

LOS VIAJES DE *GUERNICA*

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA





Montaje de *Guernica*, Exercishallen, Estocolmo, 1956





LOS VIAJES
DE
GUERNICA

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Índice

I

- 13 Visiones de *Guernica*
Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró
- 49 Ensayos e itinerarios de exhibición (2008-2019)

II

- 147 *Extended loan from the artist* [Depósito del artista]:
Guernica en el Museum of Modern Art de Nueva York
Rocío Robles Tardío
- 173 Las furias y las penas:
Guernica y el exilio republicano de 1939
José-Ramón López García
- 197 Picasso y la Guerra Fría:
Exposiciones europeas de *Guernica*, 1953-1956
Juan José Gómez Gutiérrez
- 223 Las protestas de artistas: *Guernica* y la guerra de Vietnam
Francis Frascina
- 245 El gran “trofeo” de la Transición
Ignacio Echevarría

* * *

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 270 | Alfred H. Barr
<i>Notas al guion de la película
Guernica de Robert Flaberty</i>
(1945) | 284 | Eugenio Reale
<i>Carta a Pablo Picasso</i> (1954) |
| 272 | William S. Liebeman
<i>Guion de la película Guernica
de Robert Flaberty</i> (1945) | 285 | Art Workers' Coalition
<i>Nota de prensa para la
difusión de la carta abierta
a Pablo Picasso</i> (1970) |
| 279 | Juan Larrea
<i>Picasso en Nueva York</i> (1940) | 289 | Guerrilla Art Action Group
<i>Comunicado de la acción
delante de Guernica</i> (1970) |
| 282 | Desconocido
<i>Carta desde la Asamblea
Nacional de Asancia a Pablo
Picasso</i> (1953) | 292 | José Bergamín
<i>¡Cuidado con el Guernica!
(Picasso traicionado)</i> (1981) |
| 283 | Fernanda Wittgens
<i>Carta a Willem Sandberg</i> (1953) | 294 | José Bergamín
<i>Escándalo del Guernica</i>
(1981) |

I

Vista de la sala dedicada a *Guernica*
en el Museo Reina Sofía, 2011



Visiones de *Guernica*

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Rudi Fuchs, director del Vanabbemuseum de Eindhoven y una de las estrellas del comisariado europeo de la época, presentó en 1983 una nueva instalación de la colección permanente. Aunque su título, *Zomeropstelling van de eigen collectie* [Exposición de verano de la colección del museo], no hacía prever grandes polémicas, la muestra fue ampliamente debatida. En lugar de organizar la colección por autores, escuelas o periodos, Fuchs quiso romper con las restricciones de la historia tradicional del arte relacionando piezas de tiempos y facturas muy diversas. Para él lo esencial era el “diálogo” entre las obras, y asoció, por ejemplo, *Hommage à Apollinaire* [Homenaje a Apollinaire, 1913] de Marc Chagall con *Il giudizio di Paride* [El Juicio de Paris, 1979] de Luciano Fabro, dos trabajos que en apariencia no tenían nada en común. Uno es de carácter expresionista, otro se emparenta con el arte povera. Para el comisario holandés la conexión entre estas piezas residía en el interés de ambos autores por la mitología griega.

Por mucho que la persistente ruptura de estilos y modos de hacer a lo largo de los siglos indicase lo contrario, para Fuchs la historia del arte era homogénea y continua. Defendía la especificidad del objeto artístico, pero entendiendo que este es intercambiable y se ubica en un espacio abstracto, ajeno a cualquier realidad social: la historia es siempre idéntica y, por tanto, la división de clases, las revoluciones o contrarrevoluciones responden a meras modificaciones formales. Cualquier disparidad de criterio se solventa a través del único juicio válido, el del comisario, que se sitúa por encima de los demás e interpreta los hechos de acuerdo con su intuición y sensibilidad.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Las correspondencias establecidas por Fuchs se presentaron, en su momento, como un modo de liberar a la museografía moderna de las limitaciones de una metodología historicista, aunque sus afinidades con los planteamientos de Alfred H. Barr Jr. o Edward Steichen, precisamente dos de los fundadores de la museografía moderna, eran numerosas. La modernidad se fundamentaba en la supuesta autonomía del arte y en la pretendida universalidad y naturalidad de sus proposiciones. Cuando Barr mostraba, por ejemplo, una silla, mesa o lámpara, lo hacía atendiendo a sus rasgos estilísticos. No tenía en cuenta que, como objetos industriales, estas formaban parte de una estructura de producción más amplia. La finalidad del estudioso consistía en desentrañar lo esencial del arte, que se imaginaba oculto por sus condiciones sociales y políticas. La percepción del hecho artístico resultaba, entonces, inmanente y cualquier mecanismo de mediación, incluida la labor del propio comisario, debía desaparecer o, como mínimo, permanecer invisible.

Con la crítica institucional de las décadas de 1960 y 1970, el museo y la exposición sufrieron un proceso de desfeticización. Se mostraba la obra, a la vez que se revelaba el sistema de construcción de significados y el aparato expositivo en el que este se sustentaba. Sin embargo, como en otras instancias de la historia, la ruptura que comportó dicha crítica llevó implícita su propia contrarrevolución y, a principios de los ochenta, el comisario estrella sustituyó a la figura del artista genial. Se desmitificó el dispositivo, pero a costa de idealizar al mediador. Al final, la fetichización del proceso creativo seguía intacta, aunque ahora fuese con actores diferentes. Existía, pues, una continuidad entre la museografía canónica moderna y la de la transvanguardia, representada por Rudi Fuchs: en ambas la práctica artística se deshistorizaba y se asentaba en el dominio del mito.

El nuevo internacionalismo de corte neorromántico, que se extendió por Europa y Estados Unidos a principios de los ochenta y fue criticado con precisión por figuras como Benjamin Buchloh¹

¹ Benjamin H. D. Buchloh *et al.*, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (2004), trad. de Alfredo Brotons Muñoz *et al.*, Madrid, Akal, 2006.

Visiones de *Guernica*

o Craig Owens², entre otros, adquirió en España unos tintes particulares. Aquí coincidió con la consolidación de la democracia representativa y la apertura del país a Europa, convirtiéndose en la estética dominante. Se identificó lo novedoso en el arte con la nueva política y, desde posiciones oficiales, como ya denunció Rafael Sánchez Ferlosio en un célebre artículo de 1984, “La cultura, ese invento del gobierno”, se promocionaron aquellos eventos culturales en los que sobresalía lo “festivo” y “refrescante”³. Se cuestionaron o ignoraron las prácticas conceptuales de los años previos y se reivindicó con gran alegría un determinado tipo de pintura, calificando de progresista lo que constituía una auténtica restauración cultural y política. Si a nivel político se construyó el mito de una transición ejemplar que había roto con el pasado autoritario del país, en el campo artístico se vendió como innovación lo que era, en realidad, puro continuismo.

El Museo Reina Sofía se inauguró como centro de arte en 1986 y sus primeras exposiciones respondieron a las tendencias preponderantes del momento. Por ejemplo, en la exposición *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, celebrada ese mismo año, el visitante se encontraba, en las salas recién renovadas del antiguo Hospital de San Carlos, un conjunto de pinturas y esculturas de grandes figuras, como Georg Baselitz, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Cy Twombly, Eduardo Chillida y Richard Serra⁴. Su ordenación no seguía un razonamiento artístico preciso. Por el contrario, las obras dialogaban entre sí a partir de principios estéticos generales, que tenían que ver con la bravura del gesto, la monumentalidad de la escala o el interés de los artistas por los materiales. No se explicaba la genealogía de las

² Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, Los Ángeles, Berkeley y Londres, University of California Press, 1994.

³ Rafael Sánchez Ferlosio, “La cultura, ese invento del gobierno”, en *El País*, 22 de noviembre de 1984, pp. 11-12, https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html [última consulta: 28/5/2019].

⁴ Comisariada por Carmen Giménez, *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo* se celebró en el Centro de Arte Reina Sofía, actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, entre mayo y septiembre de 1986.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró



Vistas de la exposición *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo, 1986*

Visiones de *Guernica*

piezas ni a qué criterios respondía su selección, lo importante era la autoridad de su presencia.

Los primeros montajes de la Colección, en 1992 y 1995, coincidieron en un relato lineal de movimientos y nombres: el realismo de la década de 1960 sucedía al informalismo de la de 1950 y este al surrealismo, etcétera. Todos estos estilos constituían variaciones formales de una narración única, que aspiraba a ser simultáneamente local y cosmopolita. Dentro de cada tendencia los autores masculinos más importantes tenían salas propias, a modo de capillas, en las que no importaba el periodo o la pulsión de sus obras, ya que, después de todo, estas eran avatares de una identidad única. Se exaltaba la excepcionalidad del creador. Se insistía en la relación entre arte y vida, pero no se explicaba por qué un artista trabajaba de una manera determinada ni las condiciones en las que se interpretaba una pintura o escultura concretas.

Icono político por excelencia, las diferentes maneras en que se ha “protegido” *Guernica* de sus espectadores revelan cómo los dispositivos prescriben los significados. En el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York se mostró sin barreras. Era lógico: aunque los intelectuales españoles en el exilio habían intentado mantener encendida su llama política, las tesis de Barr, director del centro neoyorquino y más tarde director de su colección, acabaron por triunfar y el mural fue progresivamente despolitizado. El mundo al que este remitía se circunscribía al ámbito creativo y cualquier protección devenía innecesaria⁵. Esto fue así también durante las décadas de 1960 y 1970, cuando los artistas agrupados en torno a la Arts Workers' Coalition (AWC) reivindicaron el contenido político del lienzo. Con acciones de protesta delante del cuadro y portando su imagen en la calle, hicieron evidentes las contradicciones del museo: mientras sus patronos apoyaban la participación estadounidense en la guerra de Vietnam, en sus salas se exponía un arte antibelicista. La agresión que la pintura sufrió

⁵ Acompañado en ocasiones por un número más o menos significativo de dibujos preparatorios, que se organizaban a modo de panel de personajes de la historia principal, la presentación de *Guernica* en el MoMA tuvo también un carácter pedagógico, articulado en torno a un proyecto emblemático para el museo: “¿Qué es el arte moderno?”

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Limpieza de *Guernica* por dos restauradores del MoMA tras la pintada de Tony Shafrazi, 28 de febrero de 1974



en 1974, cuando Tony Shafrazi escribió con espray una frase reivindicativa, “Kill lies all” [Muerte a todas las mentiras], responde a esta situación. Sin embargo, incluso en estas circunstancias, no se planteó que la obra requiriese una seguridad extraordinaria.

A su llegada a España, en 1981, *Guernica* se mostró en el Casón del Buen Retiro, un anexo del Museo del Prado, protegido por una urna antibalas, diseñada por el arquitecto José María García de Paredes. La urna, que daba una pátina verduzca a la pieza y dificultaba su visión, dotaba al cuadro de un carácter de excepción. Algunas voces fueron críticas con el “regreso” del mural, preguntándose si ello no representaba, de hecho, una cierta traición a la voluntad de Pablo Picasso, quien se había mantenido siempre firme en su apoyo a la República. Su retorno, que no fue tal ya que la pintura nunca había recalado en España, supuso para la mayoría un símbolo de la reconciliación nacional. Mas, como recuerda Jorge Semprún en su libro *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), la memoria histórica de los españoles estaba lejos de haber sido pacificada, y *Guernica* retomaba entonces su significación política. Por este motivo, defender el lienzo contra una posible agresión resultaba ineluctable⁶. Además de la

⁶ Fue el propio Roland Dumas, albacea de Picasso, quien, preocupado por la seguridad, solicitó que el cuadro fuera protegido por una urna de

Visiones de *Guernica*



Colas en la presentación de *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre de 1981

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

urna, el cuadro estuvo escoltado por una pareja de guardias civiles y una bandera española. El aforo se controlaba por miedo a un atentado, lo que ocasionó durante las primeras semanas largas colas de ciudadanos que esperaban pacientemente a encontrarse con la pintura, recordando a las que se habían formado unos años antes para despedir al dictador.

En 1992, *Guernica* pasó del Casón del Buen Retiro a la Colección del Museo Reina Sofía⁷. Con el fin de evitar el eco de las acaloradas discusiones sobre su emplazamiento que habían acaecido durante los meses anteriores, su traslado tuvo lugar a finales del mes de julio, justo el día después de la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Su montaje se realizó sin mayores sobresaltos y, a los pocos meses de estar colgado en sus salas, se optó por extraer el cristal de seguridad. Ya no era necesario. Más allá de que el cuadro y sus dibujos preparatorios estuviesen custodiados por *La femme au vase* [La dama oferente, 1933], una de las esculturas que en 1937 recibían al visitante del Pabellón de

cristal. Véase la entrevista realizada a Dumas el 6 de junio de 2018 en *Archivo oral Guernica. Entrevista a Roland Dumas* (disponible en <https://guernica.museoreinasofia.es/>).

⁷ Las polémicas sobre dónde debía ubicarse *Guernica* fueron continuas desde que fue depositado en el MoMA. A finales de la década de 1950, después de un exitoso periplo por Europa, un grupo de intelectuales y artistas europeos le sugirieron a Picasso que el mural no volviese a Estados Unidos. También un colectivo de artistas americanos quiso hacerle llegar a Picasso, en 1971, una petición para que retirase el lienzo del museo neoyorquino. Al llegar a España, los debates sobre la ciudad que debía acoger el cuadro continuaron: Gernika, Barcelona, Málaga o Madrid se lo disputaron. Sin embargo, para Picasso lo esencial era que el lienzo estuviese en el, por entonces, único gran museo nacional: el Museo del Prado. Ese es el testimonio general de aquellos que conversaron sobre este tema con él, incluyendo al propio Semprún o a William Rubin, Director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA, por lo que era imposible que hubiera podido especular sobre otro emplazamiento. No es aquí el lugar para esgrimir argumentos a favor de que el cuadro esté en el Museo Reina Sofía, que se ideó para albergar este legado y todo lo que ello significa: la vanguardia española, los avances sociales promovidos por la República, la cesura de la Guerra Civil, etcétera. En cualquier caso, conviene remarcar la importancia de su rehistorización en el Museo.

Visiones de *Guernica*



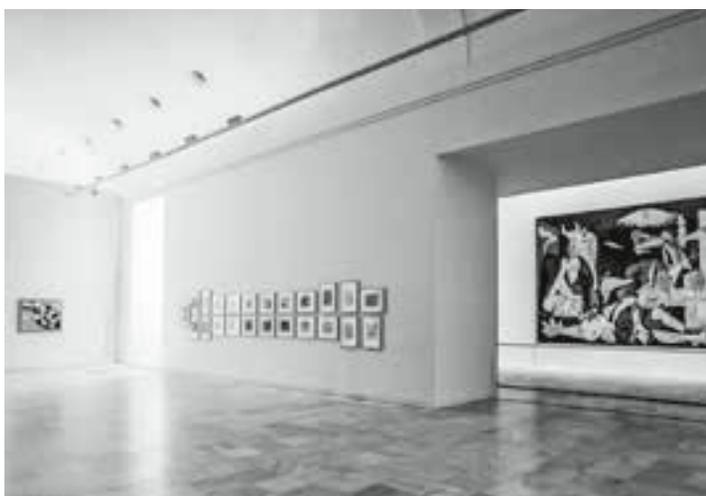
Llegada de *Guernica* al Museo Reina Sofía,
26 de julio de 1992

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró



Montaje y vistas de las salas de *Guernica*
en el Museo Reina Sofía, 1995

Visiones de *Guernica*





Visiones de *Guernica*



Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró



Visiones de *Guernica*

la República, y *L'homme au mouton* [El hombre del cordero, 1943], que Picasso realizó durante la ocupación de Francia por las tropas alemanas, las imágenes que documentan las primeras instalaciones de la Colección revelan que se habían agrupado casi todas las obras de Picasso que el Museo poseía alrededor del mural. Se diría que su función consistía en manifestar la singularidad del artista y de paso indicar que el Museo Reina Sofía era un gran repositorio de su trabajo. El proyecto de la Transición había concluido y *Guernica* se integraba, de nuevo, en un relato despolitizado. Se mostraba ahora con una protección mínima, dirigida más a contener los flujos de los visitantes que a evitar un posible atentado.

Esta configuración se mantuvo con diversas variaciones hasta el año 2008. Quizás la única tentativa que, con anterioridad a esta fecha, respondió a una voluntad histórica vino de la pluma de Jorge Semprún. Este, en sus visitas oficiales al Museo del Prado como ministro de Cultura del Gobierno de Felipe González a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, imaginó una serie de salas en las que se exponían agrupadas *Las lanzas o La rendición de Breda* (ca. 1635) de Diego Velázquez, *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"* (1814) de Francisco de Goya y *Guernica* de Picasso. Semprún quería señalar la debilidad del proceso modernizador español, sus luchas fratricidas y la contumaz resistencia a la Ilustración de nuestro país⁸. De algún modo, ese proyecto se acabó realizando años más tarde, en 2006, cuando bajo el comisariado de Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller los Museos del Prado y Reina Sofía organizaron una exposición temporal, *Picasso. Tradición y vanguardia*, en la que se pudieron contemplar obras de estos tres autores juntas. No obstante, también en esta ocasión, a pesar de que se pretendía radicar *Guernica* en una narración de ciclo largo, se ignoraron la naturaleza de los dispositivos museográficos, las singularidades de las diversas metodologías historiográficas o el lugar que ocupa esta obra en un mundo globalizado, que es muy distinto de aquel que la vio nacer en 1937.

⁸ Jorge Semprún, "Ahora empieza la pintura moderna", en *Picasso. Tradición y vanguardia*, Madrid, Museo del Prado, 2006, pp. 21-25.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Vista de la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, Museo Reina Sofía, 2006



La idea de Semprún perpetuaba una historia del arte del nombre propio, fundada en torno a los grandes pintores. Esta fue la corriente hegemónica en nuestro país durante las décadas de 1950 y 1960, y fue muy interiorizada por los autores coetáneos de Semprún: Antoni Tàpies, Antonio Saura o Eduardo Chillida, entre otros. Los artistas españoles de mediados del siglo XX se veían a sí mismos como los últimos exponentes de una prolongada tradición interrumpida por la Guerra Civil. Se consideraban herederos de Miró y Picasso, y portadores de una voluntad poética que se remontaba a Goya y Velázquez. El problema de esta interpretación no era tanto lo que decía, sino lo que dejaba de decir. Su versión de la historia exaltaba la persistencia de una identidad. Cualquier manifestación que se escapase o desviase era ignorada. Cineastas inclasificables como José Val del Omar, colectivos como el Grup de Treball o expresiones populares como el flamenco no tenían cabida, como tampoco las prácticas híbridas o transversales. Al subrayar las semejanzas y no las diferencias, esta perspectiva imposibilitaba, o como mínimo dificultaba, cualquier alteración radical. Sus representantes acabaron asumiendo las mismas pautas autoritarias y apolíticas que a su vez denunciaban. Esta fue la contradicción de una generación que se opuso al franquismo con todas sus fuerzas, incluso

Visiones de *Guernica*

con peligro para su libertad (la biografía de Jorge Semprún así lo atestigua), pero que careció de herramientas para entender la transformación social del tardofranquismo.

La actual reordenación de la Colección se efectuó en 2010, pero ya en la primavera de 2008 se empezaron a realizar los primeros cambios en las galerías dedicadas a *Guernica*, en un proceso que, como no puede ser de otro modo, sigue activo. Aunque el montaje de estas salas se modifica con una periodicidad más o menos anual, centrándose unas veces en aspectos específicos, como la importancia que tuvo el sindicato de dibujantes en la visión de la contienda, y otras en áreas más genéricas, como la promoción internacional del arte de vanguardia durante la República, existen tres momentos en los que se han acometido transformaciones de envergadura. En 2012, a partir de la labor del Área de Colecciones del Museo y de un grupo asociado de investigadores dirigidos por Jordana Mendelson, se organizó la muestra *Encuentros con los años 30*, con la se revisitó de un modo crítico una década clave en el transcurso del siglo XX, y que sirvió a su vez para modificar en profundidad la disposición de los enunciados artísticos internacionales en las salas relacionadas con *Guernica*. Otra alteración de calado vino de la mano de la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, comisariada por Dolores Jiménez-Blanco en 2015, y que fue fruto del estudio del exilio y la posguerra españoles desarrollado por el Museo a lo largo de casi una década. Por último, otro punto de inflexión lo marcó la muestra preparada en colaboración con Timothy J. Clark y Anne M. Wagner en 2017, *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, cuya investigación sobre la evolución del trabajo de Picasso durante la década de 1930 permitió reorganizar los dibujos preparatorios del artista desde una iconografía diferente, haciendo explícito, por ejemplo, cómo en ellos el cuerpo de la mujer se convierte en arma de guerra y lugar de resistencia.

Este trabajo museológico se ha regido por una constante: devolver *Guernica* a la historia. Ahora bien, no se ha querido restituir el mural a un pretendido estado “original”, sino analizar su relación con el lugar para el que fue concebido y los debates de los que formaba parte. Frente a las interpretaciones que reducen el

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró



Vista de la exposición *The Sculpture of Picasso*, MoMA, Nueva York, 1967
Vista de *La dama ofreciente* en la sala del Museo Reina Sofía, 2009



Visiones de *Guernica*

lienzo a un elemento singular en el desarrollo formal del artista o a un reflejo más o menos preciso de su vida o incluso a un efecto del bombardeo de la ciudad vasca a la que alude su título, se despliega una narración compleja en la que se cruzan diversos actores, ideas y relatos. En este ejercicio no existe un tiempo objetivo que podamos extraer del pasado, pues la historia se realiza en la memoria. En ella, presente, pasado y futuro se entrelazan y confunden. De la misma manera, en la Colección se ensayan diversas lecturas y ordenaciones que dan importancia a las condiciones en las que los diferentes materiales fueron creados, pero también al modo en que estos se presentan y generan continuas relaciones a lo largo del tiempo y en diversos contextos, también en el presente. El resultado, siempre cambiante e inconcluso, es un entramado de visiones que dan lugar a una historia múltiple.

En oposición a la homogeneidad esteticista de André Malraux o Alfred H. Barr Jr., los postulados de la Colección en 2010 se alinean con el concepto del *Pathosformel* defendido por Aby Warburg, en el que las obras y documentos se relacionan, a modo de atlas, desde sus diferencias más que desde sus semejanzas. En este sentido, es pertinente comparar la disposición en las salas del Museo de las esculturas que estuvieron en el Pabellón de la República con el montaje diseñado por René d'Harnoncourt para su muestra de 1967 en el MoMA⁹. Siguiendo la estela de Barr, D' Harnoncourt colocó los bustos “monstruosos” de Picasso de los años treinta en pedestales, de modo que todos quedaban a la misma altura, nivelados e incluso antropomorfizados, en un ambiente grande e iluminado de modo uniforme. Lo monstruoso se difuminaba y parecía responder a las leyes universales de la razón y la naturaleza. En cambio, en el Museo Reina Sofía, *La dama oferente* se ubica directamente en el suelo —o, como mucho, en un pequeño zócalo cuya única función es de protección—, lo cual acentúa su presencia exagerada. Se asocia además con piezas de naturaleza tan diversa como las maquetas para *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (ca. 1937) de Alberto Sánchez y la *Mercury*

⁹ *The Sculpture of Picasso*, exposición celebrada en el MoMA de Nueva York, de octubre de 1967 a enero de 1968.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Fountain [Fuente de mercurio, 1937-1943] de Alexander Calder o *Masque de Montserrat Criant* [Máscara de Montserrat gritando, ca. 1938-1939] de Julio González, generándose de esta manera una tensión entre el carácter más conceptual de las maquetas, lo incompleto de la cabeza de la Montserrat y lo brutal de la pieza de Picasso¹⁰.

Toda visión histórica es siempre anacrónica. No hay ni un retorno al pasado ni un conocimiento absoluto del presente, ya que, como nos recuerda Giorgio Agamben, solo desde una cierta exterioridad es posible conocer el propio tiempo y su relación con otros ciclos históricos; resulta pues inútil reconstruir el pasado o aprehender el presente. Esta es la razón por la que, pese a nuestro deseo de arraigar *Guernica* en su contexto, se ha evitado el ángulo convencional del “artista y su periodo”, y se ha optado, en su lugar, por examinar el mural a partir de los entresijos de la historia.

Se narra la historia desde los síntomas que aparecen y desaparecen en el tiempo. De ahí que la Colección siempre tenga algo de fragmentario o de ensayo; también que los espacios circundantes a *Guernica* se ordenen, al igual que el resto de los fondos, a modo de microrrelatos antagónicos entre sí, que sugieren una multiplicidad de fugas y derivas. En este sentido, encontramos, por ejemplo, que a la zona centrada en el Pabellón de la República le suceden, sin solución de continuidad, una sala dedicada al exilio republicano o un espacio monográfico en torno a los dibujos de guerra que André Masson realizó entre 1936 y 1938.

La Colección, en sus diversas presentaciones, busca que el visitante se cuestione sus propias asunciones, que son de naturaleza política (¿hubo realmente una ruptura con el régimen de Franco? ¿Se hizo justicia con quienes perdieron la guerra? ¿Es necesaria una nueva Transición?) y de corte historiográfico (¿qué relación

¹⁰ Dado que era imposible reconstruir una versión de la fuente original, Sandy Rower, nieto de Alexander Calder, accedió entusiasta al comodato de la maqueta que su abuelo había hecho para que se mostrase cerca de *Guernica*, ya que, al denunciar la barbarie fascista, esta pieza hace explícitos los intereses de la Alemania nazi en el usufructo del mercurio de las minas de Almadén que fueron asediadas por las tropas franquistas durante la contienda.

Visiones de *Guernica*

establecemos entre los fascismos de los años treinta y los actuales? ¿Cómo identificamos los ciclos largos de la historia?). Como sostuvo Michel Foucault: “el saber histórico no significa recobrar un pasado cerrado y mucho menos recobrarlos en él, porque la historia es efectiva en la medida en que introduce lo discontinuo en nuestro propio ser”¹¹. Por eso, en el itinerario de *Guernica* no podía faltar ni la biografía del Museo ni el destino al que parece condenada cualquier obra de arte en una época como la nuestra en la que todo es susceptible de convertirse en una mercancía destinada a ser intercambiada en cualquier momento o lugar.

Guernica es la piedra angular de la Colección del Museo Reina Sofía. Su pieza “estrella”, la más buscada. El riesgo de caer en un relato unidireccional, cuya conclusión última sea siempre la “obra maestra” y todo lo que esta noción conlleva de idealismo y fetichización de las prácticas artísticas y curatoriales, es indudable. Para evitarlo, desde 2008 se decidió descentrar la narración y desplazar el mural como foco exclusivo de atención. Este desplazamiento crea, en unos casos, una expansión del cuadro hacia afuera, que resulta muy enriquecedora por la variedad y transversalidad de las narraciones que propone. En otros, el movimiento de contracción hacia la pintura favorece la percepción de matices diferentes en aspectos en apariencia conocidos. Este camino de ida y vuelta origina múltiples lecturas que germinan en una historia alternativa a la hegemónica, deliberadamente no resuelta. Esta se modula a partir de cambios y reorganizaciones puntuales que siguen, sin embargo, cuatro movimientos fundamentales y constantes: a) del lienzo a sus materiales; b) del mural al Pabellón; c) de lo nacional a lo internacional, y d) del cuadro a su historia.

a) del lienzo a sus materiales

Picasso nunca explicó el significado de *Guernica*. Tampoco se interesó demasiado en las exégesis que de la pintura se hicieron a lo largo del tiempo. Como es lógico, ello no ha sido un obstáculo para

¹¹ Michel Foucault, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia* (1971), trad. de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 1988, p. 47.

que un número notable de historiadores y comisarios haya ambicionado descifrar su sentido metafórico, favoreciendo, en general, las lecturas de carácter mítico y destacando el papel de las figuras y elementos protagonistas de la composición. El toro, el caballo, el guerrero o la madre sosteniendo al niño, entre otros, han representado en sucesivos análisis al bando nacional, a la República, a las víctimas o incluso al mismo artista. Aún hoy muchas publicaciones siguen incidiendo en el “verdadero” sentido del mural. Las presentaciones de la Colección desde 2008, sin embargo, no insisten en ello, sino que se arman desde el proceso, tanto en lo que se refiere a la concepción del cuadro como a su ejecución.

Sabemos que Picasso era consciente de la importancia que los medios de comunicación de masas habían adquirido en la década de 1930. Para muchos artistas, como Josep Renau, estos eran esenciales en todo arte que desease reflejar e implicarse en su sociedad. Sin embargo, Picasso recurrió a un medio que ya entonces tenía algo de anacrónico: la pintura. *Guernica* se entiende a partir de ese anacronismo. Sus tonos grises se relacionan, sin duda, con el blanco y negro del cine y de la fotografía, pero también con las grisallas de la decoración mural de los palacios de siglos pasados. Picasso era consciente de su papel en la historia, pero quizás también de que su tiempo era de ayer. Como veremos más adelante, el mundo doméstico que describían sus cuadros cubistas, en los que todo estaba al alcance de la posesión y de la mano, desapareció de su repertorio en la década de 1930. Su pintura de ese momento manifestaba no solo el terror de una sociedad en crisis, sino también los intentos del artista por aprehender un mundo que no reconocía y le producía pavor, mediante una técnica, la pintura, que ya no era actual.

Al desmonumentalizar y contextualizar el cuadro, el documento lo desfetichiza. Por ello, ya en las reordenaciones de las salas acometidas en los años 2008 y 2009 se subrayó la importancia del archivo. Se expusieron panfletos e impresos diversos que, con seguridad, le enviaba el Gobierno de la República al pintor malagueño, a quien se consideraba una figura clave para la difusión internacional del conflicto. En remodelaciones sucesivas, se han añadido otras revistas, carteles e información visual de la

Visiones de *Guernica*

contienda, que circulaban profusamente por París y a las que Picasso tenía acceso. Ello evidencia que su percepción del conflicto se produjo, en gran medida, a través de los medios de comunicación, en especial de la fotografía y el cine. De ahí que también pareciese lógico contraponer *Guernica* a los carteles de Renau y a *España 1936*, el filme encargado a Luis Buñuel por el gobierno de Madrid¹².

El contraste entre los documentos y el cuadro revela que la mirada de Picasso no es pornográfica. Si comparamos, por ejemplo, las fotografías de los mutilados de guerra encontradas en su legado con algunos de los dibujos (*Scène de décollation* [Escena de decapitación, 1926-1927] o *Intérieur aux hirondelles I y II* [Interior con golondrina I y II, 1934]) que el artista efectúa en los años treinta, las coincidencias formales son obvias. Ahora bien, aunque Picasso tuvo en cuenta estas imágenes, su trabajo no fue nunca anecdótico. Conocía las imágenes de la propaganda (niños muertos, casas derruidas debido a los bombardeos de las fuerzas rebeldes, etcétera), pero sus referencias son históricas y abarcan pinturas como *L'Intervention des Sabines* [El rapto de las Sabinas, 1799] de Jacques Louis David o la citada *Los fusilamientos* de Goya. Examina el presente, responde a sus urgencias, pero lo hace con las armas de un artista que mira a su tiempo desde la historia.

Más aún, el terror que intenta plasmar es la tragedia del siglo de la que nos habla Ósip Mandelstam y que no tiene traducción en otra época, por lo que el pintor duda de la capacidad del arte para representarla¹³. Así pues, no sorprende encontrar también en su producción de estos años la existencia de un componente grotesco e irónico. *Retrato de la marquesa de culo cristiano*

¹² Dado que el Museo alberga el repositorio de José Luis Fernández del Amo, pudo también ilustrarse la vertiente institucional del encargo, incluyendo los primeros pasos en la construcción del Pabellón. Las fotos que la República comisionó a Dora Maar son, asimismo, capitales para entender la estructura y evolución del mural, y contribuyen a la restitución del papel de la fotógrafa en su realización.

¹³ Ósip Mandelstam, "El siglo" (1922), en *Tristia y otros poemas*, trad. de Jesús García Gabaldón, Barcelona, Igitur, 1998.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

echándoles un duro a los soldados moros defensores de la Virgen o *Sueño y Mentira de Franco*, ambas de principios de 1937, son piezas paradigmáticas que inopinadamente nos recuerdan a las pinturas coetáneas de Francis Picabia, que partía de parámetros políticos y artísticos muy distintos. En el montaje de 2010 se escenificó esta tensión situando el cuadro que este último creó en 1937, *La révolution espagnole* [La revolución española], en relación con *Guernica*.

Los dibujos preparatorios y los proscritos acreditan las dudas y arrepentimientos del autor, ofreciéndonos una idea precisa de su actitud artística y política. Históricamente, se han mostrado estas piezas como un grupo inseparable, tal como las concibió Picasso. Prueba de ello es que las depositó todas en el MoMA junto con el mural y, cuando se habló de que este fuese devuelto a España, el artista siempre pensó en trasladar el conjunto. Su ordenación cronológica permite al visitante estudiar el complejo camino que Picasso transitó hasta *Guernica*.

Como señalábamos, las noticias que le llegaban de España tuvieron un gran impacto para Picasso, y motivaron que sustituyese el tema del “pintor y la modelo”, con el que había acometido el encargo en un principio, por la representación colectiva del dolor del pueblo. El primer asunto era demasiado personal. No obstante, los dibujos realizados antes del bombardeo registran, con claridad, la manera en que Picasso ensayaba formas para representar un espacio común, que es distinto del doméstico propio del estudio, yuxtaponiendo, por ejemplo, un símbolo político tan evidente como el puño en alto, que más tarde aparecerá en los estadios iniciales de *Guernica*, con la representación de un cuerpo femenino que se subleva.

Esta preocupación por el espacio se extiende, más allá de la composición, al diseño del propio mural atendiendo a su ubicación en el área del Pabellón que le estaba reservada. El dibujo *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo (brazo que empuña una hoz y un martillo), 1937] muestra el empeño del artista por enmarcar el cuadro de un modo teatral, creando una suerte de escenario presidido por dos esculturas. Ese y otros dibujos describen un lugar intermedio entre lo público y lo privado sobre el que venía investigando desde hacía una década,

Visiones de *Guernica*

como podemos comprobar en *Figures au bord de la mer* [Figuras al borde del mar, 1931] o *Figures au bord de la mer I* [Figuras al borde del mar I, 1932]. Si en sus pinturas cubistas dominaban los ambientes cerrados del estudio o del hogar, ahora abundan las zonas abiertas a modo de explanadas, en las que vagan o se interrelacionan figuras monstruosas. *Guernica* es el punto álgido de esa exploración: la deformación violenta destruye el espacio íntimo y se genera un realismo específico que no es de las cosas, personajes o historias, sino del lugar que estas ocupan.

b) del mural al Pabellón

En 2008, otra propuesta fundacional en la reestructuración de la Colección consistió en situar en la sala que antecede a *Guernica*, en una posición preeminente, una maqueta del Pabellón de la República, diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa para la Exposición Internacional de París de 1937. Este se convertía así en el pilar de este tramo de la Colección y en un punto de anclaje para el visitante. Se rompía definitivamente con la centralidad de lo pictórico, característica de los discursos expositivos anteriores, y se ampliaba su marco de referencia, extendiéndose a los debates artísticos, sociales y políticos del periodo.

El Pabellón de la República fue el edificio para el que se pintó *Guernica*. Fue, ante todo, un proyecto multidisciplinar que contó con la colaboración de diferentes agentes políticos y culturales. Su objetivo: enseñar al mundo los logros de un régimen democrático y denunciar la barbarie de la Guerra Civil. Al igual que había ocurrido en representaciones oficiales anteriores, como la del Pueblo Español erigido para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, sus responsables aspiraron a plasmar la identidad de la nación, su historia y tradición, así como los avances en educación, ciencia y sanidad propiciados por la República. Supuso también un escaparate en el que mostrar lo que el arte español había asimilado de las vanguardias, además de servir como espacio de reflexión para una época de emergencia. Su arquitectura abierta, mediterránea, moderna y popular constituyó un genuino manifiesto artístico y político, que indicaba la posición que el

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Gobierno de la República quería tomar en la complicada trama cultural de la década.

Los debates en torno al realismo y la abstracción o sobre sus diferentes modalidades fueron habituales en el mundo occidental durante los años treinta, tornándose más frecuentes a medida que se acentuaban los conflictos políticos y bélicos. España no fue una excepción y las polémicas fueron frecuentes e intensas, como demuestran los artículos que Alberto Sánchez, Josep Renau y Ramón Gaya escribieron para la revista *Nueva Cultura*. El Pabellón de la República sirvió como enclave privilegiado para que estas posturas rivalizaran. Por ejemplo, las formas oníricas de Alberto competían en este espacio con los fotomontajes de Renau. Para el primero, la representación de un mundo telúrico y abstracto era un importante motor de cambio; para el segundo, toda transformación social pasaba por el fotomontaje y los medios de reproducción de masas.

En las salas del Museo Reina Sofía estas obras conviven, desde 2010, con otras que también estuvieron en el Pabellón, como *Madrid 1937 (Aviones negros)* (1937) de Horacio Ferrer y *Evacuación* (1937) de José Luis Bardasano, autores que defendieron un realismo de corte social. Estas pinturas se alternan con trabajos de autores que abogaron por un estilo expresionista derivado de Goya, como *Bombardeo de Colmenar Viejo* (1937) de Antonio Rodríguez Luna o *Procesión de la muerte* (1930) de José Gutiérrez Solana, que hunde sus raíces en el Barroco español y cuya discrepancia con el resto de las opciones artísticas y políticas no puede ser entendida solo desde una perspectiva formal. La presencia de Solana entre los realismos más ortodoxamente socialistas respondía al deseo del Gobierno republicano de desmarcarse de la corriente soviética y explicitar que sus planteamientos artísticos tenían un recorrido propio.

En el Pabellón se vendió una edición de los *Desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, impresa para la ocasión. Su función era recaudatoria, pero se erigió como un referente histórico para interpretar la guerra y la historia del país. El Museo ha expuesto esta edición, en varias ocasiones desde el año 2014, enfrentada a *Guernica* y, con ella, al grupo de artistas, como Antonio Rodríguez

Visiones de *Guernica*



Pabellón de la República en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna, París, 1937

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Luna o Arturo Souto Feijoo, que pintaron la Guerra Civil poniendo de relieve el papel de Goya, la ilustración y la caricatura en el arte de ese momento.

En el Museo Reina Sofía se recuperó la estructura de Sert y Lacasa de modo literal, como arquitectura, emplazando su maqueta en un lugar principal, y también en un sentido simbólico, presentándolo como un elemento de análisis de las querellas culturales de la época, entre las que se incluía el propio dispositivo de exhibición. Sabemos que, desde la década de 1920, el aparato expositivo era uno de los ejes de la labor de autores como Frederick Kiesler, El Lissitzki o Herbert Bayer, que concibieron estructuras de referencia en Viena, Nueva York, Hannover o París. La museografía del Pabellón de la República respondía a las directrices de Renau, quien, sin duda, conocía los mencionados antecedentes. Como ellos, el comisario español buscó la interacción de las artes, que se relacionaban entre sí a través de la arquitectura, y la participación del público en una actividad que no podía ser ya solo contemplativa. Renau fue el artífice conceptual del Pabellón y concibió sus fotomontajes como hilo conductor del mismo. A través de una serie de composiciones en las que describía el mundo urbano y el rural, y para las que recurrió a diferentes archivos, entre ellos, el de las Misiones Pedagógicas, quiso probar que en España no había diferencias entre las rupturistas artes de vanguardia y la persistente tradición cultural del pueblo, dado que ambas encarnaban los ideales de progreso republicanos. Las contradicciones entre este discurso y el que el mismo Renau había defendido con anterioridad a la guerra estaban presentes también en el Pabellón a través de las fotografías de José Ortiz Echagüe, las cuales aportaban una visión idealizada y ahistórica de la España popular y rural, aproximación que constituiría en adelante el fundamento estético del nacionalcatolicismo durante la Dictadura. Estas posiciones divergentes permiten pensar tanto esta época como *Guernica* desde ángulos distintos. Entendemos, por otro lado, que, aunque Picasso no participó de estas polémicas, era conocedor de ellas a través de la prensa española que recibía, como muestran sus archivos.

Visiones de *Guernica*

c) de lo nacional a lo internacional

España fue en los años treinta el centro de muchas miradas. Antes de la contienda un grupo nutrido de artistas españoles había viajado y expuesto en el extranjero gracias al apoyo de los programas de promoción cultural de la República, como los organizados por la Junta para Ampliación de Estudios, y de los contactos de artistas afincados en París, entre los que se encontraban Miró, Picasso, Pablo Gargallo, Pancho Cossío, González, Óscar Domínguez o Manuel Ángeles Ortiz. Asimismo, un número de autores extranjeros vinieron a España durante la guerra, apoyando la causa republicana y comprometiéndose con las Brigadas Internacionales. George Orwell, Carl Einstein o André Malraux son algunos de los más renombrados. Muchos otros permanecieron en sus países y consumieron con avidez las noticias que les llegaban desde España, haciendo de la guerra el asunto de su producción. Su incorporación a la Colección se hacía imprescindible y, en 2012, se organizó una sala en la que se exhibieron importantes obras de Philip Guston, David Smith y René Magritte, entre otros. “España en el corazón”, como rezaba un poema de Pablo Neruda de 1937, era el lema general¹⁴.

En esta línea, se dispuso un espacio específico dedicado a André Masson, que vivió en España los dos años anteriores a la conflagración. Durante su estancia, realizó un trabajo rotundo que, en ocasiones, parece referirse a Goya y, en otras, a Picasso. En él se hace patente que la imagen de una España arcaica y mítica, en la que la muerte y el sacrificio son parte intrínseca de su naturaleza, ocupó un lugar significativo en el surrealismo más radical liderado por Georges Bataille. Tossa de Mar fue la localidad en la que residió Masson y donde se gestó la revista *Acéphale*, cuyos miembros se reunían en un edificio parisino de la rue des Grands-Augustins, en el que Dora Maar encontró el estudio donde Picasso habría de pintar *Guernica*.

¹⁴ Pablo Neruda, *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra* (1937), Sevilla, Renacimiento, 2004.

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Junto al de los artistas era necesario también analizar el trabajo de los reporteros internacionales que cubrieron el conflicto español y las publicaciones más importantes en las que colaboraron. El Museo ha hecho un esfuerzo considerable en la adquisición de estos materiales, y ha logrado que sean parte de su Colección los números de los años 1937 a 1939 de *Regards*, *Vu* o *AIZ*, cuyas portadas y páginas centrales sustentan los mejores ejemplos del fotoperiodismo de la época. Destacar la imagen en su medio original, y no en la copia fotográfica, ha permitido estudiar su circulación y las estrategias seguidas por el Frente Popular para promover una determinada visión del conflicto español, tan potente que prevalece en la actualidad. La comparación entre la comunicación realizada para el ámbito internacional y la destinada al uso nacional ayuda a complejizar las crónicas de la guerra; y por lo que se refiere a Picasso, todavía más, puesto que tuvo acceso a ambas.

En las décadas de los años 1920 y 1930 el debate sobre la hegemonía cultural como elemento previo a la supremacía política, estaba a la orden del día. Antonio Gramsci escribía desde la cárcel sus notas sobre subalternidad y poder¹⁵. Los países más poderosos invertían grandes recursos en propaganda con el objetivo de edificar un relato nacional que cohesionase el territorio, presentado siempre bajo la amenaza de un enemigo exterior. En este sentido, los pabellones alemán y soviético de la citada Exposición Internacional de 1937 presidían la entrada al recinto con una apariencia rotunda y colosal con la que ambas potencias anhelaban transmitir la solidez de sus planteamientos. Boris Iofan, arquitecto de la estructura soviética, y Albert Speer, máximo responsable de la nazi, se espieron mutuamente y compitieron por hacer que su construcción fuese más imponente que la del adversario. En contraste, el Pabellón Español mantenía un carácter antimonumental. Reflejaba la voluntad de la República de ofrecer al mundo la visión de un Estado en el que se fomentaban las reformas

¹⁵ Reunidas en Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel* (1929-2933; publicado en 1975), Giulio Eunaiddi (ed.), trad. de Ana María Palos y José Luis González, Ciudad de México, Ediciones Era S.A., 1981.

Visiones de *Guernica*

sociales y se respetaban las libertades individuales, buscando con ello atraer la simpatía general y, sobre todo, la implicación de los regímenes internacionales en el conflicto español.

Sin embargo, mientras que Alemania e Italia apoyaban a los militares rebeldes, el resto de las potencias, salvo la Unión Soviética, había decidido mantener una posición neutral que, de hecho, favorecía al ejército fascista, lo que adquirió en el momento en que Picasso pintó *Guernica* tonos dramáticos. En un intento por atraer otras fuerzas para la causa republicana, se quiso evitar que se asociasen las propuestas del Pabellón con las de la Unión Soviética. Se decidió presentar a los artistas españoles más internacionales y vanguardistas (Miró, González y, por supuesto, Picasso) en lugares estratégicos del recinto y se optó, como hemos dicho antes, por darle un papel relevante a Solana, cuyos afectos por la República no eran quizás todo lo profundos que sus representantes hubieran deseado. Su obra, expuesta en la primera planta del Pabellón, entraba en colisión con los ideales de progreso y modernidad que defendía Renau en sus carteles y fotomontajes, y remitía, por el contrario, a una España tradicional y conservadora.

El bando franquista no fue ajeno a estas batallas culturales y consiguió el apoyo del Pabellón Católico Pontificio para exportar su versión de la guerra. A este respecto, cabe destacar un trabajo preparatorio de la obra que se le encargó a Josep Maria Sert, *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil española* (1937). La comparación del Pabellón Católico Pontificio con el de la República confirma que, desde perspectivas opuestas, ambos bandos usaron el fotomontaje y otras estrategias poéticas de vanguardia.

Desde algunos sectores políticos se desaconsejaba el empleo de las imágenes del folclore porque se consideraba que suscitaban los peores estereotipos de España. No obstante, la iconografía del campesinado y los temas populares fueron utilizados por la izquierda y por la derecha con el objetivo de revelar al mundo un país fuerte y solidario. Esto no fue exclusivo de España, sino general. Por ello, en otra remodelación parcial de esta zona de la Colección, realizada en 2014, se relacionaron los paneles que Renau concibió para el Pabellón de la República con el

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

Entrada al Pabellón del Ministerio de Agricultura francés en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna, París, 1937



mural que Charlotte Perriand y Fernand Léger diseñaron para el del Ministerio de Agricultura francés, *Joies essentielles, plaisirs nouveaux* [Felicidad esencial, placeres nuevos, 1937]. De tamaño similar a *Guernica*, su pertinencia histórica se hace ahora más evidente. Al alejarse del carácter instrumental de muchas de las obras expuestas en esta cita internacional, *Guernica* rompía con la falsa unidad que el folclore proporcionaba y se distanciaba de aquello que Theodor Adorno calificó como el atractivo por lo falso del fascismo¹⁶. No hay en *Guernica* una identificación del espectador con un líder autoritario, ni con un supuesto espíritu nacional, sino una correlación de empatía con las víctimas. El cuadro es, ante todo, una representación. No busca la impostada veracidad que podrían suscitar algunos de los documentos de la época.

d) del cuadro a su historia

Existe una consonancia orgánica entre los términos “nación” y “narración”. El primero no puede existir sin el segundo. Sin relato común que aglutine a una comunidad o conjunto de comunidades

¹⁶ Theodor Adorno *et al.*, *La personalidad autoritaria* (1950), Buenos Aires, Gráficas Yunque, 1965.

Visiones de *Guernica*

en torno a unos valores compartidos, no hay nación. También es cierto que toda nación se asocia a un territorio. Tanto es así que, en muchos casos, aquellos que tuvieron que huir o fueron expulsados de su país acabaron por desaparecer de la historia colectiva. Esto es en gran medida lo que ocurrió con el exilio español de la posguerra. Contar la historia de los poetas y artistas de la diáspora es todavía un asunto no resuelto. Desde el Museo Reina Sofía se ha querido contribuir a subsanar este olvido, incorporando documentos y obras entre los que destacan el archivo de Miguel Prieto y los trabajos de Remedios Varo o Esteban Francés.

La historia de *Guernica*, sus avatares físicos, críticos y políticos se han convertido en reflejo de las derivas del pueblo español después de la Guerra Civil y de las tensiones geopolíticas entre Estados Unidos y Europa durante la Guerra Fría. Prolongar la cronología del mural desde su creación a nuestros días y seguir su periplo por los diferentes países donde se expuso no solo abre las posibilidades de su discurso, también equipara el mural a la figura del exiliado, una metáfora utilizada con intencionalidad política en el momento de la llegada de la obra a España y que aún hoy pervive.

En el itinerario de la Colección desde 2010, después de haber contemplado *Guernica*, el visitante accede a una sala presidida por otro lienzo de Picasso, *Monument aux espagnols morts pour la France* [Monumento a los españoles muertos por Francia, 1946-1947], que rinde homenaje al papel que los perdedores de la Guerra Civil tuvieron en la Segunda Guerra Mundial. Concebido, al igual que *Guernica*, como una pintura de historia, comparte con el mural su naturaleza antimonumental, su espacio teatralizado y una lectura crítica de los géneros de la historia del arte. El resto de las pinturas y esculturas expuestas participan, más allá de su aparente disparidad formal, de una tendencia común a idealizar el pasado y soñar con paisajes inventados. En ese mismo espacio, una gran vitrina, que contiene una cantidad importante de publicaciones realizadas por los expatriados, ocupa un lugar central, ya que fueron los textos los que dieron cohesión a una comunidad dispersa por el mundo. Las obras se organizan sin seguir un criterio de agrupación geográfica. Por el contrario,

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

responden a las mismas premisas de las áreas anteriores —lo popular, lo político, lo documental— y ofrecen una visión del exilio no como un periodo excepcional y separado de la historia, sino en relación directa con la crisis del Estado moderno en España y su producción cultural¹⁷.

Una vez acabada la Exposición Internacional de 1937, *Guernica* comienza un periplo que le lleva a viajar durante décadas por un total de once países. Al enfatizar la relación del mural con su creación por parte del artista y con el Pabellón se ponía el proceso en primer plano. Ahora, al situar el cuadro en las diferentes sedes que lo albergaron, se quiere analizar no tanto la producción de la obra como la construcción de su mito. Mientras que las fotografías y recortes de prensa que documentan la exposición en el Fogg Art Museum, en Cambridge (Massachusetts), reflejan una clara sacralización de la pintura, el episodio de su participación en la exposición de Milán nos habla de la posición política de Picasso y del lienzo durante la Guerra Fría¹⁸. En otras ocasiones, *Guernica* no llegó a viajar a su destino, pero su ausencia fue tan elocuente como su presencia. Por ejemplo, pese a los deseos de la importante comunidad de exiliados españoles en México, el cuadro nunca estuvo allí. La imposibilidad de este traslado se explica por las maniobras de apropiación por parte de los responsables del MoMA, de cuya historia canónica este lienzo simbolizaba un hito.

Como recurso de desplazamiento cronológico, y en un marco más cercano, en diversas ocasiones se cierra el montaje de esta parte de la Colección con la película de Basilio Martín Patino,

¹⁷ Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, Barcelona, Montesinos, 2007; Mari Paz Balibrea, “Exilio republicano: construir desde la ausencia”, en *Carta(s). Exilio/refugio*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, pp. 7-13.

¹⁸ *Guernica* se expuso en la muestra *Picasso: Forty Years of His Art* en el Art Institute de Chicago, de febrero a marzo de 1940; en el Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts) en 1941, y en la exhibición *Picasso* del Palazzo Reale de Milán, celebrada de septiembre a noviembre de 1953, aunque el cuadro no llegó a la misma hasta octubre.

Visiones de *Guernica*

Canciones para después de una guerra. Este cineasta creó en 1971 un collage de imágenes y sonidos extraídos de los medios de comunicación y de canciones populares de la España de la posguerra. Exiliados, emigrantes y supervivientes aparecen juntos en un trabajo que, como *Guernica*, propone una mirada crítica y catártica. Ambas piezas inciden, desde lugares y circunstancias distintas, en la posible reconstrucción de la memoria colectiva de un país dividido desde el año 1937.

Si hay una obra que ha perdurado a lo largo del tiempo y ha sido capaz de suscitar múltiples interpretaciones, esa es la pintura de Picasso, símbolo para el exilio español y testigo incómodo de una asignatura aún pendiente en nuestro país: la memoria histórica. *Guernica* nos habla de la persistencia (latencia) de modos, formas y deseos, su reinterpretación durante la larga noche del franquismo y su asunción, sobredeterminada, por la generación que iba a vivir (y a constituir) la denominada cultura de la Transición. Como cartel o impresión fotográfica, había estado presente en los hogares de aquellos que resistieron al franquismo o simplemente de los que se opusieron a todo tipo de violencia. En los últimos años, no obstante, estos usos del cuadro de Picasso se han desdibujado. Su imagen abunda en los suvenires, en los imanes para la nevera, tazas o paraguas. Como recuerdo de haber estado ahí y huella de la febril actividad del turista, *Guernica* se enmarca en un sistema en el que la proximidad entre el arte y las industrias culturales, el turismo e incluso la especulación inmobiliaria es asfixiante.

El trabajo realizado por el artista Rogelio López Cuenca sobre la mutación de Picasso en una marca, especialmente en el contexto de una ciudad como Málaga (*Casi de todo Picasso*, 2011), es aquí pertinente. Por medio de la ironía y del desplazamiento, López Cuenca manipula eslóganes y símbolos para hacernos ver una realidad en la que la cultura se ha convertido en una mercancía. En el marco del proyecto de la exposición itinerante *Picasso. El viaje del Guernica* (2018), organizada en colaboración con la Obra Social la Caixa, el Museo produjo un vídeo sin fin, en el que López Cuenca combina imágenes extraídas del mural con otras que proceden del mundo de la publicidad, del deporte

Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró

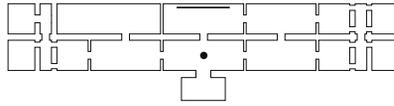
Detalle de la obra CCTV *Guernica*
de Daniel García Andújar en el
Museo Reina Sofía, Madrid, 2015



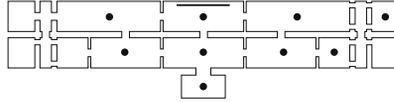
o de nuestra realidad política más inmediata. Una figura de la pintura de Picasso se confunde con el cuerpo de un modelo o con el gesto de impotencia de un refugiado subsahariano. De modo similar, en otra producción del Museo (*Sistema operativo*, 2015), el artista Daniel García Andújar emplaza *Guernica* en una iconosfera en la que, como en el grabado de William Hogarth que Andújar suele incluir en sus instalaciones (*The Battle of the Pictures*, [La batalla de las imágenes, 1744]), se establece una auténtica guerra de imágenes propiciada por su gran consumo y la facilidad con que estas se manipulan y distribuyen.

Guernica deviene así inseparable del presente, del lugar que la cultura ocupa en la actualidad y del propio museo que lo alberga. Cualquier reflexión sobre el cuadro de Picasso ha de acarrear necesariamente un acto de interpelación, que se realiza desde dentro de la institución, a partir del análisis de los propios dispositivos de exposición y mediación, pero también desde el afuera social y político, como en el caso de Andújar o López Cuenca.

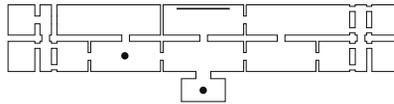
2008



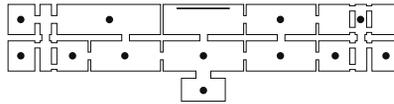
2009



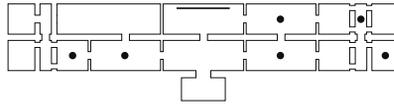
2010-2011



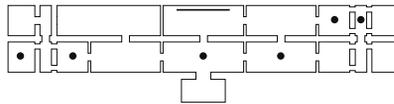
2012: *Encuentros con los años 30*



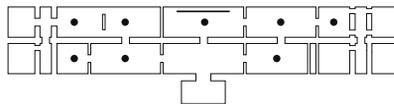
2013-2015



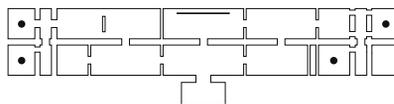
2016



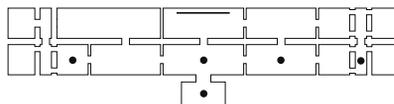
2017: *Piedad y terror en Picasso*



2017: *Archivo Guernica*

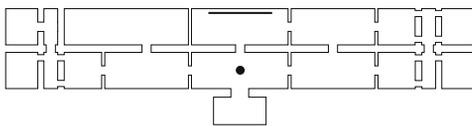


2017-2019



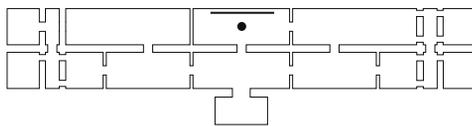
2008

Guernica, 1937



2009

Guernica, 1937





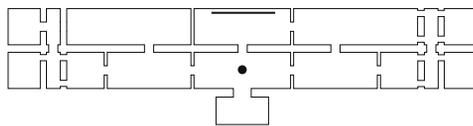
Dora Maar, *Reportage sur l'évolution de «Guernica»*
[Reportaje sobre la evolución de «Guernica»], 1937





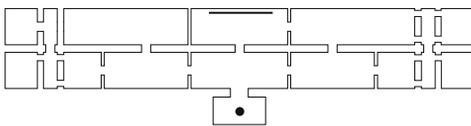
2009

Guernica, 1937



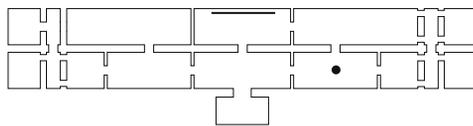
2009

Guernica, 1937



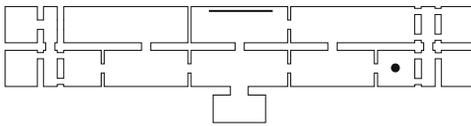
2009

Pabellón de la República Española, 1937



2009

Dibujos de guerra. Asociación de Artista Revolucionarios



Francisco Mateos González, *El sirio de Madrid*, 1936.
Los vaticanistas, Los requetés, La guardia civil y Los jefes prusianos

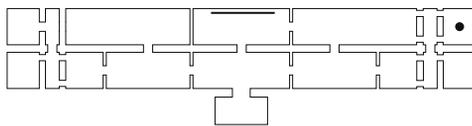




Francisco Mateos González, *El sitio de Madrid*, 1936. *La morisma*, *El estado mayor*, *La justicia* y *Los legionarios*

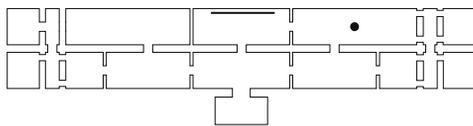
2009

Luis Buñuel, *Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1933



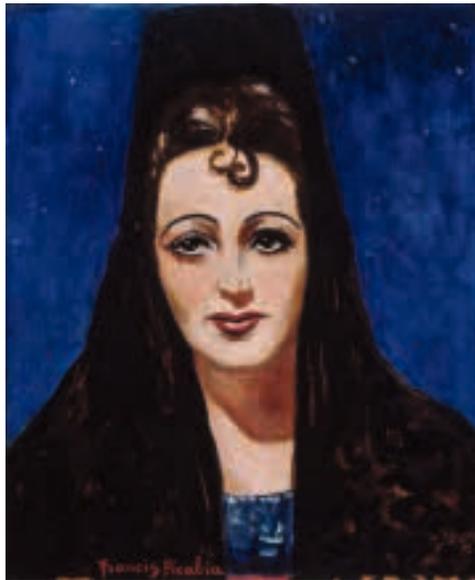
2009

Europa en conflicto. El final de la utopía



Pablo Picasso, *L'homme au mouton* [El hombre del cordero], 1943

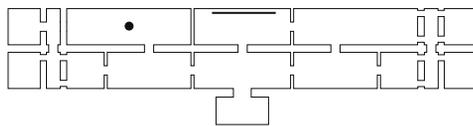




Francis Picabia, *Torero*, 1941 e *Imperio Argentina*, 1940-1941

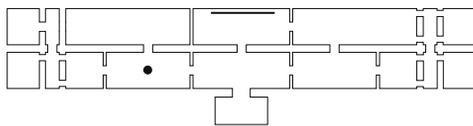
2009

Julio González. El dibujo en el espacio



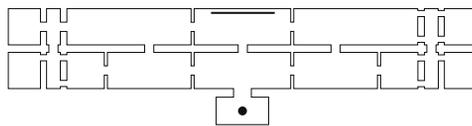
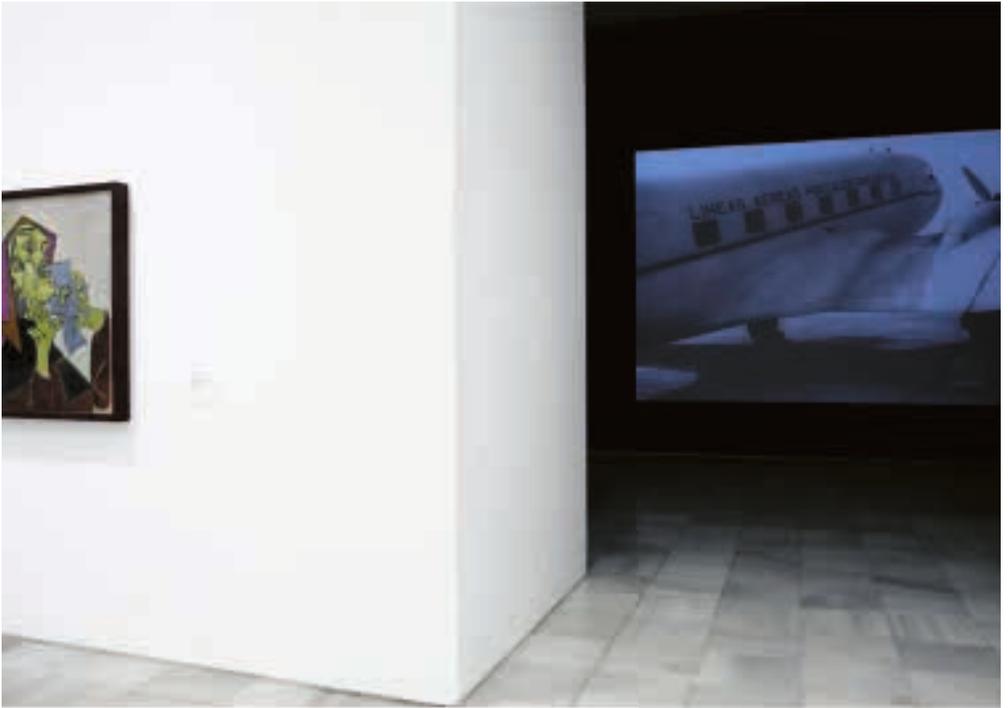
2009

Miró. Pintura y antipintura



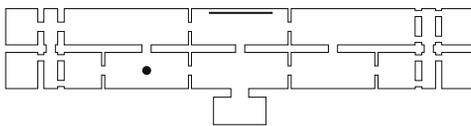
2010-2011

Luis Buñuel y Jean-Paul Le Chanois, *España 1936, 1937*



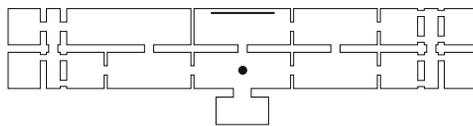
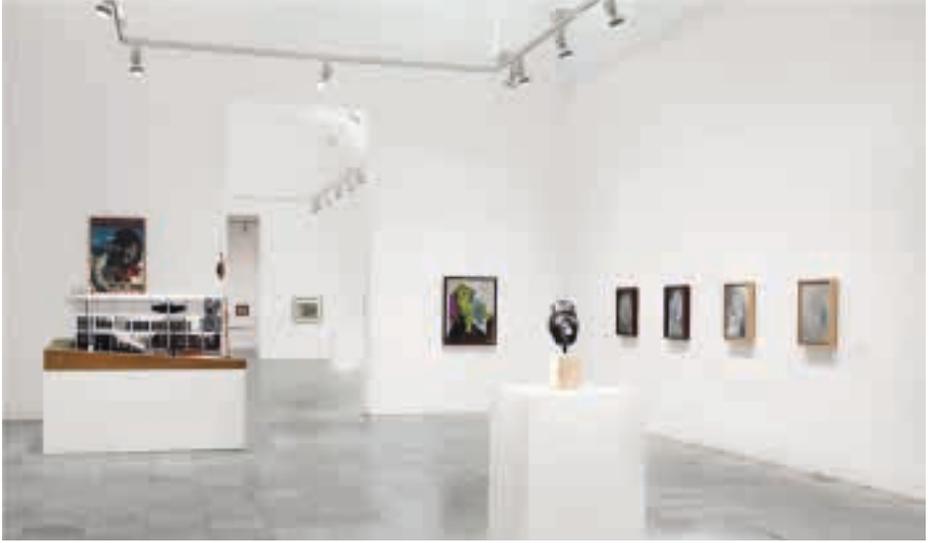
2010-2011

Picasso. Blanco y negro



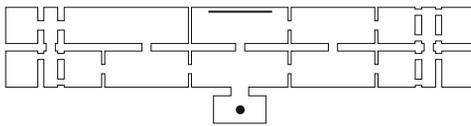
2012: *Encuentros con los años 30*

El Pabellón Español de la República, 1937



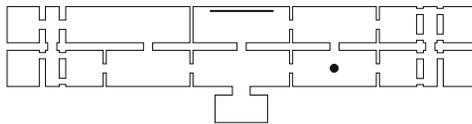
2012: *Encuentros con los años 30*

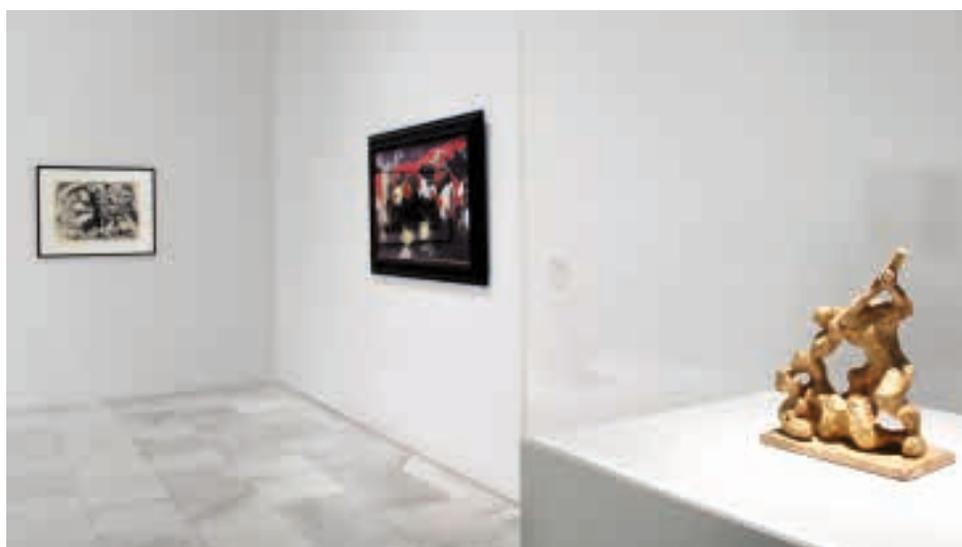
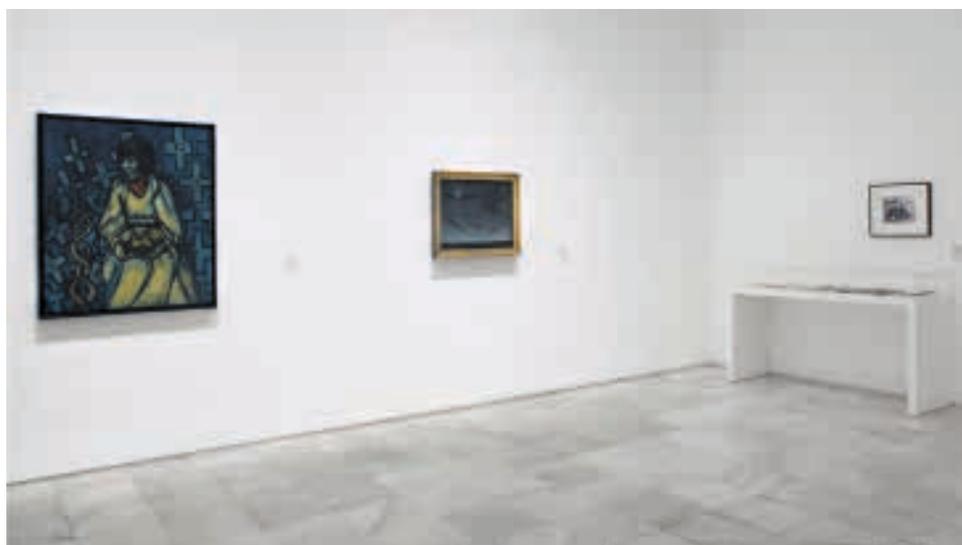
Francisco de Goya, 1746-1828



2012: *Encuentros con los años 30*

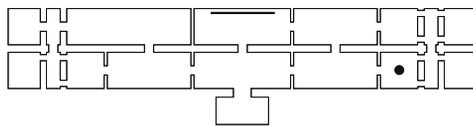
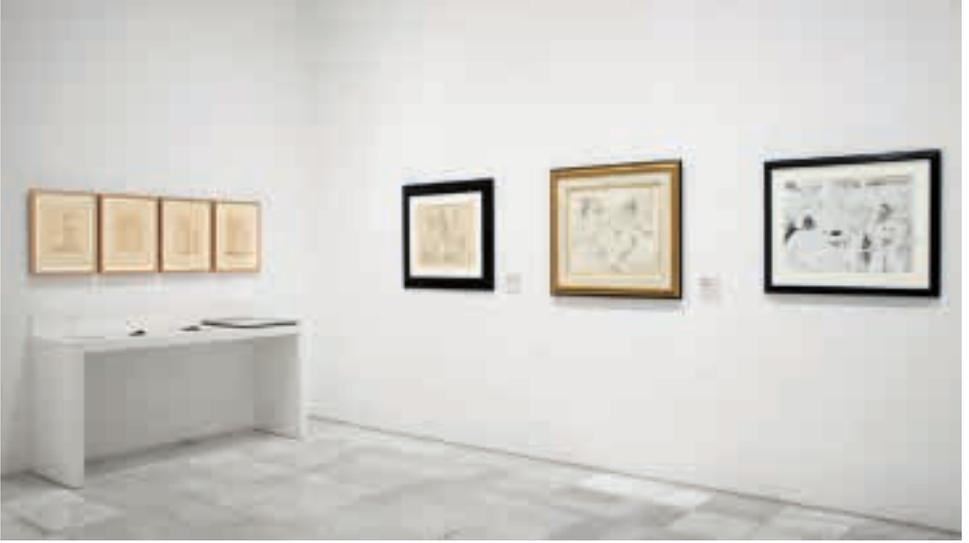
¡Aidez l'Espagne!





2012: *Encuentros con los años 30*

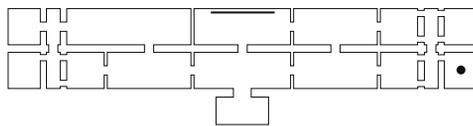
André Masson, 1896-1987



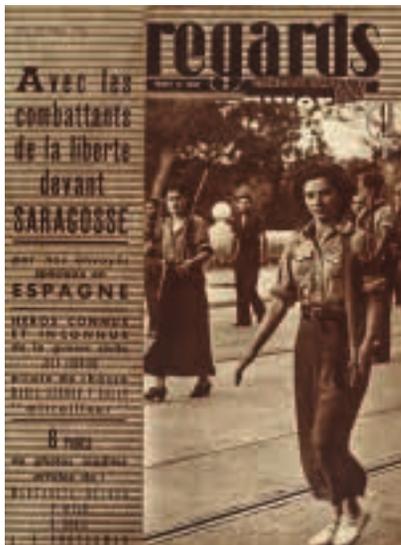
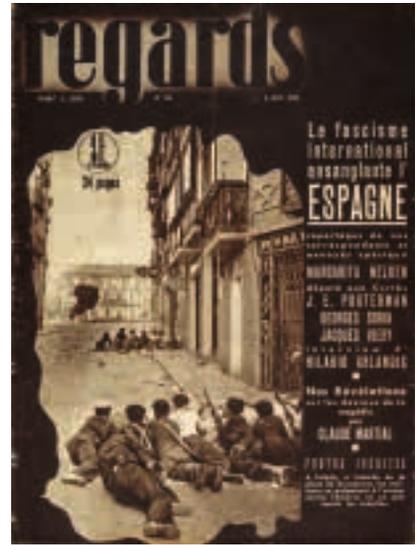


2012: *Encuentros con los años 30*

El conflicto de España en la prensa internacional

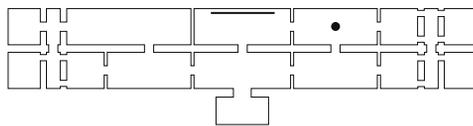


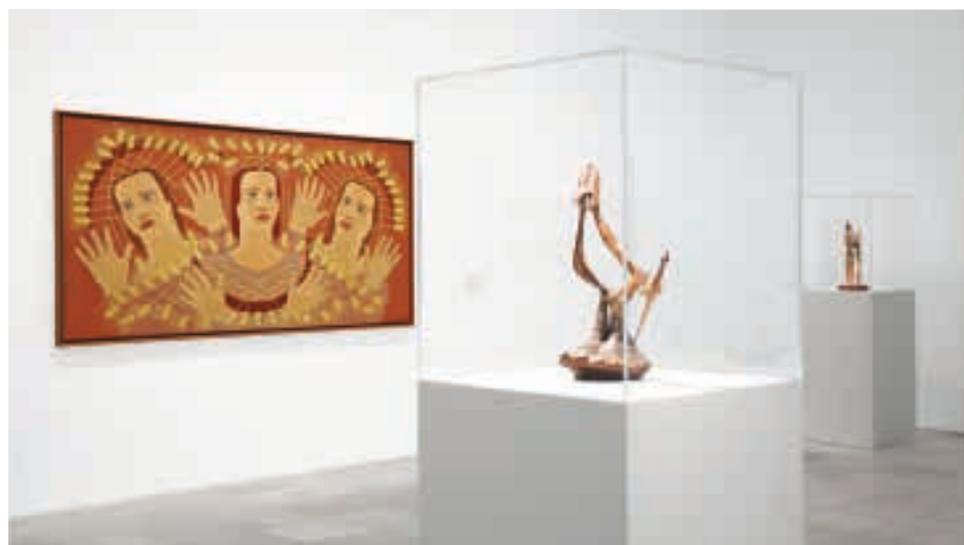




2012: *Encuentros con los años 30*

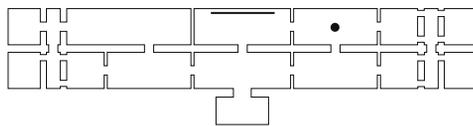
El surrealismo en el exilio español

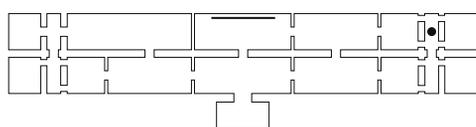




2012: *Encuentros con los años 30*

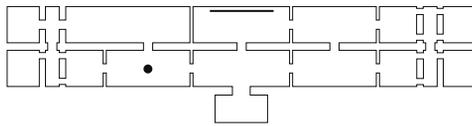
El surrealismo en el exilio español





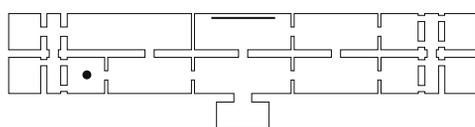
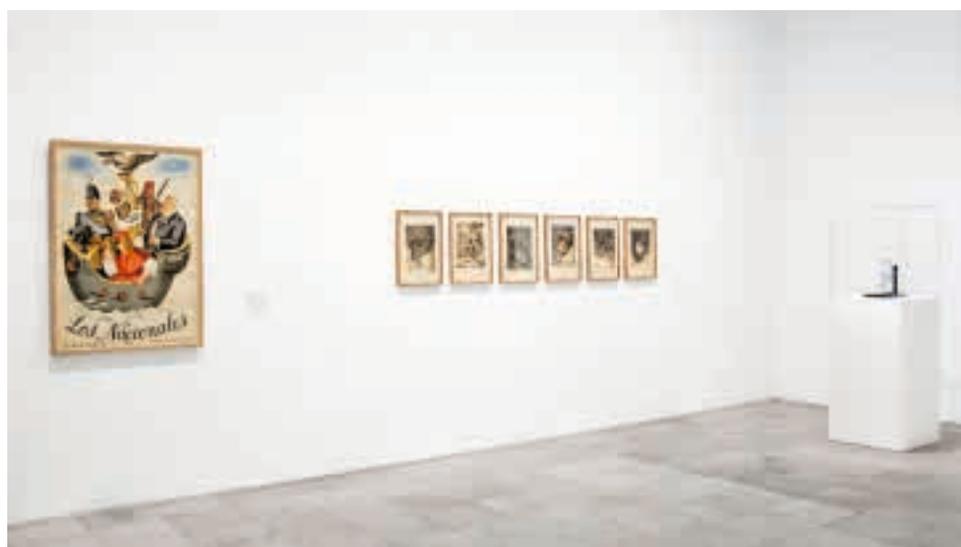
2012: *Encuentros con los años 30*

Visiones de guerra y retaguardia



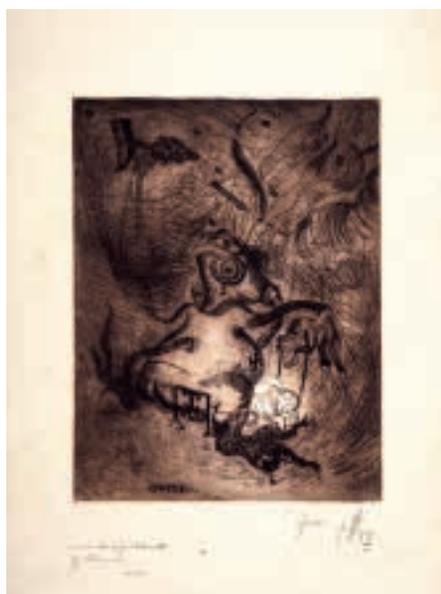
2012: *Encuentros con los años 30*

El dibujo de guerra satírico



Juan Antonio Morales Ruiz, *Los Nacionales*.
Ministerio de Propaganda, ca. 1937-1939

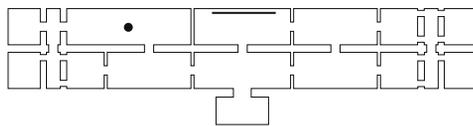




Pitti (Francis Barlozzi Sánchez), *Pesadillas infantiles*, 1937.
Guerra, *El nuevo dragón*, *Gases y El ogro*

2012: *Encuentros con los años 30*

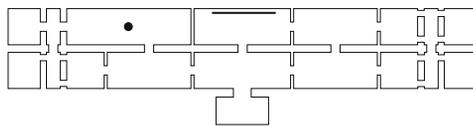
La modernidad ecléctica. El arte español en la Segunda República





2012: *Encuentros con los años 30*

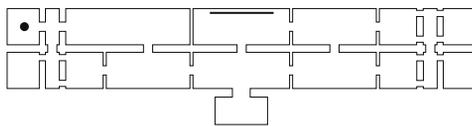
La modernidad ecléctica. El arte español en la Segunda República





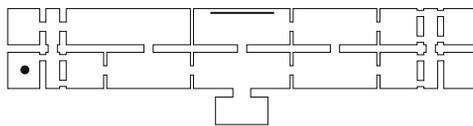
2012: *Encuentros con los años 30*

La escenografía y las artes visuales en la Segunda República



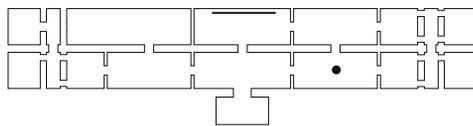
2012: *Encuentros con los años 30*

Teatro y esfera pública en tiempos de guerra



2013-2015

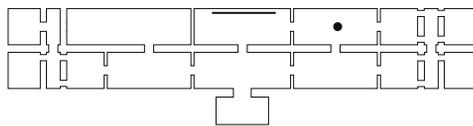
Arquitectura y propaganda. La Exposición Internacional de París 1937





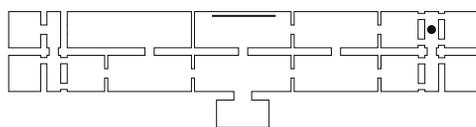
2013-2015

El surrealismo en el exilio español



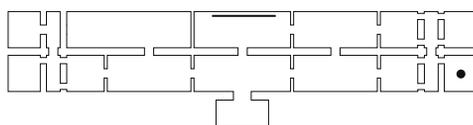


Walter Rosenblum, *Spanish Refugees*
[Refugiados españoles], 1947



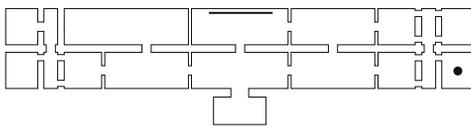
2013-2015

¡Aidez l'Espagne!



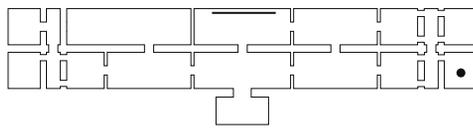
2013-2015

Luis Quintanilla. Dibujos de Guerra



2013-2015

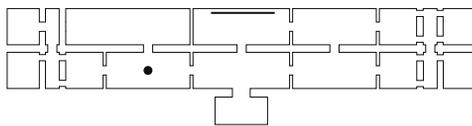
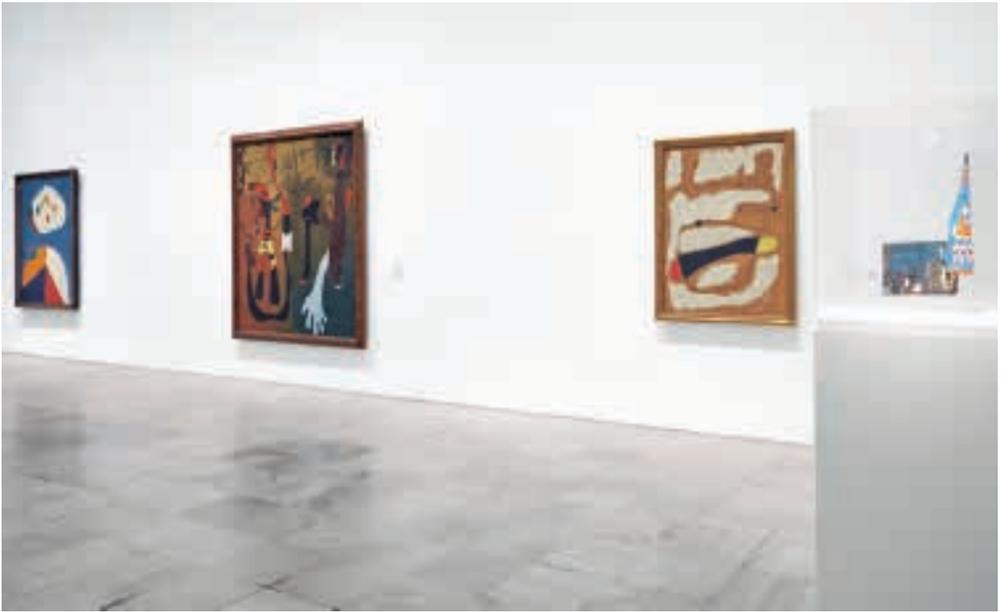
Luis Quintanilla. Dibujos de Guerra

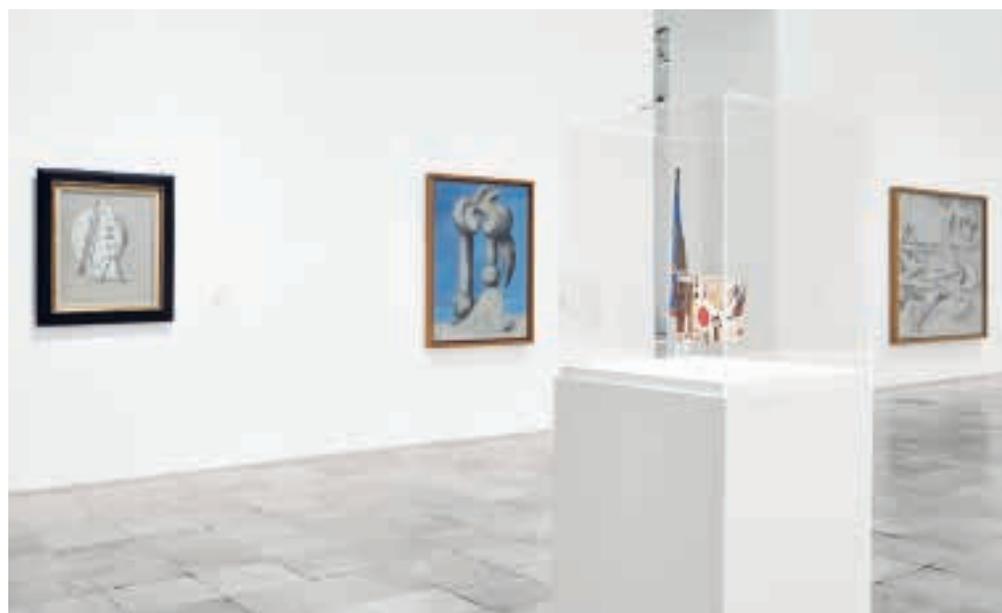




2013-2015

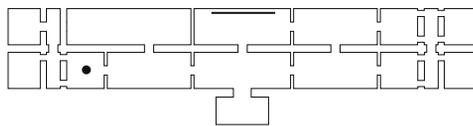
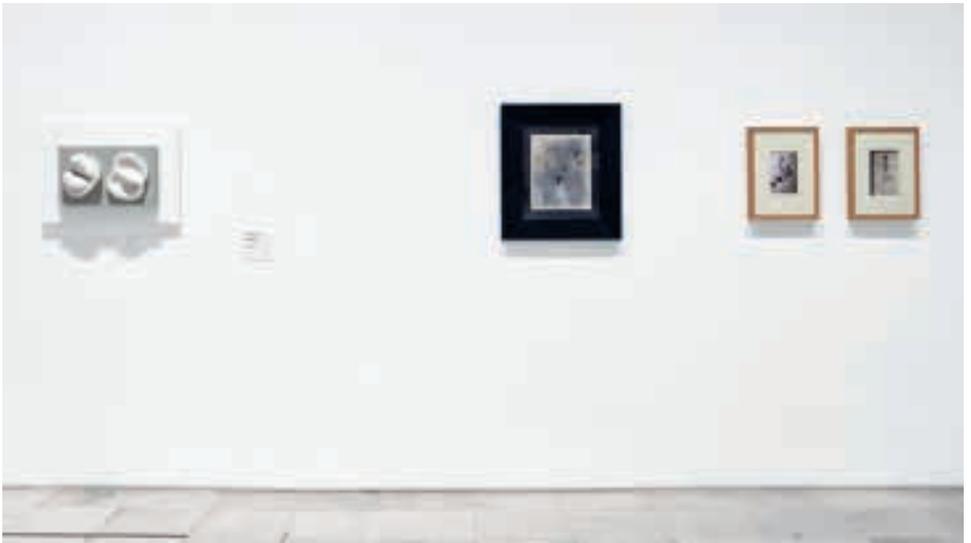
Picasso y Miró. Pintura y antipintura





2013-2015

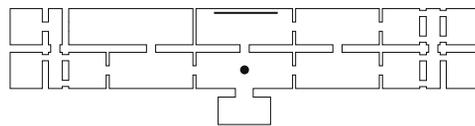
La modernidad cultural: ADLAN (Amics De l'Art Nou)





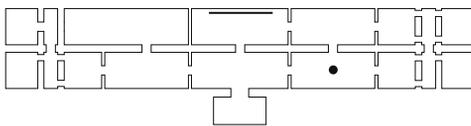
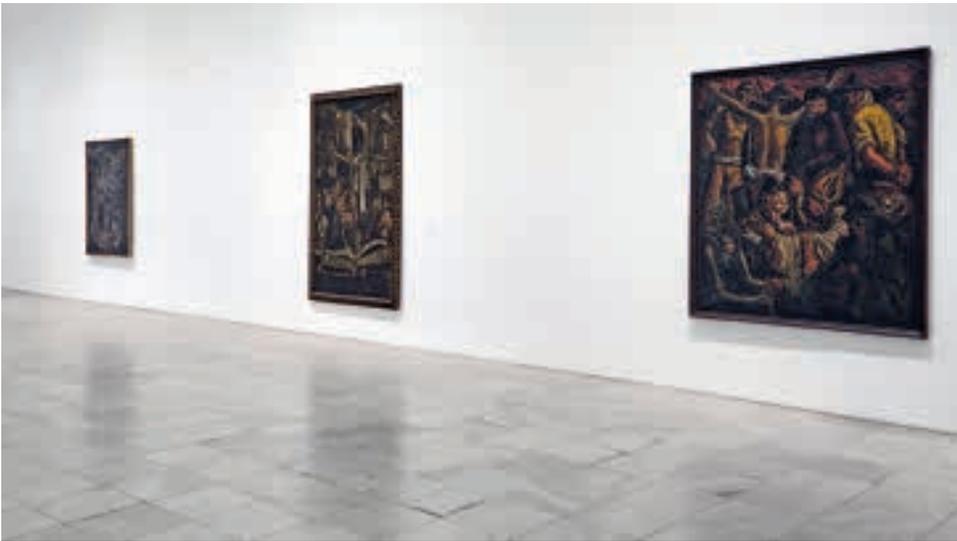
2016

El Pabellón Español de la República, 1937



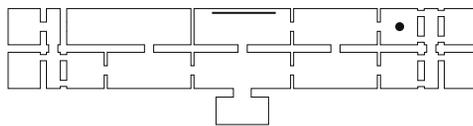
2016

La imagen de España en crisis: conflicto, muerte y exilio



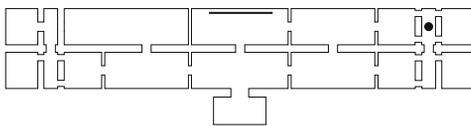
2016

Luis Buñuel, *Los olvidados*, 1950



2016

El surrealismo en el exilio español



Antonio Rodríguez Luna, *Españoles en el campo de concentración de Argelès-Sur-Mer, 1939* y *Españoles en el campo de concentración, ca. 1939*

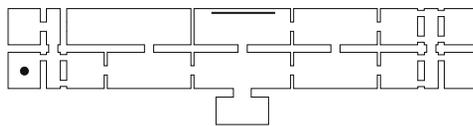




Jesús Martí Martín, *Éxodo 6 - Campo de concentración, Éxodo 1 y Éxodo 2*, 1950

2016

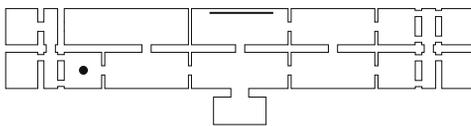
Luis Buñuel: *Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1933



II2

2016

Exposición Logicofobista, mayo 1936

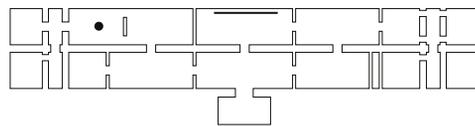


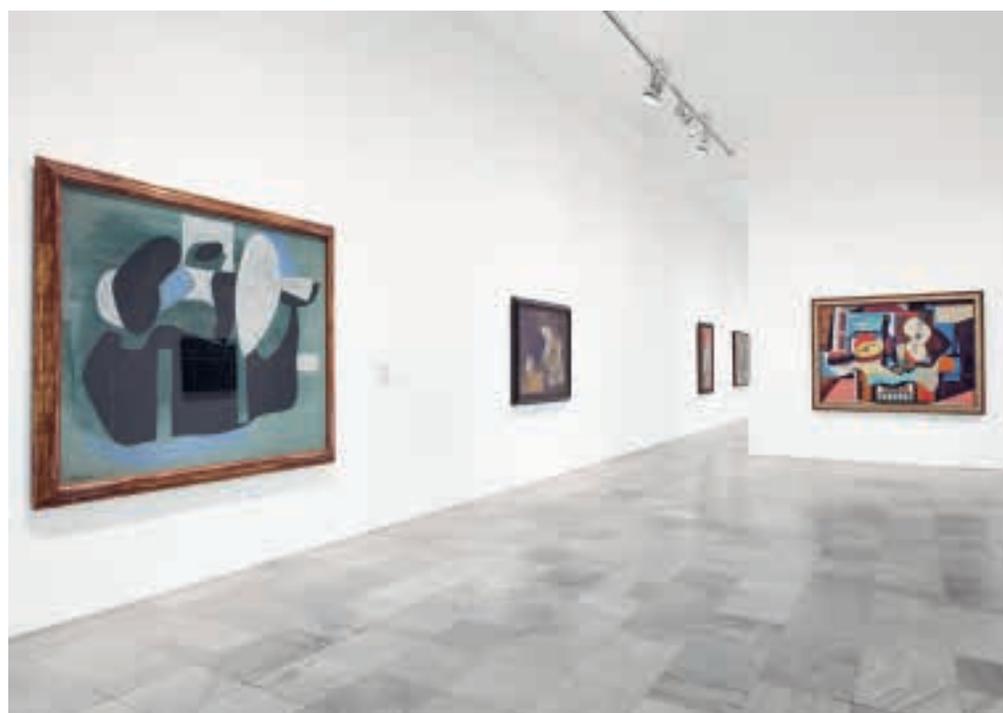
Vistas, invitación y catálogo-manifiesto de la primera exposición del grupo Logicofovista celebrada por ADLAN en las Galerías Catalònia, Barcelona, mayo de 1936



2017: *Piedad y terror en Picasso*

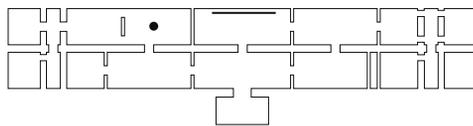
El mundo es un cuarto





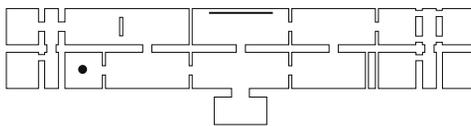
2017: *Piedad y terror en Picasso*

Belleza y terror



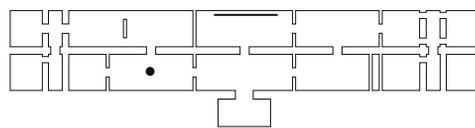
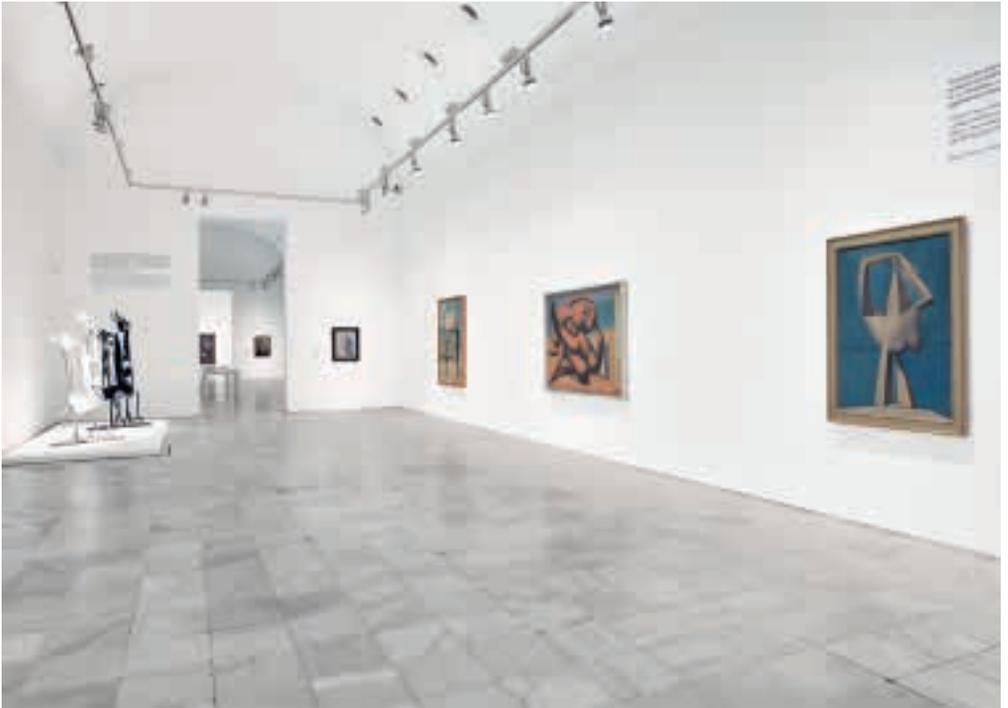
2017: *Piedad y terror en Picasso*

Caras y fantasmas



2017: *Piedad y terror en Picasso*

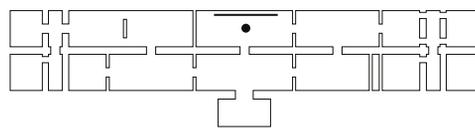
Monstruos y monumentos





2017: *Piedad y terror en Picasso*

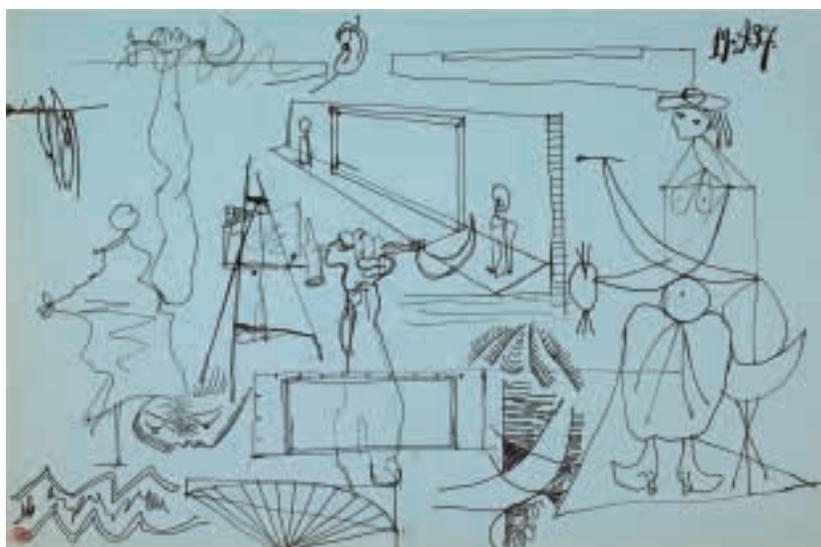
Las cosas se desmoronan





Pablo Picasso, *Le crayon qui parle*
[El lápiz que habla], 1936

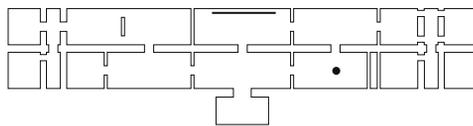




Pablo Picasso, estudios de *L'atelier: le peintre et son modèle* [El taller: el pintor y su modelo], 1937

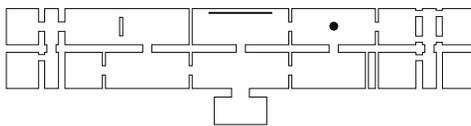
2017: *Piedad y terror en Picasso*

Memento Mori



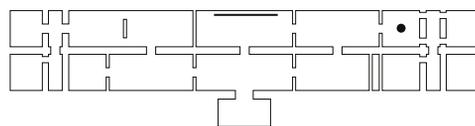
2017: *Piedad y terror en Picasso*

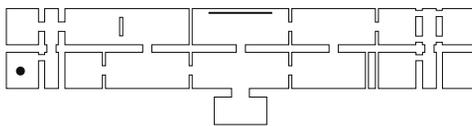
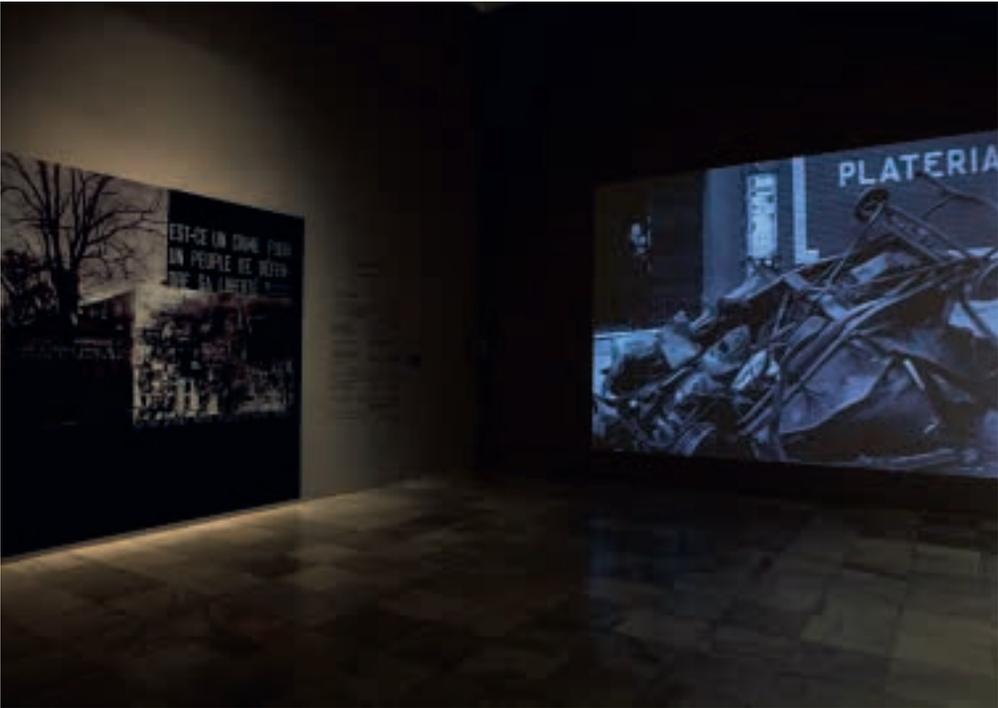
Máquinas de sufrimiento



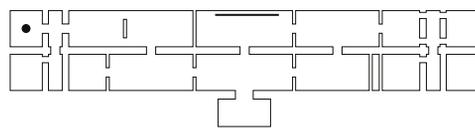
2017: *Piedad y terror en Picasso*

Medianoche en el siglo



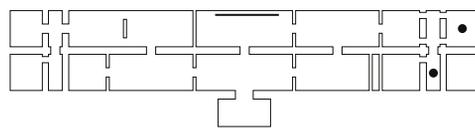


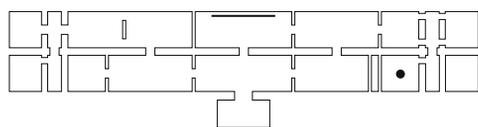
2017: *Archivo Guernica*





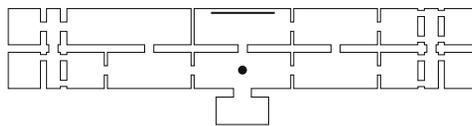
2017: *Archivo Guernica*

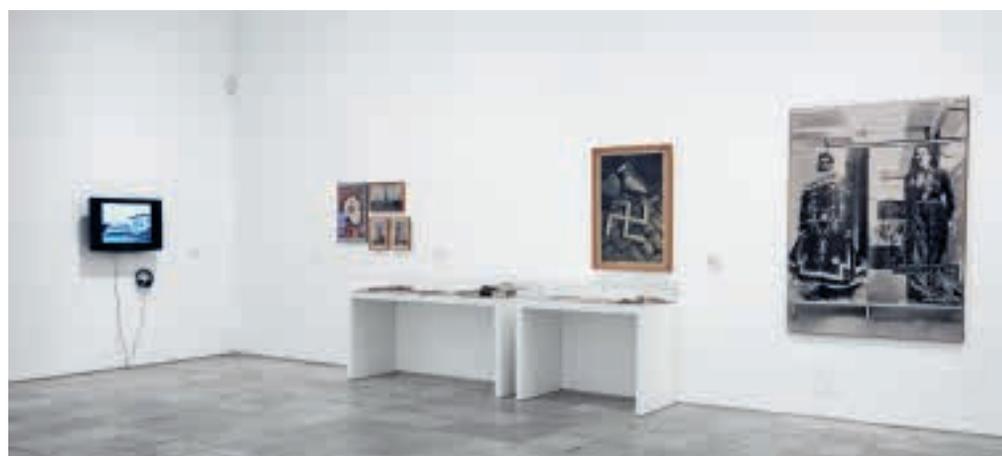
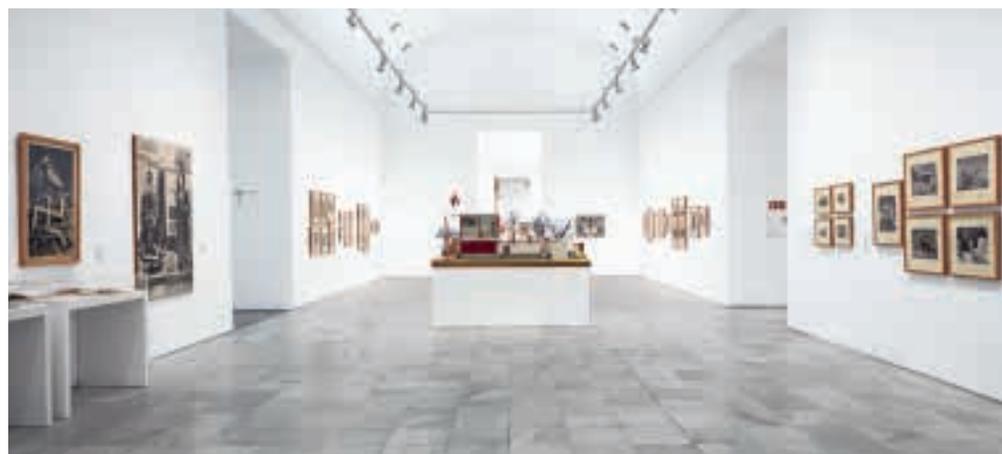




2017-2019

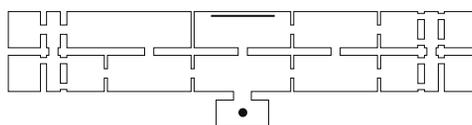
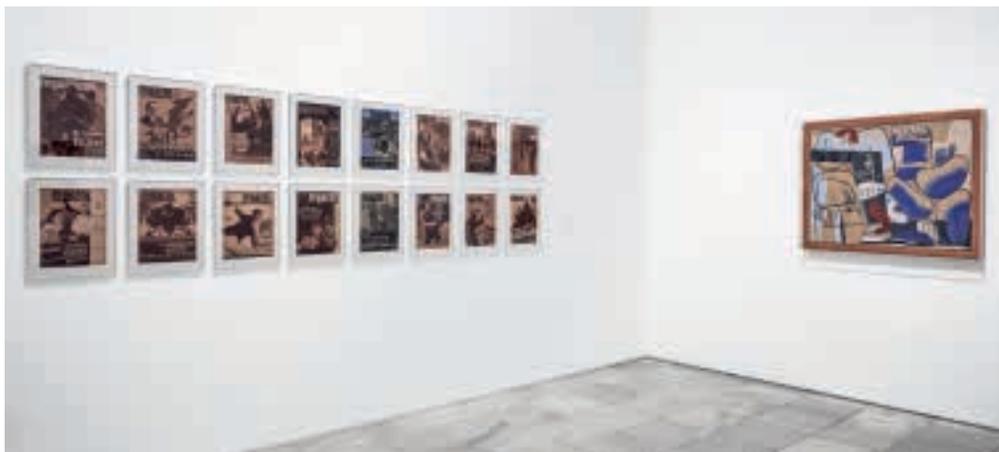
Fotografía de guerra. El Pabellón Español de la República, 1937





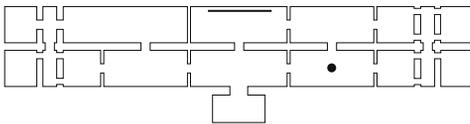
2017-2019

¡Aidez l'Espagne!



2017-2019

Julio González / David Smith. Los años 30



David Smith, *Medals for Dishonor* [Medallas al deshonori], 1938-1940.
Monopolio de alimentos, Diplomáticos: Fascistas y de tendencia fascista, Fabricantes de municiones, Ligas privadas en defensa del orden público, Colaboración del clero y Eliminación científica de cadáveres

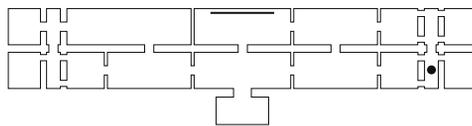




David Smith, *Medals for Dishonor* [Medallas al deshonori], 1938-1940.
*Muerte por bacterias, Bombardeo de la población civil, Elementos que causan
prostitución, Propaganda de guerra, El cuarto poder y Reacción en medicina*

2017-2019

Identities and scenarios for a new regime

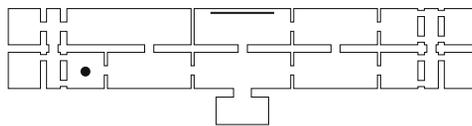




Jalón. Ángel (Ángel Hilario García de Jalón)
Los artifices de la victoria en cielo mar y tierra, 1937-1940

2017-2019

Premonición de la Guerra Civil





II

Extended loan from the artist
[Depósito del artista]:
Guernica en el Museum
of Modern Art de Nueva York*

Rocío Robles Tardío

En septiembre de 1937, en el ecuador de la *Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas en la Vida Moderna* de París, Alfred H. Barr Jr. recibía una tarjeta postal¹ que reproducía el último estado de *Guernica* fotografiado por Dora Maar en el taller de la calle Grands-Augustins. El entonces director del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York tenía entre las manos la imagen de la última obra de Pablo Picasso, con la que el artista había respondido al encargo del Gobierno de la República española y en la que “ha querido expresar la descomposición del mundo preso de los horrores de la guerra”, como se leía en el reverso de dicha postal. Editada por el Comisariado del Pabellón de España y el Gobierno republicano con clara finalidad propagandística, en las manos de Barr la tarjeta supuso el primer viaje simbólico del cuadro a Estados Unidos. Fue también una revelación: *Guernica* debía cerrar su ansiado proyecto expositivo en torno a Picasso, en el que llevaba tiempo trabajando y que se hizo realidad finalmente en la muestra *Picasso: Forty Years of His Art*, inaugurada el 15 de noviembre de 1939 en el MoMA.

* Este ensayo es fruto de una investigación llevada a cabo en el Departamento de Colecciones del Museo Reina Sofía entre octubre de 2015 y octubre de 2017. Agradezco el apoyo del departamento y del Museo en general, así como la indispensable ayuda de Inés Plasencia Camps. El título es una alusión a la línea de créditos de la cartela del cuadro en el MoMA.

¹ Postal de Janice Loeb a Alfred H. Barr Jr., 8 de septiembre de 1937, MoMA Archives, Nueva York, AHB 12.II.F.2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/postal-de-denise-loeb-alfred-h-barr-jr> [última consulta: 8/1/2018].



No obstante, hasta esa fecha y desde su primera presentación pública en la Exposición Internacional de París, el cuadro no dejó de ser objeto de exposiciones de carácter político, recaudatorio y artístico indistintamente.

A comienzos de diciembre de 1937, recién clausurada la exposición de París, la prensa² informó de la participación de *Guernica* en la muestra itinerante *Matisse, Picasso, Braque, Laurens*, que lo llevaría de la mano del artista noruego Walter Halvorsen a Oslo, Copenhague y Estocolmo, en la primavera de 1938. Picasso, o los organizadores de esta exposición, recogieron el lienzo, algo que no ocurrió con las esculturas que el artista había prestado, como se sabe por la carta del 5 de febrero de 1938 en la que se le pedía que con la máxima celeridad dijera a qué dirección deseaba que le fueran enviadas, pues se iba a proceder a la demolición del

² “*Guernica* de Picasso figurera dans une exposition a Oslo, Copenhage et Stockholm”, en *Alga*, sección *Echos d’ici et d’ailleurs*, 3 de diciembre de 1937. Además de *Guernica*, en la exposición escandinava se incluyó un conjunto de obras de Picasso de los años 1900 a 1937, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/guernica-de-picasso-incluido-en-una-exposicion-de-oslo-copenhague-y-estocolmo> [última consulta: 8/1/2018].

Extended loan from the artist



Vista de la exposición *Picasso's Guernica* en el San Francisco Museum of Art, 1939

pabellón³. Con la retirada del cuadro o dando su permiso para ello, Picasso ejercía como su propietario y gestor.

Enviada a Escandinavia como una obra de arte, el cuadro fue recibido por el público y la prensa locales como un arma política⁴. De este modo, *Guernica* por Picasso y Picasso a través de *Guernica* trabajaban intensamente más allá de las fronteras españolas, dado el extenso reconocimiento de su poder representativo y de su capital simbólico. El cuadro fue empleado inmediatamente para canalizar las ayudas extranjeras a refugiados, niños y mujeres, enfermos, intelectuales y en general al necesitado y hambriento pueblo español. El poeta y escritor Juan Larrea⁵ así lo comunicaba

³ MPP-Fonds Picasso, 515AP/E/19/Espagne.

⁴ Recortes de prensa de la exposición *Matisse, Picasso, Braque, Laurens* en el Liljevalchs konsthall, Liljevalchs konsthall Archive, Estocolmo, Book of Press Clippings F3a:35, 1937-1938, <http://guernica.museo-reinasofia.es/documento/recortes-de-prensa-de-la-exposicion-henri-matisse-picasso-g-braque-laurens-en-el-liljevalchs-konsthall> [última consulta: 8/1/2018].

⁵ Entonces secretario de la Junta de Relaciones Culturales de la embajada española en París (N. del E.)

Extended loan from the artist

a Roland Penrose en febrero de 1938, en mitad de las negociaciones para presentar el cuadro en Londres: “Picasso y nosotros [el Gobierno de la Segunda República] estamos interesados en obtener de este cuadro el máximo provecho para el arte y la propaganda, que por su naturaleza excepcional, nos cabe esperar. [...] En este momento el asunto se plantea de la siguiente manera: deseamos que la exposición se lleve a cabo con la máxima solemnidad y énfasis posibles; respecto a Picasso: cuanto mejor considerado sea, más útil podrá ser a nuestra causa; y para nuestra propia causa: pues él es uno de los escasos medios que tenemos para alcanzar ese sector para quienes un argumento de esta categoría puede ser convincente”⁶. En dicha carta le comunicaba que, además de Londres, tenían una propuesta para exponer la obra en Nueva York, lo cual daba cuenta de la atención e interés internacional que esta despertaba.

Tras las exposiciones en Inglaterra —además de dos veces en la capital, se vio en Manchester⁷—, fue el propio Picasso quien, a finales de marzo de 1939, escribía a Penrose para darle instrucciones acerca de cómo enviar el cuadro y el conjunto de obras asociadas a París. El 1 de mayo, *Guernica* y los dibujos, bocetos y *post scriptum* llegaban al puerto de Nueva York. La excepcional naturaleza de *Guernica* (su tamaño y su dimensión política) fue la principal razón por la que dejó Europa, un viaje relatado simbólica y metafóricamente como un exilio. Sin embargo, las facturas del transporte y a quién fueron dirigidas hacen pensar que pudo tratarse también de un salvamento de orden artístico y estético. Los organizadores de la campaña de ayuda a los refugiados españoles —la Spanish Refugee Relief Campaign (SRRC)—, coordinada a través del servicio médico y el comité norteamericano de

⁶ Carta de Juan Larrea a Roland Penrose, 12 de febrero de 1938, National Galleries Scotland, Edimburgo, Roland Penrose Archive, GMA A35/1/1/RPA717, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-juan-larrea-roland-penrose> [última consulta: 8/1/2018].

⁷ La exposición fue organizada por la Manchester Foodship for Spain campaign y tuvo lugar entre el 1 y el 15 de febrero de 1939, The Working Class Movement Library, EVT/SPAIN/4/10, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/anuncio-de-exposicion-de-guernica-en-manchester> [última consulta: 8/1/2018].

Rocío Robles Tardío

Cubierta del catálogo de la exposición
Picasso: Forty Years of His Art, Museum
of Modern Art, Nueva York, 1939



ayuda a la democracia española —el Medical Bureau and North American Committee to Aid Spanish Democracy—, enviaron a Alfred H. Barr Jr. los recibos de la compañía de transporte, pues tal y como habían acordado el MoMA asumía este coste⁸. *Guernica* participó finalmente, desde el 4 de mayo al 15 de octubre de 1939, en cuatro exposiciones en Estados Unidos en el marco de las actividades de la SRRC y fue entregado a tiempo para la citada *Picasso: Forty Years of His Art*. Así pues, el artista cedió el cuadro como reclamo recaudatorio al SRRC y lo prestó al MoMA para la exposición que clausuraba todo un año de actos con motivo de la celebración de su décimo aniversario.

* * *

⁸ Carta de Blanche Mahler a Alfred H. Barr Jr., 25 mayo 1939, MoMA Archives, P&S “Guernica” Records Corresp. 50s “Confidential”, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-blanche-mahler-alfred-h-barr-jr> [última consulta: 8/1/2018].

Extended loan from the artist



Telegrama de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, 15 de diciembre de 1939

En mayo de 1939 el Patronato del MoMA se fotografiaba ante *Les demoiselles d'Avignon* [Las señoritas de Avignon, 1907], obra recién incorporada a su colección y que figuraba en la exposición *Art in Our Time*, con la que inauguraban la sede del museo en la calle 53 y también el programa de eventos por el aniversario de su fundación. En noviembre de ese año, Barr hacía balance de los diez años de gestión al frente de la institución y de los cuarenta años de la trayectoria de Picasso como figura central del arte moderno y de las vanguardias. *Guernica* se presentaba como un punto de no retorno (o de superación) que requería nuevos criterios y categorías formales, más allá de esa dualidad entre “arte abstracto geométrico” y “arte abstracto no-geométrico” que él mismo había previsto en su famoso diagrama de 1936⁹. Aun así, ambos

⁹ Se trata del diagrama sobre los orígenes y evolución del arte moderno (MoMA Archives, AHB Papers, 10.34) que se convirtió en la cubierta del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* (MoMA, 1936)

Rocío Robles Tardío



Montaje de *Guernica*, Fogg Art Museum, Universidad de Harvard, Cambridge (Massachusetts), 1941

Extended loan from the artist

cuadros suponían los dos grandes trofeos de Barr para el MoMA: *Les demoiselles d'Avignon* abría la espita definitiva a la quiebra del sistema de representación y *Guernica* era el canto del cisne de la vanguardia europea. La presencia de este cuadro en el museo neoyorquino o, mejor dicho, su gestión y su exposición, no solo puso en crisis los principios de la pintura moderna hasta entonces imperantes, sino que se convirtió en una cruzada personal para Barr, sirviéndole de objeto de estudio, análisis e interpretación en los años siguientes. El director empleó el origen bélico del cuadro y la visión del horror que simbolizaba para erigirlo, por inversión semántica, en un icono de paz. Con el país inmerso en un proceso de rearme militar, fue el propio Barr quien, en diciembre de 1939 y dadas las pocas garantías de llevar a cabo una devolución segura de las obras que Picasso había prestado a Francia, le propuso que aceptara que estas se integrasen en la itinerancia de *Picasso: Forty Years of His Art* por diversas ciudades estadounidenses¹⁰, y que, después, fueran dejadas en depósito en el museo por el tiempo que durara la guerra. En total eran treinta y tres, a las que se añadían las obras asociadas a *Guernica* que Picasso siempre consideró como una unidad indivisible. El depósito se hizo efectivo y el conjunto pasó a denominarse *war loans* [préstamos de guerra]. Durante esta itinerancia, de manera excepcional, entre septiembre de 1941 y septiembre de 1942 el cuadro se expuso en dos ocasiones en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard bajo el concepto de *for art course*, esto es, atendiendo a un programa “docente y académico”, como se lee en las fichas de trabajo de Barr¹¹. En la correspondencia relacionada con esta solicitud entre Paul Sachs, director del Fogg Art Museum, miembro fundador del Patronato del MoMA y después

¹⁰ Telegrama de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, 15 de diciembre de 1939, MoMA Archives, MoMA Exhs. 91.3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/telegrama-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-15-de-diciembre-de-1939> [última consulta: 8/1/2018].

¹¹ Fichas de trabajo de Alfred H. Barr Jr. con la cronología de las exposiciones donde se ha expuesto *Guernica* (1937-1964), MoMA Archives, AHB 12.II.F.2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/fichas-de-trabajo-de-alfred-h-barr-jr> [última consulta: 8/1/2018].

Rocío Robles Tardío

patrono de honor, y Barr, su discípulo y protegido, quedan patentes estos vínculos institucionales, así como el interés del Fogg Art Museum de presentar arte moderno en Harvard¹². El cuadro se instaló, en ese ánimo modernizador y pedagógico, elevado cual pala de altar y custodiado por capiteles antiguos. En esa contextualización expositiva se reconoce una voluntad de normalizar la obra de Picasso y el arte moderno realizado en un contexto político, de controlar el capital simbólico del cuadro y su consideración como materia artística. Por un lado, enmarcado con capiteles y recreando una capilla, además de impresionar por su fuerza y su belleza —como apuntó Sachs tras verlo en el MoMA en 1939—, *Guernica* pudo ser admirado y reconocido por su carácter de icono sagrado de los valores de libertad y democracia, fundamentos de la política estadounidense que se consideraban amenazados en 1941. Por otro lado, en medio de un conflicto de suma violencia y deslocalizado geográficamente, a tres meses de la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y coincidiendo con la puesta en marcha del Proyecto Manhattan (destinado a la evaluación militar y científica para la producción de armas nucleares) la obra se presentaba como imagen de la consigna oficial de “apoyar la guerra para conquistar la paz”.

* * *

La documentación de Alfred H. Barr Jr. custodiada en los archivos del MoMA en relación con Picasso y en particular con *Guernica* da cuenta del lugar central que ocupó durante su dirección del museo: listas de obras para itinerancias, fichas de trabajo, notas de conferencias, textos para las cartelas de los dibujos y bocetos, para las obras posteriores (los posdata o *post scriptum*), para las fotografías de Dora Maar y para el cuadro mismo, textos en los que puede observarse que apenas cambió una palabra entre 1939 y 1955. En su “misión” de conservar *Guernica*, Barr

¹² Carta de Paul Sachs a Alfred H. Barr Jr., 29 de enero de 1940, MoMA Archives, MoMA Exhs. 91.7, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-del-fogg-art-museum-al-moma> [última consulta: 8/1/2018].

Extended loan from the artist

se reservaba el derecho, por ejemplo, de proponer qué obras de Picasso podían formar parte de la exposición con la que la Sociedad de Arte Moderno mexicana inauguraría su sede de Ciudad de México en 1944. De ello informa la nota que Monroe Wheeler, director del Departamento de Exposiciones y Publicaciones del MoMA, envió a Jere Abbott, director del Smith College Museum of Art en Northampton, Massachusetts —y también fundador del MoMA y más tarde, patrono de honor—, el 23 de noviembre de 1943, en la que comentaba el propósito de Inés Amor y Jorge Enciso de “solicitarlos en préstamo la exposición. [...] Es su deseo convertir su galería de la Ciudad de México en lo que el MoMA representa para Nueva York, y están muy interesados en contar con nuestra colaboración. El señor Barr, señor Soby y yo mismo creemos que Picasso estaría entusiasmado de que sus obras, cuya custodia el museo ha asumido durante la guerra, sean presentadas en esa exposición; y el señor Barr ha elaborado una lista de las obras que podrían incluirse”¹³. Esa “exposición de Picasso” que menciona Monroe Wheeler era la dilatada muestra que, con cuatro ediciones, cambios de nombres y varias adaptaciones entre 1939 y 1943, mantenía el espíritu del proyecto original: *Picasso: Forty Years of His Art*. Las listas de obras de cada edición revelan que en la tercera, titulada *Picasso: Epochs of His Art* (1942), y en la cuarta, *Picasso* (1942-1943), *Guernica* estuvo presente únicamente como ampliación fotográfica, y no fue el único caso: *Les demoiselles d'Avignon*, *Portrait d'Ángel Fernández de Soto*. *Buveur d'Absinthe* [Retrato de Ángel Fernández de Soto. Bebedor de absenta, 1903] y una escultura cubista (sin datos) también quedaron reducidos a su reproducción técnica, a pura imagen. Barr estableció desde muy pronto la fórmula perfecta para aunar conservación y pedagogía, de manera que cuando *Guernica* salía del museo podía hacerlo a través de su réplica fotográfica¹⁴. Al cruzar la lista

¹³ Carta de Monroe Wheeler a Jere Abbott, 23 de noviembre de 1943, MoMA Archives, MoMA Exhs. 258.j.3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-monroe-wheeler-jere-abbott> [última consulta: 9/1/2018].

¹⁴ Tal fue el caso de la muestra itinerante por distintas instituciones estadounidenses entre 1952 y 1956 bajo el título de *Studies for Guernica*,

de obras de la segunda edición de *Picasso: Forty Years of His Art* (celebrada desde septiembre de 1940 a abril de 1941) con la última que Barr preparó para la Sociedad de Arte Moderno, cuya correspondencia se mantuvo hasta abril de 1944, se comprueba que de la primera exposición viajaron tan solo catorce cuadros (en su mayoría de la colección del MoMA y del depósito de Picasso) y que además de obra gráfica, se prestó un conjunto de quince estudios vinculados con *Guernica*¹⁵, pero no se mencionaba el cuadro. Sin embargo, este sí figuraba entre los que Barr, que se encontraba a punto de ser cesado en su cargo de director, quería comprar para la colección del MoMA. Apenas hecha pública la adhesión de Picasso al Partido Comunista Francés, Barr escribía al artista con un claro objetivo: adquirir *Guernica* y las obras relacionadas¹⁶. Mientras que la vigencia del cuadro en una Europa bombardeada resultaba cada vez más urgente y necesaria, en Estados Unidos, según entendía Barr, *Guernica* ejercía una labor redentora tanto en el plano militar como en el relato de la historia del arte.

Pedagogía y propaganda. Sirva de ejemplo el libro de Barr, *What is Modern Painting?* (1943), convertido enseguida en uno de los títulos más vendidos de toda la historia del MoMA y en cuyo prólogo el autor señalaba que estaba dirigido a “aquellos que tienen poca experiencia en ver pintura, en particular la pintura moderna, que muchos consideran confusa, desconcertante, difícil y sin utilidad. [...] El propósito de este libro es romper con los prejuicios, sacudir de la indiferencia y despertar el interés

entre 1952 y 1956. Véase MoMA Archives, CEII.1.105.2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/listado-de-obras-de-la-exposicion-studies-guernica> [última consulta: 9/1/2018].

¹⁵ Dossier de la exposición de la Sociedad de Arte Moderno de México con la relación de obras, costes, prestadores, etc., MoMA Archives, MoMA Exhs. 258.j.1, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/dossier-de-la-exposicion-de-la-sociedad-de-arte-moderno-de-mexico-con-la-relacion-de-obras-costes-prestadores-etc> [última consulta: 9/1/2018].

¹⁶ Tarjetas postales enviadas por Alfred H. Barr Jr. a Picasso, 31 de octubre de 1944, MPP-Fonds Picasso, 515AP/E/16/14/4(2), <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/tarjetas-postales-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso> [última consulta: 9/1/2018].

Extended loan from the artist

del público, de tal manera que se logre una mayor comprensión y aprecio de las pinturas más arriesgadas de nuestros días”¹⁷. El tono propagandístico de estas palabras coincide en el tiempo con el reconocimiento de la hegemonía política, económica, armamentística y también artística de Estados Unidos y su asunción de un papel, también misional, en el rescate de la destrucción total de las potencias y la población europea en la contienda. Rescindido como director, Barr se concentró en su tesis doctoral que presentó bajo el título *Picasso: Fifty Years of His Art* en 1946, consolidando así la autoridad pedagógica del MoMA y convirtiendo al artista y al cuadro en imagen y tema para los medios de comunicación y de consumo.

En este contexto se enmarca el proyecto, impulsado por Barr, de hacer una película documental sobre *Guernica* para ser proyectada en el museo, sin perder de vista que la lección de ambos —artista y cuadro— ya había calado entre las nuevas generaciones de artistas y críticos estadounidenses, como Elizabeth McCausland, Sidney Janis o Clement Greenberg. Barr propuso a su segundo en el museo, William S. Lieberman, para redactar el guion de esta película. Querían un producto objetivo y documental, y para ello acudieron al director de cine más prestigioso del género: Robert Flaherty. En los comentarios que Barr escribió a un primer borrador de guion redactado por Lieberman, fechados el 25 de octubre de 1945, hacía hincapié en eliminar cualquier referencia a la historia del arte —en particular la alusión al políptico de la *Adoración del Cordero Místico* (1432) de Gante de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck—, y proponía centrarse y sacar todo el partido “narrativo” posible a la cuestión del proceso creativo del genio Picasso, apoyándose en los estudios y lienzos realizados contemporáneamente al cuadro, en los *post scriptum* y en las fotos de Dora Maar. Esto es, instaba a abandonar cualquier referencia a potenciales influencias o paralelismos formales o estéticos externos. También aconsejaba incluir fotografías de *Guernica* en el Pabellón

¹⁷ Alfred H. Barr, Jr., *What Is Modern Painting?*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 6.

Rocío Robles Tardío

de España de 1937, así como referencias visuales —ahora sí— a otras obras de Picasso realizadas a lo largo de los últimos treinta años y en las que se advirtieran motivos que eventualmente aparecen en el cuadro, en especial *La Minotauromachie* [La Minotauromaquia, 1935]. Echar la vista atrás tres décadas antes de *Guernica* significaba arrancar en *Les demoiselles d'Avignon*. De esta forma, el círculo de la crisis de la representación en el arte se abría y cerraba con dos obras que el MoMA exponía en sus salas. Sin duda, el documental que pretendía Barr era la realización cinematográfica de lo que recogían sus dos monografías sobre Picasso: el catálogo de 1939 y la edición revisada (y convertida en tesis doctoral) de 1946, donde *Guernica* era la pieza concluyente en su interpretación del arte moderno. En última instancia, fuera en sus libros o en la película explicativa de *Guernica*, para Barr Picasso era irrenunciable. En el punto 9 de sus notas al guion indicaba que “no solamente se debía poner el énfasis en el bombardeo de la ciudad de Gernika como el primer ataque aéreo de destrucción total, sino como la profecía más poderosa —y violenta— en el siglo XX del horror de la guerra aérea que ha llegado a su punto álgido con el lanzamiento de la bomba atómica”¹⁸. Hiroshima y Nagasaki habían sido bombardeadas por el ejército estadounidense dos meses antes de redactar esas notas; de modo que, en las obras de Picasso y especialmente en *Guernica*, Barr constataba la destrucción, la ruina y el escombros —el cubismo¹⁹, en definitiva— como el lugar de llegada y agotamiento de las promesas de la vanguardia. Desde el museo y la historia del arte, Barr añadía una nueva acepción política al capital simbólico de *Guernica*: imagen sintética y epifanía de su época.

¹⁸ Carta interna de Alfred H. Barr Jr. a Jere Abbott, 25 de octubre de 1945, MoMA Archives, AHB. 12.II.F6, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-john-e-dick-abbott> [última consulta: 11/1/2018].

¹⁹ Véase a este respecto Ángel González García, “Conjeturas sobre el cubismo”, en *Economía: Picasso*, Barcelona, Museu Picasso, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2012, pp. i-1 - i-48.

Extended loan from the artist

Lo que conocemos de la labor de Lieberman es un guion final que recoge los comentarios de Barr y con el que trabajó Flaherty²⁰. Este se organizaba en dos bandas paralelas: imagen y voz del narrador²¹. La película debía arrancar con imágenes de bombardeos de ciudades durante la Guerra Civil para pasar, después, a los dibujos preparatorios, bocetos, a los apuntes de composición, a las fotografías de Dora Maar, a *Guernica* —al que iba y volvía continuamente deteniéndose en sus elementos principales y detalles— para llegar a la instalación del cuadro en el Pabellón de España en la citada Exposición Internacional de París. Seguidamente, con el objetivo de aludir a la prolongada vida de *Guernica* y su papel redentor, se terminaba con una imagen del cuadro en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard y con alguna otra en el MoMA, su lugar de acogida. Además del intercambio de notas y guiones, quedan más de nueve minutos de grabación del cuadro en este último emplazamiento que Flaherty realizó en 1949. También se sabe que siete años después, en julio de 1956, Lieberman, entonces director del Departamento de Estampas, prohibió la proyección de dicho material. Argumentaba que no estaba satisfecho con el resultado²²: lo consideraba un trabajo inacabado, elaborado en base a las directrices de un guion bicéfalo, que se limitaba a mostrar detalles y a deslizar la cámara por la superficie del

²⁰ Notas de Alfred H. Barr Jr. al guion de la película *Guernica* de Robert Flaherty, The Rare Book & Manuscript Library, Columbia University, Nueva York, Robert Flaherty Papers, Box 41, Folder Guernica, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/notas-de-alfred-h-barr-jr-al-guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty> [última consulta: 11/1/2018]. La traducción de las notas y el guion están incluidos en las pp. 270-278 de este libro.

²¹ Véase The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library, Robert Flaherty Papers, Box 41, Folder Guernica, file Scenarió, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty> [última consulta: 11/1/2018].

²² Nota interna de William S. Lieberman a Richard Griffith, 5 de julio de 1956, MoMA Archives, P&S Guernica Records. Correspondence 1950s, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-william-s-lieberman-richard-griffith> [última consulta: 11/1/2018].

lienzo. Superficie, escombros, ruinas y pérdida de pigmentos, esa era además la profecía inmediata respecto a los desastres de la guerra que encerraba el cuadro y la poética del documental de Flaherty. Cabe pensar también que el proyecto se frustró porque en 1949 (y hasta 1956) las imágenes del cineasta que resultaban más emocionales que pedagógicas, no constituyeron un instrumento válido para que el museo enseñara qué representa o significa *Guernica*. Por el contrario, la película consolidó el “ser” del cuadro, mostrándolo tal como era, empezando por su carácter material. No obstante, el museo no desistió de su propósito colaborando con la película de Felix Brentano *What is Modern Art?* (1948)²³. Por su título bien pudiera pensarse que, esta vez sí, se trataba de la versión cinematográfica del libro de Barr *What is Modern Painting?* (1943), pues presentaba un ejercicio pedagógico excelente: dos actores profesionales en el papel de profesor y alumna, ante los cuadros y dialogando mediante preguntas y respuestas como método clásico de aprendizaje, abordan y repasan las principales corrientes de las vanguardias y sus representantes más destacados. En esta lección de arte moderno, rodada en el MoMA, Picasso ocupa un lugar privilegiado con el comentario de cuatro de sus obras, donde *Guernica* ejemplifica el arte político y el compromiso del artista, enumerándose brevemente cada una de sus figuras y atendiendo al hecho de que fuera pintado en blanco, negro y gris. La resumida explicación de la obra en la película de Brentano diluía el universo que, en apenas diez años, se había construido en torno a ella en el MoMA: usos, gestión, solicitudes de préstamo, intención de compra y estado de conservación. Buena prueba de ello son las fichas de trabajo de Barr antes mencionadas, donde las únicas referencias y reseñas recogidas a propósito de *Guernica* son el catálogo de la exposición de 1939, su libro *What is Modern Painting?* de 1943 junto con la edición revisada de 1952, y el catálogo de la exposición *Joan Miró* (MoMA, 1957) escrito por James Thrall Soby y publicado dos años después, en cuya página 88 se reproduce el

²³ <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/what-modern-art> [última consulta: 11/1/2018].

Extended loan from the artist

cuadro al ponerlo en relación con el mural de Miró *Payés catalán en rebeldía* o *El segador* (1937), también realizado para el Pabellón de España de 1937. Con ello quedaba claro que para Barr las únicas referencias válidas relacionadas con *Guernica* solo podían salir de su museo.

* * *

Un lugar común en la biografía y la bibliografía de *Guernica* es el interés e insistencia en desentrañar su significado, entendiendo el cuadro como un conjunto de signos significantes o incluso como un jeroglífico. A este respecto sobresale el simposio organizado por Barr en el MoMA el 25 de noviembre de 1947, en el que reunió a testigos de la ejecución del cuadro, expertos, críticos y artistas como Juan Larrea, Jerome Seckler, Josep Lluís Sert, Jacques Lipchitz o Stuart Davies; a los que se sumaron durante el turno de preguntas y debate posteriores el artista Ben Shahn y Monroe Wheeler, entre otros²⁴. En este marco, *Guernica* fue interpelado como obra de arte, como obra de propaganda y analizado en sus elementos, evidenciándose la ambigüedad y la polisemia de todos ellos (toro, caballo, soldado, lámpara, candil, pájaro, etcétera). Como ya había deducido Barr, el cuadro poseía una aproximación dual que también resultaba arbitraria: “una combinación de literalidad (madre con el niño, mujer en el edificio, pájaro herido, mujer abatida) versus simbolismo (toro, caballo, mujer con lámpara, soldado caído)”²⁵. Dicho encuentro estuvo precedido por la publicación de la monografía sobre *Guernica* de Juan Larrea²⁶, así como por la batalla dialéctica y epistolar entre Barr, Daniel-Henry Kahnweiler —hablando en su nombre y en el de Picasso— y el propio Larrea, centrada en el

²⁴ Actas del simposio *Guernica*, Nueva York, 25 de noviembre de 1947, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/actas-del-simposio-guernica> [última consulta: 28/1/2018].

²⁵ Alfred H. Barr Jr., notas manuscritas sobre *Guernica*, s. f., MoMA Archives, AHB. 12.II.F6.

²⁶ Juan Larrea, *Guernica. Picasso*, Nueva York, Curt Valentine, 1947. La introducción del libro estaba firmada por Alfred H. Barr Jr.

esclarecimiento del significado del cuadro y del valor simbólico, estético y político del mismo. El 21 de mayo de 1947, Barr escribía a Kahnweiler para que trasladara un par de preguntas a Picasso puesto que “como quizás sepa, existe una verdadera confusión acerca del simbolismo de *Guernica*. Picasso mismo ha aumentado esta confusión al confirmar interpretaciones aparentemente contradictorias acerca del valor del toro y el caballo”²⁷, insistiendo así en la lectura simbólica del cuadro. Una semana después, a través de Kahnweiler, Picasso respondía sentenciando que “un caballo es un caballo y un toro es un toro. También hay una especie de pájaro o pollo sobre la mesa, no me acuerdo bien. Este pollo es un pollo. Ah, sí, los símbolos... No es necesario que el pintor cree símbolos, en ese caso sería mejor que se dedicara a escribir aquello que quiere decir en lugar de pintar. El público ha de ver en el caballo o en el toro símbolos para ser interpretados como lo consideren. [En el cuadro] Hay animales, animales masacrados, para mí eso es todo. Al público le corresponde ver lo que quiere ver”²⁸. Dejando a un lado el hecho de que Picasso, diez años después, no recordara los animales presentes en su cuadro, se concluye que al artista no le interesaba “detener” la vida del cuadro diciendo las palabras que todos querían oír, fantaseando en un ejercicio de memoria acerca de lo que pintó o representó²⁹. Picasso se ceñía a su literalidad, esto es, no representó: no había ejercicio de mimesis ni referente en el mundo físico, sino que “presentó”, por lo que *Guernica* no es un cuadro de historia —en el sentido académico del término— sino un cuadro de guerra,

²⁷ Copia de la carta de Alfred H. Barr Jr. a Daniel-Henry Kahnweiler, 21 de mayo de 1947, MoMA Archives, AHB. 12. II. F2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-daniel-henry-kahnweiler-del-21-de-mayo-de-1947> [última consulta: 11/1/2018].

²⁸ Carta de Daniel-Henry Kahnweiler a Alfred H. Barr Jr., 29 de mayo de 1947, MoMA Archives, AHB. 12. II. F2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-daniel-henry-kahnweiler-alfred-h-barr-jr-del-29-de-mayo-de-1947> [última consulta: 11/1/2018].

²⁹ Picasso evitó siempre explicar *Guernica*, como se comprueba también en una entrevista de 1966 para el programa *Panorama* de la televisión francesa. Institut national du patrimoine, París, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/picasso-y-su-tiempo> [última consulta: 11/1/2018].

Extended loan from the artist

un cuadro beligerante en al menos una doble acepción: por su temática y por el propósito con el que fue concebido en 1937. Por ello, al haber eliminado el factor contingente, su validez icónica se extiende hasta nuestros días. Como la propia historia del cuadro evidencia y como ejemplifican los centenares de imágenes de manifestaciones, protestas, carátulas de discos, pegatinas o carteles, su vida no se acabó en 1937 ni tampoco con su inserción en un relato museológico en 1939. Al contrario, las sucesivas réplicas del cuadro participan de esta dicotomía entre lo simbólico y lo literal, lo museológico y lo político-social. Sirven de ejemplos el tapiz de *Guernica* que Nelson Rockefeller encargó en el otoño de 1955 al taller de René y Jacqueline de la Baume Dürrbach en Vallauris³⁰; los murales cerámicos hermanados de las ciudades de Gernika y Bogotá, o los centenares de murales —muchos de ellos anónimos o con inscripciones de partidos políticos o asociaciones vecinales— repartidos, sobre todo, a lo largo de la geografía española desde finales de la década de 1970, como recoge la serie fotográfica de Heinz Hebeisen, a los que se suman los localizados fuera de España. En definitiva, la historia de *Guernica* se narra desde la obra (desde su materialidad, su gestión, su autor y sus depositarios) y después de su conversión en imagen.

* * *

El proyecto del MoMA de crear un “Picasso” genio y musealizarlo ha tenido numerosos jalones, sustentados por la presentación cronológica de su obra, organizada por temas y estilos, abundando en la versatilidad y “variedad de lenguajes empleados”, como señalaba la crítica y la historiografía de la década de 1940, que se ha mantenido a lo largo de los años. Picasso ordenado. El museo neoyorquino se convirtió en el laboratorio de estudio, catalogación y sistematización del trabajo del artista. Con trayectorias

³⁰ Véase Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, Nueva York, Collection RFam NAR, RG4, Series C: Art, B28-F239 “La Guernica”. <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-john-french-louise-boyer> [última consulta: 11/1/2018].

Rocío Robles Tardío



Vistas de la exposición *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1957

paralelas en el tiempo, la ingente labor de Christian Zervos con la publicación sistemática y periódica del catálogo razonado de Pablo Picasso, que inició en 1932 y desarrolló hasta 1978, se vio superada por la ingeniería del museo, cuyo prototipo se definió en 1939, en la exposición y el catálogo de *Picasso: Forty Years of His Art*, revisado y aumentado en 1957 en la muestra *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, y que llegó a su cumbre en 1980, con *Picasso: A Retrospective*, cuyo catálogo fue concebido por William

Extended loan from the artist

Rubin como el catálogo razonado definitivo del artista, rebosante de fichas de obras. No obstante, ya en 1930, a raíz de la tercera exposición organizada por el MoMA y titulada *Painting in Paris*, el museo señalaba que su propósito era llegar a ser lo más autónomo posible respecto a Europa en cuestión de préstamos, es decir: trabajarían para lograr que las exposiciones temporales consistieran en la ordenación nominal, temática o cronológica de su propia colección. Lo consiguieron. Baste el ejemplo de la exposición *Picasso in the Museum of Modern Art: 80th Birthday Exhibition*, celebrada entre mayo y septiembre de 1962, y comisariada por Dorothy Miller y William Lieberman. Las más de setenta obras que la componían procedían de la colección del museo, ya fueran adquisiciones o donaciones, a las que se sumaban *Guernica* y cincuenta y tres obras asociadas a él. Cinco años después de haber devuelto al artista todos los *war loans*, a excepción de *Guernica* y el conjunto de dibujos y trabajos preparatorios³¹, el MoMA demostraba que poseía unos fondos tan sobresalientes como los del propio Picasso.

Entre noviembre de 1939 y septiembre de 1981, el museo incluyó *Guernica* en más de diez exposiciones celebradas en su sede, además de insertarlo en el relato de su colección permanente. En la cartela y en el catálogo de la exposición *Picasso: Forty Years of His Art* se lee *Lent by the artist* [prestado por el artista], a partir de 1947 en adelante el estatus del cuadro varió a *Extended loan from the artist* [depósito del artista]³². Se obviaba, de este modo, tanto por parte del museo como del artista, cualquier tipo de polémica acerca de una propiedad simbólica, *de facto* o *de iure*. Entre medias, y corroborando este hecho, la monografía

³¹ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Daniel-Henry Kahnweiler, 30 de mayo de 1957, MoMA Archives, P&S Guernica Records. Correspondence 50s, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-daniel-henry-kahnweiler-del-30-de-mayo-de-1957> [última consulta: 11/1/2018].

³² Nota de prensa “Exhibition of Large-Scale Modern Painting opens at the Museum of Modern Art”, MoMA, MoMA Press Release Archives 1929-97, ref. 47401-13, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325560.pdf [última consulta: 11/1/2018].

de Elizabeth McCausland, *Picasso* (1944), señalaba *Collection of the artist* [colección del artista]. Ese mismo año, tras la liberación de París y la inminente derrota de Alemania, Picasso hacía pública su adscripción política en el nuevo escenario internacional y, como ya se mencionó antes, Barr le comunicó su interés por adquirir *Guernica* y las obras a él asociadas. El artista no respondió a esa petición, tal y como la propia historia del cuadro muestra, continuando él mismo con su gestión: rechazó el préstamo para una exposición en Caracas en 1948³³, aceptó el préstamo del cuadro para la muestra en el Palazzo Reale de Milán en el otoño de 1953, y que formara parte de la muestra monográfica que le dedicaba la II Bienal de São Paulo (1953-1954). El vacío dejado por *Guernica* en el MoMA durante este doble préstamo abrió una brecha en el orden museográfico establecido por Barr. A este malestar se añadió la petición —y aceptación por parte del artista— de *Guernica* para la exposición antológica de París en la primavera de 1955, que después itineró a Múnich, Colonia y Hamburgo, en una primera fase, y a Bruselas, Ámsterdam y Estocolmo, en una segunda. Esto supuso más de año y medio sin *Guernica* y, aunque Barr no podía oponerse a la decisión de Picasso, desinstalar el cuadro suponía modificar la organización de las salas y, como le hizo saber, dejaba de ofrecer al público una obra esencial y uno de los grandes reclamos de su museo³⁴. Además, en su horizonte ya estaba dibujada la exposición que le quería organizar en 1957, coincidiendo con su 75 aniversario, y le preocupaba que las obras no regresaran a tiempo.

A finales de mayo de 1957 se inauguraba *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, el último ejercicio curatorial de Barr con el artista donde *Guernica*, con su estatus de obra en depósito, tuvo

³³ Carta de Pablo Picasso a Alfred H. Barr Jr., 26 de noviembre de 1948, Musée national Picasso, París, 515AP/E/16/14/6, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-pablo-picasso-alfred-h-barr-jr-del-26-de-noviembre-de-1948> [última consulta: 11/1/2018].

³⁴ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, 10 de marzo de 1955, MPP-Fonds Picasso, 515AP/E/16/14/7(1), <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-10-de-marzo-1955> [última consulta: 11/1/2018].

Extended loan from the artist

un papel relevante por, al menos, tres razones. En primer lugar, Barr quiso mostrar ahora al público el Picasso después de *Guernica*, arrancando del lugar donde había terminado su exposición de 1939. En segundo lugar, tras presentar la muestra en el Art Institute of Chicago y el Philadelphia Museum of Art, se acordó que el cuadro no se prestaría más, dado su estado de conservación y el daño material que suponía enrollarlo e instalarlo en su bastidor en cada viaje. Por último, en tercer lugar, como propietario, Picasso había solicitado en julio de 1956 que le fueran devueltas todas las obras que había depositado en 1939, salvo *Guernica* y los trabajos asociados. Después de un abundante intercambio epistolar con Kahnweiler en nombre de Picasso, Barr se comprometió a devolverlas en febrero de 1958. Cabe mencionar que la petición de Picasso se produjo ocho meses después de que el tapiz de *Guernica* fuera realizado y él mismo lo viera en Antibes³⁵, y un mes antes de la muerte de Jackson Pollock. Picasso quería recobrar su papel como gestor de su trabajo —en el sentido activo del término— y recuperar, exponer y poner en circulación sus obras anteriores a 1939, cuando dominaba la historia del arte. En cuanto a *Guernica*, se constataba su doble carácter: era una obra tan importante como problemática debido a su tamaño, y su carácter de fetiche empezaba a competir con su consideración de reliquia, acepción que alcanza su punto máximo cuando el cuadro es entregado al Gobierno de España en septiembre de 1981. La petición del colectivo de trabajadores del arte Art Workers' Coalition (AWC), en octubre de 1967, solicitando la retirada del cuadro del MoMA en el contexto de la guerra de Vietnam³⁶, demanda que

³⁵ Carta de Petro (Nelly) van Doesburg a Louise A. Boyer, secretaria de Nelson Rockefeller, 19 de noviembre de 1955, Rockefeller Archive Center, Collection RFam NAR, RG4, Series C: Art, B28-F239 “La Guernica”. También las fotografías de la visita de Picasso al museo de Antibes, donde se expuso el tapiz una vez terminado, en MPP-Fonds Picasso, APPH5113, APPH5114, APPH5115 y APPH13599, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-nelly-van-doesburg-louise-boyer-del-19-de-noviembre-de-1955> [última consulta: 11/1/2018].

³⁶ Véase el ensayo de Francis Francina en este libro en las pp. 223-243, así como su artículo, “Meyer Schapiro’s Choice: My Lai, *Guernica*, MoMA and the Art Left, 1969-70” (Part 1 y Part 2), en *Journal of Contemporary*

Rocío Robles Tardío

se prolongó a enero de 1970 con la acción *Q. And babies? A. And babies* [P. ¿Y bebés también? R. Y bebés también], un acto de protesta ante el cuadro que evidenció que el museo permitía la relación física y espacial del público con las obras en sus salas. Por otro lado, mientras que la AWC participaba en la resolución de un problema político desde la historia del arte, la institución del museo, que había localizado el valor político de *Guernica* en su interior, lo redujo a una cuestión de representación, de imagen y de mercadotecnia. Meses antes, en la primavera de 1967, el departamento de Publicaciones del MoMA trabajaba con una copia de una fotografía de *Guernica* tomada por Ansel Adams en 1942 con el propósito de editar carteles (de gran formato, hasta de 100 × 90 cm) con la imagen del cuadro para venderlos en la taquilla del museo³⁷. Picasso rechazó la petición de la AWC de retirar la obra en otoño de 1967 y, sin barreras físicas ni visuales, el cuadro fue objeto de una “acción de liberación de su propiedad”³⁸ por parte de Tony Shafrazi, el 28 de febrero de 1974, al pintar con aerosol rojo en su superficie “kill lies all” [muerte a todas las mentiras]. Considerando este hecho como un atentado contra una obra de arte y una institución, el museo se convirtió en hospital de campaña por un día. Las fotografías de los dos restauradores trabajando en el lienzo y de Shafrazi detenido daban cuenta de la rápida intervención de los profesionales del MoMA y de la policía, y contribuyeron enormemente a la mediatización de esta operación de limpieza y salvamento.

Abundando en la historia del cuadro como el relato de su gestión (de la obra de arte, pero también de su imagen), la muerte

History, vol. 30, n° 3, julio de 1995, pp. 481-511 y vol. 30, n° 4, octubre de 1995, pp. 705-728, incluidos también en Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 160-208.

³⁷ Nota interna de Sara Mazo a Eric Rowlison, 10 de mayo de 1967, MoMA Archives, P&S Guernica Records: Correspondence 1960s.

³⁸ Carta de Karl Denim, S. S. Kush y Joshua Jericho en defensa de Tony Shafrazi, 2 de marzo de 1974, MoMA Archives, PI II.B.1637, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-karl-denim-s-s-kush-y-joshua-jericho-en-defensa-de-tony-shafrazi> [última consulta: 11/1/2018].

Extended loan from the artist

del artista primero (8 de abril de 1973), la de Franco después (20 de noviembre de 1975) y la formación de un gobierno en España, presidido por Adolfo Suárez, como resultado de las elecciones generales de 1977, desencadenaron el definitivo proceso de solicitud de devolución por vía oficial y diplomática de *Guernica*. Tras intensas y dilatadas negociaciones con el gobierno español, el MoMA accedió a entregar las obras una vez finalizada la exposición *Picasso: A Retrospective* (1980), y, con el visto bueno de los restauradores, se tomaron todas las medidas necesarias para preservar el conjunto durante el desmontaje en sala y el viaje. Esta última muestra, en el verano de 1980, fue la más multitudinaria de las que hasta entonces había organizado el MoMA: basta ver las colas que se formaron a la entrada del museo, al público amontonándose ante *Guernica* o la dificultad para elegir qué postal comprar a modo de recuerdo e imagen de la obra, que se despedía así del público estadounidense. El 16 de octubre de 1981, un mes después de que el cuadro perdiera su condición de depósito en el MoMA para convertirse en “legado Picasso” en Madrid, John Koegel, asesor y secretario del departamento jurídico del museo neoyorquino, escribía a Javier Tusell, entonces director general de Bellas Artes, para confirmar, tal y como habían acordado las partes, que el MoMA continuaría utilizando y reproduciendo para sus propios fines las obras de Picasso que acababan de entregarles³⁹. A lo largo de todos esos años, desde el auge de los medios de masas a las exposiciones *blockbuster*, el MoMA demostró entender perfectamente la pertinencia y la necesidad de crear esa identidad de facto entre tener la obra y controlar su imagen.

³⁹ Carta de John Koegel a Javier Tusell, 16 de octubre de 1981, MoMA Archives, PI II.B.1637, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-john-koegel-javier-tusell-del-16-de-octubre-de-1981-o> [última consulta: 11/1/2018].

Discurso de Clement Attlee, líder del Partido Laborista británico, en la inauguración de la exposición *Guernica Pictures by Picasso*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1939



Las furias y las penas: *Guernica* y el exilio republicano de 1939

José-Ramón López García

Al igual que con otras categorías que afectan al estudio de su figura, la adscripción de Pablo Picasso al exilio republicano de 1939 resulta problemática. Sin embargo, no cabe duda de que su obra *Guernica* jugó un papel esencial en la consumación del artista como icono de las culturas del exilio, si bien ambos adquirieron condiciones simbólicas muy diferentes. Su ausencia de España, a pesar de los intentos reiterados del franquismo por atraerlo a su seno, convierten al artista “en el más importante símbolo del exilio”¹, pero la trayectoria de *Guernica* y el proceso de despolitización de sus valores a partir de 1945 son reflejo de la despolitización que con el paso del tiempo aquejó al exilio republicano en su conjunto. En cualquier caso, la Guerra Civil permitió a Picasso resolver dos aspectos hasta entonces conflictivos de su itinerario: su identidad nacional y su identidad política. Ambos factores se fusionaron con el conflicto armado, revulsivo para una españolidad articulada desde entonces con un marcado republicanismo y antifascismo. Su fidelidad a la República, exhibida en actos públicos y encarnada de modo más discreto en la generosa ayuda material dada a compatriotas exiliados², se reforzaría con su resonante ingreso en el Partido Comunista Francés (PCF) en 1944. Este fuerte compromiso con la España republicana dará lugar a algunas de sus obras más celebradas

¹ Julián Díaz Sánchez, “Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente”, en *Iberoamericana*, n.º 47, 2012, p. 145.

² Miguel Cabañas Bravo, “Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses”, en Santos Juliá (ed.), *La Guerra Civil Española, 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 1-34.

José-Ramón López García

Juan Negrín en la inauguración de la exposición *Picasso: Guernica* en la Valentine Gallery, Nueva York, 1939



como la serie de aguafuertes *Sueño y mentira de Franco* (1937), *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1947) y, por descontado, *Guernica* (1937).

El Gobierno republicano involucró al pintor en su campaña de denuncia y búsqueda de apoyo internacional, y en septiembre de 1936 lo nombró director honorario del Museo del Prado. Poco después le encargó componer *Guernica* para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, iniciativa que contó con la implicación de señalados intelectuales luego exiliados (Juan Larrea, José Bergamín, Max Aub, Josep Renau, Josep Lluís Sert y José Gaos)³. *Guernica* no fue bien recibido por algunos

³ Josefina Alix Trueba, *Pabellón Español: Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

Las furias y las penas



Guernica en la exposición *Picasso: Forty Years of His Art*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1939

sectores que encontraron su propuesta demasiado alejada de la realidad, con poca capacidad para llegar a las masas y desconectada de las necesidades urgentes que requería un arte en armas, acusándole de falta de realismo, de recurrir a un oscuro planteamiento alegórico y de excesiva dependencia con el cubismo, interpretado como un arte deshumanizado, antisocial, decadente y burgués. La acogida del mural apagó progresivamente esas voces críticas que, no obstante, seguirían presentes muchos años después en los debates estéticos que prolongó la Guerra Fría.

Tras el cierre de la Exposición de París, *Guernica* inició una gira por distintas ciudades europeas con el fin de recaudar fondos para la causa republicana. En mayo de 1939, acompañado de una delegación encabezada por Juan Negrín, viajó a Nueva York con idéntica finalidad y, muy probablemente, con la intención de reproducir en la Exposición Internacional de Nueva York el éxito del Pabellón español de París, proyecto que se frustró por el desenlace de la Guerra Civil⁴.

⁴ Idoia Murga, “El Pabellón Español de 1939: Un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York”, en *Archivo Español de Arte*, n° 331, 2010, pp. 213-234.

José-Ramón López García

Desde su llegada a Estados Unidos y durante el desarrollo de la Guerra Fría, *Guernica* transformó sus significados⁵. Por un lado, el cuadro se entendió como epítome del arte moderno que, con el cubismo como modalidad esencial, legitimaba el legado vanguardista. La retrospectiva *Picasso: Forty Years of His Art* (1939), primera ocasión en que su exhibición no estaba vinculada directamente a la Segunda República, y el *Symposium on Guernica* (1947), ambos programados por el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), sentaron las bases para esta canonización del cuadro y su encapsulación en lecturas autorreferenciales⁶. Por otra parte, desde su ingreso en el PCF, Picasso pasó a ocupar un lugar paradójico en el bando soviético con un doble discurso que permitió la “explotación” publicitaria del malagueño a pesar de su falta de ortodoxia realista⁷. En ambos casos, el mural fue perdiendo su condición de símbolo de una contienda concreta y de un antifascismo del que eran herederos los exiliados republicanos, pero generó otras sinergias que cuestionaron las interpretaciones apolíticas hasta convertirlo en un icono antibelicista transnacional usado a discreción (Pearl Harbor, Hiroshima, Corea, Vietnam, etc.)⁸. Además, Picasso contribuyó gustoso a la retórica de la paz enarbolada por la Unión Soviética durante la Guerra Fría cultural con

⁵ Herschel B. Chipp, *El Guernica de Picasso. Historia. Transformaciones. Significado* (1988), trad. de Ramón Ibero Iglesias, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991.

⁶ Véase Andrea Giunta (ed.), *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009, e Isabel Tejada Martín, “Guernica de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional”, en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 475-486.

⁷ Gertje Utley, *Picasso: The Communist Years*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 134-145.

⁸ Entre la abundante bibliografía al respecto, ver Jutta Held, “How Do the Political Effects of Pictures Come about? The Case of Picasso’s *Guernica*”, *Oxford Art Journal*, n° 11, 1 (1988), pp. 33-39, y Francis Frascina, “My Lai, *Guernica*, MoMA and the Art Left”, en *Art, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 160-208.

Las furias y las penas

la efectiva simplicidad de la icónica *Paloma de la paz* (1949) o con *Masacre en Corea* (1951), evidente prolongación de *Guernica*. Representación de todas las guerras y de todas las víctimas, el sentido antifascista y republicano primario fue progresivamente elidido para pasar a ser patrimonio común de proyectos políticos variados (anarquismo, socialismo, nacionalismos, contracultura, pacifismo, etc.). Durante los siguientes años, *Guernica* también se convertiría en un referente canónico de la estética de izquierdas al ser avalado por las lecturas de Jean-Paul Sartre, Theodor Adorno, Herbert Marcuse o de Roger Garaudy, en un doble proceso tanto de legitimación como de definición de un límite insuperable⁹.

El “realismo” español del Picasso furioso

Antes de estas transformaciones del cuadro, Picasso se había consolidado desde 1937 como uno de los nombres más relevantes del imaginario cultural republicano. Las opiniones de Aub y Bergamín en el contexto de la Exposición Internacional de 1937 anticiparon los argumentos que fundamentaron a *Guernica* como lugar de memoria del exilio, al tiempo que plantearon una fructífera reflexión acerca del realismo y del arte como representaciones políticas¹⁰. Ambos textos inciden en la cualidad “realista” de la obra (en tanto que expresión de una “verdad” auténtica y superior que filian a la idiosincrasia española) y reivindican su condición “furiosa” y denunciadora. En “Le Mystère tremble: Picasso furioso”, ensayo fundamental de José Bergamín publicado en *Cabiers d'Art*, se emparenta a Picasso con Goya para referirse a “una pintura en la que el pensamiento estalla como un cohete o un explosivo”,

⁹ Andrea Giunta, “Introducción. El *Guernica* y el extraño poder de las imágenes”, en Andrea Giunta (ed.), *óp. cit.*, p. 15.

¹⁰ A Max Aub, agregado cultural y de propaganda de la Embajada española en París y comisario adjunto del Pabellón, se debe la primera interpretación del cuadro durante su discurso del 11 de julio de 1937, texto dado a conocer en el año 1967 desde su exilio mexicano para abrir los ensayos de *Hablo como hombre*; en “Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón español de la exposición de París, en la primavera de 1937”, *Hablo como hombre*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002, pp. 13-16.

“cólera española” con la que el cuadro transmite “la palabra viva del pueblo español [...] independiente y revolucionario”¹¹.

Símbolo de la Guerra Civil y la resistencia antifranquista, sus reproducciones fueron constantes, quedando fusionadas persona y obra en una misma unidad de sentido mítico, con *Guernica* como culminación de un proceso de españolización y politización vinculado al republicanismo. A través del mural, Picasso se sumaba al panteón de nombres ilustres de las culturas exiliadas, tanto de sus símbolos máximos (véase el fotomontaje de *Guernica* y la iconografía del Quijote a las que recurre “La última victoria de don Quijote”, de Pedro Salinas, publicado en enero de 1947 en *Las Españas*)¹², como del pasado más inmediato (véase la portada de febrero de 1940 de *Romance* con ocasión del primer aniversario de la muerte de Antonio Machado). Paradigma de la pintura española y mundial, pronto se sucedieron los escritos en que Picasso consolidaba una imagen opuesta a la España de Franco, una españolidad universal y “auténtica” capaz de integrar las distintas identidades peninsulares¹³. En estos ensayos, *Guernica* no era solo el apogeo del pintor, sino que encarnaba simbólicamente el sacrificio del pueblo español leído en clave épica: testimoniaba la crueldad fascista y anunciaba la hora de la reparación¹⁴.

¹¹ José Bergamín, “Tiembla el misterio. Picasso furioso” (1937), en Rocío Robles Tardío (ed.), *Picasso y sus críticos. La recepción del Guernica, 1937-1947*, vol. I, Barcelona/Madrid, Ediciones de La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo Picasso de Barcelona, 2011, pp. 63-68.

¹² La asociación con el personaje cervantino quedó establecida por Juan Larrea en “Liberación de Prometeo”, (*Cuadernos Americanos*, n° I, enero-febrero de 1942, p. 178), donde fusiona a Prometeo, don Quijote y el “miliciano desconocido” del mural.

¹³ Así, en la primera biografía en castellano del pintor de 1942, Joan Merli recalca la importancia de Cataluña en el itinerario de Picasso y considera a *Guernica* la “obra maestra” que corona la “pirámide” elevada “sobre la plástica de nuestra época”, en *Picasso: el artista y la obra de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Poseidón, 1948, 2ª ed. ampliada, p. 155.

¹⁴ Los textos más encomiásticos sobre el malagueño giraron en torno a estas cuestiones, caso de Juan Rejano, para quien la españolidad y fusión con el pueblo encarnados en *Guernica* (pulsión destructora, anarquista e individualista propia de una presunta idiosincrasia ibérica) son la

Las furias y las penas

En su comentario a la retrospectiva del MoMA del año 1939, Juan Larrea, amigo de Picasso, protagonista y testigo de excepción de todo el proceso creativo del cuadro, fue de los primeros en reivindicar la naturaleza republicana de Picasso y su mural¹⁵. Haciendo suyo el gesto destructor y revolucionario que *Guernica* plasma magistralmente, el éxito del mural se desplaza al conjunto de una comunidad exiliada (“su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro”) que, en boca de Larrea, alienta la esperanza de ver desembarcar a Picasso “en cualesquiera de las admirables playas de este Nuevo Mundo”¹⁶.

base de una universalidad “trascendente”; en “Genio y duende de España (Goya y Picasso)”, en *Retablo hispánico* (1946), Sevilla, Renacimiento, 2007, pp. 101-112.

¹⁵ Juan Larrea, “Picasso en Nueva York”, en *España Peregrina*, n° 1, 1 de febrero de 1940, pp. 35-36. [Artículo incluido en las pp. 279-281 de este libro]. La reseña anónima sobre la exposición publicada en *Romance* ejemplifica las disparidades que se mantenían acerca del arte picassiano: “Y finalmente la destrucción de Guernica, desesperada vuelta a la desesperada realidad de su pueblo, y a la realidad de la pintura que le llamaba a gritos, a gritos de verdad, desde la celda del carcelero cubista, desde la cueva del cancerbero surrealista. Y de donde el genial Picasso no pudo libertarla y libertarse, confirmando así su destino de realizar la pintura mas libre de su época y ser a la vez el pintor mas aprisionado”, “Hispanidad, Invención y Genio de Pablo Picasso. Comentario con motivo de su gran exposición en Nueva York”, en *Romance*, n° 2, 15 de febrero de 1940, p. 13, <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/romance-revista-popular-hispanoamericana> [última consulta: 26/12/2017].

¹⁶ De “miliciano a miliciano”, Larrea instó en varias ocasiones a Picasso para que viajara a México y se sumara a su peculiar proyecto panhispánico, del que consideraba profecía a *Guernica* (véanse las cartas de Larrea del 4 de octubre, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, Série C. Classeur 80. Larrea, y 21 de diciembre de 1939, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515/AP/C/80/22/6, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-juan-larrea-pablo-picasso-del-4-de-octubre-de-1939> y <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-juan-larrea-pablo-picasso-del-21-de-diciembre-de-1939> [última consulta: 26/12/2017]). También Juan Marinello, invocando el asesinato de García Lorca y la necesidad de protegerlo del nazismo, reclamaba que “América debe dar asilo a Pablo Picasso”. “Picasso sin tiempo”, en *Cuadernos Americanos*, n° 6, noviembre-diciembre de 1942, p. 189. Entre las múltiples ofertas de asilo político que recibió, Diego Rivera y Clemente Orozco gestionaron un visado de entrada en México, según apunta Gijs

José-Ramón López García

Entre Latinoamérica y Europa: ausencias y representaciones

Guernica estuvo presente desde el primer momento en las iniciativas de los exiliados, aunque a menudo no pudo contarse físicamente con el cuadro para su exhibición. En marzo de 1940, trasladada a México la Junta de Cultura Española creada en 1939 en París y de la que formó parte el propio Picasso, se inauguraron en La Casa de la Cultura Española dos exposiciones simultáneas, una dedicada a Picasso (en cuyo catálogo figuraban *Sueño y mentira de Franco* y varias piezas afines a *Guernica*) y otra que aglutinó a buena parte de los artistas recién llegados a México (Ramón Gaya, José Moreno Villa, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Elvira Gascón, etc.), confirmación del papel tutelar de Picasso y de su nueva dimensión española y republicana¹⁷. En suelo europeo, tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial y una polémica reivindicación del malagueño en el contexto de la Renaissance francesa, Picasso desempeñó un papel similar en distintas exposiciones, entre las que destaca *Arte de la España Republicana. Artistas Españoles de la Escuela de París*, celebrada en Praga y Brno a principios de 1946. Los artistas participantes (Honorio García Condoy, Antoni Clavé, Baltasar Lobo, Pedro Flores y Joaquín Peinado, entre otros) tenían como carta de presentación a un Picasso plenamente comprometido con su organización y cuya dimensión política se evidenció de nuevo a través de *Sueño y mentira de Franco*¹⁸.

van Hensbergen en *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*, Londres, Bloomsbury, 2004, p. 134.

¹⁷ En el verano de 1942, los aguafuertes *Sueño y mentira de Franco* se incluyeron en el seno de dos exposiciones organizadas en La Habana que contaron con la participación de Manuel Altolaguirre. Ver Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, José Antonio Baujín y Luz Merino (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004.

¹⁸ *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Turner, 1993 [cat. exp.]. Sobre los vínculos de Picasso con los exiliados de la Escuela de París, véase la biografía de la exiliada Mercedes Guillén, *Picasso*, Madrid,

Las furias y las penas



Cubierta del catálogo de la exposición *Picasso* organizada por la Sociedad de Arte Moderno, Ciudad de México, junio de 1944

Como se apuntaba, la exhibición de *Guernica* en múltiples países es un elemento crucial para entender el alcance de sus significados, pero de manera un tanto paradójica, pues nunca tendría la posibilidad de ser contemplado en algunos de los países latinoamericanos donde el exilio obtuvo una mayor acogida, como fue el caso de México. No obstante, la celebración en la capital azteca de la *1ª Exposición de la Sociedad de Arte Moderno* en junio de 1944 supuso una tentativa seria, como confirma la declaración de John McAndrew, curador del MoMA: “*Guernica* ha estado a salvo en Estados Unidos, donde ha sido visto y admirado por millones de personas. El original, por su tamaño, no aparece en esta exposición; en su lugar, se exhiben dieciséis de los estudios que realizó Picasso sobre este tema”¹⁹. Parece

Siglo XXI, 1975, responsable asimismo de *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

¹⁹ “Picasso. 1ª Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. México, junio de 1944” [cat. exp.], en Rocío Robles Tardío (ed.), *óp. cit.*, p. 212.

José-Ramón López García

verosímil pensar también que, en plena Segunda Guerra Mundial, fuera desaconsejable cualquier traslado de la obra, sobre todo a un país en el que existía una numerosa comunidad de políticos e intelectuales exiliados amparada por unas autoridades que nunca dejaron de reconocer la legitimidad del Gobierno republicano, algo que podía suponer una hipotética reclamación y retención de *Guernica*. En realidad, los viajes posteriores del cuadro que tras la década de 1940 traspasaron las fronteras estadounidenses, se produjeron por la expresa implicación de Picasso y ante el recelo de Alfred H. Barr Jr., siempre temeroso de que el mural pudiera instalarse en otro lugar distinto al MoMA²⁰. En cualquier caso, el catálogo de esta exposición mexicana integró valoraciones muy diferenciadas por lo que respecta a los exiliados. En su balance de la trayectoria picassiana, José Moreno Villa defiende la comprensión “intelectual” de un arte que, ante todo, “no pinta lo que ve, sino lo que piensa” y cuyas imágenes nunca se supeditan a la naturaleza. Por el contrario, Josep Renau destaca la voluntad de intervención en la realidad de un Picasso que acudió “en defensa de su patria amenazada” al oír “el grito de su madre asesinada”, y sitúa, por encima de la “geometría pura” cubista, “el arma disolvente” de su “humanismo sentimental y anarquista”. Su regreso a la españolidad se objetiva en *Sueño y mentira de Franco* y *Guernica* mediante la épica de la tragedia humana: “el dolor, el llanto desgarrado, la muerte y la voluntad suprema de vivir”²¹.

²⁰ Ámbito poco investigado, se conocen otras solicitudes del Gobierno mexicano con la implicación de los exiliados. Así sucedió con ocasión de los Juegos Olímpicos de 1968, donde finalmente ni el cuadro ni la copia en tapiz de *Guernica* fueron autorizados para su traslado. Igual suerte corrió la nueva solicitud de 1972, a iniciativa del Gobierno de la República en el exilio, para que el mural fuese exhibido o se integrara en un nuevo Museo de Arte Moderno. Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 145-147.

²¹ “Picasso. Iª Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. México, junio de 1944” [cat. exp.], óp. cit., pp. 182-188 y 197-210. Con posterioridad, en su crítica al “arte capitalista” y “sus tendencias falsamente revolucionarias”, Renau señalará la contradicción entre el intachable compromiso comu-

Las furias y las penas

Ejemplo de la condición transnacional del arte exiliado, conviene evocar el episodio de las contrabienales organizadas en París, México y Caracas como reacción a la I Bienal Hispano-americana de Arte organizada por el franquismo en 1951, una respuesta al llamamiento realizado por Picasso, Baltasar Lobo, Antonio Aparicio y Arturo Serrano Plaja que prueba la continuidad del republicanismo y la concepción social del arte que habitaban en *Guernica*²². No obstante, con la prolongación de sus condiciones extremas de destiempo y desterritorialización mientras el franquismo lograba su legitimidad internacional y acaparaba progresivamente la representatividad de la cultura española, la década de 1950 confirmó el fracaso de las estrategias políticas del exilio. En este sentido, es reveladora la carta que el 3 de abril de 1953 escribe Luis Araquistáin, embajador de España en Francia en 1939, a Pablo Picasso a propósito de la propiedad del cuadro, cuando especula sobre el destino de *Guernica* si tras la muerte de Franco y de “nosotros mismos”, surgiese “otra alternativa histórica, no la resucitada República de 1936” sino “una monarquía constitucional y democrática” que “estaríamos obligados a acatar”, anticipando, de este modo, cuanto se produciría en 1981 con la llegada del mural a España²³.

A pesar del declive de sus instituciones políticas, *Guernica* siguió conservando su condición de lugar de memoria para el exilio. En 1950, Alain Resnais y Robert Hessens contaron con

nista de Picasso y su praxis artística individualista y alejada de la realidad social; la “gran producción” de *Guernica* “puso a la orden del día, una vez más, la cuestión de la ideología en el arte. Volvió a discutirse apasionadamente sobre el contenido y la forma, sobre la misión política y social de la pintura. Pero, la cosa no pasó de ahí”; Josep Renau, “Abstracción y realismo. Comentarios sobre la ideología en las artes plásticas”, en *Nuestro Tiempo*, n° 1, julio de 1949, p. 39.

²² Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

²³ Carta de Luis Araquistáin a Pablo Picasso, 3 de abril de 1953, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Madrid, DIVERSOS-ARAQUISTAIN, Car.I,N.I, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-luis-araquistain-pablo-picasso> [última consulta: 26/12/2017].

Vista de la exposición Picasso:
Guernica met 60 studies en varianten,
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1956



la colaboración de María Casares (mito de la escena francesa e hija de Santiago Casares Quiroga, ministro de Azaña) para su excepcional cortometraje *Guernica*, en el que Casares declama de modo estremecedor el texto de Paul Éluard. Pero acaso no haya mejor ejemplo de este complejo mapa de relaciones geográficas, políticas y afectivas de ida y vuelta que el testimonio de Max Aub cuando, de viaje por Europa en 1956 desde su exilio mexicano, vuelve a encontrarse frente a *Guernica* a su paso por Ámsterdam. En la sala del Stedelijk Museum, Aub observa la pervivencia de un gesto rabioso, furioso y feroz que le corrobora su propia convicción en el mantenimiento de una memoria crítica del pasado: “De pronto, *Guernica*. *El Guernica* de Picasso como un puñetazo en el plexo solar. [...] Toda esta gente que lo está mirando, sentada, ¿qué siente?, ¿qué espera?, ¿qué comprenden?, ¿qué ven? Ahí sólo está la rabia. Se ve como el primer día: primero está la furia. Lo demás tal vez sea pintura o no. [...] *Guernica*, blanco y negro, feroz. [...] Tanto andar, ¿para eso? A los veinte años de ser arrastrado desastrosamente fuera de

Las furias y las penas

Europa —hecha trizas—: *Guernica*, como si estuviese ahí para que no me olvidara, cuando todos me abjuran: ‘olvida, eso ya no interesa a los demás’. Y, el primer día, al volver adonde creí no volver: *Guernica*. [...] Expresión de la violencia más feroz, lo contrario del olvido: lo imperdonable²⁴.

Los escritores exiliados no olvidaron a un *Guernica* que, al igual que en sus constantes desplazamientos físicos, realizó en estos años un extenso viaje literario²⁵. Aunque se ha destacado la presencia de la obra durante el franquismo y la democracia en varios dramaturgos del interior (Fernando Arrabal, Jerónimo López Mozo, Ignacio Amestoy, etc.), la escena exiliada sobresale con sus tratamientos del mural, sea de forma tangencial, como en *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti, o directa, como en las asiduas y experimentales propuestas de José Martín Elizondo, especialmente en *El otro Pablo y el Minotauro* (1980), denuncia de las apropiaciones canónicas del cuadro y su mercantilización por parte de la clase burguesa. La narrativa de buenos conocedores de Picasso se ha comparado con los procedimientos creativos de *Guernica*, caso de Ramón J. Sender, quien en *Ver o no ver. Reflexiones sobre la pintura española* (1980) le otorga un lugar central; de Max Aub, responsable de *Josep Torres Campalans* (1958), “novela cubista” que revisa irónicamente el legado vanguardista, y de *Campo de los almendros* (1968), con explícitas alusiones; o de Arturo Barea, quien lo usa de modo ecfrástico para describir el Desastre de Annual de 1921 en *La ruta* de la trilogía *La forja de un rebelde* (1941-1946). La poesía también integró *Guernica* más allá de la écfrasis o la empatía política. Así, la larga relación de Rafael Alberti con el pintor malagueño eclosiona en *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (1966-1970), aparente *laudatio* que amaga una profunda crisis personal, política y estética que halla en Picasso su resolución; por su parte, en *Galope de la suerte (1945-1956)* (1958), Arturo Serrano

²⁴ Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 167-168.

²⁵ Luis Antonio Esteve Juárez y Gemma Mañá Delgado, “El viaje literario del *Guernica*”, en *Anthropos*, n° 6, 1994, pp. 65-75.

*Esta fuente es mía. . . y no la explota nadie.
Nadie me engañará ya nunca:
mi llanto mueve los molinos
y la correa de la gran planta eléctrica.*

*De mi sudor vivió el rey,
de mi canción, el pregonero
y de mi llanto, el arzobispo.
Sin embargo, mi sangre es para el altar.
Sacad de los muscos esa gran piedra azteca y molinera,
afilad otra vez el navajón de pedernal,
razañadme el pecho de la sombra
y dad mi sangre al sol. . .
Que hay algo que los dioses no pueden hacer solos.*



Las furias y las penas

Plaja traslada los códigos expresivos aprendidos en *Guernica* para vincularlos a los mecanismos de manipulación y olvido operados sobre la memoria y víctimas de la Guerra Civil; y en el póstrumo *Rocinante* (1969), León Felipe, con sus identificaciones entre Picasso y don Quijote, entre Rocinante y *Guernica*, plantea una angustiosa reflexión de senectud ante la muerte inseparable de la tragedia española²⁶.

Un *Guernica* visionario:
Juan Larrea y Eugenio F. Granell

Picasso optó en *Guernica* por una figuración del sufrimiento de complejas raíces personales y en diálogo con la tradición pictórica y su propia obra. Además, sus ambiguas declaraciones motivaron análisis cuya voluntad fue esclarecer los supuestos valores simbólicos y políticos del mural. La primera gran manifestación de esta circunstancia fue el mencionado simposio sobre *Guernica* organizado por el MoMA, que contó con Juan Larrea y Josep Lluís Sert como invitados de excepción. Como ha analizado Andrea Giunta, el simposio dirimía en el fondo un conflicto de alcance más amplio y que afecta a los debates culturales de la Guerra Fría, pues Barr detectó de modo inmediato que las interpretaciones dadas por alguien tan autorizado como Larrea debían ser rebatidas en aras de su principal objetivo: la pacificación del mural fijando un significado unilateral que disminuyese su lectura política²⁷. Larrea captó perfectamente los términos de esta competencia, siendo de los primeros en observar las distorsiones históricas a las que era sometida la obra y las consecuencias de esta empresa para las culturas del exilio²⁸.

²⁶ José-Ramón López García, “Picasso, el comunismo y los poetas del exilio republicano”, en *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, nº 1, 2014, pp. 35-44.

²⁷ Andrea Giunta, “The Power of Interpretation (or How MoMA explained *Guernica* to its audience)”, en *Artelogie*, nº 10, 2017, <http://artelogie.revues.org/953> [última consulta: 19/5/2017].

²⁸ Larrea recordaría sus reiteradas solicitudes al artista (“de miliciano a miliciano”) para que diera respuesta sobre el verdadero sentido del caballo como símbolo del fascismo, una acción violenta cuyo objetivo era

José-Ramón López García



En *The Vision of the Guernica* (1947), primer estudio monográfico dedicado al cuadro, Larrea desglosa una interpretación simbólica de base surrealista y psicoanalítica. La videncia de *Guernica* consiste en que da “el paso definitivo que media entre lo aparential y lo esencial, entre el mito y el logos”. Videncia traducida en una serie de correlatos simbólicos y arquetípicos (toro: pueblo español; caballo: España nacionalista; *Mater dolorosa*: Madrid, etc.) que se integran en la cosmovisión mística y profética del panhispanismo larreano. Larrea, en definitiva, articuló una propuesta a contracorriente del discurso

ser lanzada “como una bomba en la sesión pública” del MoMA; con su silencio, Picasso contribuyó a que *Guernica* se convirtiese “en una pieza de museo” que “fue perdiendo su calidad de arma de guerra contra la agresión anti-republicana del franquismo, para transformarse en un gesto espectacular de horror ante la violencia destructiva”, en *Guernica. Pablo Picasso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo/Alejandro Finisterre, 1977, p. 19, <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/cuadernos-para-el-dialogo> [última consulta: 19/5/2017].

Las furias y las penas





Las furias y las penas

hegemónico de la modernidad construido desde Nueva York. La suya fue una legítima protesta ante las deformaciones político-históricas del mural, así como una denuncia de la domesticación sufrida por un universo referencial en el que la violencia, la brutalidad o la cólera, en tanto que manifestaciones derivadas de las acciones emancipadoras populares, quedaban muy lejos de discursos puramente estéticos o de apologías del pacifismo pequeñoburguesas.

Aunque coincidente con Larrea en la importancia del surrealismo, Eugenio F. Granell, trotskista y militante del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), planteó un enfoque distinto y también fuertemente personal. En *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era* (1967), resultado de la tesis doctoral *Sociological Perspectives of Guernica* (1965) y de un interés por Picasso presente desde sus primeros ensayos en el exilio (*Arte y artistas en Guatemala*, 1949), Granell hace converger dos claves de su pensamiento, “la crisis de la razón y el problema de España”²⁹, para defender que el mural representa una guerra civil que supuso el fin de una era española. Para ello, Picasso llevó a cabo la desmitificación de dos mitos colectivos, uno sagrado y otro profano, convenientemente trasladados al cuadro: la epifanía y la corrida de toros. Ambos, que habían influido en la vida social, económica y cultural durante siglos, fueron finiquitados por la “cruzada moderna” de los vencedores, propia de la industrialización y el capitalismo internacional³⁰. Sin caer en la clave pacifista que a la altura de esos años sesenta se había ido imponiendo, Granell propone, por tanto, una perspectiva pesimista y politizada en una interpretación que sobrepasa los márgenes artísticos.

²⁹ Arturo Casas, “Improbabilidad del ensayo surrealista. Sus derivaciones discursivas en la obra de Eugenio F. Granell”, en *Bulletin Hispanique*, n° III, 2, 2009, p. 545.

³⁰ Eugenio F. Granell, *El Guernica de Picasso: el fin de una era española* (1967), introducción de Lourdes Moreno, trad. de Rafael Gámez Jiménez, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2002.

José-Ramón López García

¿El último “exiliado”?:

Guernica en la Transición y en la Democracia

En una carta del 14 de noviembre de 1970, Picasso recordó a los responsables del MoMA que *Guernica* y sus materiales adjuntos serían enviados “a los representantes cualificados del Gobierno español cuando se hayan restablecido las libertades públicas en España”³¹; sin embargo, la última declaración expresa fue la firmada el 14 de abril de 1971, cuarenta aniversario de la proclamación de la Segunda República, en la que se especificaba que el legado estaba destinado “al Gobierno de la República española”³². Si bien en algunos momentos del complejo proceso que daría lugar a la llegada del cuadro a Madrid en 1981 se hicieron alusiones a esta última declaración, lo habitual sería referirse a la primera, una conceptualización más flexible y que desactivaba el componente republicano.

El exilio mostró opiniones encontradas si bien, como sucediera con los intelectuales del interior, las protestas fueron sensiblemente menores. Desde su disidente postura ante la Transición, Bergamín expresó su disconformidad denunciando que *Guernica* se había movido entre los valores de la “explosión” (su cólera y denuncia auténticamente españolas) y la “explotación” (la comercial y despolitizada del MoMA, y el oportunismo de las autoridades posfranquistas); su llegada era la de un nuevo don Quijote “encarcelado” que constituía una traición a Picasso y al pueblo español³³. En parecido sentido se expresó Alberti, para quien el cuadro era “grito” y acusación que corría peligro en una

³¹ “Aux représentants qualifiés du Gouvernement Espagnol lorsque les libertés publiques seront rétablies en Espagne” [Trad. cast. en Josefina Alix, “Guernica Historia de un cuadro”, en *Poesía*, n^{os} 39-40, Madrid, 1993, p 107].

³² Reproducido en Genoveva Tusell, *óp. cit.*, pp. 125-127.

³³ Antes y después de la llegada del cuadro a España, Bergamín dedicó varios artículos muy críticos al tema como “Cuidado con el *Guernica*”, en *Punto y Hora de Euskal Herria*, n^o 213, 12-19 de febrero de 1981, p. 32, o “Escándalo del *Guernica*”, en *Egin*, 8 de noviembre de 1981, p. 19, recogidos en José Bergamín, *Escritos en Euskal Herria*, Javier Sánchez Erauskin (ed.), Tafalla, Txalaparta, 1995, pp. 67-69 y 75-77. Incluidos en las pp. 292-293, y en las pp. 294-295 respectivamente de este libro.

Las furias y las penas

España sin suficiente madurez democrática³⁴. Por su parte, Josep Lluís Sert y Josep Renau participaron en gestiones y conmemoraciones que reorientaron los valores del cuadro hacia una clave española distinta de la original³⁵.

Al ser recibido con titulares como “la guerra ha terminado” o “el regreso del último exiliado”, se revelaba una paradoja. *Guernica* coadyuvó a la incipiente democracia para ocultar el exilio republicano, o restarle relevancia, en el relato clausurado de una falsa concordia que fundamentaría el nuevo mito de la Transición. No obstante, pese al intenso vaciado histórico sufrido y a sus dificultades interpretativas, se evidenció que conservaba una condición política y republicana irrenunciable, un significado que ahora pasaba a un estado de latente espectralidad. Protegido y al tiempo encerrado tras un cristal antibalas hasta la década de 1990, el *Guernica* furioso de 1937 quedaba definitivamente amansado.

La voluntad de Picasso era que su obra figurara en el Museo del Prado en compañía de los grandes maestros de la pintura, aspecto polémico en el que varios exiliados también terciaron, con especial interés en el caso de Jorge Semprún. En *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), Semprún rememora sus visitas oficiales al Prado durante su mandato al frente del Ministerio de Cultura entre 1988 y 1991, época en que acarició el proyecto de que Velázquez, Goya y Picasso coincidieran en el Prado siguiendo los expresos deseos que en su día le transmitiera el propio Picasso. Semprún defiende una concepción museística del Prado no como entidad burocrática sino como espacio de confrontación de las estéticas que trazan la trayectoria de la modernidad, itinerario que, según esta comprensión orgánica y progresiva, en el caso de este pintor no se visualizaba. Por eso, a rebufo de las ideas de Malraux

³⁴ “Gente. Rafael Alberti”, en *El País*, 17 de octubre de 1980.

³⁵ Las opiniones y recuerdos de Renau (“Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*”) y Sert (“La victoria del *Guernica*”) se integraron en *Guernica-Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 8-22 y 24-30 [cat. exp.]. Acerca del papel de Renau, véase Miguel Cabañas Bravo, “El recuerdo de José Renau y de su actuación ante el *Guernica*”, en *Laberintos*, n^{os} 8-9, 2007, pp. 207-235.

José-Ramón López García

sobre Goya y la modernidad, define a *Guernica* como una obra clave de la dificultosa modernidad española y, sobre todo, como una expresión universal del “horror desnudo de la Historia” que garantiza su vigencia futura³⁶. En 2006 la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, coorganizada por el Museo del Prado y el Museo Reina Sofía para celebrar el veinticinco aniversario de la llegada del cuadro, permitió que Semprún viera colmada su aspiración del encuentro entre *Guernica* y *El 3 de mayo de 1808. Los fusilamientos de la Moncloa*. Aunque en esta ocasión abundaría en la independencia artística del mural frente a los totalitarismos nazi y estalinista, Semprún reivindica también otra mirada ajena a lo político: la visión humana y dolorida de Dora Maar en ese “Sueño y verdad de Pablo Picasso”, su serie fotográfica, que encarna la “mirada de la pasión amorosa, de la complicidad, del juego vital” cristalizada en el llanto de la amante³⁷. El Eros íntimo y trágico rebasa la esfera de la privacidad y alcanza una proyección colectiva donde “El llanto de Dora Maar quedará ya para siempre como llanto de *Guernica*”. Con estos juicios de Semprún, *Guernica* cerraba su constante interpelación de casi setenta años al exilio republicano de 1939.

³⁶ Jorge Semprún, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 175-203.

³⁷ Jorge Semprún, “Ahora empieza la pintura moderna”, en *Picasso. Tradición y vanguardia*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 21-25 [cat. exp.].

Picasso y la Guerra Fría: Exposiciones europeas de *Guernica*, 1953-1956

Juan José Gómez Gutiérrez

Picassismos en disputa

En junio de 1953, Alfred H. Barr Jr., director del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), dirigía a Picasso una contrariada carta sobre los pormenores de la súbita retirada de *Guernica* para ser expuesto en la Bienal de São Paulo de ese año: “me sorprende, después de nuestra conversación del verano de 1952, que aún quiera que prestemos *Guernica*, aunque por supuesto estamos dispuestos a hacerlo, incluso si hay que desmontar la exposición permanente que instalamos el pasado agosto, convencidos de que no deseaba mover el cuadro por muchos años”¹. Barr no mencionaba que, antes de Brasil, el cuadro sería expuesto en Milán por un mes. Sin embargo, sí que recordaba a Picasso el deterioro que había sufrido tras veintiocho exposiciones entre 1936 y 1942 y terminaba comentando con entusiasmo su retrospectiva en la Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma, entre mayo y junio de 1953 en la que no estuvo presente *Guernica* por la negativa del propio pintor².

¹ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, 15 de junio de 1953, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-15-de-junio-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]. Véase también la carta de Alfred H. Barr Jr. a Daniel-Henry Kahnweiler, 15 de junio de 1953, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-daniel-henry-kahnweiler-del-15-de-junio-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

² Pablo Rossi, “Così “Guernica” venne in Italia”, en *Il sole 24 Ore*, 16 de septiembre de 2012, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-09-17/cosi-guernica-venne-italia-163351.shtml?uuid=Abp7ECfG> [última consulta: 21/12/2017].

Juan José Gómez Gutiérrez

La exposición romana, que después viajaría a Milán sustancialmente alterada y con *Guernica*, estaba comisariada por Lionello Venturi y fue inaugurada por el presidente de la República, Luigi Einaudi, con un marcado tono institucional³. Venturi, referente de la mejor tradición universitaria liberal italiana, había firmado en 1931 el Manifiesto de intelectuales antifascistas y hubo de exiliarse en París y Nueva York, donde impartió clases entre 1939 y 1944, precisamente cuando Barr consolidaba la colección del MoMA con Picasso como protagonista. La pionera exposición *Cubism and Abstract Art* (1936) lo presentaba como eje de la historia del arte del siglo XX, según el criterio de “modernidad” creado por la crítica formalista norteamericana de esos años: del posimpresionismo al arte abstracto, siguiendo un *telos* de purificación. Es decir, liberando al arte de “valores como las connotaciones del tema [...], los placeres del reconocimiento fácil y el disfrute de la destreza técnica”⁴. *Picasso: Forty Years of His Art* (1939) desarrollaba en lo esencial esta perspectiva. El catálogo incluía dos declaraciones “formalistas” del artista de 1923 y 1935 donde podía leerse, por ejemplo, que “a través del arte expresamos nuestra concepción de lo que no es naturaleza”⁵.

Venturi había importado a Italia este criterio de calidad formal y autonomía, que pronto sustituyó al nacionalismo de entreguerras como programa de las instituciones artísticas públicas. Esta perspectiva entraba en conflictivo diálogo con gran parte de la politizada escena nacional, dominada, como en Francia, por el partido comunista y proclive a un arte “realista” y

³ Entre los organizadores figuraba Palma Bucarelli (“venturiana” directora de la GNAM) y miembros prominentes del Partido Comunista: el senador Eugenio Reale, el pintor Renato Guttuso y el crítico Giulio Carlo Argan, quienes modificaron sustancialmente la propuesta expositiva para Milán.

⁴ Nota de prensa de *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936, p. 4, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325049.pdf [última consulta 21/12/2017].

⁵ Pablo Picasso (1923), citado en *Picasso: Forty Years of His Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1939, p. 10.

Picasso y la Guerra Fría

con contenido explícito, que abordaba cuestiones fundamentales de su relación con la sociedad y la historia, aunque no siempre resultase afortunado en cuanto a sus soluciones plásticas. Con su propuesta de arte “abstracto-concreto” (1952), Venturi buscaba “salir de esta antinomia” y aceptar “la inspiración de cualquier ocasión”, tomando todo aquello “no artístico” en el arte más como algo indiferente o una mera motivación que como un defecto a depurar. Aunque, en todo caso, señalaba como determinante “la coherencia formal de la obra respecto a cualquier condicionamiento ideológico”⁶.

Picasso, por su parte, se había afiliado al Partido Comunista Francés en 1944 y, en 1953, acudió a Italia como abanderado internacional del movimiento de artistas militantes que tomaban *Guernica* como punto de partida para la reconstrucción de la fractura entre arte moderno y compromiso social. Con este cuadro —pensaban— quedaba demostrado que las vanguardias podían “superar” sus banales formas puras sin detrimento de la calidad estética, iniciando un nuevo periodo socialista de las artes⁷. La hegemonía del partido comunista sobre los artistas de Francia e Italia implicaba integrar en este discurso la tesis del realismo socialista soviético según la cual el verdadero arte “progresista” debía subordinarse al programa del Partido y ser difundido de manera unívoca y sencilla entre una audiencia masiva. De este modo, proliferó en Europa una pintura didáctica y comprometida, que empleaba los recursos cubistas para alcanzar estos objetivos con la máxima intensidad expresiva. Algo perceptible en el propio Picasso, que también había transitado,

⁶ Lionello Venturi, *Otto pittori italiani*, Milán, De Luca, 1952.

⁷ Véase Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milán, 1996, p. 231 [Trad. cast de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza Editorial, 1979], y manifiestos de finales de la década de 1940. Por ejemplo, Ennio Morlotti y Ernesto Treccani, “Oltre Guernica” (1947) en Paola Barocchi (ed.), *Storia moderna dell'arte in Italia*, Turín, Einaudi, 1992, p. 42; Mario de Micheli, “Realismo e poesía”, en *Il 45*, febrero de 1946, en Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944-1956*, Milán, Mazzotta, 1976, pp. 240-249.

Juan José Gómez Gutiérrez

entre las décadas de 1930 y 1950, desde la ambigüedad simbólica de *Guernica* al periodismo pictórico de denuncia de *Masacre en Corea* (1951) y la producción de emblemas —como la paloma de la paz— para organizaciones sociales y políticas.

Sin embargo, los intentos de conciliar arte y militancia se hacían más complejos para el picassismo comunista a medida que la euforia de posguerra daba paso a la Guerra Fría. A inicios de la década de 1950, ninguna nación europea podía evitar su subordinación política, económica y militar a las superpotencias; si bien el continente aún mantenía cierto estatus de independencia e identidad común a través de un pretendido liderazgo intelectual. Da cuenta de ello, por ejemplo, el celo con que los partidos comunistas occidentales se esforzaban por superar su aislamiento y aparecer como defensores de sus respectivas culturas nacionales, elaborando propuestas y discursos que se veían constantemente comprometidos por su asociación con el grosero aparato cultural soviético. De hecho, el apoyo incondicional del PCF y el PCI a la Unión Soviética no era tan firme en cuestiones de arte como en otros ámbitos, especialmente ante los intentos por parte de los soviéticos de purgar a quienes eran considerados demasiado independientes o complejos, buscando con ello construir un frente cultural más disciplinado y sometido a su política exterior.

En 1953 la salida de *Guernica* del MoMA para ser expuesto en Italia y Brasil coincidió con la muerte de Stalin y la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos que estabilizaban definitivamente el franquismo, cuya política cultural Picasso combatía abiertamente. El artista, además, parecía estar ese año más presente que nunca en los debates sobre arte político, a juzgar por su escandaloso retrato del dirigente soviético reproducido en *Les lettres françaises*, tan lejano de su habitual imagen realista-socialista⁸. En estas circunstancias, el liderazgo artístico de Picasso más allá de Francia y su comprometida militancia eran interpretadas como una amenaza por la burocracia de Moscú, pues el picassismo de posguerra suponía además de

⁸ *Les lettres françaises*, 12-19 de marzo de 1953, p. 1.

Picasso y la Guerra Fría

una forma de pintar, una política cultural que agrupaba a los intelectuales de izquierda disidentes del realismo socialista. En septiembre de 1947, la citada *Les lettres françaises* había publicado un artículo de Alexander Gerasimov acusando a Picasso de “envenenar el aire puro del arte soviético”⁹. Desde entonces no dejaron de sucederse los ataques, que culminaron en 1953 con una resolución del Secretariado del PCF “desaprobando” el mencionado retrato de Stalin y amonestando al autor y a su editor, Louis Aragon¹⁰. No obstante, el círculo político-intelectual de Picasso se encontraba, en la práctica, bien fuera del alcance de los estalinistas soviéticos y franceses, y mantenía una enorme capacidad de influencia. Entretanto, el declive de Stalin hasta su muerte también lo fue de su burocracia cultural, dando paso al periodo conocido por la novela de Iliá Ehrenburg *El desbielo* (1954), cuando el nuevo gobierno soviético se empeñó en relajar la censura interna y promover la coexistencia pacífica con el bloque occidental. Vetado hasta entonces, la primera exposición de Picasso en la Unión Soviética tuvo lugar en Moscú y Leningrado en 1956, y fue organizada por Ehrenburg coincidiendo con el año de la denuncia de Nikita Jruschev de los crímenes de Stalin. Eleonory Gilburd ha descrito la muestra como un acontecimiento multitudinario donde la figura del artista era sinónimo de “moderno” y “europeo”, a cuyas puertas se enfrentaban apasionados partidarios y detractores. Gilburd subraya, además, la labor de Ehrenburg y otros intelectuales soviéticos que “encarnaban la creencia profunda en la unidad cultural del continente” y trabajaban con denuedo para tender puentes entre sus desgarradas naciones¹¹. Más allá de la respetabilidad que la presencia de personalidades de la cultura podía conferir a los respectivos partidos comunistas, la coincidencia

⁹ Getje Utley, *Pablo Picasso: The Communist Years*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, p. 136.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 181-190.

¹¹ Eleonory Gilburd, “Picasso in Thaw Culture”, en *Cahiers du monde russe*, vol. 47, n.ºs 1-2, 2006, p. 5. Véase también Susan E. Reid, “Picasso, the Thaw and the ‘New Realism’ in Soviet Art”, en *Revoir Picasso's symposium*, Musée national Picasso-Paris, 2015.

Juan José Gómez Gutiérrez

de argumentos e iniciativas conjuntas hace pensar también en Picasso como miembro activo de un movimiento político-cultural europeo que, de París a Moscú, combatía la lógica de bloques.

Milán, 1953. La exposición-manifiesto

El plan de una gran exposición en Italia se había comenzado a fraguar con la visita de Picasso a Roma en 1949 con motivo de su asistencia a una reunión ejecutiva de los Partisanos por la Paz. Entonces se le propuso, según el crítico Antonello Trombadori, organizar un acontecimiento “plena y programáticamente indicativo de nuestras intenciones [...] como intelectuales militantes del Partido Comunista”¹². En enero de 1953, Picasso recibió una carta del grupo comunista en la Asamblea Nacional francesa pidiéndole colaborar con el PCI en el proyecto, que habría de tener “una gran importancia política y artística”¹³. En principio se planteó que la muestra comenzase con el periodo de juventud del pintor en España; pero el propio Picasso acotó el arco temporal entre 1920 y 1953, y seleccionó las 249 obras, algunas procedentes del MoMA y otras muchas de su taller y de la Galerie Louise Leiris de Daniel-Henry Kahnweiler, incluyendo los murales *La guerra y la paz* (1952). No obstante, *Masacre en Corea* (1951) fue vetada por el gobierno italiano por temor a una posible queja de la embajada de Estados Unidos.

En el Palazzo Reale de Milán, los organizadores propusieron una exposición-manifiesto más explícita, con *Guernica* como eje y un nuevo catálogo prologado por Franco Russoli,

¹² Antonello Trombadori, citado en Elena Scquizzato, *Picasso e l'Italia. Un itinerario attraverso le mostre (1905-1970)*, tesis de licenciatura, Venecia, Universidad Ca Foscari, 2015.

¹³ Carta desde la Asamblea Nacional de Francia a Pablo Picasso, París, 5 de enero de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, Série E/19, Italie, Exposition Picasso à Rome et Milan, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-la-asamblea-nacional-de-francia-pablo-picasso> [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 282 de este libro.

Picasso y la Guerra Fría



Vista de la exposición *Picasso*,
Palazzo Reale, Milán, 1953

Vista de la exposición Picasso,
Palazzo Reale, Milán, 1953



ante la negativa de Venturi a participar¹⁴. Esta vez, la retrospectiva se iniciaba en 1901, con nueve cuadros realizados entre 1903 y 1912 del Museo de Arte Occidental de Moscú (*El viejo judío*, 1903; *La acróbata de la bola*, 1905; *El violín*, 1912, entre otros), para concluir por orden cronológico con la pintura política de la década

¹⁴ Carta de Eugenio Reale a Pablo Picasso, Roma, 7 de agosto de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/14/24, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-eugenio-reale-pablo-picasso-del-7-de-agosto-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

Picasso y la Guerra Fría

de 1950¹⁵. De ese modo, según la narrativa de la exposición, el momento figurativo, solidario y humanista de principios del siglo XX determinaba el cubismo posterior en tanto que ejercicio de demolición de las convenciones de la representación burguesa, para, a través del clasicismo de entreguerras, alcanzar su síntesis en *Guernica*, donde Picasso se presentaba como artista y como ciudadano al mismo tiempo. En la neoclásica Sala de las Cariátides del Palazzo Reale, se situó un efectista conjunto con *Guernica*, *El osario* (1944), *Masacre en Corea* y *La guerra y la paz*; mostrando cómo el manifiesto contra la violencia de 1937 había adquirido progresivamente un contenido político concreto. La propia sala, por entonces todavía en restauración debido a los bombardeos de 1943, daba testimonio de las consecuencias de la brutalidad humana con su estado ruinoso. Sin embargo, el planteamiento de este espacio implicaba mucho más que una “vulgarización” politizada del arte moderno para protestar por la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea. Hasta entonces, *Guernica* había sido presentado junto a los bocetos, como el resultado de un proceso de depuración artística de una pasión política. Este nuevo concepto expositivo planteaba una secuencia histórica —desde el punto de partida (*Guernica*) a la conclusión (*La guerra y la paz*)— a través del diálogo con el resto de las obras expuestas en la Sala de las Cariátides, que proponía, más bien, una recapitulación sobre el estatus de la pintura en una nueva época de sectarismo e ilimitada capacidad de destrucción. El montaje ponía de relieve los dilemas de Picasso en aquellos años de Guerra Fría y propaganda de masas, cuando tomar partido parecía exigirle renunciar a toda sutileza intelectual y producir “gran arte” podría suponer ignorar su compromiso político.

Guernica, *La guerra y la paz* y sus mediaciones (*Masacre en Corea* y *El osario*), vistas en conjunto, seguramente transmitieron una tensión dialéctica de máxima intensidad, donde las obras

¹⁵ Algo que, según Franco Russoli, permitía también una mejor “valoración histórica”. Véase Franco Russoli, *Pablo Picasso, catalogo della mostra*, Palazzo Reale, Milán, Ed. d'arte Amilcare Pizzi, 1953, p. 15. Véase también Caio Mario Cattabeni, *ibíd.*, pp. 11-12.

más recientes podían recontextualizar a las anteriores, modificando sus interpretaciones establecidas. En *La guerra y la paz*, la división en dos paneles reproduce la oposición bien/mal insinuada por el contraste cromático de *Guernica* y *El osario*, y el contraste compositivo de *Masacre en Corea*. Pero la simétrica claridad de esta última se muestra ya tan inestable como la que caracteriza a la pintura surgida con *Guernica*. Es decir, la apertura semántica de sus figuras-emblemas y la consecuente pérdida de univocidad de la condición de víctima y verdugo en ciertos detalles clave de la iconografía y la composición constituían al mismo tiempo el núcleo artístico y político de la obra, sin que el mensaje y la expresión pudiesen separarse salvo provisionalmente a efectos de crítica¹⁶. En el caso de *La guerra y la paz*, el avance del carro de la guerra, cargado de bichos como los empleados por Estados Unidos en las bombas bacteriológicas usadas en Corea, se ve frenado por el monumental guerrero de la paloma en el escudo, custodio del idílico paisaje de *La paz*. La luminosidad y estática verticalidad del guerrero blanco contrarrestan el oscuro dinamismo diagonal de los soldados que acompañan al carro, de forma que las oposiciones planteadas entre ambos resultan, aparentemente, evidentes. No obstante, hasta donde esté permitido especular en cuanto a los recursos compositivos utilizados por Picasso, el empuje del grupo de la guerra, la manera en la que los soldados levantan los brazos amenazantes y la relación entre la anchura y altura de los dos grupos sugieren asociaciones estilísticas que oscurecen la relación de estas figuras con las realidades políticas e históricas concretas a las que supuestamente aluden. Prueba de ello es el

¹⁶ El caballo, el toro, la lámpara, etc., como ideogramas atemporales, abstracciones de la violencia y el sufrimiento. Otros intérpretes como Juan Larrea —con quien Barr mantuvo un intenso debate— les asignaba un significado histórico y preciso: el fascismo, el pueblo español, etc. Véase la correspondencia entre Barr, Larrea y Kahnweiler en 1947, MoMA Archives, Nueva York, AHB 12.II.F.2, P&S “Guernica” Records Corresp. 1930 & 1940s y Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/C/80/22/8, http://guernica.museoreinasofia.es/documentos/ano/1947?items_per_page=24&key=juan%20larrea [última consulta: 21/12/2017]

Picasso y la Guerra Fría

modo en que la imagen del “muro” heroico que contiene al mal ya había sido empleada ante Picasso y el mundo al servicio de un mensaje muy diferente: en el Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de París de 1937, erigido frente al soviético a ambos lados del bulevar principal. Igual que en *La guerra*, Albert Speer había levantado una monumental torre de mármol blanco, coronada por un águila —y no paloma— posada sobre una esvástica, vigilando severa el dinamismo del pabellón constructivista de Konstantin Melnikov, que servía de pedestal a *El obrero y la koljosiana* de Vera Mukhina. En cuanto a *La paz*, se tomó una variante de la danzante del centro que se tapa el rostro con la mano para el cartel de la exposición de Milán. Según Gertje Utley¹⁷, esta danzante remitía a la figura que huye aterrorizada en *La Masacre de los inocentes* (1630-1631) de Nicolas Poussin, insertada en un preciosista baile matissiano. De esta forma, la idílica inocencia del conjunto, amenazada por una terrible premonición, parecía adquirir una fragilidad extrema. Para el cartel, la figura se imprimió en una versión dislocada y expresionista, como si ofreciese la clave interpretativa de la exposición de la manera más enfática y masiva posible. En ambos casos, más que (o además de) glorificar el antimilitarismo y criticar la intervención norteamericana en Corea, Picasso parecía llamar la atención sobre la ambigüedad de las apariencias ante la ineludible necesidad histórica de tomar partido y actuar. Con ello, ponía de manifiesto el papel del arte como un ejercicio de concienciación de este juego de contradicciones a fin de lograr una acción política más lúcida. En esta línea, podría recuperarse la afirmación de Fernanda Wittgens, entonces directora de la Pinacoteca de Brera, a propósito de la exposición de Picasso en Milán que, a su parecer, significaba para el visitante italiano “la liberación, en el plano cultural, de toda la escoria del oscurantismo”¹⁸.

¹⁷ Gertje Utley, *óp. cit.*, pp. 166-168.

¹⁸ Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 7 de octubre de 1953, Stedelijk Museum Library, Ámsterdam, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-7-de-octubre-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 283 de este libro.

Juan José Gómez Gutiérrez



Otra prueba de la importancia que Picasso atribuía a la presencia de *Guernica* en las exposiciones de la década de 1950 fue su siguiente destino tras Milán: la citada retrospectiva en la II Bienal de São Paulo en diciembre de 1953. Este no solo era un acontecimiento cultural de relevancia —lo cual por sí solo no justificaría la presencia de la maltrecha tela—, sino que coincidía, en el año de la firma de los acuerdos bilaterales con Estados Unidos, con la presentación en Brasil de un pabellón español muy alejado del estereotipo nacionalista figurativo (con Daniel Vázquez Díaz, José Caballero, Manuel Millares, Antoni Tàpies y Benjamín Palencia, entre otros). Resulta pertinente puntualizar que ya desde 1951 el Instituto de Cultura Hispánica se empeñaba en promocionar una imagen de España “moderna”, de apertura y sintonía con el arte del “mundo libre”, que era fuertemente contestada por Picasso a través de exposiciones apoyadas por artistas latinoamericanos y exponentes del exilio español. En esta ocasión, sin embargo, la ecléctica sala dedicada a Picasso dentro

Picasso y la Guerra Fría



Vista de *Guernica* en la II Bienal de São Paulo, 1953

del Pabellón Francés no permitía el enfrentamiento directo. Pese a ello *Guernica* permanecía como manifiesto democrático y republicano ante lo que, a ojos del artista, suponía un perverso intento de falsificación¹⁹.

La gira europea, 1955-1956

En marzo de 1955, Picasso volvió a requerir *Guernica* a Barr para una gira europea: “Jardot me ha hecho llegar su carta del 9 de febrero con la lista de 12 lienzos que desea incluir en su próxima exposición en París [...] Lamentaré en particular la larga ausencia de *La danza* y *Guernica* [...] Pensé por nuestra conversación en Vallauris que usted es consciente del papel moderador y activo que tienen aquí sus preciadas telas”²⁰. Barr se refería a la exposición

¹⁹ Véase Miguel Cabañas, *Artistas contra Franco*, Ciudad de México, UNAM, 1996.

²⁰ Carta de Alfred H. Barr Jr. a Pablo Picasso, Nueva York, 10 de marzo de 1955, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/16/14/7(1),

Juan José Gómez Gutiérrez

Picasso: peintures, 1900-1955, comisariada por Maurice Jardot, que viajó hasta mediados de 1956 a París, Múnich, Colonia y Hamburgo, con obras de la Galerie Louise Leiris, el MoMA, el taller de Picasso y otras colecciones. Posteriormente, en Bruselas, Ámsterdam y Estocolmo, se expuso únicamente *Guernica* con los bocetos y algunos añadidos, en la exposición *Guernica, avec 60 études*.

Jardot, también encargado de la muestra de São Paulo, fue profesor de la École supérieure des Arts Décoratifs de París y desempeñó varios cargos políticos en Francia durante la posguerra. Entre otros, ejerció como encargado de Asuntos Culturales de la Delegación del Gobierno militar francés en Alemania entre 1944 y 1949; desde 1956, fue director de la galería de Kahnweiler, quien también aparece muy implicado en la organización de ambas exposiciones, y que redactó el prefacio de *Guernica, avec 60 études*²¹. Picasso había participado en la Bienal en representación oficial de Francia; mientras que la exposición de París corría a cargo de la Union centrale des Arts décoratifs, un organismo formalmente privado pero con fuertes lazos institucionales. El artista seguía manteniendo cierto estatus polémico en el frente doméstico; circunstancia que, quizás, Jardot procuraba contrarrestar con una sobria, pero extensa propuesta. En junio de 1954, la Maison de la pensée française, afín al PCF, ya había expuesto la colección soviética ampliada subrayando su contenido social y figurativo²². Por su parte, Jardot proponía

<http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-10-de-marzo-1955> [última consulta: 21/12/2017]. Véase también la carta de Alfred H. Barr Jr. a Maurice Jardot, Nueva York, 4 de marzo de 1955, MoMA Archives, P&S GUE-0519 Guernica Records. Correspondence 50s, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-maurice-jardot-del-4-de-marzo-de-1955> [última consulta: 21/12/2017].

²¹ No es extraño que la exposición tuviese un significado especial para Daniel-Henry Kahnweiler, nacido en Baden-Baden (capital del Gobierno militar francés desde 1945) perseguido por Francia en la Primera Guerra Mundial como alemán, y en la Segunda, como judío.

²² Véase Getje Utley, óp. cit., p. 193; Carta de Eugenio Reale a Pablo Picasso, Roma, 15 de septiembre de 1954, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/14/47, <http://guernica.museoreinasofia.es/>

Picasso y la Guerra Fría



Montaje de *Guernica*, Exercishallen,
Estocolmo, 1956

una muestra “no teatral” y “desinteresada”, con escasa presencia de los primeros periodos de Picasso. Esto respondía en parte a que la Unión Soviética no prestó sus cuadros (emigrados rusos

documento/carta-de-eugenio-reale-pablo-picasso-del-15-de-septiembre-de-1954 [última consulta: 21/12/2017]. Carta incluida en la p. 284 de este libro. Véase también la nota de prensa sobre la inauguración de la exposición *Picasso* en el Musée des Arts Décoratifs de París, 23 de mayo de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, DI/296 article 5 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/nota-de-prensa-sobre-la-inauguracion-de-la-exposicion-picasso-del-musee-des-arts-decoratifs-de-paris> [última consulta: 21/12/2017].

habían iniciado una disputa legal en Francia por su propiedad) y también al deseo de concentrarse en la “ruptura” cubista de 1911 que, según Jardot, suponía la aportación más original del pintor. De este modo, estableció tres núcleos principales: el cubismo de 1910 a 1913, los bodegones de 1922 a 1925, y los trabajos coetáneos a la guerra y la ocupación, incluyendo *Guernica* y los bocetos, a los que se sumaba la entonces reciente serie de catorce cuadros y dibujos de *Mujeres de Argel* (1955)²³. *Guernica*, *avec 60 études* era una muestra más reducida y, al parecer, improvisada a partir de *Picasso: peintures, 1900-1955* debido a la insistencia de numerosos museos europeos en exponer el cuadro²⁴.

²³ Maurice Jardot, “A propos de l'exposition”, serie de artículos publicados en *Combat*, 11 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, DI/296 article 1 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/serie-de-articulos-publicados-en-combat> [última consulta: 21/12/2017].

²⁴ Bruselas y Ámsterdam ya habían intentado exponer la obra en 1951 y 1953 respectivamente, pero la confirmación definitiva de su presencia en estas ciudades y en Estocolmo no tuvo lugar hasta septiembre de 1955. Véase la carta de Daniel-Henry Kahnweiler a Willem Sandberg, París, 29 de septiembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-daniel-henry-kahnweiler-willem-sandberg> [última consulta: 21/12/2017]. Sobre las gestiones del Palais des Beaux-Arts de Bruselas y el Stedelijk Museum de Ámsterdam puede consultarse la siguiente documentación: carta de Robert Giron a Pablo Picasso, Bruselas, 19 de febrero de 1951, Musée National Picasso-París, Fonds Picasso, 515AP/E/19/4/3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-robert-giron-pablo-picasso> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Fernanda Wittgens, Ámsterdam, 11 de septiembre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-fernanda-wittgens> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 4 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-4-de-agosto-de-1953>; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 7 de octubre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-7-de-octubre-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, Milán, 12 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-fernanda-wittgens-willem-sandberg-del-12-de-agosto-de-1953> [última

Picasso y la Guerra Fría

El año 1955 fue decisivo para Europa. En mayo entraron en vigor los Tratados de París del 23 de octubre de 1954 por los que Alemania recuperaba su soberanía, se incorporaba a la OTAN y resolvía los contenciosos con Francia²⁵. Desde la creación de la Comunidad Económica del Carbón y el Acero (CECA) en 1950, la Unión Europea parecía irreversible dada la acelerada integración política y económica de los antiguos enemigos. Todo ello dejaba entrever el modo en que podía recibirse en Europa un acontecimiento cultural centrado en *Guernica* que, lleno de referencias a la guerra, señalase el comienzo de una nueva época. No es menos significativo que la primera exposición alemana de la obra tuviese lugar en la Haus der Kunst de Múnich (1937), el edificio de Paul Ludwig Troost ideado como sede del arte del Tercer Reich y también del “arte degenerado” (con la ignominiosa *Entartete Kunst* de 1937 que, por cierto, contó con la participación de Picasso). La modernidad parecía asumir un papel orgánico en la política cultural de la nueva República Federal Alemana y *Guernica* podía servirle de emblema: su carácter híbrido entre la gran pintura histórica y el radicalismo formal de vanguardia lo convertían al mismo tiempo en alegato cívico e imagen abierta, internacionalista y cosmopolita²⁶.

consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Eugenio Reale, Ámsterdam, 5 de mayo de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-eugenio-reale-del-5-de-mayo-de-1953> [última consulta: 21/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Eugenio Reale, Ámsterdam, 18 de agosto de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-eugenio-reale-del-18-de-agosto-de-1953> [última consulta: 21/12/2017].

²⁵ Con el fin del contencioso sobre El Sarre, que se había escindido de Alemania como protectorado francés en 1947. Los acuerdos de París debían convertirlo en capital de las incipientes instituciones europeas. Sin embargo, el referéndum de 1955 en la región rechazó la propuesta y el territorio fue devuelto a la República Federal Alemana en 1958.

²⁶ A pesar de la colaboración de la embajada, y las relaciones de Jardot con el gobierno de la zona ocupada, la organización rechazó presentarla en su capital, Baden-Baden, lo que quizá hubiese supuesto una afirmación cultural “francesa” demasiado evidente. Véase la correspondencia institucional de Klaus Fischer al Musée des Arts Décoratifs, Baden-Baden,

Juan José Gómez Gutiérrez

También es reseñable el interés con que el gobierno español siguió esta gira de *Guernica*, habida cuenta del impacto que causó la anterior de 1938, y su utilización en São Paulo y Milán. Cuenta de ello dan los informes remitidos por el servicio diplomático al ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo (artífice de la normalización de las relaciones con Francia, Alemania, Bélgica, Holanda y Suecia en 1951), donde se aprecia el intento de apropiarse en lo posible del triunfo europeo del “artista español”. Los embajadores mostraban una opinión más favorable a *Picasso: peintures, 1900-1955* que a *Guernica, avec 60 études*, la cual llamaba la atención sobre cuestiones de política española de modo mucho más nítido. José Rojas, embajador en Francia, destacaba “la gran acogida de la crítica” en París y su homólogo en Bonn, Antonio María Aguirre, se refería a la exposición de Colonia únicamente para subrayar el éxito de público y la calidad de la propuesta. Por el contrario, el conde de Casa Miranda, Carlos de Miranda y Quartín, embajador en Bélgica, informaba del acento conspiratorio de la edición de Bruselas, “preparada casi en la clandestinidad” como era característico “de un cuadro como *Guernica* que es pura política pintada”, lo cual “ha servido para que, al socaire de la crítica de arte, se saque una y mil veces a relucir el manoseado cliché de la interpretación que de este hecho de guerra han

1 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, París, DI/296 article 4 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-klaus-fischer-al-musee-des-arts-decoratifs> [última consulta: 24/12/2017] y la carta de François Mathey al director del Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden, París, 5 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 4 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-francois-mathey-al-director-del-gesellschaft-der-freunde-junger-kunst-baden-baden> [última consulta: 24/12/2017]; Ver también la carta de J. Mougin a Jacques Guerin, 20 de julio de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 2 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-mougin-jacques-guerin-del-20-de-julio-de-1955> [última consulta: 24/12/2017] y la nota del secretario general de la Union centrale des Arts décoratifs París, 18 de octubre de 1955, Les Arts Décoratifs, Archives, DI/296 article 5 Expo. Picasso, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-mougin-jacques-guerin-del-18-de-octubre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017].

Picasso y la Guerra Fría

logrado imponer nuestros enemigos”. Ernesto de Zulueta, embajador en Estocolmo, también mencionaba las manifestaciones críticas con la “guerra de liberación” española que acompañaban a *Guernica* en Suecia, donde la exposición se completaba con proyecciones de Luis Buñuel y otros prorrepúblicanos como André Malraux, Ernest Hemingway o John Dos Passos. La embajada en Oslo temía la llegada del lienzo y que “la prensa de izquierdas aprovechara la oportunidad para hacer una campaña en contra del régimen español”, aunque finalmente solo se celebró una discreta muestra presentada por Kahnweiler sin *Guernica*²⁷. Tampoco fue posible exponerlo en Dinamarca. En cualquier caso, y en conjunto, esta gira recordaba a la itinerancia escandinava de 1938, como sugería a Picasso el director del Statens Museum for Kunst, Lars Rostrup Boyesen²⁸.

²⁷ Carta de José Rojas Moreno, embajador en Francia, a Alberto Martín-Artajo Álvarez, París, junio-julio de 1955, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, Madrid, FC-M°_CULTURA, 2, N. 2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/cartas-de-jose-rojas-moreno-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Antonio María Aguirre, embajador en la RFA, a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Bonn, 16 de febrero de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/cartas-de-jose-rojas-moreno-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta del embajador de España en Bélgica a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Bruselas, 14 de mayo de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 4, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-del-embajador-de-espana-en-belgica-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Ernesto de Zulueta a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Estocolmo, 23 de octubre de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 6, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-ernesto-de-zulueta-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017] y la carta de Miguel de Aldasoro a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Oslo, 27 de noviembre de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M°_CULTURA, 2, N. 7, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-miguel-de-aldasoro-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017].

²⁸ Carta de Lars Rostrup Boyesen a Pablo Picasso, Copenhague, 31 de octubre de 1956, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/10/I,

Juan José Gómez Gutiérrez

Ámsterdam representaba el mayor peligro para la diplomacia franquista, debido a las “ideas extremistas muy vecinas al comunismo” de Willem Sandberg, carismático director del Stedelijk Museum, y a la cobertura del periódico socialista *Het Vrije Volk*²⁹. Durante la Guerra Civil, Sandberg había ejercido de observador invitado por el Gobierno republicano para velar por la conservación del patrimonio artístico y era bien conocido como antiguo miembro de la resistencia holandesa contra la ocupación nazi. En la inmediata posguerra fue presidente del Consejo Nacional de las Artes de Holanda e innovador museólogo, dotando al Stedelijk Museum de un fuerte sentido público y social, comprometido con la democratización del arte moderno³⁰. Tanto él como Robert Giron, director del Palaix des Beaux-Arts de Bruselas, habían insistido a Picasso desde principios de la década

<http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-lars-rostrup-boyesen-pablo-picasso> [última consulta: 24/12/2017].

²⁹ La amenaza era infundada, según el informe posterior del cónsul en Ámsterdam, pues *Guernica, avec 60 études* formaba parte de la conmemoración del 350 aniversario del nacimiento de Rembrandt y se presentó junto a otra exposición de Rodin como acto de cooperación cultural franco-holandesa, “que tuvo como característica primordial la moderación”, donde las referencias al franquismo quedaban fuera de lugar. En este caso no hay que descartar presiones sobre Sandberg para que rebajase el tono político de la presencia de *Guernica* en Holanda, a juzgar por su carta a Robert Giron respecto al boceto 55 de *Sueño y mentira de Franco*: “¿no nos arriesgamos a tener problemas si mencionamos en esta exposición el nombre de un jefe de Estado amigo?”. Véase la carta de J. M. Trias de Bes a Alberto Martín-Artajo Álvarez, Ámsterdam, 6 de julio de 1956, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, FC-M° CULTURA, 2, N. 5, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-j-m-trias-de-bes-alberto-martin-artajo-alvarez> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Robert Giron, Ámsterdam, 4 de abril de 1956, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-robert-giron-willem-sandberg-del-4-de-abril-de-1956> [última consulta: 24/12/2017].

³⁰ Véase Peter Aronsson, Gabriella Elgenius, *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, Routledge, Londres, 2014, p. 109 y Jesús Pedro Lorente, *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, Londres, Routledge, 2016, pp. 217 y ss.

Picasso y la Guerra Fría

de 1950 para exhibir *Guernica*, bien junto con los bocetos (Giron en 1951), o siguiendo el formato de Milán (Sandberg en 1953). Para la exposición de Ámsterdam, Sandberg intentó recrear en lo posible el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, con *La Montserrat* de Julio González, propiedad del museo holandés, fotografías de Dora Maar, y planos y otros materiales documentales prestados por Josep Lluís Sert³¹. *Guernica* se instaló en la ampliación del edificio de 1954, ocupando la cabecera de un espacio longitudinal con ventanales laterales que abrían al exterior la oscura arquitectura decimonónica de Adriaan Willem Weissman y proporcionaban luz natural, como en el pabellón original, con espacio suficiente para permitir una lectura frontal y recorrer la obra³². Por lo demás, el catálogo

³¹ Véase la carta de Willem Sandberg a Fernanda Wittgens, Ámsterdam, 11 de septiembre de 1953, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-fernanda-wittgens> [última consulta: 24/12/2017]. Carta de Willem Sandberg a Josep Lluís Sert, Ámsterdam, 8 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-josep-lluis-sert> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Alexander Calder, Ámsterdam, 8 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-alexander-calder-del-8-de-noviembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Alexander Calder, Ámsterdam, 30 de noviembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-alexander-calder-del-30-de-noviembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Maurice Lefebvre-Foinet, Ámsterdam, 2 de diciembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-maurice-lefebvre-foinet-del-2-de-diciembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Dora Maar, Ámsterdam, 3 de diciembre de 1955, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-dora-maar-del-3-de-diciembre-de-1955> [última consulta: 24/12/2017].

³² Isabel Tejada Martín, “*Guernica* de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional”, en Arturo Colorado Castellary (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 475-486.

Juan José Gómez Gutiérrez

conjunto de Bruselas y Ámsterdam iba precedido de un texto de Émile Langui, director general de las Artes y las Letras del Ministerio de Educación de Bélgica, que recreaba prolijamente la brutalidad del bombardeo de Gernika y criticaba la pasividad de las potencias europeas ante la sublevación franquista, aproximando la experiencia de la República Española a los sistemas parlamentarios europeos de posguerra, surgidos de amplias coaliciones democráticas³³. No obstante, Max Aub, excepcional visitante de la muestra en Ámsterdam, comparaba la elaborada presentación del Stedelijk Museum, y su efecto sobre el pacífico público holandés de la década de 1950, con la agitada y militante exposición de París que él mismo había ayudado a organizar veinte años antes como agregado cultural de la embajada española en Francia. Y se preguntaba: “toda esta gente que lo está mirando sentada ¿Qué siente? ¿Qué espera? ¿Qué comprende? ¿Qué ven? [...] En las bancas, gente de todas las calañas —¡Curas y monjas!— discutiendo ¿qué sabrán ellos?”³⁴.

Las exposiciones de *Guernica* en Europa durante la década de 1950 supusieron un éxito de público sin precedentes. Picasso se había convertido en un icono de masas comparable a Rita Hayworth en *Gilda*, como escribía jocosamente Claude Roy al propio artista (1953), y su popularidad venía acompañada del crecimiento exponencial de su valor en el mercado³⁵. El *Guernica*

³³ Carta de Lars Rostrup Boyesen a Pablo Picasso, óp. cit.

³⁴ Manuel Aznar Soler (ed.), *Max Aub. Nuevos diarios inéditos: 1939-1972*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 168.

³⁵ Según los datos disponibles, la exposición recibió unos 2.000 visitantes diarios en Milán, 110.000 en París; 315.000 en Alemania, 60.000 en Ámsterdam y 35.000 en Estocolmo. Véase la carta ya citada de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg, 7 de octubre de 1953, óp. cit; GUE-0632-. Telegrama de Alfred Hentzen a Pablo Picasso, Hamburgo, 30 de abril de 1956, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/E/15/1/3, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/telegrama-de-alfred-hentzen-pablo-picasso> [última consulta: 24/12/2017]. “La exposición Picasso cerrará sus puertas el 16 de octubre”, *Airpress*, 1955, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/la-exposicion-picasso-cerrara-sus-puertas-el-16-de-octubre> [última consulta: 24/12/2017]; Carta de Willem Sandberg a Bo Wennberg, Ámsterdam, 9 de octubre de

Picasso y la Guerra Fría



Telegrama de Alfred Hentzen, director del Kunsthalle de Hamburgo, a Pablo Picasso para comunicarle el éxito de las exposiciones de *Guernica* en Alemania, Hamburgo, 30 de abril de 1956

socialista, el democrático, el español, el universal, el exiliado, la obra maestra del arte moderno, aparecía en el centro de los debates sobre la Europa que ya no era, la que sí era y la que podía ser. De ello da cuenta el enorme interés —sobre todo por parte de la izquierda— en recuperarlo para el público del continente: la intención, consciente o inconsciente, de hacer retornar física

1956, Stedelijk Museum Library, 1300, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-willem-sandberg-bo-wennberg-del-9-de-octubre-de-1956> [última consulta: 24/12/2017] y GUE-0729 - Carta de Bo Wennberg a Willem Sandberg, Estocolmo, 7 de diciembre de 1956, Stedelijk Museum Library, 1299, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-bo-wennberg-willem-sandberg-del-7-de-diciembre-de-1956> [última consulta: 24/12/2017]. Véase también la carta de Claude Roy a Pablo Picasso, Jarnac, 12 de octubre de 1953, Musée National Picasso-Paris, Fonds Picasso, 515AP/C/144/22/2, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-claude-roy-pablo-picasso-del-12-de-octubre-de-1953> [última consulta: 24/12/2017]. De su éxito económico por entonces da cuenta la venta de *El osario* a Walter P. Chrysler en 1955 por 47.000 dólares y la serie *Mujeres de Argel* a Victor y Sally Ganz, en 1956, por 212.500 dólares (Véase Gertje Utley, *óp. cit.*, p. 195).

Juan José Gómez Gutiérrez

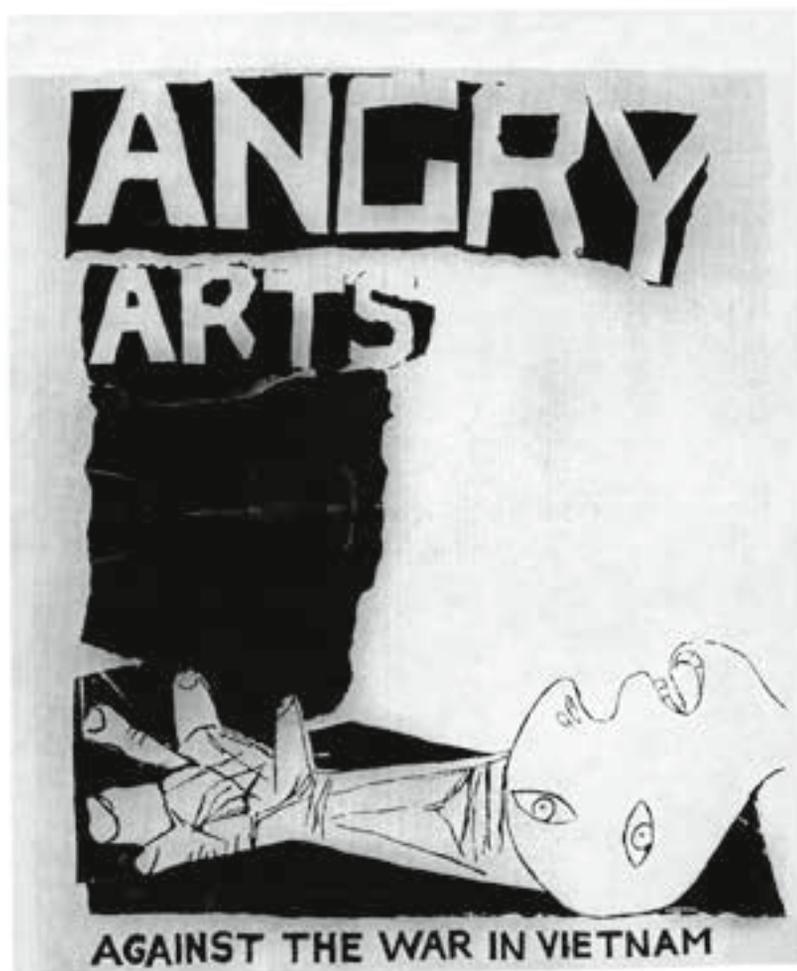
o simbólicamente el mural a su lugar en el corazón y el cerebro europeo en esa década decisiva. La citada carta de Barr a Picasso sobre la gira de 1955 transmite claramente la preocupación ante la posibilidad de que la tela jamás volviese al MoMA: “¿puedo esperar que usted desee [...] continuar su generosa costumbre de depositar estas obras entre nosotros?”. Sin embargo, ¿a dónde volver? Los europeos de posguerra parecían muy distintos de la generación antifascista de la década de 1930 y sus aspiraciones. De la paz había emergido una arquitectura política, supuestamente fundada en la victoria, tras la cual operaba una concentración de poder sin precedentes que se imponía a escala planetaria por medio de la violencia y la propaganda. En 1956, cuando *Guernica* regresaba de Suecia a Estados Unidos para continuar su plácida existencia museística, toda esperanza de democracia en España se había perdido, al igual que la esperanza de socialismo en Francia e Italia; la masacre por la independencia continuaba en Argelia y comenzaba en Vietnam; el Pacto de Varsovia ocupaba Hungría en respuesta a su retirada de la organización y Francia, Reino Unido e Israel invadían el Sinaí para evitar que Egipto nacionalizase el canal de Suez. En esta situación, quizá podría leerse el triunfo de *Guernica*, su reconocimiento universal, como espectacular sucedáneo de una victoria que en realidad era una derrota. En cierto modo, las exposiciones de *Guernica* en estos años cincuenta supusieron la celebración de la última gran obra de arte político posible. A partir de entonces el debate ya no se plantearía en términos de una pintura que continuase su senda original, sino disputando *Guernica* a sus interpretaciones futuras.

Picasso y la Guerra Fría



Vista de *Guernica* en la exposición *Picasso*,
Rheinisches Museum, Colonia, 1956

Rudolf Baranik, póster del Committee of Art Workers' Coalition *Angry Arts Against the War in Vietnam*, 1967



Las protestas de artistas: *Guernica* y la guerra de Vietnam

Francis Frascina

Entre 1967 y 1970, el significado político de *Guernica* de Picasso, como representación de los crímenes de guerra perpetrados mediante bombardeos aéreos, cobró una nueva importancia para aquellos ciudadanos estadounidenses que protestaban en contra de las atrocidades de su país en la guerra de Vietnam. Para muchos artistas e intelectuales contrarios a la guerra, la cultura y los medios de comunicación americanos eran cómplices de lo que el presidente Eisenhower describió, en enero de 1961, como el “complejo militar-industrial” de Estados Unidos: el crecimiento exponencial, desde la Segunda Guerra Mundial, de una “industria permanente del armamento de enormes proporciones” y el consiguiente riesgo que podía “provocar un aumento desastroso del poder en manos de irresponsables”. Solo los productos y procesos de la contracultura parecían recursos viables y capaces de hacer frente a las amenazas opresoras de su propia nación. Entre los lugares que acogían las intervenciones de los activistas figuraban instituciones consolidadas de la modernidad empresarial corporativa como el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, algunos de cuyos patronos, como la familia Rockefeller, eran dueños de fortunas indisociables del “complejo militar-industrial”. En aquel entonces, *Guernica* se conservaba en el MoMA. Los conservadores y directores del museo codiciaban a Picasso y sus obras por el relato que ellos ofrecían de la

¹ Nota de prensa del discurso de despedida del presidente Dwight D. Eisenhower, 17 de enero de 1961, p. 3. Véase https://www.eisenhower.archives.gov/research/online_documents/farewell_address/1961_01_17_Press_Release.pdf [última consulta: 18-02-2019].

modernidad: a su entender, después de 1945, el centro de las prácticas vanguardistas se había desplazado de una Europa devastada por la guerra a unos Estados Unidos en pleno auge industrial; más en concreto, de París a Nueva York. En la década de 1970, las publicaciones revisionistas analizaban las repercusiones de la percepción por parte de la izquierda, de que la cultura estadounidense durante la Guerra Fría era una forma de imperialismo que reflejaba la política exterior militarizada del país².

Guernica se situaba a una escala parecida a la de los cuadros más recientes del expresionismo abstracto o de la Escuela de Nueva York, que se promovían desde las instituciones como la encarnación de un individualismo que era sinónimo del “American way of life” en exposiciones, actividades y programas que recibían financiación y apoyo por parte del Estado³. Sin embargo, como *Guernica* ofrecía una fuente simbólica de resistencia radical manifiestamente distinta, los artistas contrarios a la guerra veían en él un “caballo de Troya” en potencia dentro de una de las instituciones más influyentes de la hegemonía cultural estadounidense en los años posteriores a 1945. Las izquierdas artísticas eran plenamente conscientes de lo que Jutta Held apuntaría más tarde al escribir sobre los efectos políticos de los cuadros, en particular de *Guernica*: “La importancia política de una obra de arte nunca se da de una vez por todas, no tiene un estatuto ontológico fijo, sino que debe reafirmarse y hay que luchar por él una y otra vez”⁴.

Muchos artistas contrarios a la guerra habían participado en *The Collage of Indignation* que formó parte de la *Angry Arts Week*

² Véase Francis Frascina, *Pollock and After: The Critical Debate Second Edition*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000.

³ Véase Francis Frascina, “Institutions, Culture and America’s ‘Cold War Years’: The Making of Greenberg’s ‘Modernist Painting’”, en *Oxford Art Journal*, vol. 26, n° 1, 2003, pp. 69-97; y “Revision, Revisionism, and Rehabilitation, 1959/1999: *The American Century, ModernStarts*, and Cultural Memory”, *Journal of Contemporary History*, vol. 39, n° 1, 2004, pp. 93-116.

⁴ Jutta Held, “How Do the Political Effects of Pictures Come About? The Case of Picasso’s *Guernica*”, en *Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 1, 1988, pp. 38-39.

Las protestas de artistas



Rudolf Baranik, póster del Committee of Art Workers' Coalition *Stop the War in Vietnam Now!*, 1967

celebrada en Nueva York entre finales de enero y principios de febrero de 1967⁵. El enfado de los participantes era la respuesta inmediata a “The Children of Vietnam”, un reportaje publicado en la revista *Ramparts* con fecha de enero de 1967 pero disponible ya en diciembre de 1966⁶. Incluía el texto y las fotografías espantosas que William F. Pepper había hecho de madres y bebés desfigurados y quemados por el napalm lanzado por los aviones estadounidenses. *Ramparts* había informado ya previamente sobre el origen de este arma en, por ejemplo, “Napalm: Made in the USA”, un artículo de James F. Colaianni publicado en agosto de 1966. El artículo relataba las protestas en contra del subarriendo de las plantas de la Standard Oil Corporation de California —una empresa de la familia Rockefeller— al United Technology Center (UTC) con el objetivo específico de fabricar 45.000 toneladas de napalm de acuerdo con un contrato suscrito con el Departamento de Defensa⁷.

⁵ Véase el capítulo 3 de Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1999.

⁶ *Ramparts*, vol. 5, n° 7, enero de 1967, pp. 44-68.

⁷ James F. Colaianni, “Napalm: Made in the USA. A Small Town Diary”, *Ramparts*, vol. 5, n° 3, agosto de 1966, pp. 46-50.

Francis Frascina

Concentración de protesta con pancarta de *Guernica* en Central Park, Nueva York, 1967



Los manifestantes veían en el bombardeo aéreo de Vietnam, que con el uso indiscriminado de armas químicas había causado un gran número de muertos y heridos, la evolución militarizada de lo que sucediera en Gernika en 1937. Las fotografías de Pepper de las quemaduras producidas por el napalm en los cuerpos humanos estallaron como bombas en la cabeza de quienes estaban acostumbrados a las representaciones del poder y de las ambiciones globales estadounidenses que copaban los medios informativos. Para fijar una diferencia crítica que las alejara de estas representaciones, Rudolf Baranik usó imágenes de *Guernica* en pósteres —como en el caso de *Angry Arts*— y en manifestaciones con el fin de expresar su oposición a una guerra que quemaba a madres y niños, y poner así al descubierto las raíces históricas de la actual discrepancia. La batalla por el significado político de *Guernica* dentro de los legados institucionales se concretó en la petición de *Angry Arts* organizada en abril de 1967: “Petición de 1.000 artistas estadounidenses a Picasso en la que le instan

Las protestas de artistas

a retirar *Guernica* como protesta en contra de los bombardeos estadounidenses en Vietnam”⁸. Querían sustraer *Guernica* de la imposición, por parte del MoMA, de un significado despolitizado de la obra, y retirarlo también del museo en tanto institución cultural gestionada por patronos cuyas fortunas consideraban que aumentaban gracias a los intereses financieros en la industria bélica.

El intento que Alfred H. Barr Jr. hizo durante la Guerra Fría por reivindicar un significado despolitizado de *Guernica* queda ejemplificado en la entrada del catálogo que escribió sobre el cuadro con motivo de *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, la exposición celebrada en el MoMA en 1957 y que, solo el primer mes, recibió la friolera de 100.000 visitantes: “*Guernica* ha suscitado muchas interpretaciones, a menudo contradictorias. El propio Picasso le ha negado cualquier significado político, limitándose a afirmar que el mural expresa su aversión a la guerra y a la brutalidad”⁹.

Dentro del relato de la modernidad impulsado por el MoMA, las ideas políticas de Picasso y su afiliación al Partido Comunista Francés eran hechos que debían dejarse a un lado, cuando no negarse sistemáticamente¹⁰. Este proceso se añadía

⁸ Copia de una petición sin firmar en los Rudolf Baranik Papers, Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) Archive, The Museum of Modern Art Library, Nueva York. El documento completo puede consultarse en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/petition-de-angry-arts> [última consulta: 18-02-2019].

⁹ Alfred H. Barr Jr., *Picasso: 75th Anniversary Exhibition*, Nueva York, The Museum of Modern Art y The Art Institute of Chicago, 1957, p. 75 [cat. exp.], <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/catalogo-de-la-exposicion-picasso-75th-anniversary-exhibition> [última consulta: 18-02-2019].

¹⁰ La preocupación de Barr por “el arte y el comunismo” durante la Guerra Fría, sobre todo en lo que respecta a la ideología de Picasso, puede verse en los Alfred H. Barr Jr. Papers, “Picasso Papers”, Box II.C “Communists and Picasso 1950s”. Esta referencia es anterior a la reorganización, en 2016, de los papeles de Barr. Los recursos de búsqueda posteriores a 2016 arrojan una lista de materiales relevantes bajo los epígrafes XI.B.3 y XI.B.4 con el título de “Communists and Pablo Picasso”, que datan aproximadamente de 1950-1959. Véase MoMA Archives, Nueva York, <https://>

Francis Frascina

a los dilemas con los que se encontraban Barr y otras personalidades estadounidenses cuyas carreras y convicciones culturales eran inseparables de un compromiso con lo que ellos estimaban el carácter liberal y progresista de la modernidad en una era marcada por un anticomunismo feroz. En 1950, por ejemplo, a Picasso le fue denegada la entrada en territorio americano cuando encabezaba una delegación integrada por doce miembros europeos del Congreso Mundial de los Partisanos de la Paz. El Departamento de Estado consideraba que este último era la “principal organización del frente comunista del mundo”, y afirmó que sus doce miembros eran “bien conocidos comunistas, bien simpatizantes”, y que estaban “por tanto sujetos a la exclusión”¹¹. Entre la cuantiosa información sobre Picasso recabada por el FBI, existe un memorándum acerca de la exposición del artista en el MoMA en 1957 que cita a Barr diciendo que “No queremos poner a Picasso en un apuro invitándolo y que luego vea cómo nuestro Gobierno pone trabas a su entrada en el país”¹².

Diez años antes, Barr se había movilizado personalmente para impedir el éxito de la petición de *Angry Arts* a Picasso. El 14 de abril de 1967 escribió a Daniel-Henry Kahnweiler, adjuntándole una copia de la petición, y le dijo que estaba “organizada por varios artistas serios, aunque quizá ingenuos, que no se han parado a pensar en la importancia de *Guernica*, que Picasso pintó como una declaración en contra de la ‘brutalidad

www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/Barrb.html#series37 [última consulta: 18-02-2019]. En cuanto al expediente confidencial del FBI sobre Picasso, véase Herbert Mitgang, “When Picasso Spooked the F.B.I.”, *The New York Times*, 11 de noviembre de 1990, sección 2, pp. 1 y 39.

¹¹ Del expediente del FBI sobre Picasso, citado por Herbert Mitgang, *op. cit.*, p. 39. Hasta hace pocos años, los archivos sobre Picasso podían consultarse en libre acceso en la “Electronic Reading Room” del FBI: <http://foia.fbi.gov/picasso.html>. En el momento de escribir el presente ensayo, los documentos escaneados han sido retirados de la página web del FBI, de modo que los investigadores están obligados a pagar por obtener copias; existe una página web, también de pago, dedicada a vender copias de los documentos en CD-ROM.

¹² Citado por Herbert Mitgang, *op. cit.*, p. 39.

Las protestas de artistas

y la guerra”¹³. Barr había empleado la palabra “ingenuo” cerca de una década antes, en 1955, para calificar el credo político de Picasso. En una nota a Elizabeth Shaw sobre un artículo conservador publicado en el *American Legion Magazine*, Barr hacía referencia a la *Femme assise* [Mujer sentada] del artista, que “fue pintada diecisiete años antes de que Picasso se hiciera comunista. Políticamente, Picasso es un ingenuo y un insensato, pero las autoridades soviéticas no han aceptado su arte”¹⁴.

Aunque la respuesta de Kahnweiler, con fecha de 18 de abril, deja clara su oposición a la guerra de Vietnam, él estaba personalmente en contra de la petición, y recomendó a Barr que escribiera a Picasso y le aseguró que él trataría de hacer lo propio¹⁵. Barr le escribió de inmediato y le dijo: “Como bien sabe, millones de ciudadanos estadounidenses están profundamente inquietos y preocupados por la guerra de Vietnam. Con todo, [...] creo que sacarlo [*Guernica*] podría malinterpretarse como una retirada”¹⁶. Una de las razones tiene que ver con cuestiones del mercado del arte y con el papel desempeñado por el MoMA a la hora de mantener no solo el estatus apolítico del arte de Picasso, sino también el de otros artistas conectados con la Galerie Louise Leiris. A diferencia de Kahnweiler, Barr no se pronunció ni a favor ni en contra de la guerra, pero su retórica metafórica era coherente con muchos

¹³ Copia de una carta del archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, PI II.B.556, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-daniel-henry-kahnweiler-del-14-de-abril-de-1967> [última consulta: 18-02-2019].

¹⁴ Nota de Alfred H. Barr Jr. a Elizabeth Shaw, 8 de octubre de 1955, en Alfred H. Barr Jr. Papers [Archives of American Art (AAA): 3155; 1239]. MoMA Archives.

¹⁵ Copia de una carta del archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, PI II.B.556/ cod SCALA: 0156383, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-daniel-henry-kahnweiler-alfred-h-barr-jr-del-20-de-abril-de-1967> [última consulta: 18-02-2019].

¹⁶ Carta fechada el 21 de abril de 1967 en el archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, MA2384, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-pablo-picasso-del-21-de-abril-de-1967> [última consulta: 18-02-2019].

Francis Frascina

de los “inquietos y preocupados” defensores de las intervenciones militares estadounidenses en su cruzada mundial contra el comunismo. Para estos, que Estados Unidos se marchara de Vietnam sí “podría malinterpretarse como una retirada”.

También entre los artistas había disensiones acerca del significado político de *Guernica* y de la petición antibelicista dirigida a Picasso. El 10 de agosto de 1967, Jeanne Siegel moderó un debate radiofónico entre cuatro artistas que habían participado en *The Collage of Indignation*. Su pregunta de “¿Cuán efectivo es el arte contestatario?” desató un acalorado intercambio de opiniones entre Ad Reinhardt y Leon Golub¹⁷. Para Reinhardt, que reivindicaba así a Barnett Newman, la petición de *Angry Arts* de retirar *Guernica* del MoMA era “ridícula”¹⁸. A su modo de ver, el cuadro “ni cuenta nada de la guerra civil española ni dice nada sobre la guerra”. Comparó la obra con las viñetas “que no tienen el menor efecto”, lo cual, en su opinión, quedaba confirmado por el hecho de que la guerra civil española se había “perdido”¹⁹. Para Golub, por el contrario, el objetivo de solicitar a Picasso que retirara *Guernica* del MoMA como protesta en contra de la guerra de Vietnam era “lograr que el cuadro volviera a funcionar como lo había hecho en su día”²⁰. Dentro del MoMA se había convertido en un objeto de sagrada veneración que atraía a visitantes que ignoraban por completo la historia del cuadro. En 1969 y 1970, la Art Workers’ Coalition (AWC) y el Guerrilla Art Action Group (GAAG) trataron de reavivar su historia y de transformar la “reliquia sagrada” en que se había convertido *Guernica*, en un “caballo de Troya”.

¹⁷ Versión editada en Jeanne Siegel, “How Effective is Social Protest Art? (Vietnam)”, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp. 102-119. Un extracto con ligeras diferencias puede encontrarse en “V-Guernica in America, 1939-1974”, subsección de “Guernica and the Anti-Vietnam Protests in the 1960s and 1970s”, en Ellen C. Oppler (ed.), *Picasso’s Guernica*, Nueva York y Londres, W. W. Norton, 1988, pp. 236-238.

¹⁸ Ad Reinhardt, en Ellen C. Oppler (ed.), óp. cit., p. 237.

¹⁹ Ad Reinhardt, en Jeanne Siegel, “Social Protest Art”, óp. cit., pp. 105-106; Ellen C. Oppler (ed.), óp. cit., p. 237.

²⁰ Leon Golub, en Ellen C. Oppler (ed.), óp. cit., p. 237.

Las protestas de artistas

El 31 de octubre de 1969, varios miembros del GAAG accedieron al MoMA, descolgaron cuidadosamente de la pared de las salas el *Blanco sobre blanco* de Malévich y lo sustituyeron por un manifiesto del grupo en el que se formulaban varias demandas al museo y se hacía una declaración de intenciones²¹. El 10 de noviembre, el grupo hizo llegar al museo un “Llamamiento para la dimisión inmediata de todos los Rockefeller miembros del patronato del Museum of Modern Art”. El documento afirmaba que un “grupo de gente extremadamente rica” que habían controlado la política del museo desde su fundación usaba “el arte como un disfraz, como una tapadera con la que cubrir su brutal participación en todas las esferas de la maquinaria de guerra”²². El “llamamiento” del grupo continuaba con el relato concreto y documentado de las conexiones entre los intereses comerciales de los Rockefeller y la guerra: la fabricación de napalm, la producción de aviones, la investigación química y biológica con finalidades bélicas, la fabricación de armas y los intereses de la familia en el Pentágono. A todo esto le siguió, el 18 de noviembre, un comunicado y un acto de protesta en el vestíbulo del museo, acto en el que los participantes se arrancaron unos a otros la ropa, hicieron explotar unas bolsas de sangre vacuna que llevaban escondidas debajo, y chillaron y vociferaron cosas ininteligibles salpicadas de algún que otro grito de “violación”.

Unos días antes, el 13 de noviembre de 1969, se había publicado en un periódico el artículo de Seymour Hersh donde se contaba con detalle la masacre de My Lai, en la que civiles vietnamitas habían perdido la vida a manos de tropas estadounidenses el 16 de marzo de 1968²³. La noticia no solo causó estupefacción

²¹ Véanse los textos e imágenes de Jon Hendricks y Jean Toche, *GAAG: The Guerrilla Art Action Group, 1969-1976: A Selection*, Nueva York, Printed Matter, 1978, “Number 2”, s. p. Véase también el manifiesto en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/manifiesto-del-colectivo-artworkers-coalition> [última consulta: 18-02-2019].

²² Jon Hendricks y Jean Toche, óp. cit., “Number 3”, s. p.

²³ Me remito al artículo “Lieutenant Accused of Murdering 109 Civilians”, en *St. Louis Post-Dispatch*, 13 de noviembre de 1969, pp. 1 y 19. La tarde anterior, el *Alabama Journal* publicó su propia versión de los hechos.

Francis Frascina

por las revelaciones, sino también por lo que podía ser un caso de encubrimiento gubernamental, puesto que la masacre se había producido más de un año antes²⁴. El 19 de noviembre, *The Cleveland Plain Dealer* publicaba ocho fotografías en blanco y negro obtenidas a partir de las diapositivas que el sargento Ron Haeberle, fotógrafo del ejército, había hecho de los habitantes aterrorizados y de los cuerpos sin vida en My Lai. Haeberle había entregado a las autoridades militares las fotografías en blanco y negro sacadas con la Leica del ejército, pero se había quedado la película de diapositivas en color que había hecho con su Nikon. La noche del 20 de noviembre, en el noticiario vespertino de la CBS, Walter Cronkite mostró a los telespectadores la portada del periódico con las imágenes del horror en My Lai. Más contundente fue aún la entrevista que, el 24 de noviembre, Mike Wallace hizo en el canal CBS News al soldado Paul Meadlo, que había matado personalmente a docenas de vietnamitas siguiendo las órdenes del teniente William L. Calley. Al día siguiente, la entrevista se reprodujo en la portada de *The New York Times*, un poco eclipsada por el titular principal y las fotografías del amerizaje del *Apolo 12* en el Pacífico, aunque las páginas interiores recogían la transcripción íntegra²⁵.

Al constatar los paralelismos directos con la matanza de Gernika y el deseo de Picasso de que la prensa informara de inmediato y se recogieran las declaraciones de los testigos en 1937, la AWC no tardó en ultimar una doble respuesta a las noticias y a la cobertura hecha por los medios informativos²⁶. Los miembros de la AWC se habían dado cuenta de que era imprescindible desarrollar estrategias que fueran críticas tanto con las expectativas del arte elevado —en el terreno institucional y en el práctico—,

²⁴ El llamamiento que el presidente Richard Nixon hizo a una supuesta mayoría silenciosa en un discurso a la nación que fue televisado el 3 de noviembre de 1969 no mencionaba ni My Lai ni atrocidades semejantes.

²⁵ *The New York Times*, 25 de noviembre de 1969, p. 16.

²⁶ Véase Francis Frascina, "Picasso, Surrealism and Politics in 1937", en Silvano Levy (ed.), *Surrealism: Surrealist Visuality*, Keele, Keele University Press, 1996; reimpresso en Nueva York, New York University Press, 1997, pp. 125-147.

Las protestas de artistas

como con las de los “medios de comunicación de masas”. Así las cosas, acordaron hacer un cartel siguiendo las técnicas contemporáneas de reproducción en masa y buscar formas de subvertir los sistemas normales de apropiación en virtud de los cuales el *establishment* revelaba contradicciones en sus ideas preconcebidas acerca del poder. La oportunidad se presentó el 25 de noviembre, con motivo de una reunión programada entre la AWC y el Comité de Dirección del MoMA, muchos de cuyos miembros estaban indignados por la masacre de My Lai²⁷. Según consta en la nota de prensa de la AWC, “se aprobó” una moción según la cual la AWC correría con los gastos del cartel y el MoMA se encargaría de distribuirlo a través de otros museos del país y del extranjero²⁸. Según el comunicado de prensa difundido por el MoMA, se estudiaría “la posibilidad”. Ambos documentos coinciden en que había que crear un comité responsable del cartel que supervisara la necesidad de la rápida ejecución del proyecto: tres miembros de la AWC (Frazer Dougherty, Jon Hendricks e Irving Petlin) y dos del museo (Arthur Drexler, director del Departamento de Arquitectura y Diseño, y Elizabeth Shaw, directora del Departamento de Reacciones Públicas).

Para la AWC, la provocación visual directa fue la publicación de “The Massacre at My Lai”, que incluía el relato de testigos oculares y diez páginas con las fotografías en color de Haerberle,

²⁷ Las fuentes principales de lo que sigue son las conversaciones que mantuve con Irving Petlin el 27 de octubre de 1992 y el 7 de junio de 1993, y con Jon Hendricks el 10 de octubre de 1992; “The Museum and the Protest Poster”, nota de prensa del MoMA fechada el 8 de enero de 1970, archivo AWC, MoMA Library, Nueva York; “[Does MoMA Approve of the Song MY [My Lai] Massacre?]”, nota de prensa sin fechar de la AWC (poco después del 26 de diciembre de 1969), de la que se conserva una copia en los John B. Hightower Papers, “Series III. Art Workers’ Coalition and Protest Groups”, “Art Workers’ Coalition II & Artists Relations Committee”, carpeta III.II.a. Véase <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/actas-del-colectivo-art-workers-coalition> [última consulta: 18-02-2019]. Para más fuentes y referencias, véase Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, óp. cit., en particular el capítulo 4.

²⁸ Véanse las actas de una reunión de la Art Workers’ Coalition: <http://guernica.museoreinasofia.es/en/document/minutes-art-workers-coalition-meeting> [última consulta: 18-02-2019].

Francis Frascina

en la revista *Life* con fecha de 5 de diciembre de 1969 (aunque estaba en los quioscos desde el día 1)²⁹. Decidieron proponer el uso de una de las fotografías más perturbadoras: la de los cadáveres tirados a lo largo de un camino de tierra. Aunque en la primera reunión del comité del cartel, celebrada el 3 de diciembre, los representantes del MoMA —sobre todo Drexler— mostraron su recelo ante “la naturaleza documental” de la fotografía de Haerberle, accedieron a usarla en un cartel litográfico de gran formato del que se tirarían 50.000 ejemplares y donde aparecían sobreimpresas, con los mismos caracteres, una pregunta y una respuesta de la entrevista televisada de Wallace a Meadlo tal como se transcribió en *The New York Times*. Cuando Meadlo confirmó que las tropas estadounidenses habían masacrado a hombres, mujeres y niños, Wallace preguntó: “P.: ¿Y bebés también?”, y Meadlo respondió: “R.: Y bebés también”. El comité acordó asimismo cambiar el negro del tipo de letra del periódico y convertirlo en rojo sangre.

El 18 de diciembre, la plancha de color del cartel estaba lista y los impresores esperaban el visto bueno del MoMA sobre la leyenda con los créditos finales: el cartel contaba con los auspicios conjuntos de la AWC y el Museum of Modern Art. El personal del museo seguía defendiendo la participación del MoMA, pero Drexler, junto con Wilder Green, del Departamento de Administración, decidió que era mejor buscar el beneplácito de los patronos del museo. Ambas notas de prensa dejan claro que se presentó el modelo final a Walter S. Paley, presidente del patronato y jefe de la CBS. La familia Rockefeller también formaba parte del patronato. Tras reunirse unos minutos con el patronato, Drexler se puso “pálido”, anunció que el proyecto conjunto quedaba cancelado y pidió a todos los miembros de la AWC que se marcharan. Paley y Nelson Rockefeller, por entonces gobernador de Nueva York, se habían puesto “hechos una furia”. Paley insistía en el hecho de que, como la función primordial del museo era el “arte”, el uso del nombre del museo en un cartel era una

²⁹ “The Massacre at Mylai: Exclusive Pictures, Eyewitness Accounts”, en *Life*, 5 de diciembre de 1969, pp. 36-45.

Las protestas de artistas



Irving Petlin, Jon Hendricks y Frazer Dougherty, póster del Committee of the Art Workers' Coalition *Q. And babies? A. And babies.*, 1970

“cuestión política” que debía decidirse en una reunión plenaria del patronato, cuya siguiente convocatoria estaba prevista para el 8 de enero, pero que había “pocas probabilidades de que se aceptara la propuesta”³⁰. El comunicado de prensa posterior difundido por la AWC se preguntaba si la retirada del apoyo del MoMA al cartel no era una prueba de que aprobaba la masacre, y calificaba la actitud de los patronos como “la triste confirmación de la decadencia e/o impotencia de esta institución”.

El 26 de diciembre, el cartel se publicó bajo los únicos auspicios de la AWC y fue distribuido mundialmente a través de una red improvisada de artistas, estudiantes y gente que trabajaba en el movimiento por la paz. Los artistas contrarios a la guerra tenían una cuenta pendiente con el MoMA. El sábado 3 de enero de 1970, varios performers, testigos y miembros del GAAG y de la AWC se congregaron en la tercera planta del museo, delante de *Guernica* de Picasso. El GAAG colocó cuatro coronas de flores apoyadas en la pared debajo de *Guernica*, y Joyce Kozloff, que

³⁰ “The Museum and the Protest Poster”, nota de prensa del MoMA con fecha de 8 de enero de 1970. Véase, de ese mismo día, “A petition from the Art Workers’ Coalition to remove *Guernica* from the galleries of the museum”, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/folleto-del-colectivo-art-workers-coalition> [última consulta: 18-02-2019].

Francis Frascina



Protesta de la Art Workers' Coalition en la entrada del MoMA y delante de Guernica, Nueva York, 8 de enero de 1970



llevaba en brazos a su bebé de ocho meses, se sentó en el suelo delante de las coronas. El padre Stephen Garmey leyó un oficio de difuntos en memoria de los bebés muertos en el que fue intercalando extractos de la Biblia con otros del artículo sobre My Lai publicado en la revista *Life*, y terminó con un poema de Denise Levertov³¹. Los presentes blandían ejemplares del cartel *And babies? A. And babies?*³². El 8 de enero, fecha de la reunión

³¹ El comunicado y el oficio están incluidos en las pp. 289-291 de este libro.

³² Véanse los textos y fotografías en Jon Hendricks y Jean Toche, *óp. cit.*, “Number 6”, s. p. Consultable también en <http://guernica.museoreinasofia.es/>

Las protestas de artistas



Protesta de la Art Workers' Coalition delante de *Guernica*, Nueva York, 8 de enero de 1970

plenaria del patronato, la AWC escenificó una protesta delante de *Guernica* —los participantes se tumbaron en el suelo— y pidió hablar con los miembros del patronato. Se les denegó la petición.

En febrero de 1970, la AWC y los miembros de Artists and Writers Protest Against the War in Vietnam (AWP) decidieron instar de nuevo a Picasso. El 13 de marzo, Petlin llevó a París un paquete con 265 cartas firmadas para conseguir la ayuda de personas cercanas al artista y asegurarse así de que llegarían a salvo.

[en/document/art-workers-coalition-and-guerrilla-art-action-group-protest-front-guernica](https://www.artworkers.org/en/document/art-workers-coalition-and-guerrilla-art-action-group-protest-front-guernica) [última consulta: 18-02-2019].

Francis Frascina



Protesta del Guerrilla Art Action Group
con coronas de flores delante de *Guernica*,
MoMA, Nueva York, 3 de enero de 1970

Las protestas de artistas

El texto de la carta aducía que lo que el gobierno de Estados Unidos estaba haciendo en Vietnam superaba las atrocidades cometidas en Gernika, Lidice (1942) y Oradour-sur-Glane (1944): “Diga al equipo directivo y miembros del patronato del Museum of Modern Art de Nueva York que *Guernica* no puede seguir expuesto al público mientras las tropas estadounidenses sigan cometiendo un genocidio en Vietnam. Reitere la protesta de *Guernica* diciendo a quienes callan ante lo que ocurre en Mylai [*sic*] que les retira la confianza moral en tanto custodios de su cuadro”³³.

Meyer Schapiro, el célebre historiador del arte y en su día marxista, fue uno de los grandes e inesperados ausentes del paquete de las cartas firmadas. El 27 de febrero contestó desde Sarasota (Florida) la invitación de la AWC/AWP con unas palabras que recuerdan un poco las objeciones que Reinhardt presentó a Golub en 1967: “Pedirle a Picasso que retire su cuadro del museo por la masacre de MyLai [*sic*] es atribuir al museo una complicidad moral en los crímenes cometidos por el ejército. Y eso no puedo hacerlo. Pese a que comparto su visión acerca de toda la actuación del gobierno en Vietnam, no voy a suscribir su carta a Picasso”³⁴.

La negativa de Schapiro, que tenía su origen en las diferencias entre la vieja izquierda y la nueva izquierda estadounidenses, motivó el 3 de marzo una carta llena de críticas de Baranik en nombre de la AWC. La carta termina con un “usted se cree que protestamos en contra del Museum of Modern Art, cuando lo

³³ “265 Letters to Picasso Request Removal of *Guernica* as War Protest”, (nota de prensa de la AWC/AWP con fecha de 13 de marzo de 1970), en Lucy R. Lippard Papers, PAD/D Archive. MoMA Library. La nota de prensa sin la “lista de personas que la suscriben” se publicó en Ellen C. Oppler (ed.), *op. cit.*, pp. 239-240. Nota de prensa incluida en las pp. 285-288 de este libro.

³⁴ Copia de la carta en Alfred H. Barr Jr. Papers [AAA: 2196; 247-248]. MoMA Archives; y en el archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art. Carta reproducida casi en su integridad en Ellen C. Oppler (ed.), *op. cit.*, pp. 242-243. Véase la carta completa en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-meyer-schapiro-al-colectivo-art-workers-coalition> [última consulta: 18-02-2019].

Francis Frascina

cierto es que protestamos contra el Gernika de Vietnam: My Lai”³⁵. Cuando regresó a su casa de Nueva York, Schapiro mandó una copia de su negativa a Barr, del MoMA, acompañada de una carta explicativa fechada el 16 de marzo. Barr respondió el 7 de abril con una carta en la que aplaudía su decisión³⁶.

Petlin se sorprendió al recibir una llamada de Barr pocos días antes de la fecha de su viaje a París, previsto para el 13 de marzo, toda vez que muy poca gente estaba al tanto del mismo. Para mantener la confidencialidad, la nota de prensa oficial de la AWC/AWP emitida ese mismo día afirmaba que el paquete se había mandado por correo a la casa que Picasso tenía en el sur de Francia. Petlin recuerda que Barr le dijo que “todos podemos compartir la idea de fondo y convenir que lo que está sucediendo [en Vietnam] es terrible”, pero que creía que pedir a Picasso que retirara *Guernica* era un error, “puesto que tendría consecuencias terribles, tanto para el Museum of Modern Art como para el propio Picasso”³⁷. Cuando Petlin le dijo que no veía por qué, la respuesta de Barr fue: “La gente que suele donar importantes sumas de dinero al museo tendría miedo de hacerlo porque se identificaría al museo con una postura antigubernamental”³⁸. Para Barr, lo más importante era el castigo económico que ello podía entrañar para el museo. También los patronos del MoMA creían que la petición de la AWC/AWP suponía una amenaza para ellos. El 24 de febrero de 1970, por ejemplo, Walter Bareiss, uno de los patronos, escribió a Green, del MoMA, una carta desde Alemania, país en el que tenía intereses comerciales. Bareiss avisaba a Green de un artículo que había visto hacía poco en un periódico

³⁵ Carta inédita de Rudolf Baranik a Meyer Schapiro con fecha de 3 de marzo de 1970. Una copia de la carta fue facilitada por Baranik al autor.

³⁶ Cartas en Alfred H. Barr Jr. Papers [AAA: 2196; 245-246]. MoMA Archives; y archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art. Consultable en línea en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-meyer-schapiro-alfred-h-barr-jr> y <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-alfred-h-barr-jr-meyer-schapiro-0> [última consulta: 18-02-2019].

³⁷ Entrevista del autor con Irving Petlin el 7 de junio de 1993.

³⁸ *Ibíd.*

Las protestas de artistas

alemán y que se hacía eco de la petición de la AWC a propósito de *Guernica*. Calificaba a los miembros de la AWC “de completamente irresponsables, o mejor, tan extremistas como lo son las tropas de asalto, uno nunca sabe hasta dónde son capaces de llegar”³⁹.

Posteriormente, Petlin descubrió que le habían pinchado el teléfono, hecho que explicaría, a su entender, que Barr lo llamara antes de que se marchara a París: “Alfred Barr estaba directa o indirectamente al corriente. Y no solo Alfred Barr, también lo estaba Roland Penrose; y no solo Roland Penrose, sino que también los estaba Michel Leiris”⁴⁰. Petlin creía que, mientras él viajaba a París, Penrose se había puesto en contacto con Leiris para convencerlo de que frustrara la entrega del paquete de cartas a Picasso. Petlin había quedado en confiar a Leiris la tarea de hacer llegar el paquete a Picasso, cosa que nunca hizo. Leiris, que era el yerno de Kahnweiler y socio de este en su negocio de marchante, compartía la opinión expresada por Barr y por los patronos del MoMA sobre la relación entre la política y el mercado del arte.

Las semanas que siguieron vieron cómo las protestas, manifestaciones y huelgas contra la guerra se intensificaban, sobre todo después de que el 30 de abril de 1970 el presidente Richard Nixon anunciara, en una comparecencia televisada, el bombardeo de la hasta entonces neutral Camboya. Como sea, lo cierto es que los bombardeos masivos de Camboya por parte de los B-52 venían haciéndose en secreto desde el 18 de marzo de 1969. La indignación desató una ola de protestas y huelgas en masa seguidas incluso en los campus universitarios en las que perdieron la vida varios estudiantes: tres en la Kent State University, a manos de la Guardia Nacional de Ohio el 4 de mayo, y dos en la Jackson State University, asesinados por la policía el 15 de mayo justo después de medianoche.

³⁹ Carta de Walter Bareiss a Wilder Green con fecha de 24 de febrero de 1970; Robert Von Berg, “Entfernt Guernica aus dem Museum! Eine Aktion der amerikanischen Art Worker’s Coalition”, en *Süddeutsche Zeitung* (Münchner Kulturberichte). Todo el material figura en el archivo dedicado a *Guernica*, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, Nueva York.

⁴⁰ Entrevista del autor con Irving Petlin el 7 de junio de 1993.

Francis Frascina

En la estela de los actos promovidos por la AWC, una “Huelga de arte en contra del racismo, el sexismo, la represión y la guerra” cerró los museos de Nueva York el 22 de mayo⁴¹. El 2 de julio, cuando se inauguró en el MoMA la exposición *Information*, los patronos eran plenamente conscientes de que no había manera de apaciguar la presión de las protestas radicales; tuvieron que aceptar los contenidos incómodos de la exposición, entre ellos el *Q. And babies? A. And babies* de la AWC, que se reproducía en el catálogo, y *MoMA Poll*, la pieza interactiva de Hans Haacke, miembro de la AWC, que pedía a los visitantes que votaran en respuesta a la pregunta: “El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de presidente Nixon en Indochina, ¿será motivo para que no lo votes en noviembre?”. Rockefeller buscaba ser reelegido en 1970. La representación del “Gernika en Vietnam: My Lai” que había hecho la AWC, por citar la carta de Baranik a Schapiro, había cruzado las puertas de los conservadores del museo para reivindicar una función que se prestaba a una doble lectura: era al mismo tiempo una obra de arte dentro de una exposición en el MoMA y un cartel fabricado en serie que estaba pegado en miles de paredes y pancartas que protestaban en contra de la guerra de Vietnam y de todos quienes se beneficiaban de ella económica y culturalmente. El *Q. And babies? A. And babies* de la AWC y las actividades de los artistas contrarios a la guerra venían a demostrar que el significado político de las obras de arte, incluso de *Guernica*, no tiene un estatus ontológico fijo, sino que, como decía Held, debe “reafirmarse y hay que luchar por él una y otra vez”⁴².

⁴¹ Véase <http://guernica.museoreinasofia.es/en/document/petition-art-workers-coalition> [última consulta: 18-02-2019].

⁴² Véase la nota 4.

Las protestas de artistas



Una manifestante con pancarta contra la guerra de Vietnam, Washington D. C., primavera de 1970

Puesto de libros con reproducción de *Guernica*.
Grafiti a partir de *Guernica* en el Barrio del Pilar,
Madrid, enero de 1979



El gran “trofeo” de la Transición

Ignacio Echevarría

En julio de 1979, cuando faltaban aún más de dos años para que *Guernica* viajara a España pero ya se daba por sentado que su traslado era más o menos inminente, Francisco Umbral dedicó al asunto una de sus columnas. Comenzaba así: “Van a traer el *Guernica* de Picasso a Madrid. La gente bien está muy contenta, porque vive de asimilar tardíamente los valores culturales de la izquierda, pero al rojerío le han hecho un pie agua”¹.

Umbral era por entonces uno de los más destacados y brillantes columnistas de *El País*, diario que venía desempeñando, desde su fundación en 1976, un importante papel en el proceso de la transición a la democracia. Aglutinaba un amplio espectro de posiciones y tendencias ideológicas que convivían en un marco al que sus detractores acusaban, según fuera su punto de vista, de “inclinarse hacia el PSOE, hacerlo hacia la fracción socialdemócrata de UCD o, por increíble que parezca, ser criptocomunista”. Esta última observación es de José Luis López Aranguren, quien la hizo, por las fechas en que *Guernica* llegaba a España, en una sonada tribuna de *El País* en la que decía que este diario venía a ser “el *intelectual colectivo-empresarial* de la España posfranquista”².

En su columna, Umbral ironizaba sobre la depreciación que su traslado a España suponía para el cuadro de Picasso en cuanto

¹ Francisco Umbral, “El *Guernica*”, en *El País*, 25 de julio de 1979, https://elpais.com/diario/1979/07/25/ultima/301701601_850215.html [última consulta: 21/12/2017].

² José Luis López Aranguren, “*El País* como empresa e ‘intelectual-colectivo’”, en *El País*, 7 de junio de 1981, https://elpais.com/diario/1981/06/07/opinion/360712807_850215.html [última consulta: 21/12/2017].

Ignacio Echevarría

símbolo de resistencia antifranquista y “marca” de progresía. La frase citada continuaba así: “Quiero decir que todo el rojerío madrileño está quitando ya las chinchetas de la lámina del *Guernica* que tenían —que teníamos— en casa. Si va a haber *Guernica* para los turistas escocidos, y gratis para los colegios, los jueves, ya no tiene sentido emblematicar nuestra casa, el piso franco de la resistencia, con un *Guernica* de imprenta/papelería”.

Lo cierto es que, en efecto, hubo unos años —los que se extienden desde la década de 1960 a finales de la de 1970— en que las reproducciones de *Guernica* colgaban por doquier en las paredes de los hogares españoles, al menos en los de quienes suscribían de manera más o menos explícita “los valores culturales de la izquierda”, cualquiera cosa que cupiera entender por ello en esa época. Y no solo colgaban de los hogares, sino, más conspicuamente, de las oficinas y despachos de quienes, imbuidos de esos valores, ejercían profesiones liberales. *Guernica* funcionaba, sí, a modo de contraseña mediante la cual el “rojerío” —por adoptar el término de Umbral— se manifestaba y se reconocía.

A la muerte de Franco, antes de que se consumaran los grandes pactos de la Transición, *Guernica* era un símbolo de la lucha contra el fascismo y, más ampliamente, de las luchas reivindicativas tanto de las libertades como de los derechos de ciudadanos y trabajadores. Más allá de las circunstancias en que el cuadro fue realizado, la militancia de Picasso en el PCF y su inequívoca oposición al régimen de Franco justificaban que así fuera. El trabajo del fotógrafo Heinz Hebeisen en torno a los grafitis murales inspirados en *Guernica* documentan su instrumentalización política. Por las fechas en que Umbral escribía su columna, Heinz Hebeisen y Enrique Calduch publicaron un reportaje gráfico titulado “El *Guernica* en la calle”. En el texto que acompañaba las fotografías, Calduch se preguntaba, algo retóricamente, si en efecto la obra se hallaba en el Museum of Modern Art (MoMA), para a continuación responderse que *Guernica*, donde fuera que se ubicara, “está ya en las plazas y en las calles, ha estado siempre, pintado en las paredes, en los muros, en forma de pósteres en cientos de casas, en el corazón y en la mente de miles de hombres en este país. Porque es un grito

El gran “trofeo” de la Transición



Mural de *Guernica* con las siglas E. M. K.
(Movimiento Comunista de Euskadi), ca. 1975

de libertad, de reivindicación, y ha estado y está en el centro de las luchas por ello”³.

Para Umbral, como se ha visto, el traslado del cuadro a Madrid venía a poner fin a este estado de cosas. Es razonable, hasta cierto punto, pensar que una contraseña —tanto más si está asociada a cierto sentimiento de clandestinidad— pierde parte de su sentido en la medida en que se convierte en un lugar común y en un reclamo turístico, como efectivamente ocurrió pronto con *Guernica*. Y si bien no cabe duda, por otro lado, de que ha sido el valor emblemático del cuadro —mucho antes que el que pueda tener como obra de arte propiamente dicha, por grande que sea— lo que ha determinado la popularidad de *Guernica*, lo que interesa aquí escrutar es hasta qué punto fue su vulgarización y trivialización en cuanto emblema lo que conllevó que el “rojerío” descolgara de sus paredes —como dice Umbral— los

³ Enrique Calduch, “El *Guernica* en la calle”, con fotografías de Heinz Hebeisen, en *El País semanal*, 2 de noviembre de 1980, pp. 16-19, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/el-pais-semanal> [última consulta: 21/12/2017].

Ignacio Echevarría

guernicas “de imprenta/papelería”, o si lo que ocurrió fue, más bien, que entretanto el cuadro pasó a emblematizar otra cosa distinta de lo que significaba en el momento en que el “rojerío” lo colgaba en sus casas.

Esto último parece ser lo que en efecto pasó, de manera tácita pero no indeliberada. En su trabajo sobre “El *Guernica* en la calle durante los años de la Transición y los primeros años de la Democracia”, Isabel García García observa cómo “en poco tiempo se pasó de su apropiación por el ideario comunista o progresista a convertirse en un emblema de la futura democracia que se enfrentaba a nuevos retos como la aparición de centrales nucleares o el ingreso en la OTAN, con numerosas manifestaciones en que con frecuencia ondeó la imagen del *Guernica*”⁴. De hecho, el desplazamiento del “contenido simbólico” de *Guernica* constituye el más acabado ejemplo de cómo la transición a la democracia supuso en España, tal y como se desarrolló finalmente, la completa liquidación y recambio de los “valores culturales” —como los llama Umbral— suscritos por la izquierda hasta bien entrada la década de 1960. La relativa indiferencia con que el “rojerío” vivió el gran acontecimiento mediático que fue la instalación de *Guernica* en el Casón del Buen Retiro de Madrid, la mansa participación de algunos de sus representantes en la euforia institucional con que se acogió la llegada del cuadro, la escasez de cuestionamientos del relato político que se hizo del traslado y de su significación, admiten ser interpretados como indicios elocuentes de la por entonces ya casi total difuminación de la actitud inquisitiva, crítica, contestataria —y no solo de resistencia— que había caracterizado a la cultura de la izquierda antifranquista, así como del completo desmantelamiento, por lo que a ella respectaba, de todo horizonte de ruptura.

⁴ Isabel García García, “El *Guernica* en la calle durante los años de la Transición y los primeros años de la democracia”, en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVII, n° 347, julio-septiembre de 2014, p. 296, <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/el-guernica-en-la-calle-durante-la-transicion-y-los-primeros-anos-de-la-democracia> [última consulta: 21/12/2017].

El gran “trofeo” de la Transición



Montaje y custodia de *Guernica* en el Casón del Buen Retiro, Madrid, 1981

Ignacio Echevarría



Guernica en el Casón del Buen Retiro,
Madrid, 1981



El gran “trofeo” de la Transición

El caso es que la “resignificación” de *Guernica*, durante los años que precedieron a su traslado a España, se operó con el concurso explícito de las principales corrientes políticas y culturales del país, progresivamente comprometidas en su mayoría con el proceso reformista emprendido por Adolfo Suárez a comienzos de 1976, y supuso la previa desactivación de no pocas de las connotaciones asociadas al cuadro hasta ese momento. Cuando este llegó a Madrid, en septiembre de 1981, había dejado de ser un símbolo de republicanismo y de lucha social para fungir, en lugar de eso, como símbolo de paz y, más particularmente, por lo que a España respecta, de una “reconciliación nacional” constantemente invocada por unos y otros, hasta el punto de llegar a constituir una especie de mantra en el vocabulario político de la época.

Se ha especulado y escrito lo suyo acerca de las intenciones con que Picasso pintó *Guernica*. Lo cierto es que el encargo de realizar una gran pintura para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París lo recibió el artista en enero de 1937, pero solo se puso a la tarea cuatro meses después, el 1 de mayo de ese mismo año, al poco de haber recibido el impacto de las fotografías publicadas por los diarios *Ce Soir* y *L'Humanité* el día siguiente del bombardeo de la villa foral vasca, el 26 de abril. El dato invita a pensar que el impulso decisivo para pintar el cuadro lo determinó un reflejo de indignación, de rabia, de dolor. La lectura que de *Guernica* se hizo en su momento —la misma que se haría del mismo durante las dos décadas siguientes, cuando menos— no dejaba lugar a dudas acerca de su significado político: si bien se trataba de un desgarrado grito contra la guerra, prevalecía en un primer plano el alegato contra el fascismo y, más precisamente, contra Franco. No hay que olvidar que, previa a la realización de *Guernica*, es la suite de viñetas paródicas titulada *Sueño y mentira de Franco* (8 de enero de 1937). Aún no estaba acabado el mural cuando Picasso declaró: “Aquí [...] lo que estoy haciendo para el Pabellón Español de la Exposición. Y aquí, las primeras pruebas del *Sueño y mentira de Franco*. En ellos expreso con claridad mi odio hacia la casta militar que ha hecho naufragar España en un océano de dolor y

Ignacio Echevarría

de muerte”⁵. Más tarde, en 1945, Picasso llegó a afirmar que en *Guernica* había “una intencionada llamada al pueblo” y “un sentido deliberadamente propagandístico”.

Por mucho que haya devenido un símbolo “universal”, como tan huecamente suele decirse, la denuncia de *Guernica* no es de índole abstracta: desde su título mismo, la obra remite a una circunstancia histórica concreta, políticamente connotada. Esta circunstancia, sin embargo, es la que empezó por sustraerse de la lectura del cuadro que primó en la Transición. Uno de los principales artífices de su traslado a España, el diplomático español Rafael Fernández Quintanilla, en una entrevista publicada por *El País* el 16 de septiembre de 1981, con motivo de la llegada de *Guernica* a Madrid, decía: “Desgraciadamente, a Picasso se le ha tratado de politizar demasiado [...] Cuando pintaba su cuadro, no creo que estuviera pensando en Guernica, porque su obra ha superado plenamente el sentido local del bombardeo sobre la villa foral: se ha convertido en un gran símbolo para la humanidad, en algo universal”⁶. Palabras que no dejan de causar cierta sorpresa, a la luz, al menos, de lo que se sabe sobre el origen del cuadro.

Pero de lo que se trataba en el periodo “épico” de la Transición era precisamente de eso: de despolitizar el cuadro. Algo que ya había empezado a ocurrir desde mucho atrás, durante su prolongada estancia en el MoMA de Nueva York. Desde la década de 1960, en la cartela colocada junto a *Guernica* se leía, entre otras cosas: “Ha habido muchas y a menudo contradictorias interpretaciones de *Guernica*. El propio Picasso ha negado

⁵ Declaración recogida en “La infame mixtificación de la Prensa”, en *Facetas de la actualidad española*, año 1, n° 4, julio de 1937, p. 80. Se citan también, como las de la frase siguiente, a través de Eugenio Carmona, “Picasso: afirmaciones sobre *Guernica*”, en *Sur.es*, 2 de abril de 2017, <http://www.diariosur.es/culturas/201704/02/picasso-afirmaciones-sobre-guernica-20170401195134.html> [última consulta: 21/12/2017].

⁶ Fernando Becerra, entrevista a Rafael Fernández Quintanilla: “El ‘Guernica’ ha sido politizado tanto a favor como en contra”, https://elpais.com/diario/1981/09/16/cultura/369439205_850215.html [última consulta: 21/12/2017].

El gran “trofeo” de la Transición

cualquier significación política, indicando simplemente que el mural expresa su aborrecimiento de la guerra y la barbarie”. Tendría a consolidarse de este modo una lectura del cuadro políticamente “aséptica”, algo que justificaba el activo compromiso de Picasso con la paz, patente en un sinnúmero de dibujos destinados a carteles y portadas de diarios o de revistas, entre ellos la célebrima paloma empleada para el cartel del Primer Congreso Mundial de Partisanos por la Paz celebrado en París en abril de 1949.

La militancia pacifista de Picasso, sin embargo, nunca estuvo exenta de filos políticos. No hay que olvidar que su etapa más activa en este sentido se desarrolla en el marco de la Guerra Fría y coincide con su militancia comunista. En aquellos años, la Unión Soviética premió a Picasso con el Premio Lenin de la Paz, en 1950. El rechazo de la guerra que cabe deducir de un cuadro como *Guernica* es tanto un grito de dolor solidario con las víctimas como una denuncia de sus responsables. Conviene recordar en este punto un cuadro como *Masacre en Corea* (1951), del mismo Picasso, tantas veces puesto en relación con *Guernica*; o la utilización de este último por parte de Rudolf Baranik para su cartel contra la guerra de Vietnam *Stop the War in Vietnam Now!*, en 1967. No mucho después, en enero de 1970, tendría lugar en el MoMA, frente a *Guernica*, la acción de protesta del grupo Art Workers' Coalition (AWC), *Q. And babies? A. And babies*, también en denuncia de los ataques a civiles en la guerra de Vietnam.

A diferencia de la consabida “paloma” —ella sí susceptible de ser considerada, sin más, un símbolo de paz—, *Guernica* clama por la paz de forma polémica y combativa, lo que hace de él un cuadro “incómodo”, todavía en la actualidad. Lo demuestran hechos como el que, en febrero de 2003, en la rueda de prensa que el general Colin Powell dio en el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas tras denunciar allí que el Gobierno de Irak no había cumplido los requerimientos impuestos por la organización, se cubriera con una cortina azul la gran reproducción que había del cuadro de Picasso en la sala donde se celebró el acto. O el reiterado empleo que del mural se hizo en las manifestaciones y actos contra la guerra de Irak que se celebraron en todo el mundo. Lo demuestra también, más vitriólicamente, el que,

Ignacio Echevarría

en febrero de 2014, la entrega de armas de ETA a la Comisión Internacional de Verificación (CIV) fuera escenificada por dos encapuchados sobre una pared de la que, en lugar de la tradicional ikurriña, colgaba una reproducción de la obra de Picasso.

Tanto más significativo resulta, a la luz de estos y muchos otros datos, que, en apenas cinco años, *Guernica*, símbolo de la lucha contra el fascismo durante cuatro décadas, deviniera en España símbolo de concordia y de reconciliación. Para que así llegara a ocurrir, hubo de producirse un tácito “borrado” de no pocas de las asociaciones ideológicas que suscitaba *Guernica* hasta la muerte de Franco. La primera de ellas: la ya aludida militancia comunista de Picasso.

Es sabido que al poco de la Liberación, en 1944, este se afilió al Partido Comunista Francés. La noticia tuvo una gran resonancia internacional, que amplificaron las declaraciones que el artista hizo con este motivo (“Mi adhesión al Partido Comunista es la consecuencia lógica de toda mi vida y toda mi obra. Y es que nunca, y estoy orgulloso de decirlo, he considerado el arte como un arte de simple satisfacción, de distracción...”)⁷. Tanto los servicios de inteligencia de Franco como el FBI abrieron entonces sendos expedientes sobre Picasso, en los que se acumularon toda suerte de enormidades, relativas sobre todo a sus relaciones con la Unión Soviética. La creciente notoriedad del artista, sin embargo, hacía preferible relativizar el alcance de sus convicciones políticas. Ya en 1948, en un artículo titulado “Picasso, el aldeano listo”⁸, el periodista y escritor César González Ruano sugería que aquel se hallaba enrolado “en una política que probablemente ni siente”. Marcaba así la pauta con que, en lo sucesivo, iba a ser tratado el “compromiso” de Picasso, tachado a menudo de frivolidad,

⁷ En una entrevista realizada por Paul Galliard para la revista americana *New Masses* publicada en *L'Humanité*, nº 64, 29-30 de octubre de 1944, en Juan José Gómez (ed.), *Crítica, Tendencia y Propaganda. Textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954*. , Sevilla, Ediciones ISTPART, 2004, p. 114.

⁸ Publicado en *Arriba*, 18 de abril de 1948 y reproducida en Genoveva Tusell García, “Picasso, antifranquismo y compromiso político”, en *Campo Cerrado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 254 [cat. exp.].

El gran “trofeo” de la Transición

sin atender al impacto que tuvo en su obra posterior a *Guernica* (un impacto puesto de manifiesto, no hace mucho, en la exposición *Picasso: Peace and Freedom*, organizada por la Tate Liverpool en 2010).

Cuando en noviembre de 1968 el entonces director general de Bellas Artes de España, Florentino Pérez Embid, persuadió al almirante Luis Carrero Blanco de la conveniencia de emprender las gestiones necesarias para traer *Guernica* a España y convertirlo en estrella del Museo Español de Arte Contemporáneo que se proyectaba construir en Madrid, el informe con que se justificaba la iniciativa hacía constar, en su comienzo, que, “según es frecuente entre los artistas, [Picasso] en algunas ocasiones ha adoptado actitudes políticas estrafalarias, nunca coherentes ni sostenidas durante mucho tiempo”⁹.

El tono displicente de estas palabras resuena en las que, años después, ya en democracia, emplearía Ricardo de la Cierva, entonces ministro español de Cultura, en una carta dirigida al presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, con fecha del 28 de junio de 1980¹⁰. En ella le expresa el riesgo que entraña el que

⁹ Javier Tusell, “Franco, Picasso y el histórico cuadro”, en *El País*, 28 de septiembre de 1981. El informe está publicado en el libro de su hija Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, pp. 115-116. Esta relativización de la militancia comunista de Picasso conviene confrontarla con datos como el asalto que en 1971 padeció la galería Theo de Madrid en la que se exhibían los veintiocho grabados de la *suite Vollard*, destruidos en su mayor parte; o la prohibición del homenaje a Picasso que el mismo año quiso celebrarse en la librería Antonio Machado de Madrid, con obras de cien artistas ligados a la Asociación de Artistas Plásticos; o, muy en particular, y en fecha tan tardía como 1974, la condena de dos años de cárcel para José María Moreno Galván por haber dado en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense de Madrid una conferencia sobre Picasso en la que destacaba su filiación comunista, algo que dio ocasión al despliegue en la sala de una pancarta con la hoz y el martillo, coreada con gritos reivindicativos. La respuesta de Carrero Blanco a Pérez Embid está accesible en <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-luis-carrero-blanco-florentino-perez-embid> [última consulta: 21/12/2017].

¹⁰ <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-ricardo-de-la-cierva-hoces-javier-tusell> [última consulta: 29/10/2018].

Ignacio Echevarría

“un partido político, el comunista”, pretenda servirse de “la militancia absurda pero real de Pablo Picasso en sus filas” para obtener réditos políticos de la traída del cuadro. Pero a esas alturas el riesgo al que tan temerosamente aludía De la Cierva, muy vivo en los años que precedieron a la muerte de Franco, era insignificante. Casi tanto como las expectativas electorales del PCE, que si en las elecciones de marzo de 1979 apenas había superado el 10% de los votos, en las de octubre de 1982 no alcanzaría el 4%. Ni a los mismos comunistas se les ocurría, en 1980, explotar en beneficio propio la militancia política de Picasso, ni mucho menos hacer una lectura partidista de *Guernica*, que para entonces había perdido ya su condición de icono de la izquierda para convertirse en el gran “cartelón” de la Transición, como lo llamaría Antonio Saura.

Bastante antes de que De la Cierva expresara a Suárez sus temores, el secretario del PCE, Santiago Carrillo, visitó el MoMA. Lo hizo en noviembre de 1977, pocos días después de la visita que hiciera al museo Felipe González, con idéntico objeto¹¹. En las declaraciones que hizo para la ocasión, Carrillo se ocupó de despejar los escrúpulos que por entonces todavía despertaba en algunos sectores el deseo expresado por Picasso de que *Guernica* se instalara en España solo después de que en el país se restableciera la República. “No tengo ninguna duda”, dijo Carrillo, “de que el artista se refería al restablecimiento de la democracia, que entonces no se concebía de otra forma que a través de una república”. Lo decía transcurrido apenas medio año desde que un recién legalizado PCE, en uno de los hitos de la Transición, decidiera arrumbar su republicanismo y aceptar la monarquía y la bandera rojigualda.

El líder de los comunistas españoles contribuía de este modo a desactivar otro de los “lastres” ideológicos que acarrearba *Guernica*: el de su identificación con la causa republicana, asunto especialmente espinoso a la hora de encauzar las gestiones orientadas a la recuperación del cuadro, una vez muerto Franco.

¹¹ <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/santiago-carrillo-y-jesus-hermida-ante-guernica> y <http://guernica.museoreinasofia.es/documento/felipe-gonzalez-ante-guernica> [última consulta: 21/12/2017].

El gran “trofeo” de la Transición

Ya se ha aludido a las maniobras de Florentino Pérez Embid destinadas a conseguir, a través de Carrero Blanco, que el “Caudillo” diera su conformidad a emprender por vez primera esas gestiones. En su día, la noticia se filtró a la prensa internacional y Picasso, alarmado por los ecos que enseguida obtuvo, se encargó de dejar bien claro, a través de su abogado, Roland Dumas, que *Guernica* solo podría ser devuelto a España el día que la República fuera “restaurada”. En una primera declaración, hecha el 14 de noviembre de 1970, se hablaba simplemente del restablecimiento de “las libertades públicas”¹². Pero Picasso no se quedó tranquilo, y en una nueva declaración (hecha pública, significativamente, el 14 de abril de 1971, el cuarenta aniversario de la proclamación de la Segunda República) especificó: “Confirmando una vez más que desde 1939 he confiado el *Guernica* y los estudios que lo acompañan al Museo de Arte Moderno de Nueva York para su custodia, y que estos están destinados al Gobierno de la República Española”¹³.

En los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, el debate sobre monarquía o república había de alcanzar una gran intensidad. Las dos mayores formaciones políticas de izquierda —el PCE y el PSOE— eran de tradición republicana (en sus mítines se coreaba con frecuencia aquello de “España, mañana, será republicana”), y por otro lado la monarquía era vista, por no pocos sectores, como un peaje impuesto por Franco, quien, en virtud de la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado de 1947, nombró sucesor al entonces príncipe Juan Carlos.

La disyuntiva entre monarquía y república polarizó el dilema entre reforma y ruptura, y no parece exagerado sostener que la aceptación de la primera por parte del PSOE y del PCE constituye todo un cambio de rasante en el desarrollo de la Transición liderada por Adolfo Suárez que, a partir de ese momento y por virtud de un “pacto del olvido”, discurriría por los raíles del consenso, del posibilismo y del pragmatismo.

¹² Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado*, óp. cit., p. 124.

¹³ *Ibíd.*, p. 127.

Ignacio Echevarría

Para sortear la condición impuesta por Picasso de que *Guernica* fuera devuelto al pueblo español cuando se restaurara la República, hubo que emplearse a fondo en desplazar el debate sobre la forma de Estado, con su dramático trasfondo histórico, a la cuestión mucho más consensuada del sistema político por el que el país se había de gobernar. Y si bien resultó relativamente sencillo persuadir a unos y otros de que para Picasso la República era sinónimo de democracia y libertades públicas, lo fue menos persuadir a la comunidad internacional de que la democracia española ofrecía suficientes garantías de estabilidad y de continuidad.

De hecho, la historia de la recuperación de *Guernica*, una vez muerto Franco, equivale a la del ansiado reconocimiento de España como democracia de pleno derecho. El cuadro de Picasso se convirtió muy pronto en el trofeo al que aspiraban la sociedad y la clase política españolas para obtener de puertas afuera un marchamo democrático. Conforme fue poniéndose de relieve el valor de cambio que el cuadro tenía a estos efectos, todas las fuerzas comprometidas con el proceso reformista impulsado por Suárez se aunaron en el empeño de conseguir su traslado. Como recordaba años después Máximo Cajal, cónsul general de España en Nueva York por las fechas en que viajó el cuadro a Madrid: “El cuadro era la llave que indicaba si nuestro país era democrático o no”¹⁴.

El seguimiento de las gestiones por recuperar *Guernica*, de la correspondencia a que dieron ocasión, de las declaraciones hechas por quienes participaron en ellas, así como de su reflejo en la prensa, permite observar, paso a paso, el desarrollo y estandarización de la fraseología más propia de la Transición. Permite observar de qué modo, en la carrera por consolidar en España la democracia liberal —a despecho de los poderes fácticos que se resistían a ello, así como de los sectores de la izquierda más radical—, el vocabulario político español quedó colonizado por una terminología ecuménica, resuelta a obviar las herencias del pasado y especialmente proclive al empleo de ideologemas universales.

Cuando los primeros intentos extraoficiales para recuperar el cuadro toparon con las reservas de William Rubin, director del

¹⁴ Declaraciones recogidas por el diario *ABC*, 10 de septiembre de 2006, p. 56.

El gran “trofeo” de la Transición

Departamento de Pintura y Escultura del MoMA, y de Roland Dumas, el abogado de la familia Picasso, el abogado y periodista José María Armero, uno de los grandes impulsores de la recuperación de *Guernica*, escribió en una carta (12 de diciembre de 1975) enviada al editor del *The New York Times*, Andrew M. Rosenthal: “Creo que, si como la mayor parte de los españoles deseamos, en un plazo corto España se transforma en una democracia, aunque la forma de Gobierno sea Monarquía, la condición señalada por Pablo Picasso estará cumplida”¹⁵.

Armero jugaría un destacado papel en el proceso de legalización del PCE, en abril de 1977. Muy poco después de esta fecha, solicitó una reunión a Rubin. Durante la misma, Rubin convino en que España cumplía suficientemente las condiciones políticas exigidas por Picasso, pero advirtió que era necesario esperar para asegurarse de que la vía emprendida no tenía vuelta atrás. El mismo criterio compartía Roland Dumas, quien en un comunicado hecho público ese mismo mes, decía: “Si bien reconozco el progreso que se ha hecho en España, y que se ha producido un cambio significativo desde la muerte del general Franco, no puedo considerar que esta evolución ha llegado a su fin. Tampoco se cumplen las condiciones establecidas por el propio Picasso relativas a la seguridad de la obra y a la estabilidad de un régimen nuevo y completamente democrático”¹⁶.

A Armero le pareció esta nueva moratoria “sorprendente e intolerable”¹⁷, y el 10 de agosto de 1977 en una carta al diario *Ya* hizo un llamamiento general a afrontar la recuperación de *Guernica* como “una gran tarea nacional”¹⁸. Y de este modo fue

¹⁵ <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-jose-mario-armero-m-rosenthal> [última consulta: 30/10/2018].

¹⁶ <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/comunicado-de-roland-dumas> [última consulta: 30/10/2018]. La traducción está en Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado*, óp. cit., p. 154.

¹⁷ Así lo manifestaba en una carta fechada en Madrid el 2 de mayo de 1977 y dirigida a Marcelino Oreja, ministro de Asuntos Exteriores, AHN, FC M. Cultura, caja 4, carp. 14, n^{os} 2 y 3; citada por Genoveva Tusell, *ibíd.*, p. 152.

¹⁸ <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/articulo-de-jose-mario-armero> [última consulta: 30/10/2018].

Ignacio Echevarría

asumida, sin duda, por la mayor parte de las fuerzas políticas españolas, como demuestra el acuerdo suscrito por el Senado y el Congreso, en octubre de 1977, para reclamar oficialmente el cuadro. Inmediatamente después tuvo lugar el desfile de políticos que, de visita en Nueva York, visitaron el MoMA, se fotografiaron frente al cuadro, reclamaron su “devolución” y desplegaron, en términos casi intercambiables, la fraseología que ya para entonces envolvía al cuadro.

Fue así como el contenido político de *Guernica* se vio tendenciosamente recortado, primero, y luego trasmutado. Conceptos como *resistencia*, *justicia social* o *república* desaparecieron de su horizonte interpretativo. El único terreno en el que, a la altura de 1977, levantaba aún discordias era el relativo a su reubicación, algo que, retrospectivamente, puede señalarse como un indicio más de que fueron la organización territorial del Estado y el modo en que se satisficieron las reclamaciones de los nacionalismos históricos, el “talón de Aquiles” de la Transición, muy hipotecada, desde sus comienzos, por la amenaza del terrorismo etarra.

La vinculación de *Guernica* con las reivindicaciones del nacionalismo vasco se remonta a la década de 1960. Tan pronto como, tras la muerte de Franco, se entrevió la posibilidad de que el cuadro fuera devuelto a España, desde diferentes instituciones del País Vasco se solicitó formalmente que se instalara en la localidad que le dio su nombre. Especialmente activo en el despliegue de los argumentos que justificaban esta pretensión se mostró, desde un principio, el artista vasco Agustín Ibarrola, varias veces encarcelado durante el franquismo por su abierta militancia comunista. Todavía en octubre de 1979, cuando las expectativas de que tal cosa ocurriera eran cada vez más remotas, Ibarrola continuaba dando batalla en una tribuna de *El País* en la que, entre otras cosas, decía: “No parece que el Gobierno de UCD o sus funcionarios, fundidos en el crisol del franquismo, sean las personas históricamente más adecuadas y moralmente más autorizadas para gestionar esta recuperación de la memoria histórica que representa la devolución del *Guernica* de Picasso. Es posible que, finalmente, el *Guernica* vaya al Prado. Pero debe quedar

El gran “trofeo” de la Transición

claro que ello se deberá no al peso de las razones aducidas, sino a una imposición más del centralismo [...] No hay que olvidar que el comunista Picasso, como muchos de nosotros, pensaba en unas condiciones de conquista de la libertad muy distintas a las que luego se han producido en la práctica [...] En el último número de *La Calle* hay unas declaraciones de Santiago Carrillo que, como comunista que soy, me han llenado de consternación. ‘Me parece’, dice Carrillo, ‘que querer adjudicarse el *Guernica* porque existe la ciudad que lo inspiró, o llevarlo a Málaga porque en ella nació Picasso y discutir por ello, es una polémica un poco provinciana’. Sin aspavientos, pero con firmeza, debo recordar a Carrillo que el II Congreso del Partido Comunista de Euskadi y, posteriormente, el IX Congreso del PC de España aprobaron sendas resoluciones reclamando la devolución de la obra de Picasso y su instalación en Guernica. Y quiero también recordarle que las razones históricas (bombardeo), morales (reparación), artísticas (marco adecuado), socioculturales (aglutinante de un centro cultural de recuperación de la identidad vasca) y económicas en que el pueblo de Euskadi basa su reclamación no tienen nada de ‘provinciano’¹⁹.

Las declaraciones de Carrillo que cita Ibarrola aluden a las pretensiones de acoger *Guernica* que, durante los años que precedieron a su devolución a España, manifestaron también las ciudades de Málaga y Barcelona (en la que se inauguró, en 1963, el primer museo del mundo dedicado a él). Pero el peso y la insistencia de sus reivindicaciones no pueden medirse con las que —a despecho de todas las negativas, empezando por las que se sustentan en criterios técnicos de conservación— siguen haciéndose periódicamente desde el País Vasco para que el cuadro concluya su periplo en la localidad cuyo bombardeo lo inspiró.

Las reticencias que expresaba Ibarrola desde su tribuna acerca de la idoneidad del gobierno de UCD para gestionar legítimamente la devolución de *Guernica*, si bien eran compartidas

¹⁹ Agustín Ibarrola, “El bombardeo del *Guernica*”, en *El País*, 4 de octubre de 1979, https://elpais.com/diario/1979/10/04/opinion/307839609_850215.html [última consulta: 21/12/2017].

Ignacio Echevarría

por diferentes sectores de la ciudadanía española, podían considerarse, por esas fechas, residuales con respecto a la poderosísima inercia que abocaba a conseguirla. Solo voces dispersas se elevaban ocasionalmente para cuestionar el modo en que las cosas venían desarrollándose. Entre las más autorizadas cabe destacar la de quien fue amigo personal de Picasso y persona muy cercana a él por los años en que *Guernica* fue pintado: José Bergamín. En diciembre de 1980, en uno de sus artículos de la revista *Punto y Hora de Euskal Herria*, escribía: “No sabemos aún, cuando esto escribo, si el *Guernica* de Picasso va a venir o no a esta España sedicente, democratizante, donde tendrá que ser recibido y protegido por los mismos contra los cuales se pintó. Y esto sí lo sabemos todos, aunque quienes lo traen finjan que no [...] Ya nos parece estarlo viendo llegar en una jaula como a Don Quijote cuando volvió a su aldea; y rodeado de toda la policía estatal para protegerlo y protegernos de su ‘maravillosa violencia’ explosiva. Si es que ya no han logrado apagarlo antes. Cosa difícil. Porque lo es, muy difícil, enjaular su grito vivo ni siquiera encarcelándolo en un museo”²⁰.

Pero, más que la voz siempre discrepante de Bergamín, a la comisión encargada de gestionar la devolución de *Guernica* la ponían en apuros los herederos de Picasso, que hasta el último momento entorpecieron con sus reclamaciones y sus reprensiones el desarrollo de las negociaciones. La más recalcitrante fue Maya Picasso, quien hasta el final se resistió a que el cuadro fuera devuelto a España, dejando constancia de que la decisión se tomaba sin unanimidad, con su voto en contra, pues a sus ojos no se cumplía el requisito fundamental de que se restaurara la República. En cuanto a si había democracia, Maya comentaba al periodista de *El País* que la entrevistó en Ginebra el 2 de julio de 1981, poco después de haberse hecho público el consentimiento de la familia para el traslado del cuadro: “Usted ve lo que está ocurriendo en España. La misma policía, un fuerte olor a pasado y, desde el punto de vista de las libertades públicas, procesos a

²⁰ José Bergamín, “Guernica es Gernika”, en *Punto y Hora de Euskal Herria*, nº 198, 23-30 de octubre de 1980.

El gran “trofeo” de la Transición

los que luchan por el aborto y una ley de divorcio basada en consentimientos mutuos, que no parece ley de divorcio, y no olvide que soy católica, pero el divorcio y el aborto no son lujos, son necesidades sociales”. A lo que añadía: “Mi padre seguiría esperando la República para el traslado de unas de las realizaciones más significativas y queridas, y como él ha muerto, tengo que defenderlo aún más”²¹.

Meses antes de que Maya se expresara así, el espaldarazo que supuso para los intereses de España, en la primavera de 1978, la resolución del Senado de Estados Unidos en favor de la devolución del cuadro —previo reconocimiento de “los extraordinarios progresos hechos por el pueblo y los dirigentes españoles en la construcción de la democracia en el país”²²—, así como la aprobación definitiva de la Constitución por parte de la ciudadanía española en el referéndum celebrado el 6 de diciembre de ese mismo año, habían dejado prácticamente despejado el camino para que *Guernica* viajara a España. Pero los dos años que habían de pasar todavía hasta que el viaje se hiciera efectivo no estuvieron privados de obstáculos, y durante ese plazo el retorno del cuadro vino a ser como “la prueba del algodón” de una democracia que había de padecer sobresaltos tan violentos como la dimisión de Adolfo Suárez en enero de 1981 y el amago de golpe militar ocurrido el 23 de febrero de ese mismo año, con la estrepitosa entrada del coronel Antonio Tejero en el Congreso.

El desenlace del “tejerazo” reforzó, en definitiva, el crédito de la aún naciente democracia española, y contribuyó a consolidar, dotándola de tintes épicos, la ya entonces casi unánime fraseología de la Transición. Como muchos años después recordaba Álvaro Martínez-Novillo, subdirector general de Bellas Artes por las fechas en que el cuadro viajó a Madrid, *Guernica* fue

²¹ Declaraciones a Alejandro Fusch, “Maya Picasso acepta con reticencias el acuerdo familiar sobre el traslado del *Guernica* a España”, en *El País*, 3 de julio de 1981, https://elpais.com/diario/1981/07/03/cultura/362959203_850215.html [última consulta 31/10/2018].

²² Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado*, óp. cit., p. 173.

Ignacio Echevarría

“la culminación de un proyecto para recuperar la normalidad”²³. El sentimiento generalizado lo había expresado Juan Manuel Bonet en un artículo publicado en 1979: “Ojalá llegue pronto el día en que Picasso no sea ya ni escandalosa laguna oficial ni vestigio mitológico y *progre* del tiempo de la resistencia”²⁴.

La llegada efectiva del cuadro a Madrid, el 10 de septiembre de 1981, fue unánimemente saludada por la prensa española con términos que —como se constata con solo repasar los titulares de portada de la mañana siguiente— no hacían más que repetir, glosar y ampliar los empleados por Íñigo Cavero, ministro de Cultura, cuando dijo: “Hoy regresa a España el último exiliado”²⁵.

El editorial del diario *El País* del 11 de septiembre, titulado “La guerra ha terminado”, ilustra ejemplarmente la perspectiva ideológica en que el cuadro era recibido: “La incorporación del *Guernica* a nuestra vida cotidiana podría ser anunciada, en un hipotético parte de paz, como la señal de que la guerra ha terminado [...] Como es de sobra conocido, Pablo Picasso condicionó la plena posesión del *Guernica* —pagado en su día por el Gobierno republicano— por el Estado español a la restauración de la democracia en nuestro país. Las voces minoritarias que ponen en duda el cumplimiento de esa condición, bien por confundir las formas de Gobierno —monárquicas o republicanas— con sus contenidos, bien por arrogarse la capacidad de interpretar la definición del término *democracia*, bien por temor al futuro o por insatisfacción con el presente, no pueden ahogar la opinión libremente expresada en las urnas por millones de ciudadanos ni las mociones votadas por las Cortes Generales de la nación...”.

Al acto de presentación pública de *Guernica*, celebrado el 23 de octubre en el Casón del Buen Retiro de Madrid, concurrieron varios miembros del Gobierno, altos cargos parlamentarios,

²³ Natividad Pulido, “Suárez fraguó la llegada a España del *Guernica*, el último exiliado”, en *ABC*, 24 de marzo de 2014, p. 76.

²⁴ Juan Manuel Bonet, “Picasso: objetivo 1981”, en *La Calle*, nº 76, 4-10 de septiembre de 1979, p. 40.

²⁵ Ramón Vilaro, “El *Guernica* de Picasso, llega hoy, por fin, a España”, en *El País*, 10 de septiembre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/09/10/cultura/368920801_850215.html [última consulta: 31/10/2018].

El gran “trofeo” de la Transición

presidentes de partidos políticos, representaciones diplomáticas y culturales y personas ligadas a la vida y a la obra de Pablo Picasso. No dejaron de asistir Enrique Tierno Galván, presidente de honor del PSOE y alcalde de Madrid, ni Dolores Ibárruri, presidenta de honor del PCE. Pero los cronistas del acto destacaban, sin embargo, la “escasa la presencia de fuerzas progresistas y de izquierda”.

La “Operación Guernica” se saldaba exitosamente. Como había proclamado en una tribuna de *El País* su principal responsable, el historiador Javier Tusell, director general de Bellas Artes, su cumplimiento jalonaba “El final de la Transición”²⁶. Y quizá porque era efectivamente así, y porque haber obtenido por fin el codiciado trofeo volcaba una luz nueva sobre la situación, muy pronto empezaron a dejarse sentir los efectos de cierta resaca.

Dejando a un lado las protestas de quienes seguirían reclamando “el *Guernica* para Guernica”, desde algunos sectores culturales comenzaron a desprenderse pronunciamientos abiertamente críticos. Recién llegado el cuadro, Luis García Montero publicó una contundente tribuna titulada “¡Bienvenido, ‘*míster Guernica!*’”, en la que se leía: “Así, el *Guernica* llega por fin a España, pero quizá más indefenso que nunca y a costa de perder su verdadero sentido original, que ya había sufrido bastante sobre los muros del Museo de Arte Moderno, de Nueva York. El Gobierno que lo trae intenta, paradójicamente al mismo tiempo, la entrada de España en la OTAN: la llegada del cuadro, por tanto, solo ha podido representar dos cosas para él: bien un extraño adorno valorado en 4.000 millones, que va a incrementar aún más nuestro patrimonio artístico, o bien el símbolo de una paz romántica, vaciada de contenido, que no es sino una pegajosa venda para los ojos del que quiere mirar hacia la realidad”²⁷.

²⁶ Javier Tusell, “El final de la Transición”, en *El País*, 11 de septiembre de 1981. Véase https://elpais.com/diario/1981/09/11/cultura/369007210_850215.html [última consulta: 31/10/2018].

²⁷ *El País*, 16 de septiembre de 1981, pp. 9-10. El título de la columna de Luis García Montero cita con toda la intención el de la célebre película de

Ignacio Echevarría

Visitantes ante *Guernica* en el Casón
del Buen Retiro, Madrid, 1981



El gran “trofeo” de la Transición

Por su parte, transcurridos escasos meses desde la instalación del cuadro en el Casón del Buen Retiro, Antonio Saura publicó un encendido libelo estentóreamente titulado *Contra el Guernica*²⁸, en el que se leían cosas como: “Detesto al *Guernica* porque es un cartelón y porque, como sucede a todo mediocre cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito”, “Odio al *Guernica* porque a su llegada a Madrid a las 8:35 en el jumbo *Lope de Vega* tras una espera de 44 años fue escoltado por la fuerza pública”²⁹; “Odio la osamenta del *Guernica* que regresa a la patria con honores castrenses ‘para ocupar su nicho en el cementerio de los desmemoriados proboscídeos nacionales’”³⁰; “Odio al *Guernica*, embajador de concordia”, “Odio el nuevo exilio del *Guernica*”³¹.

Al año de la llegada a Madrid de *Guernica* habían ido a visitarlo cerca de un millón de personas. En un artículo publicado con motivo del aniversario, Francisco Calvo Serraller escribía: “A un año exacto de su instalación en España, el clamor en torno al *Guernica* ha cesado [...] Si nos acercamos al Casón, ya no hay tumultos ni colas interminables, las riadas humanas de antes han perdido presión, hasta transformarse en un fluido goteo de visitantes en cuyos rostros ya no se dibuja la tensión expectante y emocionada, sino, la mayoría de las veces, cierta perplejidad incrédula, desencantada. ¡Hasta han desaparecido los polemistas! Vamos, que incluso estoy convencido que más de uno ha metido el *poster* en el armario...”³².

La llegada de los socialistas al poder, poco más de dos meses después, abrió un nuevo periodo de esperanza y reanimó expectativas de cambio que movieron a gran parte de la intelectualidad

Luis García Berlanga, *Bienvenido Mister Marshall* (1953), en alusión clara a las actitudes con que la clase política recibió el cuadro.

²⁸ Antonio Saura, *Contra el Guernica*, Madrid, Turner, 1982 (La Central, 2009).

²⁹ *Ibíd.*, p. 46.

³⁰ *Ibíd.*, p. 47.

³¹ *Ibíd.*, p. 48.

³² Francisco Calvo Serraller, “Cómo se enfría una obra de arte”, en *El País*, 10 de septiembre de 1982, https://elpais.com/diario/1982/09/10/cultura/400456803_850215.html [última consulta: 31/10/2018].

Ignacio Echevarría

española a alinearse con los nuevos dueños del poder político. Cinco años atrás, en diciembre de 1977, en el acto de presentación del libro *Guernica* de Juan Larrea, el líder del PSOE y ahora flamante presidente del ejecutivo, Felipe González, había dicho sobre el cuadro: “¿Cuándo va a haber un Gobierno que se sienta representativo de los valores que impregnan el *Guernica*?”³³. Quizás algunos pensaron que ese Gobierno podía ser el del propio González. Pero si fue así lo fue únicamente en la medida en que tales valores sufrieron un cambio.

En 1993, Manuel Vicent, en un artículo que recogía no pocos ecos de la vieja columna de Francisco Umbral citada al comienzo de estas líneas, concluía: “El *Guernica* de Picasso ha sido durante muchos años el crucifijo que presidió las catacumbas de los rojos en tiempos de la dictadura [...] Hoy ese cuadro ha perdido la magia. Se ha convertido en un mal cartel. Incluso se puede afirmar que, el lienzo que se exhibe en el Reina Sofía es un *Guernica* falso. Se trata de una enorme ampliación del cuadro auténtico que era aquella pequeña reproducción en una cartulina clavada con cuatro chinchetas en nuestro cuarto”³⁴.

³³ *El País*, 28 de diciembre de 1977, https://elpais.com/diario/1977/12/28/cultura/252111604_850215.html [última consulta: 31/10/2018].

³⁴ Manuel Vicent, “El *Guernica*”, en *El País*, 7 de noviembre de 1993, https://elpais.com/diario/1993/11/07/ultima/752626801_850215.html [última consulta 21/12/2017].

He aquí varias de las propuestas que hice el otro día acerca de la posible película *Guernica*, junto con algunas otras.

1. *Guernica* y el *Altar de Gante*.

Se trata de técnicas diametralmente opuestas. El primer plano que revela el maravilloso detalle de Van Eyck difícilmente podría usarse en *Guernica*, que está pintado a grandes trazos y concebido para ser contemplado a una distancia considerable.

2. Para compensar esto, disponemos de dos clases de material sumamente útil e interesante.

- a. Estudios.
- b. Fotografías del mural en distintos estadios.

3. Los estudios son de tres tipos.

- a. Estudios de composición que dejan constancia de la evolución de la idea paso a paso.
- b. Estudios de detalles que a menudo tienen una cualidad y una fuerza extraordinarias.
- c. "Posdatas". Detalles concretos, sobre todo cabezas, que Picasso siguió desarrollando mucho después de haber terminado el lienzo.

4. Las fotografías que Dora Maar hizo de la obra en marcha.

Existen al menos ocho, y resultan especialmente fascinantes porque Picasso hizo cambios radicales en la composición conforme iba pintando. Hay también dos o tres fotos buenas de Picasso trabajando en el lienzo.

5. Fotografías de instalación.

Además de las fotografías del mural en el estudio del artista, hay otras tomas buenas hechas en el Pabellón Español con la *Mercury Fountain* de Sandy Calder al fondo. (¿Existe alguna película de lo de Calder?) Hay otras imágenes del mural instalado en Londres, Escandinavia (?), Nueva York, Harvard (expuesto a las mil maravillas, flanqueado por capiteles románicos), Chicago, etc.

6. Selección retrospectiva de la obra de Picasso para subrayar algunos de los temas importantes que terminan apareciendo, en algunos casos treinta años después, en *Guernica*. Mención especial del grabado *Minotauromaquia*.
7. La cuestión del simbolismo de Picasso con respecto a la guerra y a las corridas de toros.
8. Las implicaciones políticas de *Guernica*.
 - a. En sentido estricto, fue un poderoso golpe asestado contra Franco y sus aliados alemanes en nombre de la República española.
 - b. En un sentido más amplio, que Picasso admite que le preocupaba mucho más que el acontecimiento inmediato, un golpe asestado contra el imperio de las tinieblas y la brutalidad.
9. Tendríamos motivos para hacer hincapié en el bombardeo de Guernica no solo como el primer “ataque aéreo total”, sino también como el vaticinio más impactante y conocido del siglo XX del horror de la guerra aérea, que desde entonces ha alcanzado el punto álgido con la bomba atómica.

No he mencionado aquí el problema decisivo, y sumamente interesante, que suscita la pregunta de si Picasso ha pintado de verdad con *Guernica* una obra que cumpla efectivamente el propósito declarado. Esto podría quedar fuera del terreno de una película.

En cualquier caso, lo que tenemos aquí es un tema grandioso que podríamos convertir en un estupendo guion que empezara quizá con algunos planos de la ciudad, seguidos de tu propuesta de meter las filmaciones que el ejército alemán hizo del bombardeo, etc., que, como sabes, tuvo lugar un par de días antes de que Picasso empezara a trabajar en el mural, tan rápida fue su reacción.

El caso es que la persona que, en mi opinión, ha estudiado más detenida y sistemáticamente *Guernica* es Bill Lieberman, que le ha dedicado un amplio ensayo.

GUERNICA

Imágenes de archivo de la ciudad siendo bombardeada con tomas que recreen la escena. Explosión.

(Descripción del bombardeo de Guernica)

CORTINILLA CON EFECTO ÓPTICO
DE EXPLOSIÓN QUE ABRE A:

1. Mural de *Guernica*

NARRADOR: Dos días después de que trascendiera la noticia del bombardeo, Picasso se preparó para vengarse como artista. Empezó a trabajar en un mural que le encargaron para el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937.

LARGO FUNDIDO ENCADENADO A:

2. PM: Un hombre sentado a una mesa de café redonda, la CÁMARA detrás mirando por encima de sus hombros a cuatro estudios taquigráficos.

Los estudios iniciales son notas taquigráficas tomadas sobre unas hojas de papel pequeñas.

La CÁMARA se mueve hacia delante y muestra el primer estudio, y el hombre, siguiendo la voz en off, señala los personajes. El hombre hojea el segundo estudio. El hombre hojea el tercer y el cuarto estudios.

En estos garabatos rápidos se distinguen un toro, un caballo y, en una ventana, una figura que sostiene una lámpara.

Desde el principio, el motivo del caballo estimula la imaginación de Picasso,

CORTAR A:

3. Los bocetos de la cabeza del caballo dispuestos sobre la mesa.

de modo que hace varios dibujos preparatorios para un estudio en óleo de la cabeza del caballo.

CORTAR A:

4. PP: Pintura al óleo de la cabeza del caballo. FUNDIDO A NEGRO. FUNDIDO DE ENTRADA A:

Esta pintura es en blanco y negro, primer signo de que en el mural no se empleará ningún color.

5. PP: Primer estudio de composición

Aquí aparecen cuatro motivos simbólicos cuyo rastro puede seguirse hasta la versión final:

CORTAR A:

6. PP: El caballo

el caballo moribundo,

CORTAR A:

7. PP: El toro

el toro,

CORTAR A:

8. PP: Mujer en la ventana

la mujer en la ventana,

CORTAR A:

9. PP: El guerrillero. La CÁMARA retrocede para abarcar de nuevo todo el boceto.
- CORTINILLA HORIZONTAL,
DE ARRIBA ABAJO
10. PP: Segundo estudio de composición
- CORTINILLA HORIZONTAL,
DE ARRIBA ABAJO
11. PP: Tercer estudio de composición. La CÁMARA se mueve a la derecha y enfoca a la mujer que lleva un niño.
12. PP: Boceto a lápiz de mujer con niño
- FUNDIDO ENCADENADO A:
13. PP: Boceto a tinta de mujer con niño. La CÁMARA se acerca y enfoca la cabeza de la mujer.
- FUNDIDO ENCADENADO A:
14. PP: Cabeza de mujer en el esbozo de mujer en una escalera, en la misma posición que la cabeza del boceto anterior. La CÁMARA gira el boceto a una posición horizontal y luego retrocede para mostrar el boceto entero.
- CORTAR A:
15. PP: Cuarto estudio de composición
- La CÁMARA hace un plano panorámico hacia la derecha y se centra en la mujer con el bebé;
- la CÁMARA retrocede para mostrar la imagen entera;
- la CÁMARA sube lentamente hacia la cabeza del toro.
- FUNDIDO ENCADENADO A:
16. PP: Esbozo de la cabeza antropomorfa del toro
- CORTAR A:
- y el guerrillero muerto, cuyo casco y lanza ineficaces indican tal vez lo inapropiado de las armas con las que tenía que defenderse. Del lado del caballo surge un Pegaso que sugiere la promesa de una especie de renacimiento.
- La mujer es un testigo que sostiene la lámpara de la Verdad.
- Otro esbozo presenta a víctimas del bombardeo, como una madre que se arrastra mientras agarra a su bebé,
- que será tema de muchos de los dibujos que Picasso hará en los días que siguen,
- y el primer motivo humano que desarrollará.
- Qué lánguido es el cuerpo del niño muerto, qué pesada es la pierna de la madre, qué torpes los dedos que junta mientras trata de escapar.
- En el estudio de composición más detallado, la acción se desarrolla de noche. A los motivos originales se han añadido las víctimas del ataque: un edificio en llamas, la mujer que lleva a su bebé, los restos humanos de la guerra. Repárese en el brazo estirado, desafiante, que hace el saludo antifascista del Frente Popular; en la rueda, un símbolo de la tortura que subraya las torcidas circunvoluciones del caballo; y en el toro, que permanece inmóvil, indiferente al desastre, ese toro cuyos rasgos cobran a veces un semblante humano.

17. PP: Boceto número 1, 1 de mayo

CORTINILLA RÁPIDA, DE ARRIBA A LA IZQUIERDA ABAJO A LA DERECHA

18. PP: Boceto número 1, 2 de mayo

CORTINILLA RÁPIDA,
DE ARRIBA ABAJO

19. PP: Boceto número 2, 2 de mayo

CORTINILLA RÁPIDA,
DE ARRIBA ABAJO

20. PP: Composición, 8 de mayo

CORTINILLA RÁPIDA,
DE DERECHA A IZQUIERDA

21. PP: Composición, 9 de mayo

FUNDIDO A NEGRO.
FUNDIDO DE ENTRADA, LENTO

22. PE: Primera foto del mural

La cámara va enfocando hacia el toro, hace un plano panorámico hacia la derecha para incluir al caballo y baja hasta el guerrillero.

CORTAR A:

23. PM: Mujer con lámpara

CORTAR A:

24. Mujer cayendo del edificio

CORTAR A:

25. PM: Mujer con niña

CORTAR A:

26. PM: Mujer lamentándose por su bebé

CORTAR A:

27. PM: Brazo levantado del guerrillero

FUNDIDO ENCADENADO A:

28. PM: La misma parte de la segunda foto del mural en la que se ve el brazo levantado con el puño apretando hojas de grano.

Estos estudios preliminares se hicieron en un periodo de diez días. Más que de revisiones, se trata de variaciones. Picasso ensancha el tema y juega a oponer unos motivos a otros.

El undécimo día, el artista empezó a trabajar en el mural.

Aquí la composición aparece bosquejada en el lienzo. Picasso repite los cuatro motivos simbólicos: el toro, el caballo, el guerrillero caído

y la mujer con la lámpara. Picasso muestra también a las víctimas del bombardeo:

una figura que cae de un edificio,

una mujer que lleva en brazos a una niña,

una madre que llora la muerte de su bebé.

El guerrillero alza el brazo haciendo el saludo del Frente Popular.

En el puño, encuadrado por el sol, tiene unas hojas de grano.

- La CÁMARA retrocede rápidamente para mostrar la foto entera del mural.
FUNDIDO ENCADENADO A:
29. PE: Tercera foto del mural
La CÁMARA se acerca al centro de la foto, donde está la herida.
La CÁMARA sube y se acerca al sol.
CORTAR A:
30. PM: Mitad izquierda de la quinta foto del mural
La CÁMARA se acerca al caballo
La CÁMARA retrocede y enfoca a la derecha para mostrar la foto entera del mural.
FUNDIDO ENCADENADO A:
31. PE: Séptima foto del mural
CORTAR A:
32. PM: Parte inferior izquierda del mural, con la mano extendida del guerrillero.
CORTAR A:
33. PP: Cabeza del guerrillero. La CÁMARA gira la cabeza hasta ponerla recta, luego retrocede para incluir la mano y el brazo extendidos.
34. PP: Mano que sostiene la espada rota y la flor.
CORTAR A:
35. PP: Cabeza de la mujer que grita
La CÁMARA hace un plano panorámico hacia la izquierda de la pared de la sala del museo, muestra una serie de cabezas que lloran enmarcadas y se acerca a la primera.
FUNDIDO ENCADENADO A:
- Cuando Picasso empieza a esbozar la composición en términos de blanco y negro, lleva a cabo varias revisiones.
- La postura del guerrillero ha cambiado por completo. Se ha eliminado el brazo en alto. La herida en forma de diamante, ahora una brecha en el costado del caballo, sugiere que el toro lo ha corneado.
Arriba, un óvalo en forma de ojo sustituye al sol.
- Aquí se introducen cambios drásticos en las figuras del caballo y el toro. El cuerpo del toro gira a la izquierda, lo cual permite a Picasso levantar la cabeza del caballo. Una lanza atraviesa al caballo y le sale por el costado.
- Picasso cambia la ubicación de la escena y sitúa la acción en un escenario con el suelo cuadriculado.
- Se opera un cambio radical en la figura del guerrillero, que ahora yace como una estatua derrumbada.
- Tiene la cabeza hacia arriba, la mirada perdida, y en su mano se dibujan las líneas de la vida, que son señales del destino.
- De la mano que empuña la espada rota brota una pequeña flor. Como el caballo alado y los brazos en alto, que Picasso introdujo y luego abandonó, la flor es ahora la única esperanza de un renacimiento, la única cosa que crece en medio del caos y la destrucción.
- La imagen de la mujer que grita perseguía a Picasso.
- Mientras pintaba el mural, el artista empezó una serie de cabezas de mujer que lloran. El motivo lo tenía tan obsesionado que, después de terminar el mural, siguió con estos estudios, que hacen las veces de epílogo del mural.

36. PP: Mismo bosquejo, muy de cerca.
Se aguanta el plano un momento, y luego sigue una rápida serie de cortinillas con las 12 cabezas de mujer.

FUNDIDO A NEGRO RÁPIDO
FUNDIDO DE ENTRADA LENTO A:

37. PE: El mural de *Guernica*

CORTAR A:

38. PM: Puerta del extremo derecho
La CÁMARA hace una panorámica hacia la izquierda, hasta la mujer que grita, y baja rápidamente.
La CÁMARA retrocede hasta que se aprecia la mujer que entra a toda prisa por la derecha.

CORTAR A:

39. PM: Mujer llorando por la muerte de un bebé
La CÁMARA sube y retrocede para mostrar la cabeza del toro.

CORTAR A:

40. PM: El caballo

CORTAR A:

El trazo es vívido e intenso, y Picasso presta mucha atención a los detalles lineales. Los ojos presentan adornos y están dislocados, las pestañas y cejas semejan mechones dispersos de cabello.

Dientes y lenguas sobresalen de las bocas abiertas, y unas lágrimas que parecen uñas surcan las mejillas formando unas líneas. Las mujeres son víctimas de una angustia y una desesperación que las supera. Es como si todo el organismo interior, sacudido por el dolor y la aflicción, se mostrara al descubierto.

Picasso trabajó con una energía y a una velocidad descomunales, a tal punto que terminó el mural en junio, apenas cinco semanas después de empezar los primeros estudios. Las dimensiones del mural evocan una pantalla enorme en la que se proyecta la acción caleidoscópica. Unos planos angulosos transparentes hacen añicos la superficie, describen sombras y señalan direcciones. Los únicos colores son el negro, el gris y el blanco, tonos del luto, la oscuridad y la tragedia que se ajustan al desastre. La escena evoca una gran confusión, una explosión, una conmoción tremenda. El suelo cuadriculado, el techo y las paredes indican que estamos en un espacio cerrado.

En el extremo derecho, una puerta se abre para dar paso a la escena.

Una mujer que chilla cae de un edificio que se ha incendiado. Tiene los brazos rígidos y estirados, el vestido en llamas.

Desconcertada y aturdida, otra mujer entra a toda prisa con los brazos abiertos.

A la izquierda, una madre llora a grito peldado ante el cuerpo lánguido y sin vida de su bebé.

En la parte alta se cierne ominosa la cabeza del toro, implacable e incólume.

El caballo grita y cae de rodillas.

41. PM: La cabeza y los brazos en alto del guerrillero. La CÁMARA hace una panorámica hacia la derecha para abarcar todos los trozos.
CORTAR A:
42. PP: Pájaro herido, la CÁMARA enfoca el detalle.
CORTAR A:
43. PM: Mujer de la ventana
La CÁMARA hace una panorámica hacia la izquierda, sube y se acerca a la luz eléctrica.
La CÁMARA empieza a retroceder muy poco a poco para abarcar todo el mural; mantiene el plano.
- FUNDIDO A NEGRO MUY LENTO
FUNDIDO DE ENTRADA A:
44. PP: Foto de la instalación en París; la CÁMARA se acerca al mural; la CÁMARA retrocede y baja para mostrar el suelo y la escultura de Calder.
CORTAR A:
45. PP: Foto de la instalación en el Fogg Art Museum
CORTAR A:
46. Otras imágenes de la instalación; si es posible, terminando con el mural expuesto en la sala del Museum of Modern Art.
- En el suelo yacen fragmentos huecos del guerrillero, convertido en estatua.
- En segundo plano, sobre una mesa, hay un pájaro herido con las alas desplegadas y el pico abierto.
- Desde una ventana, una mujer, horrorizada ante lo que ven sus ojos, sostiene la lámpara de la Verdad. Uno ojo radiante lo ilumina todo con una bombilla por pupila, simbolizando así la noche. Los personajes humanos interpretan un papel casi secundario con respecto al caballo y al toro. “El toro”, dice Picasso, “representa... la brutalidad; el caballo, el pueblo... el toro es brutalidad y oscuridad”. “El mural de *Guernica* es simbólico... alegórico”, explica el pintor. “Por eso me serví del caballo y del toro... El mural tiene por objeto manifestar la expresión concreta y la solución de un problema, y por eso recurrí al simbolismo”.
- El mural fue un encargo para el Pabellón Español de la Exposición Universal celebrada en París en 1937. Repárese en el suelo cuadriculado que el mural reproduce, y, en primer plano, en la fuente diseñada por el escultor estadounidense Alexander Calder.
- Después de la Exposición Universal de París, el mural se expuso en Inglaterra, Nueva York y Los Ángeles.
- Posteriormente, fue expuesto en las principales ciudades y museos de Estados Unidos bajo los auspicios del MoMA.
En todos los lugares en los que se expuso, el mural desató debates y controversias. Ha sido objeto de discusiones, ataques y defensas. No cabe duda de que Picasso lo vivió intensamente, de que estaba profundamente emocionado. Pero el mural se pintó para un edificio público, con la intención de hacer una declaración pública que despertara la conciencia de la gente.

FUNDIDO A NEGRO LENTO
PANTALLA EN NEGRO

FUNDIDO DE ENTRADA LENTO:

47. Primer esbozo a lápiz, 1 de mayo
FUNDIDO ENCADENADO A:
48. Primer esbozo de composición, 2 de mayo
CORTAR A:
49. Segundo esbozo de composición, 2 de mayo
FUNDIDO ENCADENADO A:
50. Esbozo de composición final, 9 de mayo
FUNDIDO ENCADENADO A:
51. Primera foto del mural
FUNDIDO ENCADENADO A:
52. Tercera foto del mural
FUNDIDO ENCADENADO A:
53. Quinta foto del mural
FUNDIDO ENCADENADO A:
54. Mural de *Guernica*

La CÁMARA retrocede lentamente hasta mostrar la instalación en la sala del museo y la gente que contempla el mural. Mientras la CÁMARA retrocede, los espectadores se ven empequeñecidos por el mural.

Picasso, sin embargo, habla de la catástrofe del mundo en un lenguaje que el hombre de la calle no entiende fácilmente.

Al tomar como manifestación concreta la destrucción de Guernica, Picasso expresa su indignación personal como individuo ante los desastres causados por el hombre en nuestra época. El cuadro no es la descripción periodística del bombardeo de la ciudad española. Es una protesta contra los horrores de la guerra, una advertencia apocalíptica. Por más que esta visión de la muerte, las ruinas y la conmoción parezca fatalista, no hay que olvidar que también fue profética.

Si recordamos los diversos estudios y revisiones que se hicieron mientras el cuadro cobraba forma, no deja de sorprender

cuán fiel es la versión final al concepto original de Picasso.

Como Picasso ha afirmado: “Sería muy interesante conservar fotográficamente no los estadios, sino las metamorfosis de un cuadro.

Es posible que de esta manera se descubriera la trayectoria

que sigue el cerebro para materializar un sueño.

Pero se produce algo muy raro: nos damos cuenta de que, en lo fundamental, la primera ‘visión’ permanece casi intacta...

Un cuadro no se medita ni se fija de antemano.

Mientras lo haces, va cambiando conforme cambian también las ideas de uno.

Y cuando está terminado, sigue cambiando según el estado de ánimo de quienquiera que lo contemple”.

PICASSO EN NUEVA YORK

Juan Larrea

La gran exposición de Picasso, que se celebra actualmente en el Museo de Modern Art [*sic.*], de Nueva York, sigue conociendo al cabo de mes y medio de su inauguración el mismo clamoroso éxito del primer día. La excesiva afluencia de público ha hecho necesario fijar un límite al número diario de visitantes, y es frecuente que muchos de estos se vean obligados a regresar tres o cuatro veces al museo para poder, al fin, trasponer sus umbrales. Para tal pintor tal ciudad y tal entusiasmo. Raramente se habrá dado en la historia comparable potencia creadora. Ni es fácil imaginarse marco para ella más apropiado que ese prodigioso Manhattan en que se hacen cemento y hierro las ansias de elevación de nuestra época. El dinamismo proverbial e inexorable de Picasso es, ante todo, un dinamismo de altura informado por la afanosa necesidad de superarse. Con viva perseverancia ha ido añadiendo pisos y nuevos pisos a su obra hasta convertirla sin discusión —y en este punto como en muchos otros se muestra unánime la prensa de los Estados Unidos— en el más gigantesco fenómeno artístico de los tiempos modernos. A ello se debe que en el aire neoyorquino, henchido de libertad, donde la guitarra se emparenta naturalmente con el rascacielos, sea donde los cuadros de Picasso muestren de par en par su contenido. Es preciso haberlos visto desplegar en los escaparates de la quinta avenida, frente al vaivén precipitado y servil que les rodea, su aire concentrado y señorial de maravillosos relojes parados cada uno en una hora inolvidable, para desentrañar su verdad profunda y para comprender la

naturaleza de los móviles que en su autor prevalecían. Sin la necesidad de conquistar diariamente la libertad no existirá Picasso. Su obra es la exaltación mística de esa libertad, su proyección al mundo de los colores y las formas. No deja de ser notable que el más famoso de los artistas modernos sea precisamente aquel en quien se manifiesta de modo más perentorio la necesidad de ir rompiendo sin cesar grilletes y cadenas. Y que ese artista sea español, es decir, que haya nacido en la patria donde se ha manifestado la urgencia histórica de dar hechura a verdaderos hombres.

Ser hombre, he aquí a mi parecer el secreto de la personalidad de Picasso. Nunca se ha propuesto, frente a la tela resolver problemas estéticos de salón bien visto con derroche de elocuencia y sonrisas seleccionadas. Picasso es simplemente un hombre que pinta. Un hombre que por el hecho de serlo y de pintar presenta en cada una de sus obras resueltos problemas que por la vía estética no habían sido siquiera presentidos. Su arte, en vez de atrofiar en él su condición humana encajillándole en una especie de clase social intelectualizante, ha servido para exaltar aquella condición y favorecer su libre desarrollo estableciendo entre su obra y su personalidad un intercambio alternativo cuyo resultado ha sido el constante crecimiento de ambas. ¿Pruebas? No hay mejor que la que nos suministran sus fulgurantes poemas tan densos como ricos, donde se manifiesta al vivo su movimiento interior, el flujo de la savia imaginativa que riega orgánicamente los centros espirituales de su persona.

Sí, Picasso es un hombre apasionado que pinta y que cuanto más pinta más hombre se siente. El genio de la pintura se expresa cuando él —extraordinario mecanismo transformador de impresiones— expresa cromáticamente las incidencias de su vida interna, sus reacciones ante el espectáculo del mundo. Entre los vuelos de un lenguaje previamente despojado de toda falsa retórica y en el que adquieren personalidad los mismos elementos plásticos, las formas y los colores, que se organizan dramáticamente según sus complejas afinidades o repulsiones, encuentran expresión una ilimitada serie de estados de espíritu totalmente inéditos. Compárese su obra con la de cualquier pintor clásico para darse cuenta de la diferencia definitiva de mundo interior que revelan.

Claramente aparecen estas perspectivas en la Exposición de Nueva York, la más importante por el número de cuadros (350) y por su selección de cuantas se han realizado hasta la fecha, exposición capital por presentar una vista panorámica de la obra completa de Picasso. En un caso tan particular como el suyo esa vista panorámica es absolutamente indispensable. ¿Cómo darse cuenta, sin ella, del exacto sentido que corresponde a su personalidad artística, de su razón de conjunto, razón esencialmente humana, la cual presta coherencia a la evolución de su obra determinando la formación sucesiva de sus imágenes? No es posible comprender a Picasso contemplando al azar una, diez o cincuenta de sus pinturas, como es imposible comprender uno de esos inmensos rascacielos asomándose a algunas de sus ventanas. Es preciso encontrarse con él de frente, viéndole caer de cielo a tierra con su mole, su ambiente y el juego de

infinitas relatividades que hacen de su obra un efectivo todo orgánico. Tal como aparece en la actual exposición de Nueva York, fácilmente se percibe un algo esencial que bajo distintas especies se halla presente en todos los cuadros unificando su conjunto. Desde las primeras telas de la época azul en que el adolescente que era entonces Picasso se inclina con celeste simpatía sobre la miseria de sus personajes hasta aquellas otras que expresan su estridentísima indignación pasando por las intermedias en que exhibe toda la gama de discrepancias que le enemistan con el mundo que le rodea, Picasso es directa o indirectamente, según las ocasiones, pero de un modo incesante, el espejo desenmascarador del medio humano en que vive. Colocado frente al mundo actual, Picasso se ha consagrado con alma y vida a destrozarlo en imagen reflejando así, por una parte, el estado de descomposición de ese mundo, su monstruosidad profunda y haciendo, por otra, evidente la necesidad de su transformación radicalísima. Su compasión primera hacia la desgracia del hombre ha ido derivando hacia una expresión cada vez más franca y virulenta de agresividad contra la causa de esa desgracia, contra aquello que impide el esplendor de la humana naturaleza. Es el modo como en él esa naturaleza ama al individuo hombre, su perfección y desarrollo. Para llegar a ese resultado, Picasso se niega sistemáticamente a sí mismo, niega sus portentosas cualidades pictóricas, su facilidad, de la que es imposible hacerse una idea cabal sin haberle visto manejar el lápiz o los pinceles, la gracia innata de ejecución que sublima aladamente cuanto toca. Contra esas para él tan fáciles complacencias, Picasso se alza deliberada, heroica, revolucionariamente, negándose

en ellas a sí mismo para tomar el camino más espinoso y difícil. No hay posición más peligrosa que la suya, la posición de equilibrio inestable que para evitar el siempre amenazador descalabro impone un movimiento acelerado perpetuo. Mas la presencia de ese peligro confiere a su obra las supremas calorías a que debe ese deslumbramiento de materia en desintegración tan peculiarmente suyo. Nadie como él ha tomado *le chemin le plus court, celui des monstres* según el verso de Éluard. Y así ha de ser, sin duda, siempre.

Fácilmente se explica de este modo la actitud humana de Picasso durante estos últimos años. ¡Con qué punzante desasosiego tomó parte activa desde el primer día en la guerra de España! Nada podía ir personalmente en el conflicto a quien, como él, vivía en el extranjero, independiente, célebre y acaudalado. Pero le iba su concepto humano, impersonal, de la Justicia, esa profunda realidad que [le] ha agrupado solidariamente junto al pueblo español, confirmando el dicho de Edgar [Allan] Poe para quien el poeta se distingue de los demás hombres por su superior sentido de la justicia, a todos los poetas, a todos los creadores españoles y americanos. Fruto del insoportable aguijón de angustia fue ese extraordinario *Guernica* que hoy en la Exposición de Nueva York ocupa el testero de honor que le corresponde como al cuadro moderno más famoso del mundo, y en el que los personajes familiares, el toro, el caballo, las mujeres, el héroe roto, se expresan en un torbellino delirante que arrebató al espectador como una ola enfurecida para sacudirle y dejarle en cualquier rincón con el alma para siempre amoratada.

¿Se sabe que desde el primer momento de la guerra, diferenciándose de esa lamentable caterva de mediocridades pretenciosas en las que lo humano se halla tan ausente que no supieron o no quisieron asumir los riesgos de tomar partido al partirse España, estuvo Picasso facilitando, a cuantos se lo pidieron, lo necesario para que no faltaran al pueblo español armas con que defender su vida contra la agresión injusta? ¿Se sabe que cuando penetraron las tropas facciosas en Madrid hallaron funcionando en la capital invicta, como antes los habían encontrado en Barcelona, cuatro comedores infantiles subvencionados con centenares de miles de francos por Picasso, que ostentaban abiertamente su nombre? ¿No es conmovedor verle así inclinado sobre el manantial puro de la vida sosteniendo amorosamente la llama que amenaza extinguirse, tratando de cerrar con sus manos las pobres e ignominiosas llagas, dando su nombre y su celebridad, dándose a sí mismo como se da el pan, como se dan las madres, como se da en la creación cuanto participa de la substancia generosa de verdad y de amor característica de la Vida?

Por estas y aquellas inolvidables cosas será siempre Picasso para nosotros un símbolo primordial en este filo en que estamos. Su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro. Al felicitarnos por él nos felicitamos también de que una gran parte de su obra se encuentre en América. Y no perdemos la esperanza de verle el mejor día desembarcar con sus mágicos pinceles en cualesquiera de las admirables playas de este Nuevo Mundo al que por su calidad humana se halla tan profundamente vinculado.

ASSEMBLÉE NATIONALE

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ – EGALITÉ – FRATERNITÉ

PARIS, LE _____

Lunes 5 de enero

Querido Pablo:

A mi regreso de Viena recibí la visita del camarada Gornat. Me contó los problemas que han surgido en la organización de la exposición de tus obras en Italia.

Le dije que, a mi entender, la organización era todavía posible con la condición de que las cosas se hicieran a mi manera y de que no te robaran demasiado tiempo, de que no te obligaran a ir más veces a París y, sobre todo, de que no te distrajeran de tu trabajo.

A mi juicio, aún es factible.

Por eso le recomendé que fuera a visitarte en compañía del camarada Reale.

Pero también lo hice por otra razón.

De hecho, concedemos una gran importancia política y artística a la celebración de esta manifestación en Italia. Creemos que la organización sería considerada un éxito. Discute con nuestros camaradas qué debe hacerse, de qué forma y con qué medios. Perdóname que insista, pero creo que es necesario.

En breve tendré ocasión de ir a visitarte. Estoy impaciente, ya sabes las ganas que tengo.

Te mando un fuerte abrazo, y te ruego le des otro de mi parte a Françoise y a los niños.

Un saludo,
Cossy [ilegible]

PINACOTECA DI BRERA
MILANO

Milán, 7 de octubre de 1953

Querido amigo,

Infinitas gracias por su amable carta: estoy muy triste porque usted verdaderamente merecía, más que ningún otro, tener la exposición de Picasso, pero comprendo también las dificultades.

Es cierto que el interés es enorme: el domingo tenemos cinco mil visitantes, cada día cerca de dos mil y esto me hace pensar que la exposición se tendrá que prorrogar. Pero *Guernica*, que por fin podemos exponer hoy al público, se quedará únicamente hasta el 10 de noviembre y después partirá a S. Paulo.

Se esperan ocho cuadros de Moscú de los periodos azul y rosa. Creo que necesitará venir a ver esta exposición.

Le avisaré cuando todo esté reunido, pero parece que los cuadros de Moscú exigirán bastante tiempo y que únicamente a finales de octubre estará la exposición al completo.

Cordiales saludos también para su esposa y muchísimas gracias a usted por su admirada [...]

Carta de Fernanda Wittgens a Willem Sandberg,
Milán, 7 de octubre de 1953

París, 15.9.54

HOTEL CAYRÉ
SOCIÉTÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE
AU CAPITAL DE 15.370.000 FRANCS
4, Boulevard Raspail
Paris 7e

TÉLÉGR: CAYROTELAC - PARIS
TÉLÉPHONE: BABYLONE 10-82
(7 LIGNES GROUPÉES)
R.C.SEINE N°: 325.331

Mi querido Pablo:

Acabo de llegar de tu exposición en la Maison de la Pensée.

Es extraordinaria. Magnífica. Y conmovedora. Una señora que tenía al lado le decía a su marido: “¡Qué pena que este grandísimo pintor, quizá el más grande de nuestros días, sea comunista!” ¡Nosotros estamos orgullosos de que lo seas! Al seguir trabajando como lo haces, nos haces un enorme favor a los comunistas del mundo entero.

Lástima que no te encontrara en Vallauris la última vez que fui. Espero poder ir a finales de octubre, ahora me voy de viaje bastantes días.

Hasta pronto, pues, querido Pablo. Que vaya bien el trabajo (los retratos de la chica son magníficos) y tengas salud.

Un abrazo,
Eugenio Reale

ART WORKERS' COALITION ARTISTS AND WRITERS PROTEST

AWG/AWP Box 553, Old Chelsea Station, Nueva York, Nueva York 10011

PARA DIFUSIÓN INMEDIATA

CONTACTO DE PRENSA:

Janet McDevitt

AL 5-4127 o 226-5304

265 CARTAS SOLICITAN A PICASSO QUE RETIRE "GUERNICA" COMO PROTESTA CONTRA LA GUERRA

El 13 de marzo, un paquete con 265 cartas firmadas y dirigidas a Pablo Picasso solicitándole que retirara *Guernica* del Museum of Modern Art de Nueva York fue enviado a la casa de este en el sur de Francia. Esta carta abierta, que ha sido suscrita por un importante número de destacados artistas y escritores estadounidenses, afirma que, en vista de la masacre de Songmy, ni esta nación ni este museo tienen ya ningún derecho a custodiar este grito monumental en contra de la matanza de inocentes.

Las solicitudes de apoyo para esta petición a Picasso circulan también entre los artistas y escritores de Francia, España y otros países.

La carta abierta, que ha sido impulsada por la Art Workers' Coalition y Artists and Writers Protest, reza como sigue:

Querido Pablo Picasso: Hace poco, cuando el gobierno franquista de España lo invitó a regresar y a llevar *Guernica* a Madrid, dijo usted que no: que solo cuando España volviera a ser una república democrática, *Guernica* colgaría en las paredes de El Prado.

Los artistas estadounidenses nos hemos sentido siempre orgullosos de que su gran cuadro, una protesta contra la injusticia, colgara en nuestro principal museo, en un refugio temporal mientras no llegara la liberación de su patria.

Pero las cosas han cambiado. Lo que el gobierno de Estados Unidos está haciendo en Vietnam supera con creces lo ocurrido en Guernica, Oradour y Lídice. El hecho de que el Museum of Modern Art de Nueva York siga albergando *Guernica* supone que nuestros poderes públicos tienen el derecho moral de indignarse por los crímenes de otros mientras ignoran los nuestros propios.

Los artistas estadounidenses queremos alzar la voz contra los cientos de Guernicas y Oradours que están teniendo

Nota de prensa de la Art Workers' Coalition para la difusión de la carta abierta a Picasso pidiendo la retirada de *Guernica*, Nueva York, 13 de marzo de 1970

lugar en Vietnam. No podemos quedarnos callados ante lo que ocurre en MyLai.

Le pedimos su ayuda. Diga al equipo directivo y miembros del patronato del Museum of Modern Art de Nueva York que *Guernica* no puede seguir expuesto al público mientras las tropas estadounidenses sigan cometiendo un genocidio en Vietnam. Reitere la protesta de *Guernica* diciendo a quienes callan ante lo que ocurre en MyLai que les retira la confianza moral en tanto custodios de su cuadro.

Los artistas y estudiantes de arte estadounidenses echarán de menos *Guernica*, pero sabrán también que, al retirarlo, estará resucitando usted el mensaje que transmitió hace tres décadas.

Va adjunta una lista de los firmantes.

11 de marzo de 1970

Artistas estadounidenses y escritores firmantes de la carta abierta
a Pablo Picasso hasta la fecha:

Virginia Admiral
Abe Ajay
Bill Alpert
Emile de Antonio
Benjamin Appel
Elise Asher
Irene Astrahan
Richard Avedon
Jane Barker
Bill Barnell
Rudolf Baranik
Robert H. Barlow
Jose Bartoli
Gregory Battcock
Dan Bauch
Jack Beal
Sondra Beal
Carleton Beals
Wolfgang Behl
Richard Bellamy
Lynda Benglis
Ben Benns
Leah Benns
Bill Berkson
Alan Bermowitz
Donald Bernshouse
Robert Bly
Jean Boudin
Hans Van de Bovenkamp
Kay Boyle
Louise Bourgeois
David Bradshaw
Jane Braswell
Bruce Brown
Peter Briggs
Jo Butler
Paul Cadmus
Charles Cajori
Hayden Carruth
Norman Carton
Rosemarie Castoro
Joseph Chaikin
Betty Chamberlain
Herman Cherry
Rachel Chodorov

Allen Churchill
Minna Citron
Shirley Clarke
Harold Cohen
George Constant
Martin Craig
M. Jean Craig
Allan D'Arcangelo
Ossie Davis
Salvatore Del Deo
Barbara Deming
David Diao
Joseph DiGiorgio
Patricia de Gogorza
Vincent D. Prima
Jose de Rivera
Terry Dintenfass
Robert Disch
Alexander Dobkin
Katherine Dobkin
Frazer Dougherty
Thomas Downing
Rosalyn Drexler
Loretta Dunkelman
Joe Early
Margaret L. Eberbach
Ira Einhorn
Sylvette Engel
Mary Elting
Beverly Eschenburg
John Evans
Carl Fernbach-Flarsheim
Tully Filmus
Larry Fink
Franklin Folsom
Hollis Frampton
Antonio Frasconi
Anne Fremantle
Paul Frazier
Howard Fussiner
James Gahagan
Maxwell Geismar
Jan Gelb
Peter Gessner
Ruth Gikow

Lou Gilbert
Lloyd Glasson
Noah Goldowsky
Leon Golub
Paul Good
Mitch Goodman
Joseph M. Gordon
Jean Gould
Lawrence Grauman, jr.
Antonio Gronowicz
Carel Grosberg
Alexander Grosi
Chaim Gross
Renee Gross
Robert Gwathmey
Thomas Hannan
Al Hansen
Hananiah Harari
James Harvey
Gerald Rayes
Kay Harria
Deborah Hay
Joseph Heller
Ouida Helm
Jon Hendricks
Nat Hentott
Robert Henry
James Leo Herlihy
Miguel Herrera
Dick Higgins
Lawrence Hill
Alexander Himenko
Joseph Hirsch
Gavin Hockney
Marla Hoffman
Arthur Hughes
Robert Huot
Les T. Hurwitz
Ward Jackson
Paul Jacobs
Poppy Johnson
Donald Judd
Mervin Jules
Gary L. Jurysta
Reuben Kadish

Stephen Kaltenbach
Bernard Kassoy
Hortense Kassoy
Alex Katz
Beth Katz
Jon Katz
Jane A. Kautman
Irving Kaurman
Klaus Kertess
Alan Kessler
Galway Kinnell
Karl Knaths
Alisen Knowles
Philip Koch
Kiki Kokelnik
Hans Koningsberger
Constance Kosuda
Joseph Kosuth
Max Kozloff
Michael Lacroix
Jacob Landau
Denise Levertov
Jack Levine
Les Levine
Naomi Levine
Norman Lewis
Iris Lezak
Mon Levenson
Lucy R. Lippard
Andre Lord-Wood
Walter Lowenfels
Boris Lurie
Conrad Lynn
Judith Mage
Norman Mailer
Saul Maloof
Robert Mangold
Herbert Marcuse
Boris Margo
Lenore Marshall
Fletcher Martin
Henrik Mayer
Janet McDevitt
George McClancy, Jr.
Eline McKnight
Jim McWilliams
Alice Ellen Mayhew
Tamara Melcher

Howard N. Meyer
Eleanore Mikus
Kate Millett
Molinari-Flores
Malcolm Morley
John Moore
John Mulhun
Lowell B. Nesbitt
Tanya Neufeld
Constantino Nivola
David M. Novick
Douglas D. Ohlson
Robert Osborn
Gerald Oster
Joseph Pandolfini
Cesar Paternosto
William Patterson
Sidney Peck
Herbert Pan
Irving Petlin
Sarah Petlin
Lil Picard
Steve Poleskie
Jack Rabinowitz
Andre Racz
Dan Rice
Stephen Radich
Savo Radulovic
Anton Refregier
Jeanne Reynal
Marilyn Reynolds
Ruth Richards
Salvatore H. Romano
Barbara Rose
Bernard Rosenthal
Peter Rubin
A. M. Sachs
Angelo Bavelli
Sara Saporta
Fritz Seegers
Pete Seeger
Jeff Schlanger
Alice Schwebke
Sarai Sherman
Thomas Sills
Burton Silverman
Lewis Slon
Robert Smithson

Daniel Smoley
Joan Snyder
R. Solbert
John Somerville
Terry Southern
Nicholas Sperakis
Nancy Spero
Paul Spina
Theodoros Stamos
George Starbuck
May Stevens
I. F. Stone
Michelle Stuart
Karl W. Stuecklen
George Sugarman
Yori Suhl
Carol Summers
Roy Superior
Harvey Swados
Sahl Swarz
Paul M. Sweezy
Tania
Harald Taylor
Studs Terkel
Jean Toche
Michael Todd
Salina Trieff
Louis Tytell
Gene Vass
Aileen Ward
Ellen Weber
Tom Wesselmann
Richard Wilbur
Sol Wilson
Stuyvesant Van Veen
Robert Wiegand
Arthur Wood
Jack Youngerman
Fumio Yoshimura
Kestutis Zapkus
Paul Zimmerman
Arnold Belkin
John Heliker
Robert LaHotan
Stephanie Oursler
Easton Pribble
Michael Freilich

ACCIÓN DE GUERRILLA ART DELANTE DE *GUERNICA* EL 3 DE ENERO DE 1970

OBJETIVOS

Celebrar, delante de *Guernica* de Picasso, un oficio en memoria de los bebés muertos en Songmy y en todos los Songmys, dirigido por un sacerdote o miembro del clero. Eso incluía la colocación de flores y de coronas delante del cuadro y la participación de un bebé de verdad que simbolizara a todos los bebés.

DESCRIPCIÓN

Poco antes de las 13h del sábado 3 de enero de 1970, performers, testigos y miembros del G.A.A.G y de la A.W.C se colaron en el Museum of Modern Art de Nueva York y se congregaron en la tercera planta, delante de *Guernica* de Picasso.

Algunos artistas habían metido flores y coronas a escondidas. A las 13h, miembros del Guerrilla Art Action Group subieron sin hacer ruido hasta donde se encuentra *Guernica* y depositaron cuatro coronas junto a la pared, debajo del cuadro. En ese instante, Joyce Kozloff, que llevaba en brazos a Nikolas, su bebé de ocho meses, se sentó en el suelo delante de las coronas. El padre Stephen Garmey dio un paso al frente y empezó a leer un servicio en memoria de los bebés muertos (véase el texto que sigue).

Durante la lectura del oficio, un guardia que estaba al lado del cuadro se acercó a la señora Kozloff y al bebé Nikolas, y les dijo que no podían quedarse en el suelo. La madre siguió atareada con su niño. Después de mucha insistencia por parte del guardia, que al final agarró a la señora Kozloff del brazo, esta cogió al bebé, se levantó y se quedó quieta delante del cuadro durante el resto del oficio.

Cuando el padre Garmey hubo finalizado las lecturas, un grupo de personas entre las que se contaban niños dio un paso al frente y depositó flores y coronas debajo del cuadro. Mientras duró el Oficio por los Bebés Muertos, los presentes guardaron silencio y respeto.

Joyce Kozloff es un artista. Steve Garmey, un cura episcopaliano, por entonces era capellán de la Universidad de Columbia de Nueva York.

OFICIO LEÍDO Y PREPARADO POR EL PADRE STEPHEN GARMEY

Mas Jesús llamó a los niños, diciendo: Dejad que los niños vengan a mí y no se lo impidáis; porque de los que son como ellos es el reino de Dios. (Libro de oraciones, p. 338)

Había un chiquillo que venía aturdido hacia nosotros. Le habían disparado en el brazo y en la pierna. Ni gritaba ni hacía ningún ruido. Un soldado se arrodilló a su lado y le pegó tres tiros. El primero lo echó para atrás y el segundo lo levantó por los aires. El tercer disparo lo abatió y empezaron a brotar los fluidos corporales. El soldado se incorporó sin más y siguió caminando. (*Life*, 5 de diciembre de 1969)

El Señor es tu guardián, tu sombra, el Señor, a tu diestra; de día el sol no te hará daño, ni la luna de noche. El Señor te guarda de todo mal; él guarda tu alma. El Señor guarda tus salidas y entradas, desde ahora y para siempre. (Salmos 121, 5-8)

En aquel momento se acercaron a Jesús los discípulos y le dijeron: ¿Quién es, pues, el mayor en el Reino de los Cielos? El llamó a un niño, le puso en medio de ellos y dijo: Yo os aseguro, si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el Reino de los Cielos. (Mateo 18)

Había un chiquillo de unos tres o cuatro años que se agarraba el brazo herido con la otra mano mientras la sangre le goteaba entre los dedos. Estaba quieto, mirando a su alrededor con los ojos como platos, como si no entendiera nada. Entonces el operador de radio le disparó una ráfaga con el M-16. (*Life*, 5 de diciembre de 1969)

El Señor es tu guardián... (véase arriba)

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento. Es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen. (Mateo 2)

Justo al salir del pueblo estaba aquel montón de cuerpos. Aquel niño tan pequeño/lleva puesta solo una camisa/nada más/se acerca al montón y coge la mano de uno de los muertos. Uno de los soldados, apostado, se arrodilló y lo mató de un solo disparo. (*Life*, 5 de diciembre de 1969)

El Señor es tu guardián... (véase arriba)

Hemos inhalado su polvo, todas nuestras vidas,
nuestros pulmones están llenos de sus marcas,
la membrana mucosa de nuestros sueños,
cubiertas de ella, la imaginación
empañada de su mugre gris:

el conocimiento que la humanidad,
hombre delicado cuya carne
reacciona a una caricia, cuyos ojos
son flores que perciben las estrellas,

cuya música supera aquella de los pájaros,
cuyas risas igualan a las risas de los perros,
cuyo entendimiento manifiesta dibujos
más hermosos que la más intrincada de las telarañas,

sigue volviéndose sin sorpresa, con más tristeza,
a la ruptura programada de los pechos cuya leche
se derrama sobre las entrañas de bebés vivos todavía,
transformación de ojos que son testigos en fragmentos de pulpa,
implosión de penes desollados en barrancos de cadáveres.

(Denise Levertov)

Señor, ten piedad de nosotros. Señor, ten piedad de nosotros. Señor,
ten piedad.

GUERRILLA ART ACTION GROUP

JON HENDRICKS

POPPY JOHNSON

JEAN TOCHE

3 de enero de 1970: El nombre de Virginia Toche también debería haber aparecido como
firmante de la acción.

¡CUIDADO CON EL *GUERNICA!*
(PICASSO TRAICIONADO)

José Bergamín

“Aquí traigo una bomba” dijo cuando vino a Madrid, después de su largo destierro, Juan Larrea. Y era su estupendo libro sobre el *Guernica* de Picasso. Una bomba que no explotó ni tampoco fue *explosada* o explotada, afortunadamente para el poeta.

Sabido es que el *Guernica* de Picasso es un lienzo explosivo y explotable. Que contiene una carga fortísima de violencia explosiva en su aterradoradora expresión trágica; que lleva consigo una cólera, una ira, tan popular, tan española, que como decía Malraux, ninguna otra expresión pictórica puede comparársele; ni siquiera, diríamos, las de algunos lienzos de Goya.

Y además de explosiva decimos que explotable porque con este término nos referimos a su explotación, que no solo explosión, comercial y política que se le ha hecho. Curiosamente, con una relación efectiva entre estos dos términos o vocablos de explosión y explotación discrepantes y correspondientes. Su explotación, más comercial que política en el Museo de Nueva York donde estuvo depositado largos años, es sobradamente conocida para que insistamos ahora en ello; ahora se trata de que, al fin, parece que viene para seguir siendo explotado, sobre todo en sentido político, por quienes lo traen; y no sólo explotado sino previamente explosado por cautelosa prevención policiaca contra su peligrosidad; para evitar que explote. Y para esto todas las precauciones son pocas.

No hace mucho escribíamos nosotros bajo el epigrama “señales de alarma” lo que sigue:

Si el *Guernica* de Picasso viniese a España ahora, la voluntad de su autor no solamente no sería respetada, sería traicionada, lo que es un agravio a su memoria. Y todavía peor y más grave: es que ese agravio provocativo alcanza al pueblo español; a todos los pueblos de España, cuya cólera, cuya ira y *fuerza lastimosa* explotó en ese lienzo. Nos alcanza este agravio a todos los españoles que vamos a verle llegar irrisoriamente enjaulado, como don Quijote volvió a su aldea, por barberos, curas y bachilleres petulantes, pretendidos domadores atemorizados de su furor, de su feroz acusación trágica; de su verdad; de su grito vivo; “que suele” —diría Lope— “dar gritos la verdad en lienzos mudos”. Más peligrosamente ahora cuando ese grito es el de una sangre que brota de la herida abierta acusadoramente ante quienes la vertieron y ahora salen a recibirla para ahogar su grito; amordazándolo para que no resuene por todos los ámbitos de España; y sobre todo, para que no se escuche en el *Guernica* histórico del que arrancó su lienzo Picasso.

Porque este lienzo famoso de Picasso es un cuadro histórico en el mismo sentido en que lo son el de *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya o *La rendición de Breda* de Velázquez o tantos otros más. Varían por sus motivaciones inspiradoras: los de Goya y Picasso nos conmueven atterradoramente por la fuerza y violencia con que expresan el episodio trágico que los motiva.

Recordemos ahora que a este lienzo trágico, todavía vivo del *Guernica* de Picasso se le quiere arrancar, separar, de su raíz histórica, de su episodio aterrador, para apagar su llama, para enmudecerlo: para que no se vea ni se oiga como es: ante todo y sobre todo un terrible testimonio acusador. Se quiere eludir su violenta cólera, su explosiva furia generadora, separándolo de sí mismo, ilusoriamente por una asepsia estética que lo reduzca a una mentirosa intemporalidad, como pura *obra de arte* inofensiva, sepultándolo en cualquier museo español que lo encarcele. Ninguneándolo —diría un mexicano—, anonadándolo definitivamente ante la beatería rebañega de sus miles de millones espectadores venideros sin ojos para verlo, ni oídos para escuchar su grito mudo. Como si continuara en Nueva York. Peor aún, porque iría deshaciéndose poco a poco a manos de sus descuidados cuidadores; de sus indiferentes guardianes olvidadizos, a fuerza de ser guardia-civilizados.

Muchas veces he recordado aquella escena memorable, cuando el pintor, ante nuestros ojos, trataba de colorear su lienzo, porque, nos decía, que nos

estaba pintado, que era como un aguafuerte, un grabado, una litografía, sin color. Colocando papeles de colores sobre sus figuras, pronto se convenció de que lo mentía; de que lo enmascaraba su verdad arlequinizándola. Y desistió. En efecto, el *Guernica* picassiano es como su autor pensaba, una litografía agrandada, agigantada, que, por serlo, ahonda y fortalece más con ello la *maravillosa violencia* de su verdad. Que es verdad pictórica, poética, creadora, porque expresa y sublima verdaderamente la realidad viva de su ficción. Como las litografías del *Sueño y mentira de Franco*, inseparables del *Guernica* en la mente creadora de su autor. Yo creo que las litografías del *Sueño y mentira de Franco* deberían también venir a España ahora, si viene el *Guernica*, para completarlo y subrayarlo mejor. Que deberían añadirse a la graciosa, si equivoca, *donación* que los herederos legales (jurídicamente legítimos) de Picasso han hecho del terrorífico *Guernica* al Estado monárquico español. Y que debieran venir juntos, prisioneros de la misma jaula *cultural* que los proteja de la ley del terrorismo.

ESCÁNDALO DEL GUERNICA

José Bergamín

No. El *Guernica* no ha vuelto ahora a España: ha venido por primera vez. No ha vuelto porque no podía volver ya que nunca estuvo en ella. Pero lo parecía por su semejanza con aquellas vueltas que promovió el franquismo con engañosa significación política, con equivocante apariencia recuperadora. Aquellas vueltas, naturalmente involuntarias, de los cadáveres momificados de algunos ilustres españoles que nunca quisieron volver en vida. Pienso en Manuel de Falla y en Juan Ramón Jiménez, andaluces universales como Pablo Picasso. Pensamos, creemos algunos amigos de Picasso, que este no habría querido ni consentido que el *Guernica* viniese a España como ha venido ahora. Porque también pensamos y creemos que el *Guernica* sigue vivo aunque Picasso ya esté muerto.

Aquellos muertos (Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez y hasta Ramón Gómez de la Serna que, moribundeante, tampoco quiso volver del todo) no necesitaban para sus macabros y pomposos funerales a su regreso de un siniestro aparato político-policíaco aterrador como el que ahora se ha prodigado tan escandalosamente para la entrada del *Guernica*. Aquellos muertos profanados no tenían peligrosidad. No cabía la sospecha policiaca de que estuviesen vivos o pudieran resucitar. Del *Guernica*, sí; aunque definitivamente desasido de la mano que lo creó y de la voluntad que sostuvo esa mano para crearlo.

El peligro de un *Guernica* vivo —o, si muerto, que pudiera resucitar—, podría sospecharse y precaverse subrayándolo y hasta provocándolo, como se ha hecho,

con pretexto de protegerlo, con un escandaloso despliegue espectacular de fuerza aterradora. Un exhibicionismo terrorífico que hemos contemplado, si no con espanto, con asombro.

Otras veces dijimos que si el *Guernica* venía a España ahora (un ahora cuya trampeante tramitación ha sido dificultosa y larga), entraría en ella como Don Quijote en su aldea, al volver de sus primeras aventuras: en una jaula. Simbólicamente prisionero. Y que lo traerían encarcelado o para encarcelarlo de ese modo, charlatanes barberos y bachilleres y curas antiquijotescos. Y así ha sido. Una mascarada espectacular farandulera: de tan escandalosa teatralería trágico-grotesca, caricaturesca —por su exagerada, desatinada, descomunal estulticia—, que se ha desenmascarado paradójicamente su aterrador intención de convertirlo en una inofensiva momia artística desprovista de riesgo alguno. Porque no se trata de protegerla de los españoles (que no habría por qué) sino de proteger a los españoles de su peligrosísima, explosiva veracidad.

No han traído el *Guernica* a España para que los españoles contemplen su horrorosa su maravillosa violencia (su furia, su ira, su cólera ...) y oigan su terrible verdad; su espantable grito de verdad acusadora, inseparablemente vinculado al episodio histórico que lo promovió y representa; sino por el contrario con el propósito de desmentirlo, enmudeciéndolo, equivocándolo: ahogando su voz en un eco lejano, y su visión reveladora (apocalíptica-histórica y profética) en un fantasma, en una sombra inexistente.

Para abstraerlo, separarlo, aislarlo, desarmarlo (con ele y con erre), desarmarlo de su testimonio: inolvidable (entiéndase, memorable) hecho histórico que todavía palpita en él, en sus “sangrientas entrañas augurales” diría Unamuno, intrahistóricas, indispensables para sentirlo y comprenderlo). Para despojarlo de sí; desarraigándolo de su tierra propia, dejándolo sin savia y sin sangre, como a España misma, dejándole, que diría el gran Rubén, “sin savia, sin brote, sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote: sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios”. O sin todos los demonios que lleva dentro. Como el lugar y el hecho histórico que perpetúa verificándolo en su imagen visionaria. No, señores tartufos políticos (filisteos, fariseos, bachilleres, curas, barberos, charlatanes antiqijotecsos). No: el *Guernica* no es todavía “una obra de arte” intemporal (tal vez no llegue a

serlo nunca) sino una vivísima pintada sobre el “muro blanco de España” que diría Federico García Lorca; un cartel popular, una “piedra de escándalo”. El *Guernica* no puede ser más que Gernika. Y no solo porque nació de la sangre del heroico sacrificado (hoy como ayer) pueblo vasco, sino porque su grito trágico, que nos transmite el genio pictórico de Picasso, resuena todavía en todos los pueblos agónicos de España.

No han faltado siniestros chistosos para comentar frívolamente la escandalosa aparición y explotación del *Guernica* protegido por su funeral urna cristalina, diciéndonos que esa urna contiene un solo voto de Picasso. No es cierto. Lo que contiene es una voz ahogada, amordazada por quienes nos han robado y secuestrado su grito de verdad. “Que suele —diría Lope— dar gritos la verdad en lienzos mudos”.

**MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE**

Ministro

José Guirao Cabrera

REAL PATRONATO DEL
MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente
Óscar Fanjul Martín

VOCALES NATOS

Javier García Fernández
(Subsecretario de Cultura
y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado
de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)

Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García
(Viceconsejero de Cultura
del Principado de Asturias)

Francisco Javier Fernández
Mañanes
(Consejero de Educación,
Cultura y Deportes del Gobierno
de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández
(Consejera de Cultura y
Patrimonio Histórico de la Junta
de Andalucía)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación
Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía)

VOCALES DESIGNADOS

Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Pedro Argüelles Salaverria
Patricia Phelps de Cisneros
Carlos Lamela de Vargas
Alberto Cortina Koplowitz
Estrella de Diego Otero
Ana María Pilar Vallés Blasco

José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz
de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

PATRONOS DE HONOR

Guillermo de la Dehesa
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

SECRETARIA DEL REAL PATRONATO
Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Gerente

Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General

de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefa de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

*Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios*

Ana Longoni

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*

Chema González

*Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación*

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia

Ángel Esteve

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

*Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia*

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

Jefa del Área de Desarrollo

Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

*Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales*

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Proyecto del departamento
de Colecciones

Dirección del proyecto
Manuel Borja-Villel
Rosario Peiró

Concepción editorial
Rosario Peiró

Documentación
Almudena Díez
Ruth Gallego
Carla Giachello

Libro publicado por el
departamento de Actividades
Editoriales

Jefa del departamento
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Teresa Ochoa de Zabalegui
Mafalda Rodríguez

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Traducciones

Del inglés y francés al español
Juan de Sola: pp. 223-243,
270-278, 282, 284-291

Del italiano al español
Carlos Martín: p. 283

Edición y corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui
Mafalda Rodríguez

Lectura de pruebas
Teresa Ochoa de Zabalegui
Mercedes Pineda

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica e impresión
Brizzolis

Encuadernación
Ramos

© de esta edición,
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, 2019

Los textos,
© BY-NC-ND 4.0 International
Las traducciones,
© BY-NC-ND 4.0 International



Las obras,
© Archive Charlotte Perriand,
Paris / 2019, PoLitteris Zúrich,
VEGAP, Madrid, 2019
© Antonio Suárez, Dora Maar,
Francis Picabia, Lluís Casals,
VEGAP, Madrid, 2019
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2019
© Folke Hellberg / DN / TT
© Heinz Hebeisen / Iberimage
© Jan Van Raay
© José Lino Vaamonde, Valencia.
MNCARS, Madrid. Donación
J. Vaamonde Horcada (2001)
© Lee Miller Archives,
Inglaterra, 2019
© Mario Perotti
© Nik Wheeler / Getty Images
© Rene Burri / Magnum Photos /
Contacto
© Rudolf Baranik; Cortesía
del Estate de Rudolf Baranik y
RYAN LEE Gallery, Nueva York
© del resto de las obras,
sus autores y herederos

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archive Charlotte Perriand,
París: p. 44

Archivo Antonio Suárez
de Arcos: pp. 19, 249 (abajo),
266

Archivo José María García
de Paredes: p. 250 (arriba,
foto de Lluís Casals)

Arquivo Histórico Wanda
Svevo-Fundação Bienal de Sao
Paulo/Biblioteca y Centro de
Documentación, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía:
p. 209

Biblioteca y Centro de
Documentación MNCARS:
pp. 39 (fotos de José Lino
Vaamonde), 78, 79, 152, 179,
180, 183, 188, 190-192, 208

Cordon Press (fotos de Folke
Hellberg): cubierta, pp. 1, 3, 5,
211 y contracubierta

Daniel G. Andújar: p. 48

Getty Images: p. 250
(abajo, foto de Nik Wheeler)

Joaquín Cortés, Román Lores,
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid: pp. 12,
16, 21-26, 28, 30 (abajo), 51-143

© 2019. Digital image, The
Museum of Modern Art, Nueva
York/Scala, Florencia: pp. 18
(foto de Leonardo Le Gran);
30 (arriba); 146, 153, 166 (fotos
de Barry Kramer); 175, 226
(foto de Alicia Legg); 236, 238
(fotos de Jan Van Raay)

Harvard Art Museums
Archives/Biblioteca y Centro
de Documentación, Museo
Nacional Centro de Arte Reina
Sofía: p. 154

Iberimage: pp. 244, 247
(fotos de Heinz Hebeisen)

Instituto del Patrimonio
Cultural de España: p. 249

International Institute of Social
History (IISH), Ámsterdam: p. 235

Liljevalchs Konsthall,
Estocolmo: p. 150

Magnum Photos: p. 203
(abajo, foto de Rene Burri)

MPP-Fonds Picasso: p. 219

Photo © RMN - Grand Palais
(Musée Picasso de Paris) /
image RMN-GP (foto de
O. Vaering): pp. 148, 203 (arriba)
y 204 (fotos de Mario Perotti)

San Francisco Museum
of Modern Art Archives,
San Francisco: p. 149

Stadt Köln-Rheinisches
Bildarchiv, Colonia: p. 221

Stedelijk Museum, Ámsterdam:
p. 186

Terrill Brumback (fotógrafo),
en Fred Halstead, *Out Now!:
A Participant's Account of the
Movement in the United States
Against the Vietnam War*, Nueva
York, Pathfinder, 1978: p. 243

The Rare Book and Manuscript
Library, Columbia University
Library, Nueva York: p. 174

The Estate of Rudolf Baranik
y RYAN LEE Gallery, Nueva York:
pp. 222, 225

Whitechapel Gallery, Whitechapel
Gallery Archive. © Lee Miller
Archives, England 2019: p. 172

Se han hecho todas las gestiones
posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión
accidental, que tendrá que ser
notificado por escrito al editor,
será corregido en ediciones
posteriores.

ISBN: 978-84-8026-607-9
NIPO: 828-19-036-6
D.L.: M-36902-2019

Catálogo de publicaciones oficiales
<https://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta
[https://sede.educacion.gob.es/
publivera/](https://sede.educacion.gob.es/publivera/)

Este libro se ha impreso en:
Freelife Vellum, 120 y 260 g.
Gardapat Kiara 115 g y
Coral Book Natural 80 g

Se ha usado la siguiente fuente
tipográfica: Clifford

304 paginas
Il. blanco y negro, color
16,5×24 cm

