sobre, un papel de tamaño A4 sobre el que Miquel –con pocas pinceladas– había pintado unas gambas efímeras, y aquella acuarela de unos 60 × 80 centímetros. Imaginaba que la acuarela sería demasiado cara, pero la escogí igualmente sin saber muy bien por qué. «Creo que ésta es la mejor», me dice Miquel y alza una esquina de la acuarela para mostrarme el dorso. «Te la he dedicado y aquí está el título y la fecha.» De repente me pongo nervioso. No puedo permitirme la acuarela a menos que Miquel me ofrezca un precio sumamente generoso, pero Miquel ya la ha dedicado a mi nombre. «Aquí tienes un regalo», me dice, y en aquel instante lo entiendo. Me llevo las manos al rostro y se lo agradezco efusivamente. Él se ríe. «¡Hombre!», exclama humildemente, como si su regalo no fuera nada especial. «Has escogido muy bien. Estoy contento de que la tengas tú. La disfrutarás mucho, ¿no?» Y acto seguido añade: «Te lo mereces.»

Llevaba más de un año dedicado al estudio de la vida y la obra de Miquel. Empecé gracias a una beca de la Universidad de Georgetown, y cuando conocí personalmente a Miquel en la inauguración de la cúpula que pintó en la sede de las Naciones Unidas en Ginebra, me invitó a residir durante un tiempo en un apartamento en el edificio de su taller de París. Eso lo cambió todo. Hasta aquel momento había tenido ocasión de conocer y entrevistar a varios amigos de Miquel, pero, una vez en

París, tuve acceso a todo su círculo. Y a él. Comí con él y con sus colaboradores a diario. Lo entrevisté en el oscuro apartamento repleto de obras de arte en la segunda planta de su taller. Y con el tiempo llegamos a llevarnos bien. Salimos a comer o al mercado varias veces en el Marais, el barrio donde se halla el taller. Viajamos juntos a Ginebra y a Barcelona. Y cuando me dijo que si quería escribir un buen libro debería ir a África –donde Miquel tiene una casa desde hace veinte años–, allá fuimos también. Cuando no estuve con él, viajé mucho siguiendo su vagabundeo a través de tres continentes y siete países, y entrevisté a quienes mejor lo conocen.

El acceso al objeto de mi libro no pudo ser mejor, pero a ratos nuestra cercanía también complicó mi trabajo. Barceló es un seductor, en todos los sentidos. La mayoría de cuantas personas tienen relación con él acaban aspirando a más de lo que reciben de él, y quienes se encuentran a su alrededor siempre quisieran más tiempo, más atención, más afecto, y yo no fui la excepción. Cuando Miquel me invitó a vivir en su taller me sentí eufórico no sólo por el acceso a él y a su obra que ello me proporcionaría y lo que eso significaría para mi proyecto, sino también por su aceptación y por la confianza que me mostraba. Más adelante, cuando cancelaba nuestras citas para las entrevistas, no me molestaba que aquello me impidiera avanzar en mi trabajo sino que me lo tomaba casi como un rechazo personal. Confundía el objetivo de mi trabajo con el nuevo deseo de ser aceptado por Miquel, de formar parte de su círculo íntimo. Francamente, era una idea embriagadora y Miquel la alimentaba. Una vez comparó nuestra relación con la de Mark Rothko y la joven Dore Ashton, la famosa crítica de arte que en los años cincuenta se ganó un acceso privilegiado a los pintores neoyorquinos y que recientemente ha escrito una monografía sobre Barceló. Pero tenía que resistir el impulso de convertirme en un seguidor más de Miquel, en uno de los muchos que ensalzan al célebre artista.

Irónicamente, fue el propio Miquel quien me ayudó a vencer esa tentación. Nunca he entendido por qué, pero desde el día en que le expuse la idea de mi proyecto, Miquel me puso en contacto con todo el mundo. A través de él conocí a amigos y colegas, pero también a enemigos y a ex amantes, a personas que lo admiraban y a otras con las que a todas luces no estaba en buenos términos. A lo largo de esas entrevistas y conversaciones descubrí poco a poco a un personaje complejo, contradictorio, de enorme generosidad y a la vez de gran egoísmo, con un lado cariñoso y otro peligroso. Llegué a admirar a Miquel a pesar de que averigüé algunas cosas sobre él que preferiría ignorar, pero aprendí también que no podía dejar nada de lado ya que, aunque el chico que empezó la investigación para este libro era un ingenuo estudiante de veintiún años, el que lo escribe hoy en día tiene el deseo de escribir un libro que revele al complejo personaje del que llegué a ser amigo. Quizá sea lo que él quería. Quizá me dio acceso a todo su mundo, a toda su gente y a sí mismo porque quería que hiciera un retrato suyo tan fiel como los que él mismo pinta de sus amigos. Quizá...

«Te lo mereces», me dice Miquel, y lo abrazo. «¿Quieres una cerveza?», me pregunta, y se agacha para sacar dos latas del pequeño frigorífico del taller. El «¡pop!» al abrir las latas resuena en las paredes y el techo de piedra del taller. «¡Salud!», dice. «¡Salud!», digo, y levanto la cerveza para brindar.

1. GINEBRA

La inauguración, 18 de noviembre de 2008

Por fin ha llegado el día de la inauguración. La polémica sobre la financiación de la cúpula de Miquel Barceló en el Palacio de las Naciones en Ginebra ha agotado a todos: políticos, diplomáticos, gestores culturales y, sobre todo, al propio artista. En este momento, sin embargo, hay que olvidar la bronca o, por lo menos, ignorarla. Hoy es sencillamente un día para celebrar una obra de arte espectacular. Nadie hablará de dinero, del Fondo de Ayuda al Desarrollo ni de la supuestamente estrecha relación entre el artista y el gobierno de Zapatero.

Los problemas empezaron durante el verano de 2008, cuando salió a la luz que el gobierno español había aportado 500.000 euros del Fondo de Ayuda al Desarrollo al presupuesto para la renovación de la Sala XX del Palacio de las Naciones, sede de la Organización de las Naciones Unidas en Ginebra, proyecto que incluía la cúpula de Barceló. La desacertada decisión acabó convirtiéndose en una polémica exacerbada por el contexto político del momento y por una desastrosa estrategia de comunicación. La derecha aprovechó la situación para acusar al gobierno socialista de ineptitud e irresponsabilidad y la prensa afín al Partido Popular no dudó en jalearse la polémica. Se escribió un sinnúmero de artículos sobre la financiación de la cúpula y se publicaron no pocas columnas disparatadas, como la apareci-

da en *El Mundo* en la que se afirmaba que «el gobierno de Zetapé» prefería «subvencionar un gigantesco capricho de arte orgánico firmado por Barceló» antes que «aliviar el hambre de los negritos del África». El gobierno, a su vez, trató de explicar que, de hecho, el mural de Barceló sí tenía que ver con el desarrollo porque guardaba relación con los derechos humanos dado que, tras su inauguración en noviembre, la Sala XX se denominaría «Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones». No fue muy convincente. La revelación posterior de que el presupuesto total del proyecto había superado los veinte millones de euros empeoró la situación y fueron pocos quienes advirtieron que el 60 % del presupuesto había sido sufragado por empresas privadas. Se hablaba de la financiación de la cúpula de Barceló en la radio, en la televisión, en todo tipo de publicaciones y hasta en los bares. Y la mayoría de la gente se mostraba descontenta. Algunas encuestas sin rigor científico publicadas en la prensa sugerían que hasta el 80 % de los españoles se sentían indignados por la cuestión de la cúpula. Barceló, involuntariamente convertido en la figura central de la polémica, llegó a preguntarse: «¿Por qué coño habré salido de mi taller?»

Pero hoy, al menos por el momento, nada de eso tiene importancia alguna.

Esta mañana del 18 de noviembre de 2008, tomo el tranvía que me lleva desde mi hostel hasta la sede europea de la ONU en Ginebra. El tranvía –moderno, limpio y con altavoces que anuncian las paradas en varios idiomas– se detiene suavemente en la plaza frente al Palacio de las Naciones, en la que se halla la escultura *Broken Chair* de Daniel Berset, una monumental silla con una pata rota. Hay una larga hilera de coches negros, BMW o Mercedes con las lunas tintadas como los que utilizan los diplomáticos. Paso el control de seguridad vestido con mi traje, que ha sobrevivido milagrosamente a los vuelos de Santiago a São Paulo, de ahí a Madrid y, finalmente, a Ginebra sin arrugarse demasiado.

Ha sido un viaje muy largo desde Chile, donde estoy estudiando, pero creo que ha merecido la pena. Además, ¿cómo no iba a hacerlo si hace seis meses Barceló me invitó a asistir a la inauguración de la cúpula que acababa de terminar?

Estaba conversando con Javier Mariscal en el patio de su taller en Barcelona. Mariscal se mostraba efusivo y, mientras me relataba historias de sus décadas de amistad con Miquel, gesticulaba e imitaba varias voces de diálogos que recordaba. Al cabo de una hora me preguntó si ya me habían presentado a Miquel. «¡Hombre!, alucino de que no lo conozcas», exclamó. «Ahora lo llamo», decidí. «¡Miquel! ¿Cómo estás?», le dijo Javier. Le explicó que había visto una foto de la cúpula de Ginebra. «¡Muy, muy potente! Muy bonita...» Y luego: «Está aquí un chico americano fantástico que se llama Miguel que me está preguntando sobre tu vida y cosas así. Es buenísimo. El tío lo sabe todo de ti, ¿eh? Te lo paso un momento para que te diga hola.» Javier me pasó su móvil. «Hola, Miguel. ¿Cómo estás?», le pregunté sin saber muy bien qué decir. Un grupillo de colaboradores de Javier se había reunido detrás de nosotros en el umbral de la puerta del patio y dos de ellos se rieron. Miquel me preguntó qué planes tenía. «Ya me marcho de España», le respondí. Llevaba unos meses en España investigando su obra y su biografía, pero mi intención era proseguir la investigación al año siguiente, le expliqué. «Vale. ¿Por qué no vienes a la inauguración de la cúpula de Ginebra?», me preguntó, y apunté el teléfono de su taller de París para organizar el viaje con su secretaria. «Hasta luego», dije, y le devolví su móvil a Mariscal.

Seis meses más tarde aquí estoy y –gracias a mi traje azul– no me siento fuera de lugar entre los elegantes invitados.

Tras pasar el control de seguridad accedo a otro control donde unos españoles comprueban la identidad de los invitados en una lista. Una mujer me pregunta quién soy y empiezo a decir mi nombre pero me interrumpe. «Ah, sí», dice, como si me hubiera reconocido, y marca mi nombre en el listado con

un rotulador. Me entrega una tarjeta de identificación y un pequeño pedazo de papel en el que se lee:

Déjeuner de Miquel Barceló
L'Entrecôte Couronnée
Bus à 13h45

Me indica que el autobús para ir al almuerzo de Barceló con sus amigos saldrá a las 13h45. Finjo no estar sorprendido y más tarde descubriré que, de los seiscientos asistentes a la inauguración, sólo treinta hemos sido invitados al almuerzo.

Al cruzar la puerta principal del Palacio de las Naciones veo a una funcionaria de la ONU que comprueba que cuantos acceden tengan una tarjeta de identificación. Mi lado infantil desea que me reconozca, pues ayer visité el Palacio de las Naciones con una pareja de Barcelona que conocí en el hostel y la chica que verifica las tarjetas fue la guía de nuestro grupo. La Sala XX donde se encuentra la cúpula de Barceló todavía no formaba parte de la visita, pero las puertas estaban abiertas y, al pasar ante ellas, la pareja de Barcelona y yo nos separamos del grupo discretamente y accedimos a la amplísima sala recién renovada. Reinaba el silencio. Los modernos muebles de color crema y las enormes pantallas de alta definición resplandecían. Unos quince metros por encima de nuestras cabezas colgaban las estalactitas con las que Barceló había batallado durante casi un año para pegarlas al techo. El campo de estalactitas multicolores —una visión sobrecogedora— cubría toda la cúpula de la sala, una superficie superior a la de tres pistas de baloncesto. Dos o tres minutos después, la guía debió de recontar a los integrantes del grupo y se percató de que faltábamos tres. Cuando dio con nosotros, estábamos contemplando el enorme cuadro invertido de Barceló y se enfadó muchísimo: «¡Está absolutamente prohibido entrar en cualquier sala que no esté incluida en la visita! ¡Y especialmente en ésta!»

Al pasar ante ella, nuestras miradas se cruzan brevemente pero no me reconoce.

Al entrar en la Sala XX del Palacio de las Naciones veo de nuevo el campo de estalactitas colgando del techo. Es una visión inaudita: el techo de una cueva mallorquina sobre una vasta sala de reuniones equipada con tecnología puntera. Desde la puerta principal de la sala, las estalactitas y todo el techo parecen grises, y sin embargo al acceder al perímetro de la sala redonda los colores cambian radicalmente.

Miquel proyectó pintura *gris-vert* —un gris verdoso con tonos azulados— en un lado de la superficie tridimensional y una gama de colores brillantes en el otro, y por ello, al circular por el perímetro de la sala redonda, los colores empiezan a aparecer primero al borde de la pintura *gris-vert*, luego compartiendo las formas de las estalactitas y finalmente —al otro extremo de la sala— dominando el paisaje con un impacto polícromo. Al caminar por la sala me doy cuenta de que las formas también cambian. La singular e irregular topografía del enorme mural hace que la cúpula tenga un aspecto diferente desde cada punto de la sala.

La sala está casi llena. Mujeres con vestido largo, hombres con traje oscuro y una decena de fotógrafos que circulan entre la multitud. Me parece que pronto va a dar comienzo el acto y decido presentarme a Miquel. Será nuestro primer encuentro. De repente, en las dos inmensas pantallas situadas al fondo de la sala, veo un primer plano del rostro de Barceló, enorme. Frente a una de las pantallas hay mucha gente y un hombre carga con una cámara de televisión. El objetivo enfoca a Barceló, que los saluda a todos, uno por uno, mientras más gente trata de acercarse a él. Me aproximo y me quedo rondando dubitativo entre la muchedumbre hasta que un hombre de unos sesenta años vestido con traje negro me mira insistentemente. «¿Eres Adán?», me pregunta. «No», respondo, pero no dejo que se aleje. No es posible que esté buscando aquí a otro americano

de veintiún años. Es Biel Mesquida, poeta mallorquín y amigo de Barceló desde la adolescencia de éste en Palma, y resulta que sí me busca a mí. María Hevia, directora del Fondo Documental Miquel Barceló, le ha pedido que vaya en mi busca. «¿Te has presentado a Miquel?», me pregunta. Como Mariscal hace seis meses, se ofrece a ayudarme y avisa a Miquel.

El aspecto de Miquel es muy diferente del de los asistentes a la inauguración. En lugar del traje oscuro y sobrio imperante, viste un conjunto extraño y discordante: pantalones morados, americana de tela basta y camisa blanca abotonada hasta el cuello pero sin corbata. Lleva el cabello de punta y engominado. Es un peinado moderno, con estilo, pero que no encaja con las entradas que luce a sus cincuenta y un años.

Biel lo dirige hacia mí. Me acerco a él y la cámara de televisión que seguía a Miquel me enfoca a mí también. Desde mi metro setenta y dos de altura, bajo ligeramente la vista para mirarlo a la cara y me devuelve la mirada con frialdad, imperturbable. Después de media hora en la sala, se ha cansado ya de los innumerables aduladores que quieren saludarlo y compartir un momento con el célebre artista. Su mirada es intensa y la verdad es que me intimida. No sé qué decir. Hago un intento: «Hola, soy Michael.» Sigue mirándome inmutable y sin decir palabra. Un segundo intento: «Soy Michael Damiano.» Ahora sí. Al instante, su expresión muda de arisca a afable y siento un gran alivio. En ese momento no me percaté de ello, pero acabo de conocer las dos caras públicas de Miquel. La fría y recelosa de ojos ligeramente entornados ante los desconocidos y la cálida y amable con una amplia sonrisa y una mirada intensa y franca que te hace pensar que, en ese instante, sólo tú le importas. De hecho, ésta es la más peligrosa de las dos. Es seductora, embriagadora y algunos se vuelven adictos a ella. «¡Encantado de que hayas venido!», me responde.

«¿Qué piensas de la cúpula?», quiere saber. «Espectacular», le digo. Me pregunta si he paseado por toda la sala para ver

cómo cambia el cuadro. Le aseguro que sí y me percató de que lo primero que ha querido saber es si he experimentado bien su obra. «Tienes que verla desde arriba», dice. Se vuelve y me hace señas para que lo siga. Mientras se aleja de una nube de admiradores, otros se aproximan por ambos costados y él sigue caminando, sin hacerles caso, cabizbajo, mirando al suelo ante sus pies. «Ven, Michael», repite. En el perímetro de la sala me deja con su ayudante, Jean-Philippe, y le da instrucciones en francés. «Luego nos vemos», me dice, se da la vuelta y regresa al bullicio.

Poco después comienza la ceremonia: bella, sobria y elegante, en cierta medida representa un triunfo para Barceló. Asisten y pronuncian discursos los Reyes de España, Zapatero, el secretario general de la ONU, el presidente de Suiza y el primer ministro de Turquía. Miquel también pronuncia un curioso discurso, primero en francés y luego en catalán y castellano:

Un día de gran calor, en pleno Sahel,
recuerdo con la vividez de los espejismos
la imagen del mundo goteando hacia el cielo.
Árboles, dunas, asnos, gentes multicolores...
escurriéndose gota a gota. Consumiéndose también.

Todo esto puesto al revés es un mar pero también es una
cueva.

La unión absoluta de contrarios.
La superficie oceánica de la tierra
y sus oquedades más escondidas.

En este mar agitado, cabe suponer varios niveles:
el fondo del agua y sus moradores polícromos,
el plano del agua, la espuma blanca del agua revuelta
en marejada
y al final el reflejo, lo que refleja este mar,
lo que está debajo: nosotros.

Al terminar se sienta entre aplausos sin más explicación ni comentario adicional. Durante el resto de la ceremonia, Miquel se muestra contento y recibe los elogios del Rey, del secretario general de las Naciones Unidas y de los demás oradores. A continuación, un violonchelista interpreta *El cant dels ocells*, la pieza que Pau Casals hizo famosa y ejecutó en las Naciones Unidas en Nueva York en 1971, y finalmente se proyecta un breve documental sobre la creación de la cúpula que tan sólo alude al tremendo esfuerzo que ha costado crearla.

El proceso, agosto de 2007 a junio de 2008

Tras una ceremonia tan solemne parecía inconcebible que el proyecto que se había realizado allí, en aquella misma sala, hubiera estado al borde de acabar en catástrofe. La creación de la cúpula comenzó en el verano de 2007, cuando dos ingenieros suizos diseñaron la estructura que soportaría el gran mural. Era un disco cóncavo de unos mil metros cuadrados formado por largos radios curvos de acero cubiertos por setecientas placas de Aerolam, un innovador aluminio utilizado en la construcción de aviones. Era como un enorme platillo volante que sobrevolaría la sala de reuniones vacía.

Estaba previsto terminar la pintura de la superficie en tres meses, empezando a principios del otoño y acabando para Navidad. Sin embargo, en Nochevieja, Barceló y su equipo de veinte ayudantes sólo habían logrado pintar la superficie de blanco. Fue un milagro que los funcionarios no cancelaran el proyecto en aquel mismo instante. Ya habían sobrepasado el presupuesto y no había ningún plan viable para terminar la obra. Barceló, frustrado, calculó sardónicamente que tardaría unos quince años en acabarla. Se trataba de una broma, pero a los funcionarios del gobierno español y de la ONU no les hizo ni pizca de gracia.

La visión que Miquel tenía de la cúpula –un vasto campo de estalactitas como las que cuelgan de los techos de las cuevas de Mallorca– planteaba muchos problemas y el primero de ellos era que nadie sabía cómo crear las estalactitas. Pero Miquel se negaba a cambiar de plan. Una vez que se le había ocurrido la idea de las estalactitas se sentía obligado a crearla y ni se le pasaba por la cabeza hacer algo diferente. En varias ocasiones afirmó que preferiría abandonar el proyecto a verse obligado a cambiar el concepto, pero abandonar no era una opción viable. La cúpula era el proyecto más importante, de mayor alcance y más caro que había emprendido nunca. Abandonar supondría prácticamente que jamás recibiría otro encargo público.

Antes de empezar, en otoño de 2007, y a la vista de la magnitud del proyecto, quedó claro que Barceló necesitaría un equipo para llevarlo a cabo, así que se reunió a unas veinte personas, mayoritariamente españoles y franceses. Sin embargo, trabajar con un equipo fue un desafío. Barceló había trabajado casi siempre solo. En contadas ocasiones –la creación del mural de la capilla de San Pedro en la catedral de Mallorca, el espectáculo *Paso doble* o, en general, en su trabajo con cerámica– ha trabajado con expertos que aportan su pericia técnica, pero hasta entonces nunca había trabajado con más de unos pocos a la vez, por lo que contar con un equipo tan numeroso constituía para él una situación sin precedentes.

Sus planes originales para llevar a cabo el proyecto reflejaban su ingenuidad como jefe de personal, pues preveía que todo el proceso sería como una performance que contaría con música en directo, interpretada por grupos a los que Miquel iría invitando. Él se situaría en el centro del espacio con los veinte ayudantes a su alrededor y éstos lo mirarían e imitarían sus movimientos. Cuando él hiciera un gesto, por ejemplo aplicar una estalactita al techo con las manos, todo el equipo haría lo mismo. Así el equipo sería una extensión, o una multiplicación, de él mismo para poder trabajar toda la superficie a la vez, como le

gusta hacer en el taller sobre telas de unos nueve metros cuadrados. Era una idea tan fantástica como absurda. Cuando Agustí Torres, el fotógrafo y realizador que hizo un documental sobre la creación de la cúpula, me explicó la idea, me quedé asombrado. ¿Realmente pensaba realizarlo así? «Es lo que me había explicado. Por eso, al plantear el documental pensé en que haría el vídeo de una performance, con lo cual iba a tener muchas cosas solucionadas. La música, por ejemplo.»

Miquel insiste en que este método era un plan serio. De hecho, ya había seleccionado a los primeros grupos que tocarían; al enfrentarse a la realidad, sin embargo, el excéntrico plan, desde luego, no prosperó.

Cuando Miquel y el equipo llegaron a Ginebra aún faltaba mucho para que se empezaran a crear las primeras estalactitas. El retraso fue debido, sobre todo, a la determinación de Miquel de crear toda la obra sólo con pintura. Barceló es fundamentalmente un pintor y la imagen que tenía en mente del campo de estalactitas era, por supuesto, hecha de pintura. Esto no era un detalle trivial, pues Miquel tiene una relación especial con la pintura. Es el material elemental de su universo alternativo, el universo de su arte. Allí se convierte en la carne, en el mar, en la tierra, en la materia orgánica que llena sus bodegones, en el río Níger de Mali... Y la pintura de Miquel es diferente a la normal. Es una sustancia opaca y espesa, que fluye como el barro y no como el agua, y no se vuelve lisa sobre la tela. Miquel la sabe modelar para crear una roca o desgarrarla como carne abierta y herida. Para él, la pintura posee corporalidad. Es a su obra lo que el barro es al mundo: la sustancia primordial que secreta la vida y absorbe la muerte.

Miquel quería que las estalactitas se formaran naturalmente a partir de la pintura, pero pronto tuvo que ceder pues se hizo patente que, por espesa que fuera su pintura, era imposible realizar unas estalactitas de un metro de longitud –que es la altura de las más largas– con ese material. En 2002 había colgado al-

gunas telas boca abajo en su taller para crear campos de estalactitas muy parecidos a lo que ahora tenía en mente, pero aquellas estalactitas sólo medían cinco centímetros y sí podían crearse con pintura.

Cuando se hubo resignado a la imposibilidad de crear las estalactitas con pintura, experimentó con pasta de celulosa y resinas sintéticas. La resina parecía prometedora, ya que tenía una textura similar a la pintura de Miquel pero mucho más viscosa. La idea era dar con un material que permitiera que las estalactitas se formaran de manera natural. Quería que cayeran lentamente desde el techo y se secasen naturalmente. Así, cada una sería única.

Resultó que eso no era nada fácil. El equipo hizo prueba tras prueba sin alcanzar un resultado que se asemejara a aquella idea. Entre las muchas pruebas que parecieron viables, se utilizó una resina que en su caída formaba una estalactita. En la práctica, sin embargo, cuando la estalactita de resina se secaba, la punta final se recogía sobre sí misma y acababa en una curva absurda. Miquel rechazó aquello al igual que todas las demás pruebas y, a medida que una tras otra acababan en fracaso, la tensión entre los miembros del equipo se hizo patente.

De hecho, hablar de aquel grupo de trabajadores como de un equipo quizá sea erróneo. Había por lo menos tres divisiones marcadas entre los colaboradores: los jefes, los restauradores españoles y los estudiantes de bellas artes franceses. Miquel, con su ayudante, Jean-Philippe, un andorrano llamado Eudald Guillaumet y un francés, Michel Bertrand, que controlaba los aspectos técnicos del proyecto, eran los jefes. Luego venían los restauradores españoles y los estudiantes franceses, que sólo podían comunicarse mediante una lengua rudimentaria. El problema más grave, sin embargo, era que los estudiantes franceses habían ido a Ginebra con la idea en mente de que allí colaborarían con el célebre artista Miquel Barceló y Miquel no lo veía así. Para él, eran ayudantes contratados por su destreza —sabían

utilizar los pinceles y crear con las manos—, y no por su creatividad. La mentalidad de los restauradores era más consecuente. Los restauradores nunca tienen dudas acerca de la autoría de una obra; de hecho, consideran que han hecho bien su trabajo cuando no dejan ni rastro de su intervención. En cambio, los estudiantes franceses se sentían ofendidos porque Miquel no tomaba en serio sus sugerencias y continuamente los obligaba a destruir su trabajo: las pruebas. Para ellos, las pruebas eran sus propias obras. Para Miquel no eran nada más que pruebas y, en cualquier caso, eran feas.

El otoño de 2007 iba pasando y no se veía ninguna solución en el horizonte. Estaban en Suiza, quizá el país europeo más desarrollado tecnológicamente, y tenían acceso a todos los recursos que podían necesitar. Químicos, ingenieros y otros expertos se sumaron al proyecto, pero ninguno sugirió nada que pudiera ser útil. Además, la única solución que en todos esos meses resultó moderadamente realista fue rechazada por Miquel de forma taxativa. La idea era que unos ingenieros crearan unos armazones de metal sobre los cuales se aplicaría un material semejante a las resinas que ya habían probado sin éxito. Así las estalactitas tendrían suficiente rigidez y una estructura. Todos estaban de acuerdo en que aquel plan podía funcionar pero Miquel ni siquiera lo consideró. El resultado habría parecido falso y para Miquel era imprescindible que las estalactitas se formaran naturalmente. Agustí observó que Miquel nunca falsifica en su arte. Lo que hace es llevar los materiales a sus límites, explorar las posibilidades que no se les han ocurrido a otros antes. No le interesa hacer trampas para crear la ilusión de lo que no puede ser. Para él, los armazones de metal habrían sido una trampa y, por eso, utilizarlos habría sido peor que fracasar.

El equipo viajó a Annecy, una ciudad francesa cerca de Ginebra, para probar una bomba de cemento que uno de los técnicos del equipo pensaba que podría servir para lanzar celulosa de papel y resina al techo para que goteara y formara las esta-

lactitas. Tras tantos fracasos, la necesidad de encontrar una solución de inmediato era apremiante, pues la frustración se hacía cada vez más patente. Se hallaba allí el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa y, con su mirada de novelista, identificó a un «contrincante» a su altura entre el grupo. Era el técnico que había sugerido la idea de la bomba de cemento. Rodrigo le preguntó si pensaba que podrían encontrar los materiales y maquinaria necesarios para llevar a cabo el proyecto y él le respondió, riendo: «Si lo de hoy no resulta, lo dudo mucho. Barceló ya puede ir pensando en un plan B. Pintar un desierto en vez de un mar, por ejemplo.» Más adelante Rodrigo escribiría: «Un poco más tarde, en un polígono industrial en las afueras de Anancy, se llevaron a cabo las pruebas, que resultaron infructuosas. Una vez preparada la pasta –dos toneladas de pasta gris–, se dispusieron dos grandes camiones con un compresor de aire y una mezcladora que alimentaban la manguera de proyección. Seis o siete hombres y mujeres con monos amarillos, cascos y máscaras de protección y botas de caucho iban y venían entre los camiones y ajustaban las mangueras. Más que prepararse para una prueba artística, parecían dispuestos para emprender un paseo lunar. Cuando la maquinaria estuvo lista, un hombre empuñó la manguera y se colocó en posición para proyectar la materia al techo de lámina de un cobertizo de cuatro o cinco metros de altura, mientras el vídeo documentalista –Agustí Torres, un viejo amigo y colaborador de Barceló y mallorquín también– lo registraba todo meticulosamente. Después de varios minutos de expectativa, de la punta de la manguera que apuntaba a lo alto brotó, en vez del chorro tan esperado, un poco de pasta gris, como un escupitajo espeso acompañado de un ruido flatulento que provocó algunas risas.»

Rodrigo vio a Agustí acercarse para grabar la conversación entre el «contrincante» y el jefe del polígono: «El jefe, un hombre de aspecto sano y rubicundo, decía que estaba convencido de que la cosa –formar estalactitas con aquella mezcla pegajo-

sa— no sería posible, y tenía una pregunta que hacerle al artista. El técnico, al ver la cámara cerca, sugirió que el jefe hablara directamente a ésta. El jefe miró a la cámara y empezó con una sonrisa socarrona:

»“Señor artista, o... lo que sea, ¿por qué no hace construir esqueletos de alambre metálico para dar alma a las estalactitas, algo a lo que la materia se pueda adherir, eh? Sería muy sencillo. Si no hace eso, o algo parecido, ya lo dije, la cosa es imposible.”

»“*Voilà*”, agregó el técnico mirando también a la cámara con una sonrisa...»

A finales de noviembre la situación era ya absolutamente desesperada. Tras innumerables pruebas todavía no habían dado con ninguna solución viable. Entonces, Eudald, el andorrano, trajo a un nuevo asesor: Ramón López, un español que había estudiado biología y se dedicaba a la reproducción en resina de organismos y texturas naturales para museos internacionales. Ramón López viajó a Ginebra un fin de semana para evaluar el problema de la cúpula y reconoció que la situación era difícil, pero dijo que pensaría en ello. Dos semanas más tarde, recibieron unas fotos de Ramón de unas pruebas que había hecho. Había creado unas puntas de una sustancia marrón y pegajosa. Al ver las fotos, Miquel supo de inmediato que habían dado con la solución. «¡Este tío ha conseguido en dos semanas lo que nosotros no hemos conseguido en cuatro meses!», exclamó, según recuerda Agustí. Dos semanas más tarde, Ramón volvió a Ginebra para hacer pruebas in situ, y funcionaron.

Una vez hallada la solución, el estado de ánimo de Miquel cambió por completo. Por primera vez desde el comienzo del proyecto, Miquel volvió a trabajar con el entusiasmo de siempre. Tenía ganas de seguir adelante y es posible que en aquel momento recuperara su visión original. Liberado del lastre de los problemas técnicos, podía ver de nuevo el campo de estalac-

titas desplegándose por toda la superficie de la cúpula. A Miquel le gusta enfrentarse al desafío de los problemas técnicos, le gusta descubrir la manera de crear una imagen aunque todavía no existan los métodos necesarios para lograrlo, pero durante aquellos cuatro meses en los que ni él ni su equipo lograron avanzar un paso, abrumados por los problemas técnicos, Miquel se aburrió y perdió interés.

Sin embargo, por muchas ganas que tuviera Miquel de seguir adelante, en aquel momento se veía obligado a esperar. Necesitaban que Ramón los ayudara a crear las estalactitas porque era el único que sabía trabajar el material con el que había hecho las pruebas exitosas, una resina que se llama Araldite y que tenía la viscosidad perfecta para las estalactitas. En una foto tomada por Agustí se ve a Miquel dejando caer lentamente Araldite desde un dedo cubierto por un guante de goma. Mientras el material se estira desde su dedo hacia el suelo, se ve que está formando una punta que tiene una forma natural, bastante simétrica pero no muy nítida. Miquel mira la pequeña estalactita de Araldite que está formándose en su mano y en su cara redonda se dibuja una sonrisa de satisfacción.

Ramón no podía ir a Ginebra a trabajar en la cúpula de inmediato. Hizo cuanto pudo para encontrar un hueco de un par de meses en su agenda y, al final, consiguió estar disponible durante la última quincena de febrero y todo el mes de marzo de 2008. Aquello significaba que dispondrían de seis semanas para crear todas las estalactitas.

Aunque no hubieran tenido que esperar a que Ramón estuviese libre, el retraso habría sido igualmente inevitable, pues el Araldite se utiliza por lo general en pequeñas cantidades y en diciembre de 2007 no había suficiente material disponible en el mundo entero para crear todas las estalactitas, así que se vieron obligados a esperar a que se fabricara aquella cantidad enorme de resina. A mediados de diciembre, todos se marcharon de Ginebra y el proyecto quedó suspendido hasta febrero.