

INFORME GUERNICA. SOBRE EL LIENZO DE PICASSO Y SU IMAGEN

Rocío Robles Tardío, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2019. 147 págs. ISBN 978-84-17905-04-0

El *Guernica* de Pablo Picasso es, sin duda, uno de los cuadros más famosos y estudiados del siglo XX. Para el gran público, el lienzo sigue siendo uno de esos iconos reconocibles —como la *Gioconda* o las *Meninas*— que merece ser admirados *in situ* y que, por ello, atrae a una gran cantidad de visitantes al Museo Reina Sofía. Para los especialistas, *Guernica* es una obra controvertida, rebotante de historias en las que reverberan algunos de los acontecimientos más importantes del siglo pasado, desde la guerra civil española y la Guerra Fría hasta la transición y el reestablecimiento de instituciones democráticas en España. Sobre la fama del lienzo y su relación con esos procesos se han levantado algunos lugares comunes referidos, entre otros asuntos, a su fuerza como manifiesto pacifista o a la genialidad y valentía de su creador.

El libro que ha publicado Rocío Robles Tardío tiene como principal objetivo “desmitificar” el cuadro: tratar de aportar datos, lecturas y argumentos con los que rescatar el lienzo de interpretaciones simplistas que impiden pensar la complejidad histórica de *Guernica*. Este no es un estudio exhaustivo —formal, iconográfico, estilístico— de la obra, sino, más bien, una concatenación de ensayos que dan cuenta de la vida pública del cuadro a través de una serie de acontecimientos que se suceden entre 1937 y 1958, fecha en la Alfred Barr y Pablo Picasso deciden que el lienzo no debe salir más del MoMA por su mal estado de conservación. Es decir, este libro es mucho más que un estudio monográfico sobre una “obra maestra”. El lector también encontrará reflexiones y análisis sobre la evolución de la museología y la gestión

de exposiciones durante el tercio central del siglo XX, sobre los entresijos de la guerra cultural que enfrentó a Estados Unidos y a la Unión Soviética, sobre la reconfiguración de las categorías de vanguardia y arte moderno o sobre los múltiples mecanismos a través de los cuales una obra de arte se resignifica a lo largo de los años. Todos esos asuntos confluyen, de un modo u otro, en *Informe Guernica*.

El inicio de la historia es bien conocido. En plena guerra civil, el gobierno de la República encarga a un Picasso ya consagrado un cuadro de gran formato para su Pabellón en la Exposición Internacional de París de 1937. El artista, que en esos momentos atravesaba una crisis creativa, pintó la obra en algo más de un mes, entre finales de abril —el bombardeo de la ciudad vasca de Guernika por parte de la Legión Cóndor tuvo lugar el día 26— y la inauguración del Pabellón a comienzos de junio. El lienzo iba acompañado de un conjunto de dibujos y bocetos que el artista consideraba como parte indivisible de la obra. Picasso recibió 150.000 francos en pago por su trabajo. El proceso de producción de lienzo en el estudio de la Rue des Grands-Augustins fue documentado por Dora Maar en una serie de fotografías. Este hecho —la reproducción fotográfica del cuadro— es uno de los problemas que atraviesan todo el libro. En cierto modo, *Guernica* se convirtió, desde su instalación en el Pabellón de la República, en una imagen de postal —una de las fotografías de Maar fue utilizada con tal fin— que podía comprarse como un souvenir y que, devenido símbolo de la guerra y la resistencia antifascista, iba a circular por todo el mundo. Al

mismo tiempo, las fotografías de Maar que muestran ocho estadios en el proceso de elaboración de la obra y que hoy cuelgan frente al cuadro en el Museo Reina Sofía contribuyeron desde un primer momento a consolidar la imagen de una obra genial, creada como por intervención divina, sin que aparentemente fuese necesario el trabajo físico o intelectual del artista. Como explica Robles: “Estas imágenes del reportaje de Dora Maar, más complejo y más abundante que las ocho fotografías del lienzo, revelan la construcción y gestación de una obra hecha sin intervención de la mano del hombre, *non manufacta*, una obra *aqueiropoieta*, de origen divino, que se manifiesta inmediatamente, ya desde el estudio de Picasso, como icono de la guerra civil española y como obra llamada a convertirse en punto de inflexión en la cultura y práctica artística contemporánea” (p. 20).

Posteriormente, la compleja dialéctica entre el original y sus copias, realizadas con fines muy diversos, se desplegará en varios frentes. Sin ir más lejos, el MoMA de Barr, produjo en 1942 una copia fotográfica para que pudiera ser exhibida dentro de la itinerancia de la exposición *Picasso: Epoch of his Art*. El cuadro ocupaba un lugar central en la construcción del relato para la modernidad defendido desde el MoMA y desempeñó un papel importante en la redefinición de los objetivos de la institución neoyorquina en el contexto de la II Guerra Mundial, conflicto que desaconsejaba el regreso a Europa de una obra tan valiosa. Como explica Robles: “*Guernica* es un cuadro de guerra, un préstamo de guerra, un trofeo colateral de guerra, del que Barr debe sacar y sacará máximo partido” (p. 46). De hecho, este trató en varias ocasiones de adquirir el cuadro para el MoMA, donde se había expuesto por primera vez en noviembre de 1939 y de dónde saldría definitivamente en septiembre de 1981 para arribar a Madrid. En el museo de Barr, la fuerza política de la boqueante vanguardia europea, que *Guernica* encarnaba de manera paradigmática, sería introducida en un relato formalista unidireccional. Esta narración, en la que los ismos se sucedían en un eje lineal, pronto desembocaría en el triunfo internacional de la abstracción estadounidense —la pintura del “mundo libre”—, en pugna contra el realismo soviético. Paradójicamente, un cuadro antifascista y su autor, comunista declarado,

fueron piezas clave en esa versión domesticada de la modernidad artística occidental irradiada desde el MoMA.

En los años en que el lienzo estuvo depositado en el museo neoyorquino, Picasso jamás se desentendió de él. Robles demuestra el celo con el que Picasso cuidaba los lugares y proyectos en los que el cuadro podía o no exhibirse. El pintor mallagueño era consciente de los estratos de sentido que iban depositándose sobre la superficie del cuadro y de cómo estos podían ayudarle a reconducir su carrera: “*Guernica* también puede ser aprehendido como la historia de un depósito” (p. 25). Es decir, Picasso aparece aquí no solo —no tanto— como un gran artista, sino también como un hábil gestor que nunca renunció a su doble condición de autor y propietario. Desde que fuese descolgado del Pabellón de la República en 1937, *Guernica* viajó sin descanso para ser expuesto en América y Europa: Oslo, Estocolmo y Copenhague (1938), Londres y Manchester (1939), Nueva York y otras veinte ciudades estadounidenses (1939-1943), Milán (1953), Sao Paulo (1954), París, Colonia (1955), Bruselas, Ámsterdam (1956), entre otras ciudades. En cada uno de esos contextos, el cuadro adquiría significados diferentes. No era lo mismo mostrar la obra en Estocolmo, Copenhague y Oslo en el ambiente prebélico de 1938; que en Bruselas, Ámsterdam o, de nuevo, Estocolmo en el clima de reconstrucción, modernización y articulación europea de mediados de los años cincuenta. Durante la guerra civil española, en Londres y Manchester, en Los Ángeles, San Francisco y Chicago, el cuadro pudo verse en muestras organizadas por comités de apoyo a la España republicana. En Milán o Ámsterdam el viaje del cuadro dibujaba un itinerario que “señala puntos de ciudades destruidas durante la guerra. *Guernica* se presentaba en ellas como bandera de redención y reconstrucción; y gran parte de la crítica así lo entendió, también los propios organizadores” (p. 108). Cuando el cuadro fue mostrado en la gran exposición organizada en París en 1955 acababa de estallar el conflicto en una Argelia que luchaba por su descolonización. En Francia, la muestra fue tratada como un “asunto de estado, en el marco de la Guerra Fría y en un periodo de reparaciones materiales y morales” (p. 107). El eco de las *Mujeres de Argel*, que Picasso había comenzado a pintar pocos me-

ses antes de la exposición, conseguía actualizar el mensaje pacifista de *Guernica* redirigiéndolo hacia un conflicto que polarizaba a la opinión pública francesa.

Así pues, podría decirse que, en muchos momentos, en relación al cuadro que nos ocupa, Picasso se comisariaba a sí mismo. Lo cual no quiere decir que el artista controlase todo lo que la obra podía significar en unos años claves para la construcción de un nuevo orden mundial. En los dos polos del eje Europa-Estados Unidos, las distintas sensibilidades estéticas de agentes culturales y públicos, las muy diversas agendas institucionales y los cambiantes posicionamientos geopolíticos de los Estados connotaban el lienzo en direcciones diferentes: “La nueva Europa se identificaba con *Guernica*, ella lo había creado en 1937 y ahora lo había hecho resurgir; ahí *Guernica* era presente, un icono que conservaba y actualizaba su valor simbólico. Para el MoMA, en cambio, en nombre de la institución museo, el cuadro era una categoría plástica, un canon, Historia, preparado para convertirse progresivamente en una reliquia” (p. 117).

En efecto, la forma de exponer el cuadro en el cubo blanco del MoMA contribuyó a convertirlo en una suerte de “pala de altar” (p. 120), un imagen devocional de la modernidad triunfante. No siempre fue así, o, al menos, no siempre lo fue en los mismos términos. Uno de los doce capítulos que integran el libro —quizás el más alejado de su hilo narrativo, aunque no por ello menos interesante— se ocupa del proyecto *Museo para una ciudad pequeña* (1941-1943) que Mies van der Rohe desarrolló por invitación de una revista de

arquitectura. En los fotomontajes que acompañaban al proyecto, el arquitecto incluyó una reproducción del *Guernica*. Mies trataba de “crear un espacio para este cuadro” (p. 70), una pieza difícil de instalar por su tamaño y por su complejidad política: un cuadro refugiado en Estados Unidos se convertía en una especie de cuadro-pared para un museo sin muros en el que ofrecer nuevas experiencias a los visitantes y nuevas posibilidades de exposición en una coyuntura marcada por la guerra y la inminente necesidad de reconstruir ciudades arrasadas.

Todos estos recorridos de —con y a través de— *Guernica* son aquí analizados con el apoyo de una abrumadora selección de fuentes primarias que Robles maneja de manera magistral. No en vano, la profesora de la Universidad Complutense estuvo integrada en el equipo que desarrolló la investigación *Repensar Guernica*, un ambicioso proyecto digital que el Museo Reina Sofía hizo público en noviembre de 2017, coincidiendo con el 80 aniversario de la obra y el 25 aniversario de su llegada al museo, en 1992. En su web (<https://guernica.museoreinasofia.es/>) puede encontrarse abundante documentación sobre la vida de un lienzo que no puede comprenderse sin este *Informe Guernica* y que, a tenor de la densidad de significados que en él concurren, seguirá creciendo en el futuro, con otros acontecimientos, lecturas y reapropiaciones.

Juan Albarrán Diego
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7317-8382>
Universidad Autónoma de Madrid