

“Sacarlo del mito y resituarlo en la historia”: propuestas de aproximación a la biografía Pablo Picasso

Beatriz Martínez López¹

Recibido: 1 de febrero de 2023 / Aceptado: 25 de mayo 2023

Resumen. Hace ya varios años se vienen desarrollando trabajos que desafían las lecturas canónicas de la imagen de Pablo Picasso. Entre ellas, el análisis biográfico del artista desde el espacio de lo político resulta de especial interés, en tanto que su compromiso ideológico y militante fue objeto de un estricto proceso de neutralización durante el régimen franquista. En consecuencia, partimos de la definición foucaultiana de genealogía para demostrar hasta qué punto en la España del siglo XX los relatos vitales sobre Picasso fueron condicionados por unas políticas culturales que enmascararon su relación con el gobierno republicano del exilio, y despolitizaron toda posibilidad crítica en su interpretación. Más aún cuando el compromiso del artista comienza a rastrear en sus años de juventud, al calor del anarquismo catalán, tal y como reflejan tanto su producción plástica como la documentación de la época conservada en los archivos franceses. Desde este enfoque, proponemos una revisión biográfica del artista que en esencia es doble: por un lado, incidiremos en la posibilidad de emplear metodologías que, desde los estudios culturales, como los de la teórica Mieke Bal, defienden la necesidad del posicionamiento político de la práctica artística. Por otra parte, trasladaremos esta convicción al terreno literario y demostraremos que es posible construir nuevas propuestas biográficas que contribuyan a la superación de lo que autores como H. Marcuse definen como una narcosis generalizada. En concreto, tomaremos como paradigma la aproximación biográfica a Pablo Picasso desde la estética anarquista de André Rezsler. Todo ello permitirá afianzar un relato alternativo en el que la figura idealizada del artista deje paso a una interpretación más amplia, colectiva e incluyente de la realidad social y política en la que se desarrolló.

Palabras clave: actitudes políticas; anarquismo; biografía de artista; genealogía; Picasso.

[en] “Out of the myth and back again in history”: proposals for approaching Pablo Picasso’s biography

Abstract. For several years now, there have been underway various works that challenge the canonical readings of Pablo Picasso’s image. Among them, the biographical analysis of the artist from a political perspective is of particular interest, insofar as his ideological and militant commitment was subject to a strict process of neutralization during the Franco regime. Consequently, starting from the Foucauldian definition of genealogy we would like to demonstrate to what extent the narratives on Picasso’s life and political commitment have been conditioned by cultural policies that masked and depoliticized any critical possibility in the interpretation of his development. A commitment that began to become effective in his youth, in the heat of Catalan anarchism, as is reflected both in his artistic production and in the documentation of the period preserved in the French archives. From this approach, we propose a biographical review of the artist that is essentially twofold: on the one hand, we will stress the possibility of using methodologies that, from Cultural Studies, such as those of the theorist Mieke Bal, defend the

¹ Instituto de Historia (CCHS-CSIC)
E-mail: beatriz.martinez@cchs.csic.es
ORCID: 0000-0003-1855-0097

need for the political positioning of artistic practices. On the other hand, we will transfer this conviction to the literary field to demonstrate that it is possible to build new biographical proposals that contribute to overcoming what authors such as H. Marcuse define as a generalized narcosis. Specifically, we will take as a paradigm the biographical approach to Pablo Picasso from the anarchist aesthetic of André Rezsler. All this will allow us to consolidate an alternative narrative in which the idealized figure of the artist gives way to a broader, more collective and inclusive interpretation of the social reality in which he developed his career.

Keywords: Political attitudes; anarchism; artist biography; genealogy; Picasso.

Sumario: 1. Arte y política, elementos germinales en el desarrollo de la vanguardia en Francia. 1.1 Artistas socialmente conscientes: la influencia del anarquismo en la bisagra del cambio de siglo. 2. Propuestas metodológicas para una relectura de Picasso en clave política. 2.1. Aplicaciones de una reconstrucción biográfica desde la estética anarquista. 3. Conflicto de intereses. 4. Apoyos. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martínez López, B. (2023) “Sacarlo del mito y resitararlo en la historia”: propuestas de aproximación a la biografía Pablo Picasso, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 279-299

A lo largo del siglo XX, y en el contexto político español, la figura y la producción de Pablo Picasso fueron sometidas a lecturas diversas, en ocasiones contradictorias. Desde la politización del artista ejercida por ciertas culturas del exilio republicano a la neutralización de su capital ideológico por parte de la dictadura franquista, tanto el malagueño como una de sus obras más polémicas, *Guernica* (1937), fueron finalmente recuperados durante el período transicional como símbolos de la democracia y de la convivencia pacífica. Así se desgrena de la edición madrileña del diario *ABC*, en cuya portada, del 10 de septiembre de 1981, se anunciaba “El regreso del último exiliado”:

La llegada del “Guernica” [...] es mucho más que la recuperación de una monumental obra de arte: es el regreso de un símbolo. Y, afortunadamente, no ya un símbolo de la violencia, sino un signo vivo de la reconciliación de los españoles. / Nacido en tiempos de muerte y desgarramiento, el “Guernica”, muy por encima de las mismas ideas de su autor, es un grito contra toda violencia, una protesta contra toda opresión, un alarido contra la guerra y la muerte. Exactamente todo eso que los españoles hemos dejado atrás y estamos decididos a que nunca se repita².

Estas palabras, pronunciadas por el ministro de Cultura Íñigo Cavero, eludían la realidad del bombardeo sobre la localidad vasca de Gernika, el cual se encontraba entre las motivaciones que llevaron a la elección definitiva de la temática del cuadro. Así, aquel acontecimiento era sustituido por un nuevo discurso sustentado sobre las nociones del olvido y el perdón, las cuales, a su vez, cimentaron el proyecto político de la Transición. Todo ello (re)introducía al lienzo en un proceso de resignificación que permitía, nuevamente, “hacer productiva la ambigüedad de la obra”³. Esta ins-

² “El regreso del último exiliado”, *ABC*, 10 de septiembre de 1981, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19810910-1.html>

³ Daniel A. Verdú Schumann, “El Guernica como icono: su llegada a España y el Zeitgeist de la Transición”, en *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*, editado por Matei Chihaiia y Ursula Hennigfeld (Madrid, Fráncfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2020), 110.

trumentalización a la que fue sometido, motivada por su facultad para generar lecturas múltiples y heterogéneas, culminó tras su instalación en el Casón del Buen Retiro de Madrid, en octubre de 1981. Una vez más, con motivo de aquel evento, Cavero recordó: “Que nadie interprete esta obra como bandera de ningún sector”⁴. Y esto pese a que el *Guernica* había sido uno de los símbolos de la Segunda República durante la Guerra Civil y a lo largo del período dictatorial. En línea con lo anterior, sin entrar en pormenorizaciones históricas, el ministro definió a Picasso como “un español que se asoció a un pueblo en el afán de encontrar un sistema de libertades y que creó un clima tendente al restablecimiento de nuestra democracia”⁵. Así, si pensamos en *Guernica* y, por extensión, en Picasso en tanto que *vero(s) icono(s)*⁶, como propone Robles Tardío, y asumimos la definición del icono como un “signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”⁷, es posible reconocer el proceso de manipulación al que fueron sometidos tanto el artista como su obra. De hecho, las notas apuntadas por Cavero fueron la punta de lanza de una cadena de negaciones históricas, las cuales, hasta cierto punto, se apoyaron en biografías excesivamente edulcoradas y tendentes a lo hagiográfico. Estas marcaron el compás editorial de las obras publicadas en España durante el franquismo, acaso con la intención de superar los escollos de la censura, y no solo con el objetivo de sepultar ciertas calas de la vida del artista malagueño. En especial, aquellas que lo relacionaban directamente con el exilio republicano y la condena abierta al bando sublevado, o con su adhesión al Partido Comunista Francés (PCF) en octubre de 1944 y, en general, con una vocación política clara y consciente⁸.

Sirva como ejemplo de la capacidad de producción de relatos inventados, pero asumidos muchas veces como reales, la “Visita a Picasso (o acerca del fin del Arte)”⁹, una entrevista que el escritor Giovanni Papini habría realizado a Picasso tras un imaginario paso por Antibes, en febrero de 1951. Hélène Parmelin, militante comunista, biógrafa y amiga del malagueño, recordaba el revuelo generado con motivo de las afirmaciones de Papini, a pesar de la naturaleza ficticia de su narración. Los testimonios puestos en boca del artista (“Para un pintor la celebridad significa ventas, ganancias, fortuna, la riqueza”¹⁰), tuvieron gran calado y, como aseguraba Parmelin, “de todos los textos imaginados de Papini, este fue el único que conoció sus horas de autenticidad”¹¹. Alejada del relato fantástico del *Libro Negro*, aunque, como veremos, configurada “más desde impresiones personales que desde un aná-

⁴ “La exhibición pública del ‘Guernica’ coincide hoy con el centenario de Pablo Picasso”, *El País*, 25 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/25/cultura/372812401_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult

⁵ “La exhibición pública del ‘Guernica’”.

⁶ Rocío Robles Tardío, “*Vero icono*”, en *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019), 119-122.

⁷ *Real Academia Española (RAE)*. <https://dle.rae.es/icono>

⁸ Por ejemplo, si prestamos atención a los expedientes de censura de las biografías del artista que fueron propuestas para publicación durante la dictadura, es posible constatar que entre los aspectos valorados positivamente por los censores se encontraba la eliminación de referencias ideológicas que vinculasen a Picasso con cuestiones políticas. Al mismo tiempo, en algunos de ellos estas obras aparecen descritas como “elogiosas”. Los expedientes de censura a los que se alude se conservan en el fondo (03)050 de censura literaria, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

⁹ Giovanni Papini, *El libro negro* (Buenos Aires: Mundo Moderno, 1954), 212-215.

¹⁰ Papini, *El libro negro*, 214.

¹¹ Hélène Parmelin, *Habla Picasso...* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968), 136.

lisis riguroso y crítico”¹², es interesante la lectura que José Camón Aznar realizó en su obra *Picasso y el cubismo* (1956), a propósito de la producción picassiana de sus épocas de juventud en Barcelona, que situaba como resultado de la influencia del ambiente revolucionario de la capital catalana. Pese a que este juicio se ajustaba a la realidad histórica del autor, Camón neutralizaba la vocación ideológica de Picasso dentro del movimiento anarquista, la cual era considerada por el crítico como una actitud pasajera, casi anecdótica, puesto que “aún los pintores más desinteresados no pueden sustraerse a que sean las miserias y los tipos más fracasados y laterales los que recojan sus pinceles”¹³.

Aunque existen muchas otras, estas anécdotas evidencian una dinámica común de estigmatización recurrente, carente en la mayor parte de los casos de pruebas verosímiles, que se repite en figuras tan mediáticas como la de Picasso. Su impacto inmediato en la consciencia colectiva refleja, primero, la asimilación del relato biográfico construido (a veces manipulado), así como su rápida inserción y propagación en el tejido social y, segundo, explica su calado posterior. Esta persistencia en el tiempo concuerda con una de las propuestas que se vienen trabajando en el marco de los estudios en torno a la relación entre el exilio republicano y el interior, los cuales reconocen el mantenimiento de una lógica que bebe de “metodologías marcadas por el franquismo y heredadas mayoritariamente de modo acrítico durante la democracia”¹⁴.

Así, con ánimo de recuperar la “historia política de la verdad”¹⁵ que propone Foucault, nos acercaremos a la biografía del artista desde los procesos políticos que condicionaron la horquilla temporal que coincide con el cambio de siglo pues, tal y como afirmaba John Berger, “la historia puede ser subjetivamente activa en la creación de un carácter”¹⁶. Consecuentemente, este trabajo pretende ofrecer otras formas metodológicas y teóricas con las que aproximarnos y reforzar el conocimiento sobre el compromiso político de Picasso, ya que, a nuestro juicio, resulta fundamental en la construcción de su relato biográfico. En este sentido, el estallido de la Guerra Civil y la adhesión del artista a la causa republicana a través de la aceptación del cargo como director Honorífico del Museo del Prado, en septiembre de 1936, suele considerarse como un hito determinante en la convicción ideológica del malagueño. Sin embargo, queremos demostrar que aquella adhesión no fue resultado de una decisión aislada, sino que es fruto de un *continuum* cuya génesis se rastrea varias décadas atrás. De este modo, a partir de las investigaciones en torno a la relación del artista con el ámbito anarquista, junto a las teorías que vinculan la vanguardia artística gala con aquel movimiento político en la Francia finisecular, expondremos lo pertinente en el empleo de una metodología que, desde la filosofía de la estética anarquista, permite reconstruir una biografía del malagueño acorde con la imbricación arte/política que marcó, en gran medida, su trayectoria creativa.

¹² José Ramón López García *et al.*, Introducción a *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, editado por José Ramón López García *et al.* (Sevilla: Renacimiento, 2021), 14.

¹³ José Camón Aznar, “Picasso desde el anarquismo ibérico”, en *Picasso y el cubismo* (Madrid: Espasa Calpe, 1956), 324.

¹⁴ López García *et al.*, Introducción a *Puentes de diálogo*, 14.

¹⁵ Alfredo Sánchez Santiago, “Aproximación al concepto de genealogía en Nietzsche y Foucault”, *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 2, n.º 22 (2017): 201, <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/619ca836a08dbd1b8fa07050>.

¹⁶ John Berger, *Ascensión y caída de Picasso* (Madrid: Akal editor, 1973), 109.

1. Arte y política, elementos germinales en el desarrollo de la vanguardia en Francia

En una conferencia impartida en 2019, Eugenio Carmona empleaba la escultura *Vaso de absenta* (ha. 1914) de Picasso, como trasunto de la vocación política y socialmente comprometida del cubismo, ya que representaba la “incorporación vivencial de los temas del mundo exterior, suprimiendo de ellos las aristas individuales”¹⁷. Así, la pieza, apriorísticamente alejada de una lectura comprometida, escondía, sin embargo, una referencia explícita a los tipos humanos que formaron parte de la conocida como época azul. En este sentido, la absenta simbolizaba uno de los motivos presentes en los ambientes de la bohemia y la decadencia finisecular, reflejada tanto virtual como fácticamente en obras del malagueño como *La espera (Margot)*, también conocida como *La morfínomana*, o en sus múltiples “bebedoras de absenta”, figuras de mirada perdida frente a las que aguardaba el vaso de ajeno. La elección temática no era baladí y, siguiendo a Carmona, superaba la decisión singular y personal del artista, entendida esta como una de las características propias del esencialismo del autor genial. Al contrario, incidía en una cuestión que marcó el paisaje marginal del París y la Barcelona de principios de siglo. Aún más, el empleo de un lenguaje de vanguardia, entendida esta desde la revolución y el radicalismo de la forma, permite apuntalar la relación de las propuestas creativas del artista con el plano de la política.

Entre las múltiples teorías en torno a la configuración de la vanguardia estética, nos interesa la que propone el italiano Renato Poggioli para el contexto francés, precisamente porque fue en él donde la producción picassiana alcanzó un mayor grado de experimentación. Para ello, Poggioli sitúa el nacimiento de la vanguardia en Francia como consecuencia no tanto de un revulsivo estético como político, e incide en las circunstancias históricas y sociológicas que motivaron su desarrollo posterior en el campo del arte, como una condición psicológica común, “un hecho ideológico único”¹⁸. Así, para formular su *Teoria dell’arte d’avanguardia* define lo ideológico como un “fenómeno social” pero, a la vez, como un estado psíquico. Ambos generan un código de conducta determinado que no opera individualmente, sino que, al contrario, afecta al conjunto de un grupo. Es decir, vanguardia e ideología se solapan y llegan a confundirse en la Francia finisecular, de forma que surge lo que Poggioli denomina una “ideología de vanguardia”, que describe como “un fenómeno social precisamente por el carácter social o antisocial de las manifestaciones culturales y artísticas que sustenta y expresa”¹⁹.

Para demostrar la existencia de aquel fenómeno en el ámbito francés, así como para reforzar su vinculación inicial con el revolucionarismo más radical, el teórico rastrea los espacios en que el término *Avant-garde* fue empleado con mayor profusión. En consecuencia, nociones como “vanguardia”, “radicalismo” o “revolución” vehicularon, según Poggioli, el lenguaje de determinados círculos políticos del París del último tercio del siglo XIX. A pesar de que, posteriormente, los límites del *avant-gardisme* se ampliaron hacia espacios terminológicos y conceptuales que excedieron

¹⁷ Eugenio Carmona, “Cubismo: el arte y su doble”, conferencia presentada en el curso Arte de Vanguardia, 100 años después, Málaga, 29 de octubre de 2019, <https://fguma.es/course/arte-vanguardia/>.

¹⁸ Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 4.

¹⁹ *Ibid.*, 4.

el ámbito político, el teórico afirma que, al menos hasta 1870, era “casi imposible” encontrar esta noción más allá del marco político²⁰. Concretamente, a partir de autores como Baudelaire, Poggioli demuestra la relación simbiótica del vanguardismo y el anarquismo en la capital gala de fin de siglo. De hecho, se refiere también a los grupos conservadores del momento, así como al rechazo que estos profesaron hacia las *littératures d'avant-garde* por su posicionamiento radical y de izquierdas²¹.

Paralelamente, es posible observar un patrón similar en las actitudes de ciertas calas de la crítica y del ecosistema cultural de la oficialidad franquista, cuyo rechazo a la producción plástica de vanguardia arroja luz a las implicaciones ideológicas de la misma. Ello explica que, durante la primera década de la dictadura, publicaciones culturales de filiación estatal, como la revista *Vértice*, se alejasen de las propuestas de vanguardia, las cuales asociaban al revolucionarismo político. Aquella situación fue superada poco después a través de críticos como Enrique Azcoaga y ante la necesidad de una urgente regeneración del panorama cultural como consecuencia de las necesidades de la dictadura²². Pese a su neutralización, esto indica hasta qué punto la noción de “vanguardia” gozaba de un sentido integrador, al ser entendida no solo como una superación estética de las fórmulas plásticas tradicionales, sino también como un fenómeno ideológico.

Finalmente, al reconocer la importancia del anarquismo como uno de los motores, aunque no el único, que impulsaron el discurso ideologizante de la vanguardia, nos parecía pertinente analizar, en contrapartida, cuáles fueron los principales preceptos defendidos por la estética anarquista:

La estética anarquista refleja, además, el pluralismo fecundo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario. Individualista, exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona. Colectivista o comunista, celebra el poder creador de la comunidad o del pueblo. Pero sea que reclame, inspirándose en el culto proudhoniano, bakuninista, de lo desconocido, un arte nuevo, sin precedente en la historia del arte; o que preconice el renacimiento de un arte popular o arcaico, inicia el primer gran ataque moderno contra dos milenios de cultura europea²³.

El marco que aporta André Rezsler perfila con gran tino la producción creativa de Picasso al aunar muchas de las condiciones que hemos ido apuntando hasta ahora. Entre ellas, la superación del genio artístico en favor de un tipo de producción socialmente consciente, pensada desde la colectividad y no tanto desde la singularidad artística (como también asumía Carmona a propósito del binomio estética-política) como elemento que atraviesa diametralmente la producción picassiana. Primero, por su vinculación con la experimentación vanguardista, “que liberará al artista latente en el hombre y pondrá los valores de la espontaneidad y de la imaginación en el centro de la aventura estética”²⁴ y, segundo, por la propia relación del artista con su

²⁰ *Ibid.*, 9.

²¹ *Ibid.*, 10-11.

²² Ángel Llorente Hernández, “Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939-1951)”, *Revista de Historiografía* 7, n.º 13 (2010): 7-9.

²³ André Rezsler, *La estética anarquista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 7.

²⁴ *Ibid.*, 9.

entorno, el cual influyó de manera evidente en sus decisiones creativas: “el filósofo anarquista se apropia de las teorías románticas de síntesis de las artes para darles una dimensión política y social a la vez que estética”²⁵. En este sentido, tanto la plástica como las actitudes ideológicas del malagueño entre finales del siglo XIX y principios del XX, determinadas históricamente por una coyuntura singular, resultan esclarecedoras de estas circunstancias, y refuerzan la pertinencia de una lectura política de su trayectoria biográfica.

1.1. Artistas socialmente conscientes: la influencia del anarquismo en la bisagra del cambio de siglo

Desde 1888, tras la desintegración del comité nacional del movimiento obrero anarquista barcelonés, la pertenencia o proximidad a aquella alternativa política favorecía la exposición a la persecución y la represión policiales²⁶. Residente en la ciudad condal desde el otoño de 1895, la familia Ruiz Picasso había recalado en una Barcelona atravesada por fuertes tensiones y una abrupta crispación política y social²⁷. De hecho, en aquellos años pudieron presenciar algunos de los cruentos sucesos saldados violentamente en las calles de la capital catalana, como los atentados del Corpus Christi del 7 de junio 1896, cuando sobre la procesión fueron lanzadas varias bombas que se cobraron la vida de cinco personas y resultaron en arrestos y torturas “a un sinnúmero de ciudadanos que habían estado envueltos en luchas sindicales durante las últimas décadas”²⁸. Este telón de fondo, sumado a las relaciones interpersonales del artista con los círculos intelectuales del anarquismo catalán, enmarca una serie de decisiones “socialmente conscientes” que se reproducen no solo en la plástica del malagueño, sino también en espacios en los que su compromiso fue evidente. Un ejemplo de ello lo encontramos en la firma del “Manifeste de la colonie espagnole à Paris”, en el que aparecían, igualmente, los nombres de algunos amigos próximos, a quienes había conocido en Barcelona, como los artistas Carles Casagemas²⁹, José Cardona o Manuel Pallarés.

²⁵ *Ibid.*, 8.

²⁶ Temma Kaplan, *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)* (Barcelona: Ediciones Península, 2003), 35-37.

²⁷ Como ejemplo de la coyuntura social de la ciudad, el 1 de mayo 1890, lo que había comenzado como una celebración pacífica a la que habían acudido unas 25.000 personas, en el marco de la Segunda Internacional de Asociaciones de Trabajadores, acabó tornándose en una violenta insurrección motivada por grupos anarquistas, los cuales consideraban aquella manifestación insuficiente, y llamaban a una huelga general para la adquisición efectiva de sus derechos como trabajadores. El temor del Gobernador Civil ante las protestas desembocó en la declaración del estado de guerra en Barcelona y, en consecuencia, en numerosos enfrentamientos entre los obreros y la Guardia Civil. Véase Kaplan, *Ciudad roja*, 51-59.

²⁸ *Ibid.*, 65.

²⁹ La amistad de Picasso y Manuel Pallarés comenzó en 1895, tras coincidir en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja. Habían compartido también un estudio-taller en el número 4 de la calle de la Plata, desde septiembre de 1896 y hasta 1897. Asimismo, la relación entre ambos es bien conocida por los meses que Picasso pasó en el pueblo familiar de Pallarés, en Horta de Sant Joan. Con Josep Cardona tenía Picasso trato desde que fueron alumnos en la misma escuela. No solo esto, sino que, en 1899, el malagueño había compartido vivienda con el hermano mayor del escultor, Santiago, en la calle Escudillers Blancs. En lo que respecta a Casagemas, ambos compartieron también estudio en Barcelona, en la calle Riera de Sant Joan, y partieron juntos por primera vez a París con motivo de la exposición universal de 1900, coincidiendo con la firma del manifiesto de la Colonia de Españoles en París. Más tarde, Casagemas acompañó a Picasso durante su paso por Málaga, entre diciembre y febrero de 1901. Fue entonces cuando el primero, tras una parada en Barcelona, regresó a París, donde acabó suicidándose al poco de su llegada. Véase Sabartés, *Picasso. Retratos y recuerdos*, 47-49 y 55-57.

Veinte mil españoles; –la flor de nuestra juventud– que recorre las tierras extranjeras en demanda de pan y trabajo, veinte mil compatriotas nuestros necesarios a la producción nacional, desertores y prófugos víctimas de la infamia del servicio militar de los miserables han lanzado el grito de olvido, de reconciliación y de amnistía. / Pues bien, este grito de angustia, de justicia y de necesidad política y social, este grito que saliendo de las entrañas del pueblo responden en villorrios y ciudades millares de familias, no ha encontrado un eco, un intérprete, no en las Cortes ni en las columnas de la prensa de gran circulación. / [...] Desgraciadamente estos (los poderes públicos) duermen todavía y será fuerza despertarles, pero como es probado que sólo les despiertan los rugidos de las multitudes no hay más remedio que apelar al concurso de estas para que el Gobierno se entere de que el pueblo a cambio de su pasividad ante la próxima boda real que hiere sus sentimientos liberales exige que cese el divorcio entre la patria y veinte mil de sus hijos amados y dispersos. / [...] El pueblo no siente envidia de la dicha ajena y hambriento y todo, se estrujará para presenciar el desfile soberbio de sus explotadores insolentes [...]. Ya hemos publicado varios documentos: ahí van otros explícitos y vibrantes: [...] Manifiesto de la colonia española residente en París / [...] Nuestra deserción fue motivada por el horror que inspira el espectáculo de la guerra llevada a cabo por mezquinos fines. / [...] Al recuerdo de que somos hombres y partidarios del bienestar universal, protestamos ante tamaño proceder de las instituciones. Si alrededor de nuestros cadáveres y del llano de los desesperados ancianos, se prestan a engordar los caníbales, diremos al que desee la guerra que vaya él, ya que nosotros queremos paz y armonía entre los pobladores de la tierra³⁰.

En línea con la concepción antimilitarista defendida por el anarquismo, el manifiesto condenaba el encarcelamiento de una serie de compatriotas que se habían negado a participar en la guerra de Cuba, un conflicto de tintes netamente imperialistas que se acabó por saldar con el Desastre del 98 y la consecuente pérdida de la colonia caribeña. También desde Francia, la documentación que permite demostrar la proximidad entre Picasso y las filas del anarquismo no se limitaba únicamente a sus decisiones como sujeto político. Al contrario, existen informes en los que el malagueño es objeto de acusaciones que, en este caso, permiten reforzar su proximidad ideológica con los grupos de la izquierda revolucionaria. A este respecto, resulta muy interesante el primer expediente policial conservado del artista, realizado desde la Prefectura de Policía de París con fecha de junio de 1901, apenas un año después de su primera visita a la capital con motivo de la celebración de la Exposición Universal de París. Precisamente, fue su proximidad con la colonia catalana que habitaba la colina de Montmartre el primero de los detonantes en llamar la atención de las fuerzas policiales galas su proximidad con la colonia catalana que habitaba la colina de Montmartre fue el primero de los detonantes que llamaron la atención de las fuerzas policiales galas.

Había sido la comunidad catalana del barrio parisino la que acogió tanto a Picasso como a Carles Casagemas durante sus primeras estancias en la ciudad. Asimismo, las

³⁰ “La amnistía se impone”, *La Publicidad*, 29 de diciembre de 1900, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1426215. En este mismo número se reprodujeron también manifiestos llegados desde Perpignan y desde Orán.

redes tejidas por aquella en los ambientes intelectuales parisinos favorecieron el desarrollo profesional de los artistas, como fue el caso de la ayuda que les prestó el pintor Isidre Nonell³¹, en cuyo estudio permanecieron los dos amigos y quien, a su vez, puso a Picasso en contacto con el que fue su primer marchante, Pere Mañach, empresario e igualmente de origen barcelonés³². Sin embargo, autores como Gérard Gosselin afirman que “La fréquentation de ses amis anarchistes valut à Picasso d’être fiché par la police espagnole et d’être suivi pendant un certain temps par un policier français lors de son séjour à Paris en 1900”³³. Cabe destacar que, durante la bisagra del cambio de siglo, la política interior francesa se caracterizó por dos fenómenos principales que ha definido muy bien Annie Cohen-Solal, cuya investigación sobre Picasso desde la condición antropológica e identitaria de “lo extranjero” permite ampliar los modos de lectura de los primeros años que el artista pasó en París. Así, los migrantes que recalaban en la Francia de la época se encontraban, primero, con unas políticas de extranjería de carácter restrictivo, auspiciadas por una creciente xenofobia, cuyo discurso fue avivado desde ciertos sectores de la política finisecular³⁴. Al mismo tiempo, la práctica anarquista fue motivo de persecución, lo que explica que la colonia catalana se encontrase entre las principales preocupaciones de las autoridades francesas, precisamente por considerar que la procedencia e identidad de aquella se vinculaba inequívocamente con los principales ideólogos y líderes del anarquismo español³⁵.

La suma de ambas identidades, la política y la extranjera, abría la posibilidad a los migrantes de agruparse y posicionarse ideológicamente. Ese temor debió empujar a las autoridades a “practicar una política de atomización de los refugiados y expresar una desconfianza desenfadada hacia ellos”³⁶. Picasso no estuvo exento del escepticismo policial, tal y como refleja su primer informe conservado. Como antes apuntábamos, junto a la sospecha que levantaba su vinculación con el grupo catalán de Montmartre, las principales acusaciones vertidas sobre el artista radicaban, precisamente, en su producción plástica (fig. 1). Aún más, el informe policial fue redactado a partir de la crítica que Gustave Coquiot dedicó a la exposición protagonizada por el malagueño y por Francisco Iturrino en la galería Vollard. Dicho texto, publicado en *Le Journal* el 17 de junio de 1901, se alejaba diametralmente de la opinión que el comisario de policía, M. Rouquier, mostró en torno a las piezas con que el malagueño debutó en el circuito expositivo de París.

³¹ Otros de los personajes de la intelectualidad catalana que engrosaban aquella red de apoyos entre compatriotas fueron Miquel Utrillo, Francisco Iturrino, Pompeu Gener i Babot (Peyo), Eduardo Marquina, Manuel Martínez Hugué (Manolo) o Ricard Opisso, por citar algunos. Véase: Marilyn McCully y Malén Gual, dirs., *Picasso i Reventós: correspondència entre amics* (París, Barcelona: Musée national Picasso-Paris, Museu Picasso de Barcelona, 2015), 28.

³² Annie Cohen-Solal, *Un étranger nommé Picasso* (París: Fayard, 2021), 19-29.

³³ Gérard Gosselin, “Picasso, la politique et la presse”, en *Picasso & la presse. Un peintre dans l’histoire*, dir. por Gérard Gosselin (París: L’Humanité & Éditions Cercle d’Art, 2000), 11.

³⁴ En su investigación, Cohen-Solal hace extensible a ciertos grupos de la Francia del momento el discurso de odio del que se hicieron eco, entre otros, el político y escritor Maurice Barrès, que hablaba de las personas extranjeras en tanto que sujetos que “como parásitos, nos envenenan” (Cohen-Solal, *Un étranger nommé Picasso*, 39).

³⁵ Marilyn McCully, *Picasso: the early years, 1892-1906* (Washington D.C.: National Gallery of Art, 1997), 603.

³⁶ Cohen-Solal, *Un étranger nommé Picasso*, 40. Más adelante, la autora analiza una serie de dosieres de finales del siglo XIX en los que el ministerio del interior aconseja a los prefectos franceses expulsar del país a todos aquellos extranjeros que militen o muestren su apoyo a campañas anarquistas o revolucionarias. Sobre el contexto político y social francés finisecular, así como para comprender la situación a la que se vio expuesta la población extranjera en aquel momento, véase el capítulo que la autora titula “Les ‘airs mystérieux’ des anarchistes” (42-49).

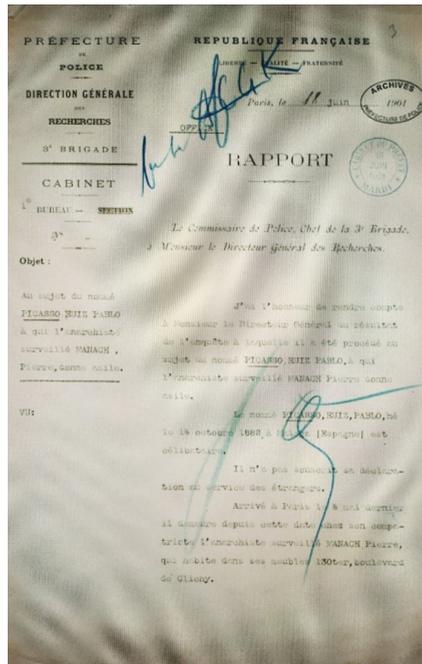


Figura 1. *Au sujet du nommé PICASSO RUIZ PABLO à qui l'anarchiste surveillé MANACH, Pierre, donne asile*, 18-06-1901, Paris (7 pp.). Archivos de la Prefectura de Policía de París [APP], PICASSO Pablo (Ruiz-Picasso) (1933-1972), FRAGPP_GA_230 204648.

Ya entonces los tipos humanos de la época azul fueron vistos como un ataque abierto a las actitudes de una burguesía y un sistema político, económico y social que marginaba a aquellas “filles aux faces fraîches ou aux mines ravagées [...], la souillarde, la détrouseuse, l’assasine”. Desatendidas por la administración, estas minorías encarnaban metafóricamente una dura acusación que señalaba a las esferas oficiales como las principales culpables, por ejemplo, de “les mendiants lâchés par la ville”³⁷. Lo que parece claro es que Rouquier encontró en aquella exposición una crítica sin ambages a la estigmatización de la pobreza, al desamparo de la clase obrera o a la virulencia ejercida sobre la población por el estamento militar:

Il a peint dernièrement un tableau représentant des soldats étrangers frappant un mendiant tombé à terre. / Il a en outre dans sa chambre plusieurs autres tableaux représentant des mères de famille qui sollicitent l’aumône à des bourgeois et que ces derniers repoussent³⁸.

Todo ello, a su vez, entronca con la filosofía anarquista, defensora de los derechos de la clase trabajadora, antiburguesa y antimilitarista, y conecta y reactiva la situación política vivida por Picasso en la Barcelona de principios de siglo, donde las pro-

³⁷ Gustave Coquiou, “La Vie artistique: Pablo Ruiz Picasso”, *Le Journal*, 17 de junio de 1901, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7628837p/t2.item>.

³⁸ Informe policial sobre Pablo Ruiz Picasso, 18 de junio de 1901, FRAGPP_GA_230 204648, Archivos de la Prefectura de Policía de París, París.

testas y la consiguiente represión militar habían alcanzado cotas de normalización considerable. Con todo, la observación final del comisario en torno al artista resultaba incluso lógica, de forma que: “De ce qui précède il résulte que PICASSO partage les idées de son compatriote MANACH qui lui donne asile. / En conséquence, il y a lieu de le considérer comme anarchiste”. Aún más, es interesante notar hasta qué punto la influencia de la estética preferida por el autor para la configuración de aquellas piezas pesó en el juicio final del informe policial, más incluso que sus propias actitudes políticas. Estas últimas, de hecho, apenas llamaron la atención de Rouquier, puesto que, en efecto, Picasso “n’a jamais entendu [...] émettre d’opinions subversives”. Desde luego, el comisario no debía tener noticia ni de la firma de Picasso en el manifiesto por la amnistía de los presos anarquistas en Cuba, ni tampoco de otras acciones en materia política. Entre ellas, su participación en las masivas manifestaciones que tuvieron lugar en París los días 13 y 17 de octubre de 1909, lideradas por el diputado socialista Jean Jaurès³⁹, en favor de Francisco Ferrer i Guàrdia, anarquista e intelectual español condenado a muerte tras la Semana Trágica de Barcelona. El pedagogo catalán, fundador de la Escuela Moderna, había sido acusado de instigar los violentos acontecimientos que habían tenido lugar durante aquella semana en la ciudad condal, motivados por el decreto de Antonio Maura sobre el envío de tropas de reserva a la Guerra de Melilla, integradas en su mayoría por hombres de familias obreras, procedentes de Barcelona y otras ciudades del ámbito catalán. La gran huelga convocada como respuesta a aquella decisión ministerial, que tuvo lugar entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909, generó múltiples disturbios y, en suma, una revuelta social generalizada en la que se quemaron iglesias, monasterios, conventos, y otros espacios religiosos, como las escuelas, sucesos por los que Ferrer fue detenido y posteriormente condenado y fusilado. La injusticia de su asesinato –ni siquiera se encontraba en Barcelona durante la Semana Trágica– causó gran impacto, tanto a nivel nacional como internacional⁴⁰. Aquella revolución fallida, tal y como la han definido algunos autores, permeaba inequívocamente los postulados defendidos desde el anarquismo en torno a los siguientes puntos:

política colonial y movimiento antiimperialista, la pugna entre clericales y anticlericales, los anhelos y limitaciones de todo tipo de regeneracionismos, destacando los límites de la apuesta insurreccional republicana, la embrionaria construcción del sindicalismo revolucionario modernizado, la aún tierna vocación reformista de los regionalismos o los límites de la *revolución desde arriba* del conservadurismo maurista⁴¹.

³⁹ Patricia Lighten, *Re-ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1989), 110. Véase también: Robert Rosenblum, “Picasso and the Typography of Cubism”, en *Picasso in Retrospect*, eds. por Roland Penrose y John Golding (Nueva York: Harper and Row, 1973), 33-48.

⁴⁰ De familia payesa y fervientemente católica, Francisco Ferrer i Guàrdia fue el fundador, junto con Clémence Jacquet y Léopoldine Bonnard, de la Escuela Moderna en octubre de 1901, una institución de enseñanza de base anarquista, construida sobre los principios de igualdad, solidaridad, libertad y ayuda mutua. Véase David H. Rosenthal, *Banderas al vent! La Barcelona de les utopies, 1914-1936* (Barcelona: Meteora, 2008), 266-270.

⁴¹ Josep Pich Mitjana y David Martínez Fiol, *La revolución de julio de 1909. Un intento fallido de regenerar España* (Granada: Comares, 2019), 8.

En cualquier caso, la participación del malagueño en aquella manifestación encontraba igualmente un paralelo en los paisajes realizados en Horta de Sant Joan, en los cuales se sitúa el inicio de la deriva cubista posterior. Ya en la década de los años sesenta, Josep Palau i Fabre reflexionaba sobre las obras de Horta de 1909, puesto que Picasso había insertado en ellas elementos que no se correspondían con el paisaje propio de la localidad catalana, como las palmeras o las fábricas. Aún más, autoras como Patricia Leighton han visto en aquellas composiciones “an image laden with those associations of human exploitation and degradation evident in his early works”⁴². Todo apunta a que aquel paisaje era una reminiscencia de los sucesos acaecidos en Barcelona durante aquel verano de 1909, de los que el malagueño estuvo al corriente, como se desgrana de la correspondencia conservada entre Gertrude Stein y Fernande Olivier (fig. 2):

Je crois avoir répondu a vos deux lettres. Mais les evenements qui se sont passés dans toute l'Espagne et principalement a Barcelone nous ont isolés du monde pendant une dizaine de jours et comme le gouvernement empechait toutes relations exterieurs les lettres qui je vous ai envoyés n'ont du vous parvenir de longetemps après que je les ai envoyés. Il parâit que le peuple avait demoli des ponts de chemin-de fer entrant a Barcelone. Je ne sais si vous êtes très au courant de cela mis cela a été tres grave⁴³.

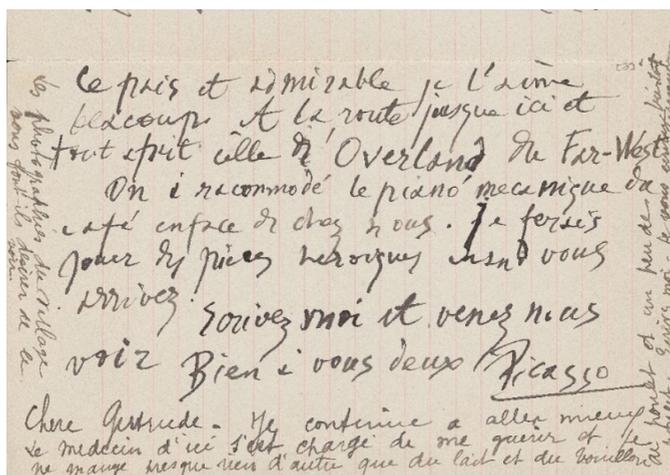


Figura 2. Fragmento con las anotaciones de Fernande Olivier, en una carta de Pablo Picasso a Leo y Gertrude Stein [julio/agosto-1901?], Horta de Sant Joan (4 pp.). Gertrude Stein and Alice B. Toklas Collection, Yale Collection of American Literature. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Estados Unidos, YCAL MSS 77, Serie II, Picasso, Pablo, 1906-30, n.d., caja 119, Carpetas 2552-2559.

⁴² Leighton, *Re-ordering the Universe*, 108.

⁴³ Fernande Olivier a Gertrude Stein, carta, julio-agosto de 1909, YCAL MSS 77, Serie II, Picasso, Pablo, 1906-30, n.d., caja 119, Carpetas 2552-2559, Gertrude Stein and Alice B. Toklas Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Estados Unidos, https://archives.yale.edu/repositories/11/archival_objects/723292. Se ha mantenido la ortografía original en la transcripción.

Al miedo generado por la tensa situación social se unía la posibilidad de que Picasso fuese igualmente llamado a filas, puesto que desde la muerte de su tío Salvador en 1908 nadie sufragaba ya su impuesto de exención del servicio militar. Aquella coyuntura ponía en riesgo la situación vital del artista, lo que explica, según Leighton, que el malagueño decidiera permanecer lejos del foco de las revueltas, y que su condena a los excesos políticos traspasara las acciones militantes y alcanzara el plano de lo puramente artístico⁴⁴. Es aquí donde se enmarca la “revolución personal” de Picasso, aquella que se entreveía en los paisajes de Horta y que alcanzó un grado de experimentación notable con sus *collages* tempranos, acaso los que mejor reflejan su convicción anarquista, ya no solo por el radicalismo de su factura y de la naturaleza de los materiales empleados, sino también por los mensajes que, veladamente, se escondían en los mismos.

Una vez más, la situación política sirvió de acicate en la configuración de una nueva propuesta estética, concretamente en la Francia de preguerra, marcada por los enfrentamientos constantes entre el movimiento obrero y las fuerzas de la autoridad del estado, encargadas de sofocar las huelgas que se habían convocado en el país. En contrapartida, aquella respuest benefició a los sindicatos de base anarquista, como la Confederación General del Trabajo (CGT), que en 1912 contaba con más de medio millón de afiliados. La precaria situación de la clase obrera motivó igualmente el aumento de representantes socialistas en el parlamento francés lo que, en suma, fue trasunto del fortalecimiento y la cada vez mayor visibilidad de los partidos de izquierdas en el panorama político galo. De nuevo, la huella del anarquismo atravesaba las prioridades de las campañas llevadas a cabo en aquel ecosistema de preguerra, las cuales criticaban duramente la situación geopolítica de los Balcanes, un escenario que barruntaba el fantasma amenazante del conflicto mundial. Con ánimo de evitar la entrada de Francia en lo que acabó por detonar la Primera Guerra Mundial, desde la CGT se repartieron panfletos que aconsejaban sobre la desertión y la difusión de propaganda revolucionaria en los barracones; se acordó además la proclamación de una huelga general si se llevaba a cabo una declaración oficial de guerra⁴⁵. Por otra parte, desde el socialismo, personajes como el citado Jaurès encabezaron movilizaciones masivas contra las políticas colonialistas y la inversión en maquinaria bélica. Nuevamente, el imaginario picassiano tomaba posición ante aquella coyuntura, como demuestra la selección de recortes de prensa que el artista insertó en sus *collages* de la década de 1910, los cuales hacían alusión a cuestiones como la guerra y la especulación, la corrupción entre los oficiales, las huelgas, las manifestaciones pacifistas... La brutalidad y violencia bélicas fueron algunos de los temas que marcaron los titulares de sus composiciones cubistas, hasta alcanzar más de la mitad de los recortes, mientras que otro cuarto de aquellos eran relatos de “suicide, murder, and vandalism, which accumulate to depict, with the blackest humor, a pathological bourgeois world gone mad”⁴⁶. Un ejemplo de esto último lo encontramos en obras como *Botella de Suze 1912* o *Guitarra, partitura y vaso de vino*, las cuales compartían fragmentos de una noticia relatada por el corresponsal de *Le Journal*, Paul Erio. El periodista francés había acudido al frente en Turquía, donde pudo constatar la inhumanidad de la experiencia bélica, ya no solo por las muertes

⁴⁴ Leighton, *Re-ordering the Universe*, 109-111.

⁴⁵ *Ibid.*, 123.

⁴⁶ *Ibid.*, 121.

generadas como consecuencia del conflicto, sino por las enfermedades que asolaban a los combatientes:

Je laissai donc sur ma droite Hademkeuï et continuai mon chemin vers Derkos; mais dès que j'eus rejoint la route qui conduit à ce dernier village, je pus juger de toute l'étendue du désastre qui atteint surtout l'aile droite de l'armée. Des charrettes se suivant à la file inllienne étaient littéralement remplies de soldats. La figure décomposée, les yeux révolvés, ils gisaient inertes sur le plancher des voitures. [...] / Bientôt j'aperçus le premier cadavre, encore grimaçant de douleur et la figure presque noire. Puis j'en vis deux, quatre, dix, vingt; puis je vis cent cadavres [...] / Combien de cholériques ai-je ainsi rencontrés ? Deux mille ? Trois mille ? [...] / Mais je n'avais encore rien vu. La véritable horreur m'attendait au retour. [...] / L'imagination ne saurait concevoir l'atrocité du spectacle qui m'apparut et restera dans ma mémoire comme un inoubliable cauchemar / [...] L'affreux charnier d'Hademkeuï est, pour l'armée turque, un danger aussi redoutable que l'armée ennemie. En le quittant je n'étais plus hanté que par cette pensée. Va-t-on continuer à se battre là ou le temps manque déjà pour ensevelir la Mort?⁴⁷

Asimismo, además de retratar la realidad menos conocida del conflicto, algunos fragmentos remitían también a las prácticas censoras ejercidas desde la oficina telegráfica de Constantinopla, puesto que poco interesaba que en Francia se conociese la situación de cólera que asolaba al ejército. La crudeza del contenido del telegrama concluía con una llamada a la pacificación, a pesar de que se trataba del “enemigo” turco: “¿Seguiremos luchando donde ya no hay tiempo para enterrar a la muerte?”⁴⁸.

2. Propuestas metodológicas para una relectura de Picasso en clave política

A tenor de lo expuesto, parece evidente que tanto Picasso como su producción plástica mantuvieron ya desde bien temprano una estrecha relación con las circunstancias que determinaron el acontecer de su tiempo histórico. Analizar y pensar en esta circunstancia nos obliga a seleccionar una metodología aproximativa acorde con la necesidad de proponer una lectura política de la biografía del artista, la cual se sustenta sobre una serie de decisiones, “socialmente conscientes”, tomadas por el malagueño durante su época de juventud y que, además, se ampliará en el tiempo hasta prácticamente su fallecimiento, en abril de 1973. Como afirmábamos más arriba, el discurso neutralizante sobre la ideología y compromiso político picassianos transitó, a lo largo del siglo XX en España, entre la negación, el ocultamiento e, incluso, la transformación del activismo del artista en una suerte de capricho burgués: “Picasso, millonario y avaro, que va siempre a comer en tabernas con pretextos casticistas y demócratas [...], se encuentra enrolado en una política que probablemente ni siente”⁴⁹.

⁴⁷ Paul Erio, “Un cortège de Cholériques”, *Le Journal*, París, 18 de noviembre de 1912, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7625045j/f1.item.zoom>

⁴⁸ Erio, “Un cortège de Cholériques”.

⁴⁹ César González Ruano, “Picasso, el aldeano listo”, *Arriba*, 19 de abril de 1948: 8.

Junto a los mecanismos propios de las estructuras de poder del régimen franquista, en la formación de aquella imagen creada contribuyeron también otros factores, como el contexto político internacional de los años cincuenta, materializado en la batalla cultural librada durante la Guerra Fría por los bloques capitalista y soviético, entre los cuales Picasso ocupó un papel central. De hecho, en pleno conflicto, Alfred H. Barr consiguió construir una nueva genealogía para obras de fuerte carga política como *Guernica*, al que resituó en la génesis de la historia del arte del siglo XX. Su vinculación con la Guerra Civil pasaba entonces a un plano secundario, como reflejaba la información de su cartela: “Ha habido muchas y a menudo interpretaciones contradictorias del *Guernica*. El propio Picasso ha negado cualquier significado político, afirmando simplemente que el mural expresa su aversión a la guerra y a la brutalidad”⁵⁰. A propósito de ello, resulta muy útil recuperar la noción seminal con que se ha construido el concepto de genealogía:

[...] la procedencia genealógica de distinciones morales como «bueno» / «malo» no debe ser buscada en el plano de la naturaleza ni de la utilidad, sino en el plano de la *guerra*. Un espíritu histórico más afinado, nos advierte Nietzsche, podrá reconocer en su origen un *pathos de la distancia*, una relación de poder disimétrica impuesta a los más débiles por los hombres de rango superior, considerados en virtud de la superioridad de su fuerza (los poderosos), de sus posesiones (los ricos) o de un rasgo típico de su carácter (los nobles). Analizada genealógicamente la metamorfosis de los conceptos en las distintas lenguas, observamos que, sin excepción, el concepto de preeminencia moral tiene como fundamento el concepto de preeminencia política⁵¹.

A partir de esta noción, Foucault llegó a la definición de la genealogía como el resultado de la búsqueda de la procedencia de un suceso, es decir, del “conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable”⁵²; una búsqueda en la que no solo se desentraña la naturaleza históricamente determinada del hecho en cuestión, sino que también se elabora “una *historia política de la verdad*”⁵³. La relación entre esta formulación teórica y lo que hasta ahora hemos propuesto en torno al legado simbólico que hemos heredado de las múltiples interpretaciones de Picasso no es baladí. Al incidir en los procesos históricos que han determinado la imagen del artista es posible reconocer el mantenimiento de una serie de paradigmas que han sido elevados a la categoría de axiomas. Esto no es extraño si pensamos en cada momento histórico como el espacio de desarrollo de un saber determinado y condicionado, articulado en torno a lo que está permitido ver y decir, lo que Deleuze categoriza como régimen de lo visible y régimen de la enunciación⁵⁴. En este caso, el conocimiento de Picasso en la España del siglo XX se definía a través de una verdad

⁵⁰ Andrea Giunta, “The Power of Interpretation (or How MoMA explained Guernica to its audience)”, *Artelogie*, no 10 (2017): 12. También: Javier Ortiz Echagüe, “Mission Impossible: *Guernica*. The Battle for the Interpretation of Picasso’s Work during the Cold War”, *Art in Translation* 14, n.º 2 (2022): 204-225.

⁵¹ Sánchez Santiago, “Aproximación al concepto de genealogía”, 201.

⁵² Michel Foucault, “¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]”, *Daimon: Revista de Filosofía*, n.º 11 (1995): 15, <https://revistas.um.es/daimon/article/view/7261>.

⁵³ Sánchez Santiago, “Aproximación al concepto de genealogía”, 195-196.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *El Saber: Curso sobre Foucault* (Buenos Aires: Cactus, 2013), 24.

muy concreta y dirigida que, además, procedía no solo del poder sino también de las resistencias. En consecuencia, una primera aproximación genealógica, en términos de Foucault, a la biografía del artista malagueño resulta fundamental para comprender el proceso de formación de su imagen, entendida esta última no solo desde la fisicidad del personaje, sino desde su proyección construida, ajena al control del artista o, lo que es igual, desde las políticas de lo visible:

[...] aquellas reglas que tratan de hacer ver, de regular lo visible en el presente político en que son dictadas [...] que hacen ver y atraviesan todo aquello que es susceptible de producir el universo simbólico de una sociedad [...], que condicionan el imaginario de esa sociedad, su régimen de lo visible. En este sentido, las políticas de lo visible pueden limitar directamente la libertad de expresión [...] aunque otras veces pueden condicionarla de manera más sutil o indirecta [...] promoviendo la creación de ciertas imágenes en detrimento de otras⁵⁵.

Aún más, algunos autores hablan de la “descorporeización” del personaje⁵⁶, es decir, de la desconexión entre el artista y su imagen pública como un mecanismo fundamental para la promoción de uno u otro discurso. Asimismo, resulta evidente que en este proceso intervienen agentes muy diversos, como ya hemos comprobado, desde las administraciones públicas a las asociaciones privadas, los medios de masas o la historiografía y la literatura de la época, pero también las exposiciones y los museos, entre otros. Sin embargo, difícilmente puede negarse la influencia histórica de los procesos políticos y sociales en la producción y deriva vital del artista, tal y como señala John Berger. Para el autor, la temática escogida en la factura de cada pieza realizada por Picasso tenía un sentido específico y reflexivo, cuya decisión podía llegar a ser especialmente problemática en momentos de transición histórica. En ellos, el artista debía ejercer como responsable y artífice en la configuración del nuevo imaginario colectivo. En consecuencia, la entrada en el siglo XX definió para los artistas dos posibles caminos: el de la creación autónoma desde el individualismo creativo, al margen de la realidad y las necesidades sociales, y su contrapartida. Para Berger, quienes escogieron este último:

fueron forzados, en su mayoría, a sufrir la presión terrible de la soledad. Pero, como querían “formar parte de la sociedad”, se volvieron socialmente conscientes, y quisieron cambiar la sociedad. Solo en este sentido puede decirse que fueron políticos y que eligieron sus temas según las normas de la sociedad del futuro⁵⁷.

Al analizar la genealogía política del autor en estos términos es posible explicar los mecanismos y herramientas empleadas en la instrumentalización de su imagen de

⁵⁵ Lidia Mateo Leivas, “Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardo franquismo y la transición” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto de Historia-CSIC, 2018), 39-40, <http://hdl.handle.net/10486/683808>.

⁵⁶ Michael Fitzgerald, “Reports from the Home Fronts: Some Skirmishes over Picasso’s Reputation”, en *Picasso and the War Years: 1937-1945*, editado por Steve A. Nash y Robert Rosenblum (Nueva York: Thames and Hudson, Fine Arts Museum of San Francisco, 1998), 113.

⁵⁷ Berger, *Ascensión y caída*, 118.

forma posterior. En especial cuando, a partir de los años treinta, el *establishment* comenzó a dar cuenta de su potencial para la transmisión e implantación de las políticas de lo visible, y cuya evidencia palmaria fue su reclamo y posterior participación, más virtual que fáctica, en el desarrollo de la Guerra Civil en España.

2.1. Aplicaciones de una reconstrucción biográfica desde la estética anarquista

En una conservación mantenida con el editor Christian Zervos, Picasso reconoció que su obra cubista era resultado de una “suma de destrucciones”⁵⁸. Aquel apelativo, podría explicar la necesidad de romper con el sentido más revolucionario y radical de la vanguardia. Así lo demostraron quienes, desde los sectores más conservadores de la plástica, tanto en Francia como en España, negaron aquel movimiento en tanto que ponía en jaque las virtudes de una tradición plástica en clave nacional⁵⁹. Es decir, la “suma de destrucciones” defendida por el artista adquiriría un sentido literal, pues amenazaba con acabar con los valores patrios del pasado nacional. Sin embargo, aunque no fuese del todo cierta, esta suposición entronca con otra de las afirmaciones que Picasso realizó durante aquella conversación con Zervos, en la que aseguraba estar convencido de la autoridad e influencia que la figura del artista podía ejercer sobre el tejido social:

Nous pouvons reprendre pour le compte de l'artiste la boutade de celui qui a dit qu'il n'y a rien de plus dangereux que les instruments de guerre entre les mains des généraux. Il n'y a rien non plus d'aussi dangereux que la justice entre les mains des magistrats et le pinceau entre les mains du peintre ! Peut-on s'imaginer le danger pour une société ! Mais aujourd'hui on n'a plus le courage d'expulser les poètes et les peintres, car on ne se rend même plus compte du danger de les garder dans la cité⁶⁰.

Esta referencia a la expulsión de los poetas y los pintores de la sociedad remite, nuevamente, a la propuesta en torno a la estética anarquista de Rezsler a la que antes referíamos y permite establecer una relación de concordancia orgánica entre aquella y la propia del artista. Desconocemos, sin embargo, si las palabras de Picasso habían sido imbuidas por el pensamiento proudhonniano, de cuya obra póstuma, *Del principio del arte y su destino social*, extrajo Rezsler la siguiente idea⁶¹:

Platón estaba en lo justo cuando desterraba a los artistas y los poetas de la república [...] Yo no pido que se les ponga fuera de la sociedad, pero sí fuera del gobierno [...] / El artista tiene poder sobre nosotros, como el hipnotizador sobre el hipnotizado [...] / La sociedad se separa del arte; lo saca de la vida real; hace

⁵⁸ Christian Zervos, “Conversations avec Picasso”, *Cahiers d'art*, n.º 7-10 (1935): 173-178, citado en Marie-Laure Bernadac y Androula Michael, eds., *Picasso. Propos sur l'art* (París: Éditions Gallimard, 1998), 31.

⁵⁹ Leighton, *Re-ordering the Universe*, 96-98.

⁶⁰ Zervos, “Conversations”, citado en Bernadac y Michael, *Picasso. Propos*, 31.

⁶¹ Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et sa destination sociale* (París: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1865). Una reproducción del original puede consultarse en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531603v/f13.item.texteImage>

de él un medio de placer y de diversión, un pasatiempo, pero del cual no depende; tiene algo de superfluo, de lujo, de vanidad, de libertinaje, de ilusión, todo lo que se quiera. Pero no es ya una facultad o una función, una forma de vida, una parte integrante y esencial de la existencia⁶².

Más cercana en el tiempo, la necesidad de recuperar la conciencia sobre la influencia del arte y la práctica creativa en el mundo contemporáneo viene siendo igualmente apuntada por la crítica cultural y las metodologías de autores como Mieke Bal o Keith Moxey. Sus teorías permiten reactivar el pensamiento de Rezsler y construir una nueva posibilidad de acercamiento biográfico al artista malagueño:

Una estética socialista ¡por supuesto! ¿Una estética “política”? La respuesta a esto es menos clara. El anarquismo estudia las relaciones entre el arte y la rebelión –y entre el arte y el Poder– con la perspectiva de una filosofía antiideológica, antipolítica. Sin embargo, se aproxima a las “estéticas políticas” en la medida en que descubre, también ella, la finalidad del arte en sus realizaciones sociales⁶³.

Así, podríamos definir las propuestas de autoras como Bal en tanto que herederas de una tradición de base anarquista, ya que la teórica defiende la práctica cultural desde la necesidad de que, en un guiño a la obra de Didi-Huberman, las imágenes tomen posición. En este sentido, el impacto de la imagen en el consciente social colectivo requiere del posicionamiento ideológico de la misma, de forma que esta tiene la responsabilidad implícita de conectar “el arte al mundo sobre la base de una soberanía (ficticia) que suspenda las preocupaciones inmediatas, pero sin posicionarse a favor de la contemplación desinteresada kantiana”⁶⁴. Esa suspensión remite, de igual modo, a la noción de Moxey sobre la temporalidad de las imágenes⁶⁵, las cuales, con independencia de su contexto de creación o de la carga histórica que han ido acumulando a través del tiempo, mantienen su facultad de conmoción. Es por esto que Bal utiliza la idea de la ficcionalidad del arte como el recurso que “provee a los espectadores de tiempo y espacio en suspenso”⁶⁶. Esa cualidad o, más bien, temporalidad, invitaría a la reflexión crítica y dejaría al margen “la desengañada indiferencia del sujeto contemporáneo”⁶⁷. Si trasladamos esta convicción al terreno de la creación literaria y, en concreto, a las escrituras del yo o, más bien, del otro, las biografías de artista, construidas desde el espacio de lo político, podrían entenderse y concebirse como espacios en suspensión con las que contribuir a la superación de una posible situación de narcosis generalizada⁶⁸.

⁶² Rezsler, *La estética anarquista*, 9-11.

⁶³ *Ibid.*, 20-21.

⁶⁴ Mieke Bal, “El arte político hoy: el artefacto como medio”, en *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la memoria* (Madrid: AKAL/Estudios Visuales, 2020), 158.

⁶⁵ Keith Moxey, *Visual time: the image in history* (Durham, Londres: Duke University Press, 2013), 77-106.

⁶⁶ Bal, “El arte político hoy”, 158.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Herbert Marcuse, “La conquista de la conciencia desgraciada: Una desublimación represiva”, en *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta-Agostini, 2003), 86-113.

La huella simbólica y mercantilizada que marcó la recuperación de Picasso en 1981 a través de un *Guernica* edulcorado y pacificador –domesticado y “enjaulado” tras el cristal blindado con que se protegió en el Casón del Buen Retiro de Madrid–, esconde memorias desechadas, liminares y paralelas, cuyo interés para reivindicar el papel determinante de la cultura en la historia política del siglo XX resulta fundamental. En este sentido, no cabe duda que la figura de Picasso goza de una amplísima tradición historiográfica, a la que se deben añadir numerosos trabajos recientes en los que su imagen se estudia desde presupuestos teóricos y metodologías que huyen del esencialismo generalizado que marcó la construcción de su imagen durante el siglo XX, especialmente en el contexto español. Pese a ello, conviene profundizar en este espacio más político del artista, pues aún son muchas las calas que se pueden extraer de la relectura del malagueño desde esta perspectiva. Se trata, finalmente, de lo que Borja-Villel pretendió cuando, durante su etapa como director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), decidió rodear *Guernica* de un relato en el que se recuperaba la realidad política y social que definió su concepción, exhibición y posterior periplo hasta su depósito definitivo en el MoMA en 1939. Con ello dejaba claro su objetivo para el cuadro: “sacarlo del ámbito del mito y situarlo en la historia. [...] politizarlo de nuevo”⁶⁹.

3. Conflicto de intereses

Ninguno.

4. Apoyos

Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (FPU19/03435), y se inserta en el marco del proyecto de I+D+i del Programa Estatal de Generación del Conocimiento “Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio” (ref. PID2019-109271GB-I00), financiado por el MICIN/AEI/10.13039/5011000110339.

5. Referencias bibliográficas

- Bal, Mieke. “El arte político hoy: el artefacto como medio”. En *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la memoria*, 156-242. Madrid: AKAL/Estudios Visuales, 2020.
- Berger, John. *Ascensión y caída de Picasso*. Madrid: Akal editor, 1973.
- Bernadac, Marie-Laure y Michael, Andrroula, eds. *Picasso. Propos sur l’art*. París: Éditions Gallimard, 1998.
- Camón Aznar, José. “Picasso desde el anarquismo ibérico”. En *Picasso y el cubismo*, 321-328. Madrid: Espasa Calpe, 1956.

⁶⁹ Marcelo Expósito, “Museo Reina Sofía ¿Puede la historia del arte servir a la gente?”, en *Conversación con Manuel Borja-Villel* (Madrid: Ediciones Turpial, 2015), 222.

- Carmona, Eugenio. “Cubismo: el arte y su doble”. Conferencia presentada en el curso Arte de Vanguardia, 100 años después, Málaga, 29 de octubre de 2019. <https://fguma.es/course/arte-vanguardia/>.
- Cohen-Solal, Annie. *Un étranger nommé Picasso*. París: Fayard, 2021.
- Deleuze, Gilles. *El Saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- Expósito, Marcelo. “Museo Reina Sofía ¿Puede la historia del arte servir a la gente?” En *Conversación con Manuel Borja-Villel, 197-278*. Madrid: Ediciones Turpial, 2015.
- Fitzgerald, Michael. “Reports from the Home Fronts: Some Skirmishes over Picasso’s Reputation”. En *Picasso and the War Years: 1937-1945*, editado por Steven A. Nash y Robert Rosenblum, 112-121. Nueva York: Thames and Hudson, Fine Arts Museum of San Francisco, 1998.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica? [Crítica y Aufklärung]”. *Daimon: Revista de Filosofía*, n.º 11 (1995): 5-26. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/7261>.
- Gertrude Stein y Alice B. Toklas Collection, Yale Collection of American Literature. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Heaven, Estados Unidos. https://archives.yale.edu/repositories/11/archival_objects/723292.
- Giunta, Andrea. “The Power of Interpretation (or How MoMA explained Guernica to its audience)”. *Artelogie*, no 10 (2017): 1-17. <http://journals.openedition.org/artelogie/953>.
- Gosselin, Gérard. “Picasso, la politique et la presse”. En *Picasso & la presse. Un peintre dans l’histoire*, dirigido por Gérard Gosselin, 9-13. París: L’Humanité & Éditions Cercle d’Art, 2000.
- Informe policial sobre Pablo Ruiz Picasso, 18 de junio de 1901, FRAGPP_GA_230 204648, Archivos de la Prefectura de Policía de París, París.
- Kaplan, Temma. *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*. Barcelona: Ediciones Península, 2003.
- Leighten, Patricia. *Re-ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Llorente Hernández, Ángel. “Crítica de arte y política en el primer franquismo (1939-1951)”. *Revista de Historiografía* 7, n.º 13 (2010): 6-13.
- López García, José Ramón, Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez, y Esther Lázaro. Introducción a *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, editado por José Ramón López García Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez, y Esther Lázaro, 7-31. Sevilla: Renacimiento, 2021.
- Marcuse, Herbert. “La conquista de la conciencia desgraciada: Una desublimación represiva”. En *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, 86-113. Barcelona: Planeta-Agostini, 2003.
- Mateo Leivas, Lidia. “Imágenes clandestinas y saber histórico. Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto de Historia-CSIC, 2018. <http://hdl.handle.net/10486/683808>.
- McCully, Marilyn. *Picasso: the early years, 1892-1906*. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1997.
- McCully, Marilyn y Malén Gual, dirs. *Picasso i Reventós: correspondencia entre amics*. París, Barcelona: Musée national Picasso-Paris, Museu Picasso de Barcelona, 2015.
- Moxey, Keith. *Visual time: the image in history*. Durham, Londres: Duke University Press, 2013.

- Ortiz Echagüe, Javier. "Mission Impossible: *Guernica*. The Battle for the Interpretation of Picasso's Work during the Cold War". *Art in Translation* 14, n.º 2 (2022): 204-225. doi: <https://doi.org/10.1080/17561310.2022.2096347>
- Palau i Fabre, Josep. *Picasso en Catalunya*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1966.
- Papini, Giovanni. *El libro negro*. Buenos Aires: Mundo Moderno, 1954.
- Parmelin, Hélène. *Habla Picasso...* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.
- Pich Mitjana, Josep y David Martínez Fiol. *La revolución de julio de 1909. Un intento fallido de regenerar España*. Granada: Comares, 2019.
- Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Rezsler, André. *La estética anarquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Rocío Robles Tardío, Rocío. "Vero icono". En *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, 119-122. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019.
- Rosenblum, Robert. "Picasso and the Typography of Cubism". En *Picasso in Retrospect*, editado por Roland Penrose y John Golding, 33-48. Nueva York: Harper and Row, 1973.
- Rosenthal, David H. *Banderas al vent! La Barcelona de les utopies, 1914-1936*. Barcelona: Meteora, 2008.
- Sabartés, Jaume. *Picasso. Retratos y recuerdos*. Editado por Rafael Inglada. Málaga: Editorial Confluencias, Fundación Picasso, Museo Casa Natal-Ayuntamiento de Málaga, 2017.
- Sánchez Santiago, Alfredo. "Aproximación al concepto de genealogía en Nietzsche y Foucault". *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* 2, no 22 (2017): 195-203. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/619ca836a08dbd1b8fa07050>.
- Verdú Schumann, Daniel A. "El Guernica como icono: su llegada a España y el Zeitgeist de la Transición". En *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*, editado por Matei Chihaiia y Ursula Hennigfeld, 103-134. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2020.