

Picasso como símbolo de la reconciliación nacional en NO-DO durante la Transición

Lidia Merás¹

Recibido: 7 de diciembre de 2022 / Aceptado: 4 de marzo 2023

Resumen. Este artículo examina la representación de Pablo Picasso en dos documentales producidos por NO-DO durante la “segunda Transición”. A partir del análisis textual de *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978) y *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981), se abordará la construcción de Picasso como símbolo de la reconciliación nacional. Despojado desde 1978 de la utilización en exclusiva de noticiarios, NO-DO continuó su labor bajo el nombre de Revista Cinematográfica Española hasta 1981. Superado el ostracismo al que se había sometido al pintor durante varias décadas por su militancia comunista, las nuevas élites culturales se valieron de la imagen del artista español más importante del siglo XX para presentarlo como adalid del pacifismo. Con este propósito, los documentales del NO-DO exacerbaron la nacionalidad española de Picasso y ofrecieron una interesada desideologización de su vida y de su obra reinterpretando el icónico cuadro de *Guernica*, así como el motivo de la paloma de la paz, para presentar al artista como valedor de los discursos de consenso y afianzar de ese modo la incipiente democracia.

Palabras clave: documental; arte contemporáneo; televisión; Transición española; democracia.

[en] Picasso as a symbol of national reconciliation in NO-DO during the Spanish transition to democracy

Abstract. This article examines the representation of Pablo Picasso in two documentaries produced by NO-DO during the Spanish “second Transition” to democracy. From the textual analysis of *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978) and *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981), I will address Picasso’s construction as a symbol of national reconciliation. After being deprived from the exclusive broadcast of newsreels in 1978, NO-DO continued under the name of Revista Cinematográfica Española until 1981. Having overcome the ostracism to which the painter had been subjected to for several decades due to his communist militancy, the new cultural elites took advantage of the image of the most important Spanish artist of the 20th century to present him as an advocate of pacifism. To this end, these documentaries exacerbated Picasso’s Spanish national identity and offered an opportunistic de-ideologization of his life and work by reinterpreting his iconic *Guernica*, as well as the dove of peace symbol, to present the artist as a supporter of consensus discourses and thus strengthen the nascent democracy.

Keywords: Documentary; Contemporary art; Television; Spanish Transition; Democracy.

Sumario: 1. La recuperación de un Picasso disidente. 2. El ocaso de NO-DO. 3. Picasso insólito (Antonio Mercero, 1978). 4. Especial Picasso (Luis Revenga, 1981). 5. Conclusiones. Picasso, emblema de la reconciliación nacional. 6. Conflicto de intereses. 7. Apoyos. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Merás, L. (2023) Picasso como símbolo de la reconciliación nacional en NO-DO durante la Transición, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 323-344

¹ Universidad Autónoma de Madrid.
E-mail: lidia.meras@uam.es
ORCID: 0000-0002-9308-982X

1. La recuperación de un Picasso disidente

Pablo Ruiz Picasso fue una figura clave de las vanguardias históricas y, sin lugar a dudas, el artista español más importante del siglo XX. Sin embargo, su recepción en la España de Francisco Franco no siempre estuvo acorde con su prestigio. Borrado del acervo audiovisual de los españoles hasta la segunda mitad de los cincuenta, la exclusión de Picasso empezó a disiparse a partir de 1956, el mismo año en el que las autoridades franquistas tratarían infructuosamente de organizar la primera retrospectiva de Picasso en España. El pintor era de un valor incontestable para el Régimen, pero su militancia traía de cabeza a las autoridades. Fichado por los cuerpos de seguridad desde 1944, era imposible obviar su adherencia al comunismo, ya que había sido difundida en *New Masses* y *L'Humanité*². Y aunque su credo político podía ser tolerado en los minoritarios ámbitos del arte contemporáneo como una “excentricidad” propia de artista, resultaba enojoso entre los sectores más retrógrados. Tras años de campaña anticomunista apoyada desde los noticiarios y reportajes producidos por NO-DO, era complicado justificar ante el gran público la restitución de un disidente de semejante calibre³. De ahí que pasaran trece años desde la primera difusión de NO-DO hasta que se realizara la primera mención a Picasso en el noticiario, algo aún más sorprendente porque este periodo coincide con el pico de su fama⁴. Aliaga y Durante (2020) confirman la motivación política del veto a Pablo Picasso en NO-DO al señalar cómo Salvador Dalí –afín al régimen franquista– y Joan Miró –opuesto a él, pero menos combativo que el malagueño– obtuvieron cobertura en NO-DO antes que Picasso⁵. Años más tarde, el noticiario desempeñaría un papel crucial al poner al alcance de todos los españoles –tal y como proponía su lema– su figura, incluso entre aquellos que nunca habían pisado un museo. Así pues, el NO-DO se propuso recuperar a Picasso para capitalizar su popularidad a través de la difusión de una agenda primordialmente nacionalista, pero desactivando todo discurso ideológico a base de ocultar sus convicciones políticas y de subrayar su condición de hijo del pueblo español⁶.

El presente estudio se enmarca dentro del corpus publicado en las últimas dos décadas sobre la política cultural de la Transición española⁷. Asimismo, contribuye a una tendencia historiográfica reciente que ha tomado en consideración la re-

² Pablo Picasso, “Why I Became a Communist”, *New Masses* (24 de octubre de 1944), 11. Recogido por Gertje R. Utley, *Pablo Picasso: The Communist Years* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000), 43.

³ Sobre la etapa anticomunista de NO-DO véase Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, *NO-DO. El tiempo y la memoria* (Madrid: Cátedra, 2006), 377 y Araceli Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine: La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO* (Madrid: Rialp, 2008), 233-236.

⁴ Abordo la ausencia de Picasso del noticiario y su posterior recuperación durante la dictadura en Lidia Merás, “Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* 3, n.º 123 (2021): 259-279.

⁵ José Javier Aliaga Cárceles e Isabel Durante Asensio, *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO* (Murcia: CENDEAC, 2020), 48.

⁶ Sánchez-Biosca ha estudiado la función de NO-DO como propagador de la agenda nacionalista en Vicente Sánchez-Biosca, “La hispanidad en la pantalla del NO-DO”. En *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra y Festival de Málaga, 2003), 109-122.

⁷ Sin ánimo de exhaustividad, cabría citar a modo de ejemplo los trabajos de Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Madrid: Siglo XXI, 1998); Juan Arturo Rubio Aróstegui, “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007”. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, v. 7 n.º 1, 55-70; José Carlos Mainer, “La cultura de la transición o la transición como cultura”, en *La Transición, treinta años después*,

cepción que la figura de Picasso tuvo desde el franquismo hasta nuestros días (van Hensbergen [2005]; Pérez Espí [2014]; Tusell [2017])⁸. Hasta la fecha, la mayoría de las publicaciones sobre la recepción del artista en España se reducen al estudio del *Guernica*. Muy pocos trabajos se han ocupado de la representación de Picasso en el cine o la televisión españoles y sólo recientemente Aliaga y Durante (2020) y Merás (2021) han abordado de forma específica la representación de Picasso en el NO-DO⁹. Este artículo pretende ampliar las conclusiones de estos dos trabajos sobre la utilización de Picasso como vehículo del nacionalismo español y mostrar su evolución en un periodo histórico en el que la televisión tuvo una importancia notable a la hora de crear los discursos del cambio. Dado que una de las principales funciones de la pequeña pantalla de estos años fue la de familiarizar a los ciudadanos con los valores democráticos, es relevante analizar la representación de un antiguo enemigo ideológico en el que había sido el principal medio de la dictadura. Cortejado durante décadas por el franquismo, rescatar la figura de Picasso servía para allanar el camino a la nueva etapa democrática que se avecinaba.

Con este fin, el artículo se propone analizar los documentales sobre Picasso realizados por NO-DO emitidos en televisión durante el periodo de la “segunda Transición” (1977-1981) delimitado por Manuel Palacio (2012)¹⁰. En concreto, estas líneas se centran en dos “Documentales en color” (según la taxonomía de NO-DO): *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978) y *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981). De un total de seis documentales y reportajes producidos por NO-DO en el periodo mencionado, la presencia de Picasso en *Noticias sobre Barcelona (Diputación de Barcelona 1968)* (1977), *Artes plásticas en Lanzarote* (1977), *Picasso. Ochocientas obras del genial pintor malagueño en el Grand Palais* (1980), así como la breve referencia a una de sus obras en *100 años de cultura catalana* (1980), nos habla de cierta continuidad en el proceso de recuperación de la figura de Picasso de aquellos años. A diferencia de las piezas de corta duración mencionadas, este texto se centra en las películas de Mercero y Revenga por su tratamiento monográfico de la figura de Picasso y por tener una duración muy superior a las otras películas que denota la intención de ahondar en la figura del maestro dentro de un discurso más amplio de lo que sugieren estos cortos –en su mayoría reportajes de entre dos y diez minutos– sobre exposiciones concretas de la obra picassiana.

Con la llegada de la democracia, cabría esperar que la representación del pintor sufriera cambios en NO-DO. Así fue, si bien la imagen de Picasso no experimentó una evolución radical. Como se comprobará, en estos documentales, los aires de consenso no modificarían en lo sustancial el sustrato nacionalista de los documen-

coordinado por Carme Molinero Ruiz (Barcelona: Ediciones Península, 2006), 153-172; o Giulia Quaggio, *La cultura en transición* (Madrid: Alianza Editorial, 2014).

⁸ Guijs van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* (Londres: Bloomsbury, 2005); María Jesús Pérez Espí, “El Guernica de Picasso y su simbolismo durante la Transición”, *Estudios Republicanos* n.º 84 (2014): 137-148; o, más recientemente, Genoveva Tusell, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España* (Madrid: Cátedra, 2017).

⁹ Aliaga Cárceles y Durante Asensio, *Cine oficial y vanguardia pictórica*.

¹⁰ Dada las disputas de los historiadores sobre la demarcación cronológica de la Transición española en función de los hitos históricos se desea destacar, este artículo sigue las fechas de la “segunda Transición” delimitadas por Manuel Palacio fundamentadas en los cambios que más afectaron a RTVE: Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición española* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2012), 12.

tales de NO-DO en la representación del artista, pero añadirían al retrato de Picasso un nuevo papel acorde con los tiempos: el de promotor de la reconciliación nacional.

2. El ocaso de NO-DO

A pesar de ser considerado el medio más poderoso de la dictadura de Francisco Franco, NO-DO sobrevivió –bajo otra denominación– hasta bien entrada la democracia. Desde su primera edición el 4 de enero de 1943, mostró a los españoles los acontecimientos históricos, las hazañas deportivas, las celebraciones religiosas, y toda suerte de curiosidades. Primero únicamente en las salas de cine. A partir de los años sesenta, con el establecimiento de los teleclubs en las zonas rurales y una vez que los aparatos de televisión comenzaron a resultar algo más asequibles, aparecieron asimismo las emisiones en televisión. Además de los temas mencionados, el arte ocupó un espacio preferente, si bien, a menudo, como parte de un amplio cajón de sastre que incluía a las artes aplicadas, la artesanía o, incluso, las manualidades. El formato favorecía que se le otorgase la misma consideración al artista de renombre que al ama de casa virtuosa que confeccionaba ramos de flores con pan de molde. Sin embargo, no hay que olvidar que las artes plásticas habían sido objeto de particular mimo por parte del Régimen. El gobierno apoyó en especial el arte contemporáneo con el objetivo de remozar su imagen en el contexto de la Guerra Fría¹¹. Tras la entrada de España en la ONU en diciembre de 1955, se tendieron puentes a las potencias aliadas para presentar al gobierno como freno al comunismo en Europa. En este contexto, las exposiciones de pintura sirvieron para maquillar la dictadura franquista y ofrecer visos de apertura.

Tres meses antes del fallecimiento de Franco en 1975, una orden del Ministerio de Información y Turismo había suprimido la obligatoriedad de la exhibición del noticiario en las salas cinematográficas en todos los cines del territorio nacional. Pese a que NO-DO resistirá en las pantallas españolas hasta el año 1981, a partir de los setenta empezó a ser patente su declive, motivado por el auge de la televisión y porque le perjudicaría enormemente la anulación en 1978 de su mayor prerrogativa: la utilización exclusiva de sus imágenes documentales¹². A ello cabría añadir los profundos cambios acaecidos durante la Transición. Para el año 1977, fecha de las primeras elecciones generales, el noticiario se había transformado en la Revista Cinematográfica Española, a color y de periodicidad semanal; pero en cuya cabecera se leía de forma inequívoca “NODO presenta”. La pujanza de la televisión determinó el cambio de formato, ya que los telediaros eran más eficientes a la hora de poder captar los últimos acontecimientos al ofrecer varias emisiones diarias. Por otro lado, Adolfo Suárez –anteriormente

¹¹ Sobre la política artística bajo la dictadura véanse Antonio Bonet Correa, *Arte del franquismo* (Madrid: Cátedra, 1981); Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996); Jorge Luis Marzo, ¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? (Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC); Alicia Fuentes Vega, “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”, *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario* (2011): 183-196; Julián Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Madrid: Cátedra, 2013); Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España, 1939-2015: Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2015).

¹² Los decretos correspondientes pueden consultarse en Sánchez-Biosca y Tranche, *NO-DO*, 602-605.

director general de RTVE— había nombrado a Rafael Ansón como director general de RTVE encomendándole la importante misión de “vender al país el nuevo régimen de monarquía democrática y prepararle para la aceptación masiva de la nueva España constitucional”¹³. Dicho cometido lo continuarían —con altibajos— sus sucesores. Es entonces cuando “comienzan los discursos del consenso, término este que finalmente se convertirá en la verdadera base medular explicativa de las narraciones de la Transición”¹⁴.

Como en otros países europeos de nuestro entorno, la televisión estatal había sido concebida como un servicio público bajo la célebre consigna de “informar, educar y entretener”. Los programas culturales de TVE, en particular, desempeñaron un papel esencial en la etapa de la Transición, en la que se favoreció la implantación de nuevas sensibilidades culturales. Será en este periodo en el que NO-DO produjo los dos documentales sobre Picasso que analizaremos a continuación.

3. *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978)

Dirigido por Antonio Mercero —ganador de un premio Emmy por *La cabina* (1972)— *Picasso insólito* (1981) es una original aproximación a la vida y obra del artista a través de los versos e ilustraciones de su primo segundo, el también pintor Manuel Blasco Alarcón (1889-1992). Este cortometraje fue el último documental realizado por Mercero para NO-DO, una labor que simultaneaba con sus trabajos en RTVE¹⁵. Aunque por duración (26 minutos) la película ni siquiera llega a medimetraje, el documental no sólo muestra algunos aspectos íntimos del pintor descubriendo a un Picasso desconocido para el gran público, sino que reflexiona sobre la creatividad innata del ser humano al tiempo que es una loa a la vejez. Uno de los aspectos más llamativos del documental es que homenajeaba tanto a Picasso como a su peculiar intermediario. “De alguna manera —sintetizaba Mercero— es una humanización de Picasso y una versión muy subjetiva de Manolo Blasco”¹⁶. De hecho, la película se gesta a partir de una conversación del director con el dibujante Antonio Mingote, con quien Mercero había colaborado en *Lección de arte* (1962)¹⁷. Rodado a color en 35 mm., desconocemos la fecha o canal de emisión pero, según contaba en una entre-

¹³ Francisco Rodríguez Pastoriza, “La literatura en los programas culturales de la Transición: Una cierta edad de plata”, en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, editado por Antonio Ansón et al., (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010), 25-51.

¹⁴ Palacio, *La televisión*, 12.

¹⁵ Álvaro Matud Juristo, “El cine documental de NO-DO 1943-1981” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007), 478.

¹⁶ Mercero en Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos, “Entrevista”, en *El cine y la televisión de Antonio Mercero. El humor y la emoción*, coordinado por Carlos J. Plaza y José Luis Rebordinos (San Sebastián: Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001), 122.

¹⁷ No fue ésta la primera aparición de Manuel Blasco en NO-DO. En julio de 1964 el noticiario emitió la noticia *Un primo de Picasso pintor en Málaga*, en el que se alababa —es difícil discernir si con cierta sorna— cómo a los 62 años había “sentido la llamada del arte y en veinticuatro meses ha pintado más de doscientos cuadros”. El tema de la vejez es fundamental en el cortometraje y sale a colación en varias ocasiones. El futuro director de *Verano azul* (1981-1982), conecta la vida y obra de “este joven anciano” —como le nombra la voz over— con la de su célebre primo. El documental se convierte así en un elogio al impulso creador en el ocaso de la vida, algo que une a los dos primos artistas.

vista el propio Mercero: “El programa estuvo retenido en televisión y pasaron varios años hasta que lo programaron. Finalmente, lo emitieron a una hora intempestiva”¹⁸.



Figura 1: Manuel Blasco en *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978).
De Filmoteca Española ©

En la secuencia inicial de ocho minutos filmada en la plaza de la Merced de Málaga, Manuel Blasco encandila a un nutrido grupo de transeúntes narrando las gestas de su pariente (fig. 1). Calificado de “anacrónico romancero” y “viejo coplero al óleo” por la voz over, unas viñetas pintadas por él mismo le ayudan a desgranar las distintas etapas del malagueño. Esta peculiar puesta en escena, en la que Blasco adopta para la cámara el anticuado oficio de rapsoda, contrasta con la asociación vanguardistas de obra de Picasso, una figura que se rescata en un momento en el que el país experimenta profundos cambios. La disposición sugiere que se pretende neutralizar la modernidad de Picasso haciéndola más accesible al gran público a través de la tradición de los antiguos romanceros quienes, durante generaciones, transmitieron el acervo al pueblo llano¹⁹. La secuencia está rodada con sonido en directo sincronizado, técnica que NO-DO había empezado a utilizar a partir de 1969²⁰. Señalando con un palo las distintas viñetas del panel titulado “Vida y muerte paso a paso de Pablo Ruiz Picasso”, el trovador anuncia los objetivos de su espectáculo: “Y así su vida veremos / desde niño hasta su muerte / Ni quitamos ni ponemos / de su gloria y de su suerte. / Toda la verdad diremos”, asegura. Sin embargo, es evidente que Blasco se toma muchas licencias en la recreación de anécdotas familiares difíciles de verificar, pero muy oportunas para la construcción del mito picassiano como, por ejemplo, que siendo niño su tío Salvador le vistió de picador u otras, directamen-

¹⁸ Mercero en Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos, *El cine y la televisión de Antonio Mercero*, 123.

¹⁹ Agradezco la sugerencia a uno de los revisores anónimos del artículo. El tañido de campanas del campanario en el plano inicial iría también en esta misma línea.

²⁰ Matud, “El cine documental”, 434.

te inverosímiles, pero no exentas de color. Entre ellas, el relato de los primeros años de Picasso, para el que Blasco no ahorra detalles escatológicos:

Cuando se hartó de la teta
dicen que gritaba “pis”
Y la gente lo interpreta
porque pedía un lápiz
pero fue una cagarreta²¹.

Con evidentes dotes para la comunicación, los versos y las viñetas de Blasco acercan la figura de Picasso a los españoles. Las ilustraciones reproducen algunas de las obras más famosas de Picasso en sus distintos estilos (etapa azul, rosa, cubista...); difundiendo a la par la vida y la obra picassiana. Pero será a partir de fotos familiares, a través de las cuales se mostrará a un Picasso pocas veces visto, el Picasso más desconocido e íntimo. La audiencia descubre así a los progenitores de Blasco, padrinos de bautizo de Picasso, y otros familiares comunes. Nuestro interlocutor enseña también fotos del primer amor del artista: su propia hermana, y algunos retratos de ella pintados por Picasso, lo que le permite contradecir a los expertos que, a su parecer, confundieron a la hermana de Picasso con la suya. Además de las fotos de familia, Blasco rememora su visita a Notre-Dame-de-vie en 1968. De acuerdo con su relato —que, por otro lado, concuerda con la apreciación de otros visitantes españoles de la época al relatar la avidez con las que el pintor recibía las noticias de su tierra— Picasso se emocionó cuando su primo le enseñó una fotografía de la Plaza de la Merced, donde se hallaba la vivienda en la que había nacido. Ambos compartieron recuerdos de su Málaga natal sin que en ningún momento se expliquen las circunstancias por las que Picasso había renunciado a volver a España y a visitar la casa familiar por su propio pie.

Finalmente, en los diez últimos minutos, la cámara regresa a la Plaza de la Merced de Málaga, en la que Blasco y sus viñetas narran el resto de la biografía de Picasso. La secuencia va precedida por un sonido de metraje rebobinado. El efecto que tiene sobre el espectador esta segunda parte difiere de la primera vez que lo escuchamos recitar sus ripios en la plaza malagueña. Como bien advierte Matud, a medida que avanza el metraje Blasco gana en dignidad, mientras simultáneamente se humaniza a Picasso haciéndolo descender de su torre de marfil al presentarlo como a un compatriota más²².

Picasso insólito es el único documental de NO-DO que aborda de forma original y con inusual detalle la vida privada de Picasso. El Picasso aquí retratado resulta más cercano. El que la descripción parta de un pariente, ayudado de unas pocas anécdotas de infancia y de fotografías antiguas, lo sitúa en la esfera doméstica. Al fin y al cabo, nadie mejor para ponernos en nuestro sitio que alguien de nuestra sangre. Por otro lado, la localización de sus primeros pasos en la ciudad de Málaga, otorga una cercanía que invita a imaginarse a Picasso de niño jugando en la plaza de la Merced, el

²¹ La anécdota tenía, al parecer, una base real. La madre de Picasso sostenía que su primera palabra había sido “pis” (por lápiz), según Lael Tucker Wertebaker, *The World of Picasso* (Boonsboro: Time Life, 1967), 9.

²² Matud, “El cine documental”, 478.

lugar en el que comienza y acaba la película y sobre el que incide la cámara al filmar los paisajes urbanos de las pinturas de Blasco ambientadas en la niñez de ambos.

Este cortometraje también es novedoso porque expone las debilidades del artista. Así, Picasso no es solo un genio del arte, sino un ser humano, en ocasiones, demasiado humano en sus pasiones y en sus faltas. El rapsoda no elude mencionar alguno de los episodios más sombríos de su biografía. Como, por ejemplo, la iracunda reacción del pintor a la publicación en 1964 de *Vida con Picasso* en la que Françoise Gilot –madre de dos de sus hijos– se explayaba en términos poco favorables sobre su vida de pareja. No obstante, quizá lo más llamativo sean las numerosas alusiones a la sexualidad exuberante de Picasso. Derogada la censura y en plena eclosión del género del destape, Blasco recita sus salaces versos ante niños y ancianos sin arrugarse: “De mi relato se infiere / que pintaba con el sexo, / pues tuvo siete mujeres, / que me parece un exceso, / por más garañón que fuere”. Quizá fuera este uno de los motivos por el que el documental tuviera un encaje difícil en la parrilla televisiva y su emisión fuera postergada.

Además de su evidente carácter desmitificador, *Picasso insólito* incluye en NO-DO por vez primera la idea de Picasso como referente de la reconciliación nacional a través de la asociación de la paloma con el símbolo de la paz; una imagen que Picasso había contribuido a fijar en el imaginario de posguerra y que en los años cincuenta se hallaba unido a los ideales del comunismo²³. La representación de la paloma picassiana ya había sido empleada en NO-DO en el pasado. No obstante, la asociación con el pacifismo no se haría explícita hasta este documental, eso sí, desligada de todo ideal político. Una de las primeras viñetas de Blasco muestra al padre de Picasso pintando al óleo una paloma con su pichón, en el momento en el que una paloma blanca se asoma en el balcón de su estudio: “porque será la bandera / su paloma de la paz”, explica Blasco. Junto a la paloma de la paz, el *Guernica* será otro emblema de la reconciliación nacional. De ahí las alusiones al sufrimiento colectivo del pueblo español, señalando a los culpables como extranjeros, sin distribuir otras responsabilidades:

Serán los monstruos oscuros
que vienen marcando el paso
que es la guerra de su España
y de su madre la muerte
fiel a la traición se ensaña.
Y en su pintura se advierte
que su pintura no engaña
pinta con odio el artista
el bombardeo cruel
del alemán y el fascista
sobre un pueblecillo fiel
que así su gloria conquista.
Será su cuadro famoso
el que *Guernica* se nombra
y el mayor timbre glorioso
porque a todo el mundo asombra
aquel crimen espantoso.

²³ Utley, *Pablo Picasso*, 119.

Allí está el pueblo sangrando
 El toro ciego de muerte
 la madre en rabia llorando
 caballo de mala suerte
 al tirano relinchando.

El nuevo simbolismo otorgado al famoso óleo es esencial para entender la reinterpretación de Picasso en la Transición democrática. En los versos de Blasco, *Guernica* es una metáfora de todo el pueblo español, un “pueblecillo fiel” pero un “pueblo sangrando” ante un “crimen espantoso”. La expresión de dolor permite hacer tabula rasa de los males del pasado (esos “monstruos oscuros” a los que cautamente alude Blasco) y hermanar a todos en su sufrimiento (fig. 2).



Figura 2: Dora Maar y Picasso durante la creación del *Guernica*, pintados por Manuel Blasco. *Picasso insólito* (Antonio Mercero, 1978). De Filmoteca Española ©

Esta lectura se adhiere a la forma en la que se interpretaba el famoso óleo por esos años. Como señala Pérez Espí (2014):

ya casi al final de la dictadura, el *Guernica* era desprovisto de su naturaleza política y comienza a presentarse desde el régimen como un elemento integrador, cohesionador, como un símbolo, al fin y al cabo, de la nación española. Este nuevo símbolo será el que recogerán los políticos de la Transición para hacerlo suyo, continuando la política reformista desde el régimen²⁴.

²⁴ Pérez Espí, “El Guernica de Picasso”, 140.

Por lo tanto, el cuadro pasa de ser una crítica a las atrocidades de Franco y sus aliados alemanes encomendada en plena contienda, a tener una función simbólica de cohesión social y nacional en la que Picasso –fallecido en 1973, y por lo tanto incapaz de réplica o matización– actúa como mediador. Dicha presentación de Picasso como defensor de la paz será ampliada en el documental *Especial Picasso* que analizaremos a continuación.

4. *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981)

El reportaje más ambicioso de la historia de NO-DO sobre Picasso es un homenaje televisado con motivo del centenario de su nacimiento²⁵. Luis Revenga (2023) recuerda en un volumen reciente dedicado a la realización del documental, sus motivaciones para rodarlo:

Año 1978. Entonces lo intenté por primera vez. Quería hacer un documental sobre Picasso. Opté por plantearlo como algo necesario tanto cultural como social y políticamente. España acababa de dejar atrás casi cuarenta años de dictadura y afrontaba con optimismo la transición democrática. (Así la llamaron y siguen llamándola hoy.) Y yo, dando por bueno todo aquel relato –como haría cualquiera que buscara un pretexto–, envié un par de folios al correspondiente departamento de Televisión Española con un esbozo de guion sobre el que rodar el documental Picasso [...]. “Se me ha ocurrido que a dos años de cumplirse el centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, y a penas un lustro tras su muerte, podría resultar interesante realizar un documental en el que se entrevistara a una serie de personas que fueron sus testigos, convivieron con él y lo conocieron”²⁶.

El *Especial Picasso* dista en formato y contenido de la mayoría de documentales anteriores. Se trata de una película de más de una hora de duración (67 minutos) sobre el legado del artista. Aunque Revenga la empezó a rodar en 1978, no se emitió en TVE1 hasta el 24 de octubre de 1981²⁷. Pérez Ornia (1981) se lamentaría en una laudatoria reseña en *El País* del desafortunado horario de emisión en la franja en la que habitualmente se programaba *Aplauso* (1978-1983). NO-DO, cuyo lema había sido “El mundo entero al alcance de todos los españoles” pretende en este reportaje situar históricamente a Picasso pero, ante todo, recuperarlo como una figura cardinal de la cultura española²⁸. Televisión Española consideró este proyecto una “cuestión

²⁵ Aunque el documental fue producido por NO-DO, para cuando se produjo la emisión del *Especial Picasso*, la nueva nomenclatura del anteriormente conocido como NO-DO era “Centro de Producción de Programas Institucionales” (adscrito a RTVE desde 1980).

²⁶ Luis Revenga, *Filming Picasso* (Madrid: Alianza Editorial, 2023), 13-14.

²⁷ La intención de Revenga era hacerla coincidir con la fecha exacta del aniversario, pero se emitió un día antes. Revenga, *Filming Picasso*, 16. En el archivo digital de Filmoteca/TVE aparece datado el 1 de enero de 1979, una fecha forzosamente incorrecta, ya que incluye imágenes de la Exposición de Picasso en el Gran Palais de París, celebrada entre el 12 octubre de 1979 y el 7 de enero de 1980.

²⁸ De acuerdo con los créditos, Luis Revenga (dirección y guion); Ismael Palacio (fotografía); Manuel G. Pinzones (productor ejecutivo); Manuel Veguín (coordinación); Antonio G. Valcárcel (montaje); Juan García (efectos especiales); José Delgado (cámara); Antonio Vaquero, J.A. Yanes y L.M. Lizuain (sonido).

de estado”²⁹, por lo que disfrutó de mayor holgura presupuestaria, además de contar con el apoyo de Javier Tusell, entonces director general de Patrimonio Artístico, quien adelantó un cheque por un millón de pesetas³⁰. Se rodó íntegramente en color y, de hecho, los créditos iniciales hacen gala del número y categoría de los entrevistados. En el listado se encuentran artistas nacionales y foráneos –Salvador Dalí, Joan Miró o Henry Moore–, poetas y literatos (Louis Aragon, Rafael Alberti, Camilo José Cela), familiares, críticos y directores de museos extranjeros. En definitiva, serán personalidades de la cultura –pero principalmente de la cultura española– las que ponen en valor al malagueño. En la selección de los entrevistados se hallan tanto aquellos afines al franquismo, como el torero Luis Miguel Dominguín o el escritor y futuro premio Nobel Camilo José Cela, como a sus camaradas comunistas Jean Cassou, José Bergamín o Rafael Alberti. Comparado con documentales anteriores sobre Picasso, incluido el que anunciaba la muerte del malagueño, esta pieza contrasta porque no se escatimaron recursos en su realización. De ahí que los créditos finales especifiquen los trece lugares de rodaje en cuatro países diferentes subrayando el despliegue de medios empleados. Frente a la visión heterodoxa e íntima propuesta por Mercero en *Picasso insólito*, el uso de entrevistas facilita aquí la exposición de múltiples puntos de vista, un recurso acorde con los valores de la incipiente democracia. Como señala Matud acerca del creciente uso de la entrevista en NO-DO en sus últimos años:

Este punto de vista plural también obedece a un respeto creciente por la libertad de recepción del espectador. En estos documentales, el autor evita imponer su propio punto de vista dejando abiertas las posibilidades de interpretación³¹.

No obstante, aun siendo el único NO-DO que hace explícita la ideología comunista de Picasso, dicha información se comunica por boca de Salvador Dalí, colega de profesión y conocido por su proximidad al Régimen. Con una apariencia muy envejecida y luciendo una barretina, Dalí resta importancia a las adherencias políticas de Picasso achancándolas a su “anarquismo ibérico” y a “cuestiones sentimentales” tras la Liberación.

La elección de Fernando Rey, actor fetiche de Buñuel, como presentador para este reportaje es digna de reseña, ya que no se elige a un experto (historiador, crítico de arte o similar) sino a toda una estrella cinematográfica. Poco antes de haber formado parte del *Especial Picasso*, había ganado el premio al mejor actor en Cannes por su actuación en la película de Saura *Elisa, vida mía* (1977). Además de ofrecerse a no cobrar por su participación en el documental, el actor tuvo un papel decisivo en que el proyecto se llevara a cabo, según recuerda Revenga:

[Fernando Rey] También me dijo que, si de verdad quería hacer esa película, ya estaba tardando en ir a hablar con Víctor Carrascal, primer secretario de Las Cortes, pues yo le había contado a Fernando que quizás podía acceder a él a través de unos amigos.

²⁹ Revenga, *Filming Picasso*, 18.

³⁰ *Ibid.*, 26.

³¹ Matud, “El cine documental”, 447.

Y asegúrate de que se encargue él personalmente –me dijo Fernando–. Y de que hable de este tema directamente con Adolfo Suárez, porque *este país es así* [énfasis en el original]³².

El documental comienza con un poema de Rafael Alberti perteneciente a *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo* (1970) recitados sobre una puesta de sol en el mar y fotos superpuestas de los ojos y las manos de Picasso que se nombran en el poema. Sobre los créditos iniciales, se imprime la célebre rúbrica picassiana acompañado por un repicar de campanas de un campanario de Nambroca (Toledo), la localidad natal del director, seguido del listado de entrevistados³³. Revenga justificaba esta inusual apertura señalando que “las campanas anuncian en los pueblos cualquier acontecimiento”³⁴, lo cual es indicativo de una voluntad de acercar la obra de Picasso a los grandes públicos. A partir de este momento, el documental adquiere un tono más convencional. Fernando Rey proporciona datos biográficos básicos sobre los primeros años de Picasso en Málaga y La Coruña, ilustrados con planos rodados *ad hominem* y material de archivo. El guion mantiene el tono hagiográfico habitual de NO-DO, pero sin caer en los barroquismos que caracterizaban la locución de los documentales de las décadas de los cincuenta y sesenta. Aunque en la declaración de intenciones se dice que el documental pretende dar a conocer al “hombre” y “al pintor”³⁵, la dimensión del legado artístico de Picasso es apenas discutida en el reportaje, salvo en algunas intervenciones puntuales como las de Chillida o Tàpies. Tampoco se explora la vida íntima de Picasso. A diferencia del documental de Mercero, Revenga pasa de puntillas por sus parejas, obviando la controvertida publicación *Vida con Picasso* (1964) de su exmujer Françoise Gilot. La existencia de hijos nacidos fuera del matrimonio se menciona de pasada, sin siquiera aludir a las dificultades legales que supuso repartir la herencia entre su viuda, Jacqueline Roque, y sus cuatro hijos, ya que Picasso se había negado a hacer testamento³⁶. Con excepción de los minutos en los que aparece Roque, una de las escasas alusiones a las mujeres en la vida de Picasso sirve para establecer una tramposa equivalencia entre sus “viajes” y su historial amoroso. A partir de fotos fijas o retratos del pintor de las mujeres con las que Picasso compartió su vida, Fernando Rey se pregunta: “¿Y si Picasso se hubiera quedado en España?”. Quien contesta es el poeta malagueño Alfonso Canales diciendo:

¿Qué hubiera sido de su monstruosa creatividad sin los vagabundeos terrenales y amorosos? ¿En dónde hubiera parado el genio sin sus emigraciones sucesivas, sin sus progresivas transmigraciones de Carmen a Fernanda, de Fernanda a Eva, de

³² Revenga, *Filming Picasso*, 16-17.

³³ Aunque, según indica el rótulo, siguen el orden de aparición, éste no se respeta de forma escrupulosa y hay algunas ausencias notables. Por ejemplo, la viuda de Picasso, Jacqueline Roque, no aparece mencionada.

³⁴ José Ramón Pérez Ornia, “Jacqueline Picasso y los amigos del pintor describen al artista en la última película de Luis Revenga”, *El País*, 24 de octubre de 1981.

³⁵ “A sabiendas, por supuesto, de que no era posible acercar a Picasso, “el hombre y el pintor” a nadie. Era la marca Picasso lo que en todo momento mostrábamos”. Revenga, *Filming Picasso*, 49.

³⁶ Las memorias de Luis Revenga confirman su intención de filmar un retrato idealizado de Picasso: [David Douglas Duncan] “era el autor de las fotografías que yo más necesitaba para aquel documental glorificador, especialmente esas imágenes que muestran, jugando con los niños, al Picasso abuelo humano, simpático y bueno, el Picasso soñado por los espectadores”. Revenga, *Filming Picasso*, 77. En el mismo volumen, su autor alude a las posibles relaciones homosexuales de Picasso, así como su decisión de no tocar este tema. Revenga, *Filming Picasso*, 96.

Eva a Olga, de Olga a María Teresa, de María Teresa a Dora, de Dora a Françoise, de Françoise a Jacqueline [sic]?³⁷

Con ello NO-DO resuelve el escollo de plantear la cuestión del exilio de Picasso. Así, su decisión de establecer su residencia en Francia y de no regresar a España por su disconformidad con el Régimen, queda camuflada en una supuesta itinerancia paralela a sus devaneos amorosos. El que Picasso fallezca en el país vecino sin volver a su España natal queda reflejado como un capricho del artista. En el minuto 32 Fernando Rey vuelve a la carga sobre la cuestión, ocultando de nuevo el motivo por el cual Picasso nunca regresó a su tierra: “En vida del pintor” –interroga Rey– “¿Hizo algo Málaga por recuperarlo?”. Con esta pregunta se desvía la cuestión a la ciudad de origen, descargando toda responsabilidad estatal y, por añadidura, se oculta la voluntad del Régimen desde hacía décadas por traer al artista de vuelta a España. La réplica, de nuevo de Alfonso Canales, no tiene desperdicio³⁸:

Es doloroso comprobar con cuánta contumacia se erró el camino para reconquistar su afecto. Mociones municipales, telegramas retóricos... Picasso no necesitaba ni quería honores. Hubiese sido mucho mejor obsequiarlo con otra cosa distinta como, por ejemplo, un melón de Málaga o una cesta de higos chumbos, o un sombrero de Verdiales.

Al igual que en los documentales anteriores de NO-DO, el *Especial Picasso* reafirma en innumerables ocasiones la nacionalidad de Picasso. El galerista Joan Gaspar Paronella rememora una conocida anécdota en la que Picasso rasga la carta en la que el ministro de Interior francés le ofrecía la nacionalidad francesa³⁹. Picasso, tras romper la carta ante Jacqueline Roque y sus invitados anunció: “Esta es la respuesta. Hay que morir en la misma religión y nacionalidad en la que se ha nacido”. Otros ejemplos del mismo documental en los que se hace hincapié en el origen español –y específicamente andaluz– de Picasso son el momento en el que Rafael Alberti describía sus conversaciones con Picasso como un intercambio de “verdaderas tonterías” entre “verdaderos andaluces”⁴⁰. Pero el que con más contundencia insiste en la imposibilidad de Picasso de ser otra cosa que español es Camilo José Cela. El escritor recuerda cómo Picasso, a pesar de llevar sesenta años en Francia, le había confiado que su fluidez hablando francés era comparable a la de un “guardia municipal de Gerona”⁴¹. Y qué hay más español que presumir de hablar mal otras lenguas.

³⁷ Revenga renunció a entrevistar a Maya Ruiz-Picasso, Françoise Gilot y a Dora Maar porque Jaqueline Picasso le impuso como condición para salir en el documental que las únicas mujeres a las que podía entrevistar eran a ella y a Paloma Picasso. Revenga, *Filming Picasso*, 136.

³⁸ Agradezco a Lola Visglerio y a Javier García Vázquez la ayuda en la identificación de Alfonso Canales en esta secuencia.

³⁹ *Especial Picasso*, minuto 31:29. Genoveva Tusell documenta, no obstante, que Picasso había solicitado la nacionalidad francesa en 1940, la cual le fue denegada. Tusell, *El Guernica*, 51.

⁴⁰ Alberti en *Especial Picasso*, 00:47:58.

⁴¹ *Especial Picasso*, 01:06:05.



Figura 3: Pepa Flores (entonces Marisol) junto a los hermanos Raimundo y Rafael Amador (Pata Negra) interpretan el poema de Alberti “Picasso”.
Especial Picasso (Luis Revenga, 1981). De Filmoteca Española ©

Con el fin de afianzar el carácter español de Picasso, la música desempeña un papel fundamental en este reportaje. Por vez primera no es sólo extradiegética, sino que se ruedan al efecto números musicales, probablemente para aligerar la predominancia del busto parlante dado el uso continuado de entrevistas. En la selección de intérpretes se encuentran algunos de los artistas más granados de la música española del momento: Paco de Lucía y los músicos gitanos Camarón de la Isla (José Monge) y los componentes de la banda Pata Negra, Raimundo y Rafael Amador. El azar quiso que sus intervenciones se rodaran en la tarde del 23-F⁴². El estilo musical de todos ellos se inscribe dentro del Nuevo flamenco. Se emplean, por ejemplo, varias canciones del álbum *La leyenda del tiempo* (1979), donde se mezclaba el flamenco con el rock, el blues y el jazz. Aunque este disco fuera un fracaso comercial y no recibiese en su día el beneplácito de los puristas, el álbum obtuvo un apoyo nada desdeñable desde Televisión Española. Además de las canciones interpretadas para este documental, Camarón cantó el tema “La leyenda del tiempo” junto al grupo Dolores en el programa *300 Millones* (1977-1983), que se emitía para los países miembros de la OTI⁴³. En una época en la que las audiencias nacionales ya eran de por sí masivas, aparecer en *300 Millones* corrobora la apuesta de Televisión Española por exportar unas señas de identidad musical netamente españolas, pero que se han desembarazado de los elementos que podían anclar a esta música con un costumbrismo trasnochado. La presencia de la malagueña Pepa Flores invita a la misma reflexión. Identificada aún como Marisol en los créditos, la que había sido niña prodigio del franquismo – y aquí militante comunista y motivo de escándalo pocos años

⁴² Revenga, *Filming Picasso*, 84.

⁴³ Véase el documental de José Sánchez Montes (2010), *Tiempo de leyenda*. TVE/Ático.

antes por posar desnuda en la cabecera de la revista *Interviú*— entona una versión del poema “Picasso” compuesto por Rafael Alberti. Su singular atuendo —una sudadera estampada con la efigie de Mickey Mouse— parece servir de contrapunto y apelar a un público juvenil y menos elitista (fig. 3). Entretanto, se superponen imágenes de corridas de toros y de tauromaquias picassianas que acompañan las estrofas de tema taurino de la canción⁴⁴. La elección de vocalistas y músicos para los números rodados al efecto es bastante sintomática. Todos ellos son andaluces y pertenecen a una generación mucho más joven y, desde luego, nada representativa de la biografía de Picasso. Dicha selección parece indicar un intento por acercar la figura de Picasso a las nuevas generaciones, aquellas que no han sufrido en sus carnes las secuelas de la posguerra. De ahí quizá la decisión de situar el *Especial* en el horario del programa de actuaciones musicales destinada al público juvenil *Aplauso*.

Otras figuras del ámbito artístico serán determinantes para realzar el componente español de Picasso y afianzar su integración en la cultura española. Así, la presencia de Antonio (Ruiz Soler) “El bailarín”, enlaza con los testimonios de Juan Gyenes —fotógrafo autor de un libro sobre danza española— y sirve para recordar la contribución de Picasso en *Parade* (1917), el ballet de Sergei Diaghilev, para el que el artista había diseñado los trajes y la escenografía⁴⁵. Curiosamente, los créditos finales no figuran las composiciones de autores extranjeros (como Eric Satie, otro de los colaboradores del ballet ruso *Parade*) y cuya música también se emplea, si bien nunca de forma diegética. En definitiva, la atención a las composiciones de Nuevo flamenco parece refrendar el carácter netamente español de Picasso, un recurso que contrasta con la preferencia anterior por la música clásica del documental de Mercero o el jazz o el acordeón de reminiscencias francesas de los reportajes de NO-DO anteriores. La preeminencia de las composiciones flamencas sirve para reivindicar a Picasso como español (y doblemente español por su origen andaluz), utilizando un estilo enraizado en nuestra tradición musical. Sin embargo, la elección de una versión renovada de la música popular está relacionada con el interés por fijar nuevos referentes musicales alejados de los esquemas folkloristas que había promocionado el franquismo, una práctica empleada en la Transición para impulsar la idea de renovación política⁴⁶. La preferencia en el *Especial Picasso* por un determinado estilo flamenco alejado del purismo del cante hondo, y en oposición al jazz utilizado con anterioridad en los documentales difundidos bajo la dictadura, tiene el doble objetivo de ratificar al artista como español y darlo a conocer entre la juventud. La selección musical, por tanto, parece orientar este trabajo hacia estos nuevos públicos, los herederos de un nuevo orden político del que van a ser sus más directos beneficiarios.

Aunque no del todo novedoso, un aspecto notable del *Especial* es la exploración de Picasso como referente pacifista. Este documental ahonda en lo apuntado ya por Mercero al recurrir al *pathos* y a la lectura en clave nacional del sufrimiento del pueblo para desactivar ideológicamente la obra picassiana. Cuando

⁴⁴ Málaga / Azul, blanco y añil / postal y marinero. / De azul se arrancó el toro del toril, / De azul el toro del chiquero. / De azul se arrancó el toro. / ¡Oh guitarra de oro, / oh toro por el mar, toro y torero! [...]. Rafael Alberti, *Pintar la poesía* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2006), 14-15.

⁴⁵ Antonio “El bailarín” ensaya en esta escena *El sombrero de tres picos* (1919), de Manuel de Falla, estrenada también con decorados y vestuarios de Picasso. Revenga, *Filming Picasso*, 79.

⁴⁶ Joaquín Piñeiro Blanca, “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y Su Reino*, n.º 25 (2013): 237.

Fernando Rey anuncia el paso de Picasso por Madrid y su visita al Museo del Prado, son invocados los otros dos grandes maestros de la pintura española: Diego Velázquez y Francisco de Goya. Unos planos de *El dos de mayo* (1814) y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814), acompañados de música de guitarra española, dan pie al presentador a preguntarse: “¿Se obsesionaría allí con el tema de la guerra y la paz?”. Entretanto, las imágenes muestran *La rendición de Breda* (1635) de Velázquez. De esta manera se sitúa a Picasso no sólo dentro de la tradición española de la pintura de Historia, sino como testigo de los conflictos bélicos del siglo XX, al igual que Velázquez y Goya lo habrían sido de épocas pasadas⁴⁷. Mención especial merece el tratamiento que recibe *Guernica* (1937), del que se menciona su ubicación, sin explicar por qué se hallaba en el MoMA y sin abordar tampoco los hasta entonces infructuosos intentos del gobierno español por rescatar el lienzo. Rafael Alberti recita otro fragmento de su poema “Picasso” en el que se alude al célebre cuadro:

[...] La guerra: la española
 ¿Cuál será la arrancada
 Del toro que le parten en la cruz una pica?
 Banderillas de fuego
 Una ola, otra ola desollada.
 Guernica
 Dolor al rojo vivo...

Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo.



Figura 4: Josep Palau i Fabre interpreta *Guernica* como un “quejío” antibélico. *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981). De Filmoteca Española ©

⁴⁷ NO-DO vinculaba los artistas de vanguardia con los maestros del pasado para legitimar a los pintores contemporáneos mostrándolos como continuadores de una tradición pictórica. Aliaga Cárceles y Durante Asensio, *Cine oficial*, 54.

La lectura del poeta da paso a la voz de Camarón mientras la cámara recorre los personajes del cuadro. La filmación de la secuencia del *Guernica* es, según Pérez Ornia “una reproducción exacta del *Guernica* que el gran documentalista Robert Flaherty nunca llegó a concluir”⁴⁸. La comparación con el guion demuestra que, en realidad, no es fiel a lo proyectado por el autor de *Nanook of the North* (Nanuk el esquimal, 1922), sino más bien inspirada en los movimientos de cámara sugeridos en el guion⁴⁹. Sin embargo, la interpretación que se otorga al óleo es similar a la del director del *Especial Picasso*. Por ejemplo, en la descripción del soldado del cuadro, Flaherty alienta a la esperanza, en lugar de ensañarse en su ataque a los aliados de Franco. A continuación, el experto en Picasso y amigo personal del pintor, Josep Palau i Fabre, explica la génesis del lienzo, un encargo del gobierno de la República para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937 (fig. 4). Fotos fijas muestran la destrucción de la localidad vasca mientras se responsabiliza de la matanza a una aviación alemana “a las órdenes de Franco”. Asimismo, Palau i Fabre apunta un elemento interesante que posiciona de nuevo a Picasso como pacifista:

[*Guernica*] contenía un brazo levantado con el puño cerrado que significaba, evidentemente, la venganza. Pero este puño y este brazo fueron eliminados en la versión definitiva. Eso significa, a mi entender de una manera muy clara, que Picasso elimina la idea de venganza y el cuadro se convierte simplemente en una queja y en un grito contra la guerra. Es decir, en un *quejío* para decirlo en términos andaluces⁵⁰.

El “brazo levantado con el puño cerrado” puede inducir a otras lecturas, pero tanto el interlocutor como la actuación desgarradora de Camarón refuerzan la idea de hondo lamento andaluz apuntalando la templanza del malagueño, al que se asigna un papel de pacificador. En el minuto 51 del documental, se menciona la asistencia de Picasso al Congreso de la Paz celebrado en Sheffield (Inglaterra) en plena Guerra de Corea. Se informa de cómo Picasso pintará a su regreso un lienzo de gran tamaño titulado *Masacre en Corea*, basándose en el cuadro de Goya conocido popularmente como *Los fusilamientos* (1813-1814): “Este cuadro nos recuerda al *Guernica* y su obsesión por el tema de la paz”, insiste Fernando Rey. No obstante, se obvia que la asistencia a dicho congreso formaba parte de la extensa colaboración de Picasso con el Partido Comunista francés. El reportaje menciona asimismo los murales sobre la guerra y la paz realizados por Picasso en una capilla medieval en Vallauris y se hace también referencia al papel del artista en el establecimiento de la paloma como símbolo de la paz (fig. 5).

⁴⁸ Pérez Ornia, “Jaqueline Picasso y los amigos del pintor describen al artista en la última película de Luis Reven- ga”.

⁴⁹ El guion de la película *Guernica* (proyecto no realizado de Flaherty) puede consultarse en el archivo del Museo de Arte Reina Reina Sofía. Robert Flaherty (1945). *Guernica*. Repensar *Guernica*. <https://guernica.museorei- nasofia.es/documento/guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty>.

⁵⁰ “Y vemos otra vez a Camarón en un lamento gitano. El rostro del cantaor refleja el arte y el dolor que su cante implica”. Revenga, *Filming Picasso*, 102.

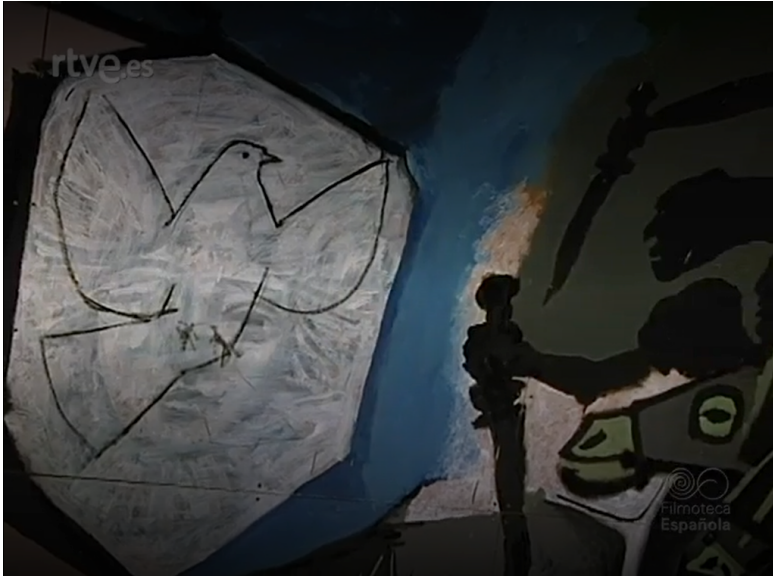


Figura 5: *La Guerre et la Paix* (1952) en *Especial Picasso* (Luis Revenga, 1981).
De Filmoteca Española ©

La muerte de Picasso ocupa un espacio relativamente amplio del documental. En estos seis últimos minutos, la intención de conmover al espectador con la exposición del luto de Jacqueline Roque y el uso de la música, es evidente. Camarón entona “Se pelean en mi mente” (del álbum *Soy Caminante*, 1974), cuya letra parece reconocer la abnegación de la viuda. Roque mantiene vivo el recuerdo de su marido en el Castillo de Vauvenargues, lugar en el que fue enterrado Picasso, y al que ha permitido la entrada de las cámaras por vez primera. A continuación, Pierre Cabanne señala que la última exposición de Picasso en el Palacio de los Papas de Avignon “era a la vez un homenaje a España, un homenaje a él mismo, a Picasso a ese destino prodigioso que había sido el suyo y a la pintura”. Como cierre del documental, se recurre una vez más a la música de Camarón, al que previamente se había identificado con el *quejío* andaluz al hablar del *Guernica*⁵¹. El gaditano entona la “Nana del caballo grande” de Federico García Lorca, mientras se inserta el verso “A las cinco de la tarde”, una última referencia lorquiana con la que el poeta había llorado la muerte del matador Sánchez Mejías⁵². Con esta nueva alusión taurina, NO-DO dice adiós a Picasso equiparándolo a un torero, un héroe nacional al que los españoles debemos honrar tras su muerte. La exacerbación del *pathos* al término del *Especial Picasso* parece testimoniar un tardío acto de contrición motivado por el abandono de España hacia este hijo pródigo que nunca regresó.

⁵¹ Sobre el “quejío” como parámetro vocal característico del rock andaluz véase Diego García Peinazo, *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017), 141.

⁵² Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Madrid: Visor, 2013), publicado originalmente en 1935. La “Nana del caballo grande” originalmente en el acto I, cuadro II de *Bodas de sangre* (Federico García Lorca, *Bodas de sangre* [Madrid: Cátedra, 2017]), fue la canción que cerraba el mítico álbum *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón.

5. Conclusiones. Picasso, emblema de la reconciliación nacional

Los documentales a color de NO-DO retransmitidos por la pequeña pantalla durante la segunda Transición se valieron una vez más de Picasso con fines legitimadores. Si en los años sesenta y buena parte de los setenta su figura había servido a la dictadura para lanzar la imagen de una España abierta y moderna como hemos estudiado con anterioridad (Merás, 2021), entre 1978 y 1981, se usó con un fin diferente: promover la reconciliación nacional. Paradójicamente, dos de las principales estrategias con las que se retrató a Picasso fueron idénticas a las utilizadas por NO-DO en el pasado. Por un lado, una consciente desideologización de su obra y de su biografía, que omitió de forma sistemática sus convicciones políticas, eludiendo las razones de su exilio francés o las batallas del gobierno por traer el *Guernica* a España, ya que por entonces aún seguía en depósito en el MoMA. Resulta significativo que el credo comunista de Picasso no se menciona hasta el documental emitido en 1981, año de la desaparición de NO-DO. Cuando finalmente sale a relucir, han discurrido ocho años desde la muerte del pintor y se minimiza su trascendencia a través de Dalí, un artista nada sospechoso de apoyar su causa. La segunda táctica empleada para divulgar su papel simbólico como impulsor de la concordia entre los españoles, consistió en reforzar las señas de identidad nacionales. Hubo una verdadera fijación por demostrar que Picasso nunca dejó de ser español, pese a vivir la mayor parte de su longeva existencia en el país vecino y haber sido enterrado allí. Los recorridos de la cámara por los lugares en los que discurrió su infancia y primera juventud y, en particular, su afición por la fiesta nacional, ratificarán dicho origen. Al igual que los NO-DO emitidos bajo el franquismo, será la acentuación de su condición de español lo que lo haga su presencia apta para el consumo de los grandes públicos, independientemente de las adscripciones políticas de los televidentes. Esta afirmación concuerda con la función nacionalizadora atribuida a NO-DO por Sánchez-Biosca (2003) y Sánchez-Biosca y Tranche (2006).

Lo que distingue a estos documentales frente a los realizados por NO-DO en épocas anteriores es que forja la visión de Picasso como un inesperado promotor de la reconciliación nacional. En los documentales rodados durante la segunda Transición dos símbolos picassianos serán fundamentales para la creación de este nuevo ideal: la paloma de la paz y el *Guernica*. La paloma lo haría despojada de las connotaciones comunistas, si bien probablemente favorecida por sus potenciales alusiones cristianas. De igual forma, el cuadro de *Guernica* –visto por primera vez en NO-DO a través del dibujo de Blasco y, por última, en el *Especial Picasso*– pierde su valor como denuncia de los horrores del fascismo porque rehúsa extender la culpa a los responsables. Dicha interpretación concuerda con la que las élites culturales difundían activamente por esos mismos años. Se centraba en el sufrimiento de los civiles, españoles todos, víctimas anónimas de una cruenta guerra. Con ello, el *Guernica* se convierte en un símbolo que une a todos los ciudadanos. De manera que, cuando finalmente el cuadro es trasladado con éxito a territorio español, el entonces Ministro de Cultura, Javier Tusell –implicado en las negociaciones con el MoMA– publica en *El País* un texto con el título “El final de la Transición” (1981), un artículo en el que hace coincidir la recuperación del *Guernica* con el restablecimiento simbólico de la democracia:

[...] nacido como testimonio de protesta ante una muestra de barbarie muy concreta y con culpables definidos, hoy es ya reconocida como obra maestra de la pintura del siglo XX, exactamente como quería el propio Picasso, un alarido gimiente

contra toda forma de barbarie donde quiera que se produzca y quienquiera que la comete. De esta manera se podría decir que en el aspecto cultural y también en cierto sentido en el político, la llegada del *Guernica* significa un punto final en la transición española hacia la democracia⁵³.

Como se puede apreciar, esta nueva alusión al “*quejío*” (o “alarido gimiente” en palabras de Javier Tusell) perpetúa la idea de convertir al *Guernica* en un símbolo pacifista. Su artículo reconoce veladamente la evolución en la lectura del cuadro (“nacido como testimonio de protesta ante una muestra de barbarie muy concreta”) pero fija una interpretación que diluye lo que había en él de crítica convirtiéndolo en un símbolo un tanto equidistante. La popularidad de la obra –que había recorrido varios países para denunciar el fascismo antes de ser depositada en el MoMa– y del propio Picasso como paladín de la vanguardia y asimismo epítome de “lo español”, constituyeron símbolos muy poderosos para apuntalar la democracia. Una democracia que, no olvidemos, en febrero del mismo año había sufrido un intento de golpe de estado. En definitiva, en sus últimos años NO-DO –integrado ya en RTVE– retrató a Picasso como un intercesor que vela, desde el más allá, por la reconciliación entre los españoles. NO-DO cambió de manos y de nombre, pero fue fiel hasta el final en su papel legitimador del poder en curso.

6. Conflicto de intereses

Ninguno.

7. Apoyos

La autora desea agradecer el apoyo del proyecto *Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos”*, HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER), dirigido por Noemí de Haro; así como la ayuda prestada por Rocío Robles Tardío y Elena Oroz en la realización de este artículo.

8. Referencias bibliográficas

- Alberti, Rafael. *Pintar la poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Aliaga Cárceles, José Javier e Isabel Durante Asensio. *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, 2020.
- Angulo, Jesús, Heredero, Carlos. F., y José Luis Rebordinos. “Entrevista”. En *El cine y la televisión de Antonio Mercero. El humor y la emoción*, coordinado por Carlos J. Plaza y José Luis Rebordinos, 89-123. San Sebastián: Fimoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa, 2001.
- Bonet Correa, Antonio. *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.

⁵³ Javier Tusell, “El final de la transición”, *El País*, 11 de septiembre de 1981.

- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Díaz Sánchez, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Flaherty, Robert. *Guernica*. Repensar *Guernica*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía. 1945. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/guion-de-la-pelicula-guernica-de-robert-flaherty>
- Fuentes Vega, Alicia. “Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia”. *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario* (2011): 183-196. doi: [10.5209/rev_ANHA.2011.37456](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37456)
- García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Visor, 2013.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2017.
- García Peinazo, Diego. *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.
- Mainer, José Carlos. “La cultura de la transición o la transición como cultura”. En *La Transición, treinta años después*, coordinado por Carme Molinero Ruiz, 153-172. Barcelona: Ediciones Península, 2006.
- Marzo, Jorge Luis. ¿Puedo hablarle con libertad, *Excelencia?*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, 2010.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. *Arte en España, 1939-2015: Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- Matud Juristo, Álvaro. “El cine documental de NO-DO 1943-1981”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Merás, Lidia. “Picasso, al alcance de todos los españoles en el NO-DO”. *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 3, n.º 123 (2021): 259-279. doi: [10.55509/ayer/123-2021-10](https://doi.org/10.55509/ayer/123-2021-10)
- Palacio, Manuel. *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- Pérez Espí, María Jesús. “El Guernica de Picasso y su simbolismo durante la Transición”. *Estudios Republicanos* n.º 84 (2014): 137-148.
- Pérez Ornia, José Ramón. “Jaqueline Picasso y los amigos del pintor describen al artista en la última película de Luis Revenga”. *El País*, 24 de octubre de 1981. https://elpais.com/diario/1981/10/24/cultura/372726004_850215.html
- Piñeiro Blanca, Joaquín. “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y Su Reino* 25 (2013): 237-262. <https://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/50>
- Quaggio, Giulia. *La cultura en transición*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Revenga de Ancos, Luis. *Filming Picasso*. Madrid: Alianza Editorial, 2023.
- Rodríguez Mateos, Araceli. *Un franquismo de cine: La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO*. Madrid: Rialp, 2008.
- Rodríguez Pastoriza, Francisco. “La literatura en los programas culturales de la Transición: Una cierta edad de plata”. En *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, editado por Antonio Ansón, Juan Carlos Ara Torralba, José Luis Calvo Carilla, Luis Miguel Fernández, María Ángeles Naval López, y Carmen Peña Ardid, 25-51. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2957>

- Rubio Aróstegui, Juan Arturo. “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura: 1977-2007”. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7, n.º 1 (2008): 55-70.
- Sánchez-Biosca, Vicente, y Rafael R. Tranche. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “La hispanidad en la pantalla del NO-DO”. En *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, 109-122. Madrid: Cátedra y Festival de Málaga, 2003.
- Tusell, Genoveva. *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Tusell, Javier. “El final de la transición”. *El País*, 11 de septiembre de 1981. https://elpais.com/diario/1981/09/11/cultura/369007210_850215.html
- Utley, Gertje R. *Pablo Picasso: The Communist Years*. New Haven, CT: Yale University Press, 2000.
- van Hensbergen, Gijs. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres: Bloomsbury, 2005.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Wertenbaker, Lael Tucker. *The World of Picasso*. Boonsboro: Time Life, 1967.

9. Obras audiovisuales

- Anónimo. (1980). *100 años de cultura catalana*. En Reportajes (NOT N 1946 B). Filmoteca Española/RTVE. Emitido el 18-08-1980. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1946/1478604>.
- Anónimo. (1980). *Picasso. Ochocientas obras del genial pintor malagueño en el Grand Palais de París*. Emitido el 28-01-1980. En *Revista Cinematográfica Española* (NOT N 1926). Filmoteca Española/RTVE. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1926/1467302/>
- Anónimo. (1964). *Un primo de Picasso pintor en Málaga. Manuel Blasco en su estudio de Torremolinos*. Emitido el 6-07-1964. En *Noticiero Español*, Filmoteca Española/RTVE, NO-DO (NOT N 1122 B). <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1122/1475183/>
- Figuerola Ferretti, Luis (1977). *Artes plásticas en Lanzarote*. Fecha de emisión desconocida. En Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE.
- Flaherty, Robert (1922). *Nanook of the North / Nanuk el esquimal*. Les Frères Revillon.
- Mercero, Antonio (1978). *Picasso insólito*. Fecha de emisión desconocida. NO-DO; Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/picasso-insolito/2910494/>
- Revenga, Luis (1981). *Especial Picasso*; Emitido: 24-10-1981. NO-DO; Documentales en color. Filmoteca Española/RTVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/especial-picasso/2910595/>
- Sánchez Montes, José (2010). *Tiempo de leyenda*. TVE/Ático 7.
- Tarín Iglesias, Manuel (1977). *Noticias sobre Barcelona (Diputación de Barcelona 1968)* (1977). Fecha de emisión desconocida. En Documentales en blanco y negro. Filmoteca Española/RTVE.