

# Historia y comunicación social

ISSN: 1137-0734

 EDICIONES  
COMPLUTENSE<https://dx.doi.org/10.5209/hics.79157>

## Seis retratos propagandísticos de Pablo Picasso. Los cambios de la imagen mediática de la figura de Picasso en la prensa checoslovaca entre los años 1913 y 1975

Jiří Chalupa<sup>1</sup>; Eva Reichwalderová<sup>2</sup>

Recibido: 29 de abril de 2020 / Aceptado: 22 de diciembre de 2020

**Resumen.** El artículo presenta los resultados parciales de un proyecto enfocado en el análisis de la evolución de la imagen mediática de algunos personajes destacados de la cultura española en el ámbito checoslovaco a lo largo del s. XX. El objetivo de la investigación es analizar hasta qué punto el ambiente ideológico y político predominante puede influir o manipular la imagen de un elemento extranjero presentado por la prensa al público del país receptor. Tras haberse analizado unos trescientos artículos en la prensa checa y eslovaca en el período de 1913 a 1975, dedicados al tema de Pablo Picasso, se ha confirmado la hipótesis inicial: las imágenes masmediáticas en el ambiente de los regímenes totalitarios en muchos casos se crean de acuerdo con las exigencias de dichos sistemas políticos.

**Palabras clave:** Picasso; imagen mediática; propaganda; régimen totalitario.

### [en] Six propagandistic portraits of Pablo Picasso. Changes in Picasso's media image in the Czechoslovak press between 1913 and 1975

**Abstract.** The paper presents partial results of a project focused on the analysis of the media image evolution of some prominent figures of Spanish culture in the Czechoslovak environment throughout the 20th century. The objective of the investigation is to analyze to what extent the predominant ideological and political environment can influence or manipulate the image of a foreign element presented by the press to the public of the receiving country. After analyzing some three hundred articles in the Czech and Slovak press in the period from 1913 to 1975 dedicated to the subject of Pablo Picasso, the initial hypothesis has been confirmed: the media images in the environment of totalitarian regimes in many cases are created in accordance with the requirements of said political systems.

**Keywords:** Picasso; media image; propaganda; totalitarian regime.

**Sumario.** Introducción: proyecto, metodología e hipótesis. 1. El juego libre: entre un príncipe vanguardista, un chapucero cubista y un bohemio despreocupado. 2. La imagen primera. Entre un paciente de un sanatorio psiquiátrico y un ladrón de cuadros. 3. La imagen segunda. Un héroe de la resistencia antinazi. 4. La imagen tercera. Sospechoso artista, buen comunista y hombre comprometido. 5. La imagen cuarta. La estatua inerte y sin alma de un luchador por la paz profesional. 6. La imagen quinta. Un gran revolucionario del arte y un personaje de carne y hueso. 7. La imagen sexta. un mito viviente poco controvertido. 8. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Chalupa, J.; Reichwalderová, E. (2021). Seis retratos propagandísticos de Pablo Picasso. Los cambios de la imagen mediática de la figura de Picasso en la prensa checoslovaca entre los años 1913 y 1975. *Historia y comunicación social* 26(2), 543-551.

### Introducción: proyecto, metodología e hipótesis

«La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia»  
Valentin Nikólaievich Voloshinov (1992: 37)

El texto que sigue es un resultado parcial de un proyecto enfocado en el análisis de la evolución y las mutaciones de la imagen mediática de algunos personajes destacados de la cultura española en el ámbito checoslovaco a lo largo del s. XX. Estamos convencidos de que entender bien los mecanismos que participan en la creación de las imágenes masmediáticas en nuestros tiempos está entre las tareas más acuciantes tanto de académicos como de intelectuales en general. Como advertía Teun van Dijk ya hace veinte años: «No deberíamos olvidar que la mayor

<sup>1</sup> Universidad de Ostrava (Ostrava, República Checa)  
Email: [jchalupaol@seznam.cz](mailto:jchalupaol@seznam.cz)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4479-4829>

<sup>2</sup> Universidad Matej Bel (Banská Bystrica, Eslovaquia)  
Email: [eva.reichwalderova@umb.sk](mailto:eva.reichwalderova@umb.sk)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8967-3073>

parte de nuestras creencias sobre el mundo las adquirimos a través del discurso» (Dijk, 1999: 29). En el mundo actual en el que los medios de comunicación en masa, en estrecha simbiosis y colaboración con el mundo virtual de las redes sociales, pueden crear y en muchos casos, efectivamente, van creando universos artificiales, a veces deliberadamente deformados, retorcidos, si no directamente independientes de la realidad palpable, creemos que conviene estudiar de cerca y con detalles los mecanismos mediante los cuales se realiza la percepción de unos elementos provenientes de otro ambiente cultural. Queremos descubrir hasta qué punto el ambiente ideológico y político predominante puede influir, manipular, o abiertamente tergiversar la imagen de algo extranjero/exterior presentado por la prensa al público del país receptor. Un público a veces en gran parte, o incluso totalmente dependiente de la imagen impuesta por la prensa transmisora, por la incapacidad de buscar información en otra lengua que la materna, por pereza, por inercia, o por una combinación específica de dichos factores. A continuación, presentamos los resultados de la primera etapa de nuestra investigación, en la que partimos del análisis de unos trescientos artículos en la prensa checa y eslovaca en el período de 1913 a 1975, o directamente dedicados al tema de Picasso y de su obra, o aquellos que al menos mencionan a Picasso en algún contexto relevante. Leyendo y analizando lo hallado, hemos descubierto varias imágenes mediáticas del artista, en algunos casos imágenes evidentemente creadas de acuerdo con las exigencias propagandísticas del régimen político dominante. En el terreno hasta hoy muy incierto y movedido de la definición e interpretación de lo que es la propaganda hemos trabajado con una concepción basada en las siguientes ideas y convicciones:

- 1) Como sostiene Philippe A. Boiry, la propaganda ha demostrado a lo largo de la historia que es una herramienta política de gran elasticidad y extraña eficacia, especialmente cuando lo que se busca es adueñarse del poder o conservarlo (Boiry, 1998: 28). María Victoria Reyzábal llega a la misma conclusión con palabras ligeramente distintas: «la pretensión del emisor [del mensaje propagandístico] de conservar o alcanzar el poder» (Reyzábal, 2002: 34). Tanto en el caso de los nazis alemanes como los comunistas checoslovacos, la propaganda masiva e intensa fue utilizada para los dos propósitos mencionados, o sea, para conquistar el poder y luego para mantenerlo en el marco de sus dictaduras.
- 2) Citando y parafrasando las palabras de Noam Chomsky y Edward Herman: «los medios de comunicación de masas actúan como sistema de transmisión de mensajes y símbolos para el ciudadano medio». Aparte de informar y divertir, su función es también «inculcar a los individuos los valores, creencias y códigos de comportamiento que les harán integrarse en las estructuras institucionales de la sociedad». O, dicho de otro modo, una de sus misiones primordiales es «consolidar el modelo social», como probablemente lo llamaría Talcott Parsons. Y semejante tarea, nada fácil y desafiante en su extensión, exige «una propaganda sistemática» (Chomsky; Herman, 1990: 21). Los dos autores se referían a los sistemas democráticos, pero nosotros estamos convencidos de que, en el fondo, al menos en parte esto puede afirmarse igualmente sobre los regímenes autoritarios o hasta totalitarios. Puesto que también para ellos, por más que estén lanzando altisonante palabrería sobre transformaciones dinámicas y urgente necesidad de profundas reformas, una vez instaladas sus élites en las posiciones claves de poder, una de sus preocupaciones principales es reproducir el status quo y evitar cualquier afán de cambios, siempre arriesgados.
- 3) No se trata solamente de la manipulación de lo mental, sino que siguiendo este camino, con el tiempo, podrá influirse el comportamiento mismo de la gente que es blanco de la acción propagandística. En palabras de T. van Dijk: «Una vez que somos capaces de influenciar las creencias sociales de un grupo, podemos controlar indirectamente las acciones de sus miembros» (Dijk, 1999: 31).

En nuestra hipótesis hemos partido de la suposición de que Picasso, como un artista intensamente comprometido con lo ideológico y político, junto a su condición personal de hombre y creador polémico y controvertido, pudo convertirse en el objeto de una intensa manipulación mediática por parte de los propagandistas de los regímenes autoritarios o hasta totalitarios existentes en Checoslovaquia entre los años 1938-1945 y luego otra vez 1948-1989. Suponíamos, al mismo tiempo, que en las épocas de los regímenes plenamente democráticos, 1918-38, o al menos semidemocráticos, 1945-48, iban a poder observarse imágenes mediáticas variopintas y muy diferentes entre sí como consecuencia de la existencia de la libertad de expresión en una prensa que no estaba dirigida y controlada por ninguna maquinaria brutalmente unificadora de un régimen autoritario/totalitario. Nosotros queríamos dedicarnos sobre todo a la búsqueda y análisis de las imágenes manipuladas de manera organizada por los propagandistas de los regímenes antidemocráticos en los períodos más críticos de su existencia, o sea, en los tiempos de guerra, de revolución o de luchas internas entre las élites gobernantes, ya que estamos de acuerdo con Alejandro Pizarroso y su afirmación que es precisamente «en tiempos de guerra o de conflicto agudo es cuando la propaganda alcanza sus cumbres más brillantes» (Pizarroso, 1990: 35). Al fin y al cabo, Ortega y Gasset ya en 1929 opinó que «no se puede mandar contra la opinión pública» y tanto los gobernadores nazis alemanes como los comunistas checoslovacos, estos en estrecha colaboración con los soviéticos, iban a probar la tesis orteguiana con una gran cantidad de ejemplos concretos (Ortega y Gasset, 1969: 117).

Y una nota final importante por nuestra parte: deliberadamente no nos hemos centrado en la búsqueda de las mentiras abiertas, de información inventada, los *hoax* en la terminología actual, ya que nos parece que a la larga es lo menos peligroso del arsenal de las armas propagandísticas. Más que cualquier otra cosa nos han

atraído unas imágenes mediáticas detallada y sofisticadamente orquestadas, llenas de manipulación, tergiversación, medias verdades y omisiones deliberadas, todo eso sí, pero no de mentiras descaradas y fantasmagorías, de las que se pueden encontrar, por supuesto, grandes cantidades en la propaganda nazi y comunista. A propósito, hemos pasado por alto los embustes abiertos convencidos de que la más eficaz mentira es una verdad a medias.

## 1. El juego libre: entre un príncipe vanguardista, un chapucero cubista y un bohemio despreocupado

Desde principios del siglo XX hasta bien entrados los años treinta, la figura de Picasso despertaba una reacción bien diferente entre los conservadores, por un lado, y el público más o menos liberal, abierto a lo moderno y libre de prejuicios y criterios de valoración preestablecidos. Para tener un ejemplo concreto, podemos presentar un texto del año 1913 de *Archa*, una revista de cultura católica, que testimonia de un modo muy ilustrativo que, un año antes del estallido de la Gran Guerra, los defensores del catolicismo tradicionalista veían el tema de Picasso como artista de vanguardia de una manera muy contundente. El pintor es presentado como «italiano» y, además, se afirma que «al fin y al cabo, el cubismo no ha podido nacer en otro país que en Italia, ya que allí sí que encontró un terreno fértil, pero ese no es el caso de nuestro país». Al «italiano» se le tolera, hasta cierto punto, su tendencia a lo «raro», sin embargo, sus seguidores ya se merecen una condena rotunda:

«Lo que en Picasso tal vez fuera una necesidad elemental, tras su descubrimiento se transformó en una moda. Los tontos y los ignorantes sin talento convirtieron la pintura en una chapuza cubista. Como no entendían de nada, tampoco el público entendía sus obras. Cosecharon una burla merecida» (*Archa*, 1913: 88).

Una década más tarde, parece que la postura de los conservadores hacia Picasso no ha cambiado en lo más mínimo. Cuando la revista de cultura *Kmen* comenta los diseños que el artista hizo para el Ballet Ruso en París, aparecen valoraciones muy despectivas, como, p. ej., «una especie de teatro de títeres adecentado» (*Kmen*, 1922: 27-28).

En el otro lado de la barricada se escribía de manera bien distinta. En el mismo año 1922, *Venkov*, el diario oficial del partido agrario, o sea, una plataforma que difícilmente podríamos sospechar de exageradas simpatías hacia lo vanguardista, presenta a Picasso como un auténtico «revolucionario», un hombre que «ha continuado y ha consumado la obra de Cézanne». Un hombre que «ha hecho algo que Cézanne no se atrevió a emprender: ha descompuesto por completo la continua forma exterior [...] para sustituirla por una nueva realidad, un nuevo canon de forma espacial. Frente al mundo que vemos nosotros, el pintor contrapone su propio mundo [...] tal como él lo ve en su interior y en su conciencia.». Y los elogios no se acaban: «Ese es su acto revolucionario. Un acto que se merece pleno respeto por su perseverancia heroica, ausente por completo de miramientos» (*Venkov*, 1922: 3). Es decir, Picasso es alternativamente mostrado o como un representante de un arte de mala –o, al menos, sospechosa – calidad, que suple su triste vacío con la pomposidad de su autopresentación, o como un genio capaz de abrir nuevos caminos para el arte moderno. Una disputa más bien estética que política en la que las posturas se basan, más que en alguna ideología concreta, en cómo valora el autor del artículo en cuestión la vanguardia y el arte moderno en su conjunto.

En cuanto a Picasso como ser humano, hasta las pequeñas anécdotas de su vida por aquel entonces presentan a un genio bohemio, despreocupado y un tanto despistado en cuanto a la vida cotidiana, como, p. ej., la que aparece en el diario *Lidové noviny* en julio de 1923 y que cuenta cómo a Picasso se le ocurrió organizar un banquete en homenaje a su colega artístico, «El aduanero Rousseau». Picasso invitó tanto al homenajeado como a unos cuantos amigos a su propio taller en la place Ravignan e improvisó una mesa de banquete mediante una gran tabla de madera sostenida por dos caballetes. Todo iba bien hasta el momento en que los invitados, ya bastante animados por una considerable cantidad de alcohol consumido anteriormente en un bar de al lado, querían atacar los succulentos platos prometidos y descubrieron que no había nada que comer, puesto que Picasso, a la hora de encargar la cena, confundió las fechas y los congregados tuvieron que salir a la calle para procurarse algún sustituto. Al final se comieron sardinas enlatadas, se bebió y se cantó, así que al genio distraído fácilmente se le perdonó su desliz. (*Lidové noviny*, 1923: 1) Esta imagen de un bohemio bonachón y un poco desorientado alternaba con el retrato de un hombre sagaz, irónico, siempre dispuesto a bombardear al mundo con sus sofisticadas ocurrencias. Así, también en *Lidové noviny*, esta vez de septiembre de 1926, leemos sobre una joven americana que compró un dibujo de Picasso que primero le encantó, pero con el tiempo empezó a tener ciertas dudas acerca de lo recién adquirido. Y preguntó al Maestro del Cubismo: «¿Qué significa el dibujo?» La respuesta de Picasso no se dejó esperar: «Exactamente tres mil francos, señora» (*Lidové noviny*, 1926: 1). Aquí vemos a un vanguardista arquetípico que no deja escapar ninguna ocasión para provocar a los «burgueses», si bien él mismo a veces se muestra un tanto cínico, hablando con excesiva frecuencia sobre dinero y sobre lo mucho que valen sus obras artísticas. La posterior transformación de esta imagen realizada por los comunistas será impresionante. En vez de un bohemio, por un lado disgustado por el esnobismo de los burgueses, por el otro evidentemente fascinado por su lujoso estilo de vida, aparecerá un tribuno del pueblo, un bardo de los oprimidos, un amigo y defensor del proletariado.

## 2. La imagen primera. Entre un paciente de un sanatorio siquiátrico y un ladrón de cuadros

No obstante, todo empieza a complicarse ya una década antes del inicio de la obra propagandística de los comunistas, en la segunda mitad de los años treinta, cuando, frente a las catástrofes que se viven –la crisis económica mundial– y que se avecinan –la Segunda Guerra Mundial– incluso el arte empieza a politizarse de un modo hasta entonces inaudito. La Guerra Civil española será un gran hito en este sentido y ni siquiera Picasso podrá escapar a esta pandemia de virulencia ideológica. En 1937, se publica, en *Světózor, světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení*<sup>3</sup> un interesante y polémico artículo sobre el bien y el mal y sobre la belleza y la fealdad en el arte; y dentro de él aparecen también dos muestras del ciclo picassiano titulado *Sueño y mentira de Franco*, un conjunto de pequeños grabados en los que Picasso denunciaba, de forma simbólica, pero al mismo tiempo muy elocuente y bastante brutal, tanto la crueldad de la guerra civil como la de Franco. Los críticos suelen valorar dichas viñetas como la primera obra abiertamente política de Picasso y lo cierto es que, junto con el *Guernica*, los grabados aparecerán en el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional en 1937. En uno de los grabados, un deforme y asqueroso monstruo, encarnación de todo lo «repulsivo, perverso, malicioso y vacío», está atacando a un toro, el símbolo de España. Y el autor defiende el procedimiento de Picasso, argumentando que lo que hace «el señor Franco» en España está «desde el punto de vista de la humanidad, la verdad y la justicia, sin duda alguna tan lejos de los ideales que no se merece otra especie de represetanción». Y el autor añade:

«Para poder enfrentarse al mundo actual de la mentira, a la falta de respeto hacia todo lo humano, hacia la moral, hacia los sentimientos y el sentido común, los monstruos de la Antigüedad o de la Edad Media ya no son suficientes. La tarea del artista moderno consiste en crear monstruos diferentes» (*Světózor*, 1937: 875).

Un par de meses más tarde, en la misma revista, llega la respuesta y es contundente. En una página monográfica titulada *El arte moderno y expresiones de los dementes*, viene publicada la carta de un siquiátrico praguense, un tal Jaromír Lhotský, que no vacila en poner a la par el arte moderno y las obras producidas por sus pacientes:

«Ya desde hace cierto tiempo sigo en calidad de siquiátrico tanto la producción de los llamados artistas modernos como las expresiones de mis pacientes, incluso colecciono «obras artísticas» de los dementes y he llegado a la conclusión de que una gran parte de lo que hoy se presenta al público bajo la etiqueta de «arte» y es sometido al juicio de los críticos, requeriría más bien la atención de los siquiátricos, al igual que los autores mismos de dicho «arte». [...] Yo mismo podría ofrecerles una considerable cantidad de semejantes ilustraciones para su revista, si ustedes son capaces de encontrar en ellas algún valor artístico. Desgraciadamente, serán, en su mayor parte, creación de pacientes enanejados» (*Světózor*, 1938: 48).

Allí ya se oyen oscuros susurros de la época que está a punto de llegar y al oírlos, puede que al lector actual se le ponga la carne de gallina, ya que habrá leído algo sobre los regímenes, tanto fascistas y nazis como comunistas, en los que semejantes siquiátricos no se limitarán a escribir «reseñas» para revistas culturales, sino que se ocuparán personalmente de gente de «ideas sospechosas» en sus clínicas y sanatorios.

El mundo iba cambiando muy rápidamente en aquellos años y la polémica acerca de lo que era y de lo que no era un «arte de valor» empezaba a convertirse en una disciplina mucho más seria que un simple debate estético. Cuando el doctor Lhotský razonaba despectivamente sobre el «arte moderno», faltaban ya solamente unos cuantos meses para el ataque nazi contra Checoslovaquia y en una nueva atmósfera –en la que muchos checos y eslovacos expresarían sus simpatías abiertas hacia el racismo, la xenofobia y la agresividad alemanas– Picasso y su obra no sería solamente un tema controvertido sino que se convertirá en un auténtico enemigo, un típico representante del «arte degenerado». La política y la ideología iban sustituyendo la estética y la polémica democrática. La pareja infernal de Hitler y Goebbels convirtió la propaganda en una auténtica «cuarta fuerza armada», tal como lo formularía medio siglo más tarde Ignacio Ramonet: «el poder es el control de la información» (Ramonet, 2003: 12). En 1943, cuatro años después de la ocupación nazi de Chequia y después de la creación del Estado Eslovaco, formalmente independiente, pero en realidad más bien un estado-títere en manos de Adolf Hitler, *Venkov* –el mismo *Venkov* que hace dos décadas ponía a Picasso por las nubes y lo adoraba como continuador y hasta superador de Cézanne– ahora presenta al malagueño como un ladrón de cuadros. El diario escribe que en agosto de 1936, cuando Picasso fue nombrado director del Museo del Prado, «empezaron a sacar de allí las obras de arte en camiones que, con frecuencia, tenían que abrirse paso entre una lluvia de balas. Tras escalas en Valencia y en un castillo apartado de Cataluña, la mercancía de gran valor era transportada, por caminos secretos, al extranjero, hasta Ginebra. El Gobierno rojo intentaba vender el tesoro nacional.» El general Franco, afortunadamente, al final desbarató el plan diabólico y «en agosto de 1939 las obras de arte provenientes del Museo del Prado pudieron regresar, a bordo de un tren especial, a la Patria» (*Venkov*, 1943: 7). En un mundo totalmente maniqueo, en el que, más que otra cosa, se oía la voz entre carismática y demencial del Príncipe de la propaganda nazi, el doctor Goebbels, en aquel peligrosísimo juego de blanco y negro, a Picasso, el «rojo degenerado», evidentemente le correspondían las piezas negras.

<sup>3</sup> La traducción al español sería: *Světózor, la crónica del mundo actual mediante palabra e imagen: la revista de entretenimiento e información.*

### 3. La imagen segunda. Un héroe de la resistencia antinazi

Acabada la Segunda Guerra Mundial, la posición de Picasso en la recién restaurada República Checoslovaca pronto va a complicarse. En los primeros meses, el pintor es retratado como un gran luchador por la paz, incluso un rebelde heroico contra el nazismo. En la prensa checoslovaca circulaba por aquellas fechas la historia sobre una conversación legendaria entre Picasso y un miembro de la Gestapo parisiense, una historia que tenía muchas versiones. En algunas figuraba un miembro de las SS. El suceso, que iba convirtiéndose en algo casi legendario, tuvo lugar o en el taller parisino del artista, o incluso en las mazmorras de la policía secreta. Es más que probable que la anécdota hubiera sido apócrifa, ya que Picasso figuraba en la lista de los autores del «arte degenerado» y sus obras fueron quemadas públicamente en París en mayo de 1943. Con lo cual es casi impensable que el artista, por más audaz que fuera, tuviera el coraje —o la locura— de dirigirse a los ocupantes nazis con semejante tono. Pese a lo cual, la historieta se hizo muy popular. En el diario eslovaco *Sloboda* encontramos, en enero de 1948, la versión siguiente, con un título digno de película de suspense: *La vida pendiente de un hilo*:

«Pablo Picasso, el pintor español, se quedó en París tras la ocupación de Francia por el ejército alemán. Un día lo hicieron comparecer y un miembro de las SS, muy engreído, le espetó:

—¿Usted es un pintor antinazi?

—Sí, soy pintor.

El alemán sacó del rincón un cuadro de Picasso<sup>4</sup> que representaba la destrucción de España por las bombas alemanas en tiempos de la Guerra Civil.

—¿Esto lo ha hecho Usted?

—No, esto lo han hecho Ustedes» (*Sloboda*, 1948: 12).

Algunos periodistas incluso se dejaron despistar por el entusiasmo general que reinaba en los meses inmediatos tras la guerra y trataban de mostrar a Picasso como un creador comprometido, pongamos como ejemplo a los redactores del diario eslovaco *Pravda* que en verano de 1945 escribían: «Pablo Picasso, el pintor más grande de la actualidad, ahora mismo exhibe en París sus obras más recientes que se inspiran en la vida en tiempos de la guerra y en el sufrimiento que vivieron los franceses durante ella» (*Pravda*, 1945: 6).

### 4. La imagen tercera. Sospechoso artista, buen comunista y hombre comprometido

No obstante, todo cambia radicalmente a partir de 1947, cuando aparecen los primeros textos provenientes de la URSS que piden, hasta exigen y reivindican, la adopción de un nuevo estilo hegemónico, el llamado «realismo socialista». Uno de esos textos propagandísticos que iban a influir, de un modo decisivo, durante al menos una década, en el desarrollo de la recepción checoslovaca del arte a nivel oficial, fue el mensaje que lanzó al mundo el pintor y al mismo tiempo un muy poderoso hombre del régimen stalinista, Alexandr Mijajlovich Gerasimov (1881-1963), un enemigo acérrimo de la vanguardia. Gerasimov en sus formulaciones dejaba muy poco espacio para maniobras de evasión: «La principal corriente de las artes plásticas es el realismo socialista que parte de la definición genial de la cultura soviética formulada por Josef Stalin: se trata de una cultura popular por su forma y socialista por su contenido». Estaba muy claro que Picasso, por más comprometido que pudiera ser como personaje público, no encajaba como creador artístico dentro de los nuevos moldes, ya que su arte era todo menos «popular» y muy poco socialista, por más juegos malabares con palabras bienintencionadas que uno tratara de inventar. Y Gerasimov, además, directamente mencionaba al malagueño como típico ejemplo del «arte contemporáneo burgués» que «se volvió abstracto en su contenido y se perdió en los disparates que ni siquiera un espectador con gran experiencia puede descifrar». Y preguntaba retóricamente:

«¿Qué puede realmente ofrecer a la razón y al corazón de un hombre común la «obra» de tales pilares del arte actual de Occidente como son Henri Matisse y Pablo Picasso? El mundo ha sido, en los últimos cinco años, avasallado por el fascismo, la vida humana ha sido torcida, rota, destruida. Francia ha sido humillada por la bota del invasor y su pueblo se ha visto desprovisto de su dignidad nacional. ¿Y cómo se refleja este desastre nacional en la obra de sus mejores artistas? [...] Picasso dedica toda su energía al experimento, a la descomposición de la forma plástica de la pintura constructivista. Inútil resultaría la búsqueda de una mínima señal de lo que Francia ha experimentado» (*Svobodné noviny*, 1947: 5).

A partir de ahí, la postura de la prensa checoslovaca hacia Picasso cambia de un modo sustancial, más intensamente aún desde febrero de 1948, cuando los comunistas se apoderan de la República e imponen su dictadura, en la primera fase sin duda alguna un régimen totalitario que no piensa contentarse con una sumisión pasiva de los

<sup>4</sup> Añadamos que debía haber sido un rincón bastante espacioso, ya que el tamaño del *Guernica* de Picasso es de 7,7 m por 3,5 m.

ciudadanos, sino que busca una movilización activa de amplios sectores de la población. Picasso no puede servir como ejemplo a seguir en lo artístico, ya que sus obras, claramente, desentonan con las pautas impuestas por los ideólogos soviéticos que ahora gobiernan, desde el Kremlin, con mano dura, en Praga y Bratislava, al igual que en Varsovia, Budapest o Berlín Este. Por otro lado, es evidente que Picasso –desde 1944 miembro del Partido Comunista de Francia– era un personaje muy comprometido con las ideas del comunismo y bastante activo en el terreno de la propaganda de aquella ideología. Por lo tanto, Picasso dejará de presentarse, en la prensa checoslovaca, como artista y durante un par de años se convertirá casi exclusivamente en un luchador por la paz y el progreso. Así, a finales de agosto de 1948, nos enteramos de que Picasso viaja a Breslavia (Polonia) para participar en un congreso de intelectuales de izquierdas y «lleva consigo dos maletas llenas de sus obras de cerámica que piensa exhibir» (*Svobodné slovo*, 1948: 2). El último día de octubre de 1948 los lectores de *Rovnost* descubren que el camarada Picasso regaló un millón de francos a los mineros franceses que se declararon en huelga (*Rovnost*, 1948: 2). Y seguirán publicándose otros muchos artículos de este tipo en los que Picasso se parece mucho más a un ajetreado funcionario del Partido que a un pintor vanguardista. Con el tiempo, aparecerán incluso textos bastante curiosos que al lector le pueden recordar la actual moda cultivada por la prensa defensora del capitalismo neoliberal de crear culto a los «multimillonarios provistos de gran empatía social». De semejante manera nos describen a Picasso y su «obra social» en el pueblo de Vallauris los redactores de la revista eslovaca *Týždeň* en mayo de 1950. El artículo lleva un título impresionante: *Picasso ha salvado la ciudad*. Primero se constata que los artistas son importantes para la humanidad como creadores y líderes espirituales, en este contexto se destaca la autoría picassiana del *Guernica* y de la paloma como símbolo de la paz. Sin embargo, aparte de lo mencionado, nos enteramos de que algunos artistas pueden ayudar a su prójimo incluso de un modo mucho más directo y material. Y precisamente en este marco se cita el texto de un colaborador de la revista francesa *Ce Soir* que visitó personalmente Vallauris, un pueblo situado en una «región muy pobre» en la frontera francesa con Italia, el lugar al que Picasso se había mudado hacía tres años. La pequeña ciudad durante siglos pudo enorgullecerse de una fuerte y longeva tradición alfarera que, no obstante, se iba a ver gravemente perjudicada por el auge de la producción industrial. Como consecuencia, en el pueblo iba creciendo el desempleo y la desesperación. Sin embargo, luego ocurrió un milagro, la llegada de Picasso «surtió sobre Vallauris un efecto parecido al de una transfusión de sangre». Picasso había atraído a otros artistas, los alfareros locales de repente se sentían mucho más esperanzados y volvían al trabajo, en el momento del reportaje en el pueblo trabajaban más de cien talleres de alfarería. «La producción alfarera de Vallauris se vende en toda la costa mediterránea e incluso empieza a exportarse.» Por lo que cuenta el reportero, la gente de Vallauris reverenciaba a Picasso como su auténtico benefactor. «Cuando Picasso se retira a su casa en las afueras del pueblo para trabajar allí en sus pinturas, la gente del pueblo respeta totalmente su privacidad. En general, es un personaje muy popular debido a su interés por la vida cotidiana de la gente común.» El artículo se cierra con una curiosa moraleja: «Picasso y Vallauris han contestado a la pregunta de para qué sirve un artista» (*Týždeň*, 1950: 13). Visto e interpretado desde una perspectiva estrictamente marxista, tal imagen resulta ser pura herejía: un multimillonario salva a los pobres obreros con su «sucio» dinero ganado en el podrido mercado del arte burgués.

## 5. La imagen cuarta. La estatua inerte y sin alma de un luchador por la paz profesional

La conversión de un vanguardista y bohemio en una estatua inerte, sin vida alguna, patética, hasta repugnante por su pomposo y estúpido oficialismo, culmina en artículos como el de mayo de 1951 titulado *Pablo Picasso – el luchador por la paz*<sup>5</sup>, publicado por *Týždeň*. Allí ya no queda prácticamente nada del apasionado revolucionario del arte, de la «pesadilla» de los burgueses conformistas, del eterno alborotador y perseguidor incansable de las faldas; en vez de eso se nos presenta un hombre de «admirable modestia, comportamiento sencillo y natural y un amor profundo por la gente». Del arte ya no queda prácticamente nada: «Nuestro Picasso es un luchador por la paz empedernido, dicen los franceses. Y precisamente en aquello el pueblo ve su principal mérito artístico». Toda su obra se reduce al *Guernica* (cuyo título queda mutilado en Quernica) y la paloma de la paz; en lugar de mencionar el cubismo y otras conquistas estéticas, se inventan leyendas sobre el Picasso-guerrillero que durante la ocupación alemana de Francia luchó sin descanso contra los usurpadores nazis: «Picasso participó activamente en la lucha clandestina. Se convirtió en el líder de un grupo de artistas que trabajaban en contra del nazismo». Incluso aparece un pasaje verdaderamente alucinante que constata que Picasso «se ha curado» de sus antiguos errores artísticos: «Una estrecha relación con el pueblo ayuda a Picasso a superar su anterior tendencia al formalismo» (*Týždeň*, 1951: 16). Descrito de esta manera, parecía que Picasso ya estaba muerto y no faltaba más que embalsamar su cuerpo ya poco humano y exhibirlo en algún mausoleo, tal como le ocurrió a Lenin, otro revolucionario momificado.

<sup>5</sup> El fenómeno de la «lucha por la paz» se merece una mención especial, ya que se trata de una de las características más típicas del estilo de la propaganda comunista. Cuanto más se gastaba en una interminable y omnipresente carrera armamentística, cuanto más se hablaba y escribía sobre la variante muy real de una tercera guerra mundial, tanto más circulaba el absurdo oxímoron de la «lucha por la paz». Como escriben Knapík y Franc: «Un peculiar complemento de la militarización de la sociedad llegó a ser un masivo apoyo del movimiento por la paz, con su lema de «la lucha por la paz», que de un modo importante marcó todo el funcionamiento de la propaganda» (Knapík y Franc, 2011: 27).

## 6. La imagen quinta. Un gran revolucionario del arte y un personaje de carne y hueso

Sin embargo, en vez del entierro definitivo de un pintor muerto por fuera, los años sesenta traerán un profundo cambio en esta absurda metamorfosis de la imagen del malagueño. El férreo dominio del realismo socialista en la cultura checoslovaca será paulatinamente sustituido por un arte mucho más variado –y con frecuencia de gran calidad– y el control ideológico superriguroso de toda la sociedad, tan típico de los años cincuenta, irá desmoronándose poco a poco. Regresarán a la escena cultural nombres antaño barridos del espacio público sin misericordia (Kafka, Freud) y en el caso del camarada Picasso volverá a hablarse también sobre sus méritos artísticos, no solamente los ideológicos y políticos.

Un buen ejemplo de la nueva imagen de Picasso es el texto que le dedicó Adolf Hoffmeister en 1966. Hoffmeister, un comunista y personaje comprometido con la izquierda radical, pero al mismo tiempo un vanguardista hecho y derecho, un hombre que viajó por todo el mundo y vio y entendió mucho y, entre otras cosas, conoció personalmente a Picasso, utiliza su reseña del libro de John Berger *Success and Failure of Picasso*<sup>6</sup> como plataforma para sus reflexiones sobre Picasso y su legado a la humanidad. Y, curiosísimo, no se habla del arte comprometido, de la paloma ni de la salvación de los alfareros de Vallauris. El comunista Hoffmeister defiende a Picasso ante los ataques del por aquel entonces ya casi legendario crítico de arte inglés y se centra en lo estético, mostrando a Picasso como un gran representante del arte vanguardista y protestando vehementemente contra la afirmación de Berger de que «Picasso, como el personaje más grande de las artes plásticas contemporáneas, ha fallado como pintor. Se ha quedado aislado, abandonado y solo consigo mismo, muy lejos de su época, por encima de sus contemporáneos y de su propia obra». Hoffmeister ofrece como contraargumento sus recuerdos sobre el tiempo compartido personalmente con Picasso, «una tarde llena de su vivacidad, su creación desbordada e inigualable, de su risa y sus chiquilladas juguetonas» (*Literární noviny*, 1966: 7). O sea, un gran artista checo y un comunista muy influyente del régimen en una sola persona defiende a Picasso en una disputa estética recurriendo más bien a argumentos empáticos que ideológicos, más bien humanísticos que políticos, más bien sentimentales que propagandísticos. Y además, habrase visto, aunque está en desacuerdo con un crítico de arte «imperialista», su polémica nunca sobrepasa los límites de lo decente, carece de insultos, de llamamientos patéticos y de pomposos lemas ideológicos, un bagaje tan característico para la época anterior. Acercándose a la Primavera de Praga, parecía que el comunismo checoslovaco, al menos en lo cultural, estaba transformándose de una grosera y primitiva dictadura de pacotilla en un régimen mucho más contradictorio, con ciertos rasgos de lo que entrará en los libros de historia bajo la etiqueta del «socialismo con rostro humano».

## 7. La imagen sexta. Un mito viviente poco controvertido

Sin embargo, la esperanza tendrá una vida más bien breve, en el verano de 1968 llegarán los tanques del Pacto de Varsovia y en vez de atractivas alternativas con «rostro humano» vendrá la llamada normalización. Regresa el control rigurosísimo sobre la sociedad y sobre la cultura y la imagen de Picasso volverá a experimentar una nueva metamorfosis. Una vez más, se dejará de hablar sobre el «pasado formalista» del pintor y el régimen se centrará en despojar a la figura del eterno rebelde de todo lo polémico, convirtiéndolo en un «sabio anciano» de la izquierda comunista<sup>7</sup>. De esta manera lo retrata el artículo de *Rudé právo* de octubre de 1971, publicado con la ocasión del 90 aniversario del pintor titulado *Los noventa años del camarada Picasso*. Allí se habla de un «personaje mítico», de un «fundador del arte moderno mundial», pero –alabado sea el genio creador de los propagandistas con auténtico talento– la trayectoria artística de Picasso se presenta de una manera admirablemente sofisticada. Sin mentir abiertamente y sin omitir nada del todo, Picasso es retratado como un gran príncipe de la pintura políticamente comprometida y al mismo tiempo más o menos realista, ya que el cubismo, el surrealismo y todos los demás «experimentos formales» no han sido, según esta sutil interpretación, más que un paréntesis en el verdadero legado del pintor que empezó, a principios del siglo XX, «con las composiciones realistas, llenas de nostalgia y de la sincera compasión con el hombre común, con los artistas del circo, con la gente marginada socialmente». Todos aquellos «juegos experimentales», no obstante, no tendrían, a la larga, otro fin que una adecuada preparación técnica para la verdadera meta de su carrera artística: «servicio directo al progreso humano». Luego viene la clásica enumeración de lo políticamente comprometido: *Guernica*, la paloma, etc. ¿Y el final?, una «síntesis» verdaderamente genial:

«Pablo Picasso no vive por encima de la vida actual, sino en el mismísimo centro de los momentos cruciales del mundo moderno. El carácter progresista de su obra se funde en un conjunto perfecto con lo progresista de sus posturas políticas. Y precisamente en eso estriba el vanguardismo y la grandeza del arte picassiano» (*Rudé právo*, 23-10-1971: 4).

<sup>6</sup> Un libro publicado por la editorial Penguin Books, mientras que la versión checa del texto de momento no está disponible; en otras palabras, salen reseñas checas de libros que de momento existen solamente en versión inglesa, hace un par de años un espectáculo totalmente inimaginable.

<sup>7</sup> Si bien Picasso no llevaba barba, en muchos aspectos su imagen de aquel entonces coincidirá con la figura arquetípica que Jung denominaba como Senex, o sea, el Viejo sabio.

Tres días más tarde *Rudé právo* publicaba otra noticia sobre Picasso. Esa vez le felicitaban los comunistas franceses por su nonagésimo cumpleaños. Le decían –incluso recurriendo a la forma de usted en vez del tradicional tuteo comunista entre camaradas– lo siguiente: «Usted es uno de nosotros y nosotros nos sentimos muy orgullosos por eso» (*Rudé právo*, 26-10-1971: 6).

Transcurrirán dos años y en abril de 1973 se extinguirá definitivamente la larguísima vida del artista del que los comunistas checoslovacos se despedirán con los siguientes epítetos: «pintor-comunista», «español por nacimiento, internacionalista por convicción» y se constataba que su obra «pictórica, gráfica y escultórica destaca por una síntesis de progresividad, tanto artística como social». En otras palabras, a uno de los artistas más importantes, famosos y controvertidos de todos los tiempos sus camaradas comunistas no fueron capaces de dedicarle nada más que un par de palabras trilladas y huecas (*Rudé právo*, 10-4-1973: 5). Y las escenas absurdas culminarán cuando, según *Rudé právo* del 11 de abril de 1973, «el pintor-comunista Picasso [...] fue enterrado en la cripta del castillo Vauvenargues», sin haberse mencionado en todo el artículo un detalle interesante: dicho castillo era propiedad del difunto camarada Picasso (*Rudé právo*, 11-4-1973: 1). Un comunista encuentra el último reposo en su propio castillo, difícilmente podría buscarse un oxímoron más sofisticado para resumir en una sola metáfora la complicadísima odisea de las imágenes masmediáticas de Pablo Picasso en la prensa checoslovaca entre principios del siglo XX y los años setenta del mismo.

## 8. Conclusiones

Creemos que las líneas precedentes prueban claramente que se ha confirmado la hipótesis preliminar: se puede detectar una intensa manipulación por parte de los regímenes autoritarios/totalitarios, el nazi y el comunista en nuestro caso concreto. Las imágenes mediáticas de Picasso presentadas al público manifiestan un alto grado de orquestación por parte de los propagandistas de tales regímenes, siempre de acuerdo con los intereses y necesidades políticas e ideológicas del determinado momento. Realizando de esta manera lo que Jean-Marie Domenach denominó, ya hace décadas, la «estrategia de la opinión» (1986: 63), es decir, un sistema de propaganda basado en el control total y el servilismo de la prensa. Así, tras unos veinte años de un juego más o menos libre de imágenes mediáticas en el marco de la Primera República Checoslovaca, un Estado democrático que con visible éxito imitaba los modelos occidentales de la escena mediática, vino la propaganda nazi que para un periodo de siete años convirtió a Picasso en un pseudoartista mentalmente enajenado, un creador degenerado y un criminal pervertido. Y, luego, tras la conquista del poder en febrero de 1948 por parte de los comunistas checoslovacos, la propaganda del régimen fue presentando a Pablo Picasso sucesivamente como un héroe de la resistencia antinazi, un buen comunista y hombre comprometido si bien un artista de calidad discutible, para transformar su imagen, al final, en la de una estatua inerte y sin alma de un luchador por la paz profesional. En los años sesenta vuelve, durante un par de años, a abrirse cierto espacio para retratar al malagueño, al menos ocasionalmente, como un gran revolucionario del arte y un personaje de carne y hueso, aunque esto último siempre en forma idealizada, sin haberse mencionado las facetas problemáticas y más bien oscuras de su carácter. Sin embargo, tras el final trágico de la Primavera de Praga y en los primeros años de la llamada «normalización» regresa el control riguroso de la imagen del pintor que vuelve a ser adorado no tanto como artista, sino más bien como un mito viviente poco controvertido, un personaje más político que creativo, un Camarada Picasso. Y añadamos que tanto en el caso de los nazis alemanes como en el de los comunistas checoslovacos, no se veía ninguna cohibición en utilizar no solamente las prácticas sino hasta la palabra misma «propaganda», ya que la acción de difundir la información-propaganda se consideraba algo perfectamente lícito. A diferencia de la atmósfera reinante en el mundo occidental en el que, como recuerda Toby Clark, el término «propaganda» se veía envuelto en un «aura siniestra», asociada a la coerción, el engaño y la mentira (Clark, 2000: 7).

En otras palabras, la hipótesis principal, el esfuerzo del régimen totalitario por apoderarse de la imagen mediática de Pablo Picasso y de ir moldeándola de acuerdo con las necesidades momentáneas, se ha confirmado. Por otro lado, sin embargo, queremos subrayar que, para nuestra gran sorpresa, en algunos periodos del régimen comunista checoslovaco, un régimen definido por la mayoría de los historiadores tanto checoslovacos como extranjeros como totalitario, hemos encontrado periodos –sobre todo a lo largo de los años sesenta hasta la invasión de las tropas armadas del Pacto de Varsovia en agosto de 1968– durante los cuales en la prensa se puede detectar una atmósfera mucho más relajada y hallar unos artículos bastante más «atrevidos» de lo esperado. En general, podemos confesar cierto asombro frente al inesperado espectáculo de alternancia de algunos periodos de control extremadamente riguroso y producción mediática prefabricada y totalmente unificada por un lado, y, por el otro, unas fases en las que pueden encontrarse textos que no encajan del todo en la frecuente idea de un coloso monolítico orwelliano, un Gran Hermano implacable que vigila con una eficacia sobrehumana todo y a todos. Parece que el régimen comunista checoslovaco, hasta en sus ciclos indudablemente totalitarios, vivía, al menos a nivel de la prensa y de unos temas más bien culturales que estrictamente políticos, de vez en cuando etapas de cierto deshielo y de moderada distensión.



## Bibliografia

### Primaria: artículos de prensa checoslovaca sobre Pablo Picasso

- Archa, revue pro katolickou kulturu*, vol. 2, n° 1, 1913.  
*Kmen, týdenní úvahy a poznámky o životě*, vol. 5, n° 1-6, 1922.  
*Lidové noviny. Brno*, vol. 31, n° 365, 24-7-1923.  
*Lidové noviny. Brno*, vol. 34, n° 478, 21-9-1926.  
*Literární noviny*, vol. 15, n° 3, 1966.  
*Pravda. Ústřední orgán Komunistické strany Slovenska*, vol. 1945, 5-7-1945.  
*Rovnost, list sociálních demokratů českých*, vol. 64, n° 255, 1948.  
*Rudé právo. Ústřední orgán Komunistické strany Československa*, vol. 51-52, n° 252, 23-10-1971.  
*Rudé právo. Ústřední orgán Komunistické strany Československa*, vol. 51-52, no 254, 26-10-1971.  
*Rudé právo. Ústřední orgán Komunistické strany Československa*, vol. 53-54, n° 85, 10-4-1973.  
*Rudé právo. Ústřední orgán Komunistické strany Československa*, vol. 53-54, n° 86, 11-4-1973.  
*Sloboda. Orgán svazu Slovanov v Maďarsku*, vol. IV, n° 3, 16-1-1948.  
*Světozor, světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení*. vol. 37, n° 26-52, 1937.  
*Světozor, světová kronika současná slovem i obrazem: časopis pro zábavu i poučení*. vol. 38, n° 1-26, 1938.  
*Svobodné noviny. List Sdružení kulturních organizací*, vol. 3, n° 270, 1947.  
*Svobodné slovo, list Československé strany socialistické*, vol. 1948, n° 200, 28-08- 1948.  
*Týždeň*, vol. V, n° 19, 13-5-1950.  
*Týždeň*, vol. VI., n° 17, 1-5-1951.  
*Venkov, orgán České strany agrární*, vol. 17, n° 218, 1922.  
*Venkov, orgán České strany agrární*, vol. 48, n° 268, 1943.

### Secundaria

- Boiry, P. A. (1998). *Relaciones Públicas o la estrategia de la confianza*. Barcelona: Gestión 2000.  
 Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.  
 Dijk, T. A. van (1999). «El análisis crítico del discurso». En: *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.  
 Domenach, J. (1986). *La propaganda política*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.  
 Chomsky, N.; Herman, E. (1990). *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.  
 Knapík, J.; Franc, M. (2011). *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 I.-II*. Praha: Academia.  
 Ortega y gasset, J. (1969). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa Calpe (1ª ed. española 1929).  
 Pizarroso Quintero, A. (1990). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: EUEDEMA.  
 Ramonet, I. (2003). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate (1ª ed. española 1998).  
 Reyzábal, M. V. (2002). *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*. Madrid: La Muralla.  
 Voloshinov, V. N. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad.