



De Guernica y de Picasso (*)

10 diciembre 1970.

Profesora Ellen C. Oppler
Department of Fine Arts - Syracuse University
20 H. B. Crouse Hall
Syracuse. New York 13210.

Mademoiselle:

Permítame que para mayor rapidez, exactitud y comodidad, conteste en español su carta del 30 de noviembre que recibo.

No es tanto como usted quisiera lo que puedo precisarle en respuesta a sus preguntas. Sorprendido por la guerra española en un lugar del centro de Francia, no logré establecerme definitivamente en París —tras varios intentos— hasta junio de 1937. Desde entonces, sí, estuve en relación continua con Picasso, presenciando el desarrollo de varios de los estados del Guernica y habiéndome encargado personalmente de la edición y distribución de “Sueño y mentira de Franco”.

A propósito del Guernica le referiré un detalle anecdótico que, si lo desconociera, podría tal vez interesarle. Como es sabido, durante varios días estuvo Picasso ensayando vestir a algunas de las figuras de su mural con papeles pintados de los que se utilizan en el decorado de las habitaciones, además de añadirle unos papelillos de color como agujones de contraste con la severidad monótona del blanco y negro. En una de nuestras visitas comprobamos que habían acabado por desaparecer casi todos los papeles decorativos que se quitaban y ponían. Pero quedaban aún los papelillos rotos simulando lágrimas en el rostro de la mujer que huye, a la derecha de la composición, y una herida en el cuello del niño. También quedaba un papel de baño pegado en la mano derecha de la misma fugitiva. Pues bien, ocurrió que una tarde, bien avanzado junio, fuimos en comisión a ver el cuadro prácticamente terminado. Formábamos frente a él una fila de unas quince personas conocidas, admirando la monumental obra maestra que en mí suscitaba emociones abismales. Y he aquí que en un momento en que permanecíamos callados o casi, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural arrancó los papeles que quedaban —creo que había sido vuelto a colocar el vestido rosado de la mujer que cae en llamas. No quedaban ya sino los trocitos de papel roto. Pero poco después repitió Picasso la maniobra. Se acercó de nuevo al mural y arrancó estos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello del niño, lo que dio lugar a que los que allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de felicitaciones calurosas. Así fue como el Guernica vio consumada su impresionante austeridad de Monasterio del Escorial en espantoso desbarajuste.

A Picasso se le invitó a que colaborase en el Pabellón, uno de los primeros días de enero de 1937. Le entrevistó con ese propósito el Comisario de la Delegación enviada a París para organizar la participación de la República en la Exposición Internacional, Prof. José Gaos, Rector entonces de la Universidad de Madrid. Creo que le acompañaban en aquella gestión ante Picasso uno de los dos arquitectos planeadores del edificio, Luis Lacasa, y probablemente también su compañero y autor principal, José Luis Sert, que usted conoce, aunque mi memoria no pueda

(*) Ellen C. Oppler, a quien el autor dirige esta carta, inédita, el 10 de diciembre de 1970 preparaba por aquellos días su libro **Picasso / Guernica**. Había pedido a Juan Larrea autorización para incluir en él algunos pasajes de su **The vision of Guernica** editado por Kurt Valentin en Nueva York el año 1947, obra que sólo treinta años después pudo ser publicada en España (Cuadernos para el diálogo, en colaboración con Alejandro Finisterre, Madrid, 1977). Asimismo Ellen C. Oppler solicitara a Juan Larrea alguna información sobre sus relaciones personales con Pablo Picasso.

asegurarlos. No hubo entre las partes tratos de orden económico, ni oí nunca que establecieran contrato alguno por escrito. Convinieron en que la Delegación le costearía al pintor todos los materiales necesarios, bastidores, lienzos, pinturas, etc. También se comprometió entonces Picasso a grabar una serie de tarjetas postales que pudieran venderse durante la Exposición en beneficio del pueblo republicano. Con ese objeto grabó las dos planchas que finalmente se desistió de fraccionarlas editándolas en un álbum denominado "Songe et mensonge de Franco", nombre sugerido por José Bergamín.

Sobre las ideas y proyectos de Picasso anteriores al bombardeo de Guernica, creo que nadie puede saber más de lo que él mismo puso de manifiesto en "Sueño y Mentira". Cuando inició sus apuntes para el mural no pensaba objetivamente en el pueblo vasco, aunque su destrucción atroz hubiera extremado hasta el estallido el climax de indignación que Picasso y los demás vivíamos entonces. Si no me equivoco, el nombre le fue impuesto al mural algo después **voce populi**. Paul Eluard, Christian Zervos y otras gentes francesas empezaron a designarlo con ese nombre escueto y singularmente significativo para la mente pasional de aquellos días, nombre que Picasso hizo suyo, poseído por el mismo horror enfurecido que estremecía el ánimo de todos.

En efecto, fui el redactor de la declaración firmada por Picasso en diciembre de 1937. Sucedió del siguiente modo. Meses antes había estado en París un organizador político norteamericano empeñado en convencerle a Picasso de que viajara a los Estados Unidos para dar realce a un acto público que se proyectaba en favor de la República española. Picasso eludió todo compromiso repetidamente. Pero dicha persona se negaba a entender las negativas discretas de Picasso y seguía importunándolo sin tacto alguno. Por fin, y con el propósito de quitárselo de encima, Picasso no le impidió que cayese en la trampa de su propia ilusión. Este no volvió a acordarse del asunto, mientras que en New York intensificaron sus preparativos y anuncios en la convicción de que, llegado el día, no podría Picasso dejarlos en ridículo. Pero la víspera y creo que en el mismo día 17 no pudiendo los organizadores dominar ya su inquietud, se pusieron en comunicación telegráfica con la Oficina de la Propaganda española en París. Querían saber si Picasso había emprendido ya la marcha. Esta última Oficina hizo todo lo posible por comunicarse con Picasso sin conseguirlo. Se había ido al campo tranquilamente. Telefoneaban de New York en términos de S.O.S. porque el local estaba ya recibiendo público. Y no sabiendo cómo salir del aprieto me buscaron con la esperanza de que pudiese yo comunicarme con Picasso o encontrar alguna otra solución. Sólo existía una. Si se habían de defender los intereses de Picasso evitando que quedase en mala postura, a la vez que se diera alguna satisfacción a las gentes que lo esperaban en New York con entusiasmo, favoreciendo por último a la causa española que Picasso tan apasionadamente sostenía, había que arriesgarse a hacer lo que Picasso debiera haber hecho, o sea, redactar una declaración que tradujese los sentimientos del artista en la confianza de que éste la encontrase de su agrado y legitimara con posterioridad. Así lo hice, así se transmitió, y así se leyó y publicó en New York. En la primera oportunidad le referí a Picasso lo ocurrido pidiéndole disculpas por haberle atribuido dicha declaración que, para mi justificación personal, y puesto que se mostraba de acuerdo, le pedí que la autorizase con su firma. Lo hizo así, contento de haber salido airoosamente del apuro. Conservo este documento curioso en el que literalmente Picasso se falsificó a sí mismo aunque en lo espiritual se limitó a corroborar sus propios pensamientos, y del que le facilité una copia a Alfred Barr hacia diciembre de 1947.

En cambio no intervine en la otra declaración por la que me pregunta y de la que han de existir ecos en los boletines de la propaganda española.

De M. Chadourne no puedo decirle gran cosa. Me parece que existía un Marc Chadourne, escritor conocido, y un Paul Chadourne no sé si periodista. No le será difícil saber de ellos.

Le envió la fotocopia de un artículo de 1937 sobre el Guernica, que no figura en las bibliografías que conozco. Lo considero importante, pero tiene el grave inconveniente de que ignoro el nombre de la revista y la fecha exacta en que apareció. Me lo facilitó José Luis Sert después de celebrado el Simposium que en

noviembre de 1947 organizó el *Museum of Modern Art* con motivo de la publicación del libro con mi ensayo, o sea, dos años después de entregado mi trabajo a Curt Valentin. Comprobará usted que en ese artículo de 1937 pero que, como le digo, sólo conocí diez años más tarde, se adelanta con auténtica seguridad la misma tesis sostenida en mi ensayo, sobre el significado representativo del caballo y del toro. Diríase, aunque no esté del todo claro, que las frases entrecuilladas en que ello se establece provienen de una crónica de André Lothe en la "*Nouvelle Revue Française*". Yo la busqué pero no logré dar con ella. Si le interesara, usted podría continuar la indagación con más medios que yo y espero que con mejor fortuna. Eso sí; le rogaría con encarecimiento que, si encontrase dicho artículo de André Lothe, tuviera la gentileza de comunicármelo.

Y a este mismo propósito de las representaciones, me permito recomendarle que, si no lo hubiese usted hecho ya, se tome la molestia de examinar a fondo el texto de mi participación en dicho *Simposium*, tal como bajo el título "*Toma del Guernica y Liberación del Arte de la Pintura*", lo publicó la revista mexicana "*Cuadernos Americanos*" en su número XXXVIII (marzo-abril 1948, pp. 235-257 más 26 ilustraciones). Estimo que, por ignorarlo, les fue posible a tratadistas tan importantes como Penrose y Boeck-Sabartés sostener que mi identificación del caballo —de la yegua más bien— con el franquismo es errónea. En vez de leer lo que dice el cuadro, pretenden convertir a Picasso en un moralista sin hiel, como las palomas, que en el *Pabellón en guerra* se pronuncia contra la violencia en abstracto, presque "au dessus de la mêlée", como si no hubiera sido un "miliciano" enardecido que había estado pagando viajes y comprando armas a aquellos de sus conocidos que querían ir a España para luchar a muerte contra el franquismo. Y como si no fuera el autor de "*Sueño y mentira de Franco*". La de Boeck-Sabartés es una tesis hipócrita, dejada correr por Picasso mismo a fin de envolver en misterio el contenido mágico de su obra y no provocar enemistades en los círculos conservadores después de pérdida la guerra. Yo sigo convencido de la exactitud de la mía. Ahí está entre otros elementos delatores, esa flecha, símbolo del falangismo, empleada como tal por Picasso otras varias veces, que parte de una pezuña del equino y que apunta en línea inequívocamente recta al pecho de la madre (Madrid), protegida por el toro, idénticamente a como ocurría en aquellas circunstancias. Lo que no impide que, como en toda verdadera tragedia, el sentimiento de justicia, a la vez que se ensaña con el condenado a muerte, se compadecza del mismo.

Le acompaño además, por si pudiera serle útil la fotocopia de una carta del mismo José Luis Sert que demuestra documentalmente cómo Picasso no miraba con desagrado mis interpretaciones, de lo que me enteré también por otras y muy cercanas vías.

¿Conoce usted "*A range of writing*", editado por Henry W. Knepler y Samuel K. Workman, Prentice Hall, 1959, cuyas páginas 247-283 están dedicadas al *Guernica*?

Esto es todo lo que se le ocurre en este momento a mi deseo de ayudarle. Me gustaría saber algo acerca de sus proyectos y de la marcha de los mismos. Y, desde luego, me es grato saludarla atentamente como colaboradora en la empresa de estudiar en su más amplia realidad un fenómeno de tan singular trascendencia como lo es, a mi juicio, el *Guernica*.

Juan Larrea

Por si quisiera alcanzarme más rápidamente, he aquí mi dirección particular:

Calle 5, n.º 1925
Barrio Jardín Espinosa
Córdoba, Argentina