

## *La guerra civil española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí*

LAURA ARIAS SERRANO  
Departamento de H.<sup>a</sup> del Arte III  
(Contemporáneo). U.C.M.

En enero de 1936 los *Amics de l'Art Nou* (ADLAN) inauguraban en la Sala Esteve de Barcelona la primera retrospectiva española de Picasso. Durante la muestra, además de radiarse textos del propio Picasso, de Luis Fernández, Julio González y Salvador Dalí, hablaron Joan Miró y Sabartés, y, Paul Eluard pronunció una conferencia. La exposición, que logró reunir veinticinco de sus más recientes obras, que Dalí comparó con «un tren express de primera clase que llegaba a Barcelona con cuarenta años de retraso»<sup>1</sup>, provocó gran entusiasmo entre los modernos y un total rechazo por parte de los conservadores.

La elección de esta muestra como preámbulo de nuestras reflexiones, no sólo se debe a la fecha de su celebración: unos meses antes del estallido de la guerra civil española, sino a que en ella encontramos reunidos a los tres pintores objeto de nuestro estudio: *Joan Miró*, el artista de los grandes silencios, el controvertido *Salvador Dalí*, y *Pablo Picasso*, el homenajead, que pese a no acudir a la cita, seguiría siendo para ambos la referencia indiscutible de sus comienzos. Un estudio que centraremos en un momento común de su trayectoria: la guerra civil española, para reflexionar sobre cuestiones como: ¿Qué incidencia tuvo la guerra en sus ideas políticas? ¿Eran artistas politizados o simplemente comprometidos? ¿Utilizaron el arte como un instrumento de lucha?

No podemos olvidar que los tres pasaron la guerra fuera de España, lo que les permitió expresar sus ideas de una manera más libre, pero también más fría y desapasionada. La actitud de cada uno, sin embargo, fue diferente, dependiendo de su carácter, de su ideología y hasta de su propia concepción del arte. Y es que nada tendrá que ver el brillante y extrovertido malagueño, a quien la guerra convirtió en un antifascista convencido, con el tímido y melancólico catalanista, o con el histriónico pintor de Figueras.

---

<sup>1</sup> Frase recogida por A. Bonet Correa, «Picasso y España», en *Picasso 1881-1981*, Taurus, Madrid, 1981, p. 146.

En los años previos a la guerra, Joan Miró, protector de Dalí<sup>2</sup>, y once años más joven que Picasso, al que conoció en París en 1920, vivía alejado de cualquier compromiso político. Repartiendo su tiempo entre París y Montroig, la masía que su familia poseía en el campo, lugar sagrado por lo que supuso, para él, de descubrimiento y comunión con la naturaleza. Por lo demás, es ésta una época en la que el pintor catalán, presintiendo lo que se avecina, expresa su inquietud, más que en declaraciones o comunicados, a través de una pintura cada vez más agresiva y deforme, en clara sintonía con los ambientes más progresista de la época, que se oponían a la idealización por ser ésta la estética elegida por el fascismo italiano, el nazismo, y más adelante el franquismo. En este sentido su obra *Hombre y mujer delante de un montón de excrementos* (1935, Fundación Joan Miró, Barcelona) no es sino una alucinante premonición de la inminente tragedia.

Pero el caso más controvertido lo encontramos en el pintor Salvador Dalí, enredado por aquel entonces en una serie de escándalos que propiciarían su expulsión del grupo surrealista, bajo la acusación de fascista y hitleriano. Y es que, en opinión de Descharnes<sup>3</sup>, los surrealistas no comprendían que las preferencias de su colega se inclinaban hacia los regímenes que mantenían una élite, unas jerarquías y un ceremonial ya totalmente desfasados; prefiriendo las monarquías a las democracias, por ser aquéllas más ricas en esplendor, como también lo eran los regímenes totalitarios. A la vista de estas palabras, no es difícil darse cuenta de que, más que las ideas políticas, lo que de verdad le interesaba era la parafernalia, lo epidérmico de las cosas, interés que le llevaría a estudiar también la religión católica, para él *la arquitectura perfecta*.

En Dalí nada era sencillo y transparente. Se declaraba apolítico pero, en una época especialmente crispada social y políticamente, utilizaba sin ningún pudor unas u otras ideas con el único fin de suscitar la polémica y el escándalo. Así, y pese a haber coqueteado unos años antes con los comunistas, realizando dos bocetos para un cartel del *Décimo aniversario del PCF*<sup>4</sup>, no dudaría en enviar, en febrero de 1934, al *Salon des Independents* de París, *El enigma de Guillermo Tell* (1933, Moderna Museet, Estocolmo); una obra en la que ridiculizaba a Lenin sin otra intención que provocar la furia de los surrealistas, seriamente comprometidos con el comunismo soviético. Poco después volvería a la carga, centrando esta vez el objeto de su delirio en la *cruz gamada nazi* y en el propio Hitler, al que imaginaba transformado en una mujer:

---

<sup>2</sup> Miró no sólo propició, en la primavera de 1926, el primer viaje de Dalí a París, en el que el joven figuerense conocería a su admirado Picasso, sino que le pondría en contacto con el grupo surrealista, presentándole a Tristán Tzara, Hans Arp, René Magritte y al poeta Camille Goemans.

<sup>3</sup> Robert Descharnes y Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989*, Benedikt Taschen, Colonia, 1990, p. 101.

<sup>4</sup> Vid. Márius Carol, *Dalí. El final oculto de un exhibicionista*, Plaza y Janés, Barcelona, 1990, pp. 63-64

«...la blandura de aquella carne hitleriana, comprimida bajo la guerrera militar, suscitaba en mí tal estado de éxtasis gustativo, lechoso, nutritivo y wagneriano que hacía palpitar violentamente mi corazón [...] me la imaginaba como la más divina carne de una mujer»<sup>5</sup>.

El efecto deseado se produjo el 5 de febrero de 1934, cuando Bretón convocó una reunión de urgencia para juzgar el pretendido hitlerismo de Dalí, que se defendió diciendo que su arrebató hitleriano era de carácter apolítico, y que consideraba a Hitler como un masoquista integral, poseído por la idea fija de desencadenar una guerra por el gusto de perderla luego heroicamente<sup>6</sup>. Crefbles o no sus alegatos, lo cierto es que tras la reunión el grupo redactó esta nota:

«Dado que Dalí ha sido hallado culpable de realizar repetidamente actos contrarrevolucionarios dirigidos a la glorificación del fascismo hitleriano, los abajo firmantes proponen su expulsión del surrealismo como elemento fascista y combatirle por todos los medios»<sup>7</sup>.

Él, por su parte, siempre sostuvo que fue expulsado por ser excesivamente surrealista, y que «nadie podía ser un surrealista integral dentro de un grupo que tan sólo respondía a móviles políticos partidistas»<sup>8</sup>. Su expulsión, pese a todo, fue sólo simbólica y el artista siguió participando con ellos en distintos actos, ya que al grupo le venía muy bien contar entre sus filas con un brillante agente publicitario, que además había traído savia nueva al movimiento por entonces bastante dividido y politizado.

Si como suponemos Picasso estaba al tanto de estos escándalos, era evidente que no le preocupaban en absoluto; basta recordar las circunstancias en que Dalí, en noviembre de 1934, viajó por primera vez a América —en respuesta al ofrecimiento del galerista Julien Levy para que presentara sus obras en Nueva York—, siendo Picasso quien le prestó el dinero para pagar el hotel en la ciudad de los rascacielos. Este desinterés por los devaneos *jocosos* y *seudopolíticos* de su colega, toma todo su sentido si pensamos que, en estos años prebélicos, las ideas políticas eran para Picasso algo secundario, tanto es así que, como apunta Álvarez Lopera:

«Hasta 1936 había hecho gala más bien de apoliticismo y desde luego parecía haberse desentendido, en su exilio voluntario y dorado, de lo que sucedía más abajo de lo Pirineos. Reinando aún Alfonso XIII había dicho a Kahnweiler que él era monárquico «porque en España había una Monarquía», y en los años de la República no hubo por su parte el menor signo de acercamiento al nuevo Régimen»<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Salvador Dalí, *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 27.

<sup>6</sup> Vid. Salvador Dalí, 1992, pp. 27 y 28.

<sup>7</sup> Texto recogido por André Parinaud, *Comment on devient Dalí*, París, 1973 [Vid. Robert Descharnes y Gilles Néret, 1990, p. 106].

<sup>8</sup> Salvador Dalí, 1992, p. 30.

<sup>9</sup> José Álvarez Lopera, «Guernica ante su público. El difícil compromiso político de Picasso», en Catálogo de la exposición *Guernica Legado Picasso*, Universidad de Granada, 1985, p. 16.

De hecho, a los sucesivos intentos por parte de las autoridades republicanas de invitarle a actos oficiales o pedirle obras para organizar una exposición, Picasso haría caso omiso, llegando a caer en la incorrección más absoluta<sup>10</sup>. Una actitud que parece derivarse no sólo de su narcisismo estético que lo hacía un artista distante y difícil, sino del desprecio que sentía ante la incapacidad organizativa del Estado español y de su provincianismo proverbial<sup>11</sup>.

Cuando estalló la guerra civil, el 18 de julio de 1936, esta falta de entendimiento con el gobierno republicano y el silencio que Picasso guardó durante las primeras semanas del conflicto, justifican que aún en esos momentos la derecha abrigara esperanzas de atraerlo a sus filas. Pero, como apunta Antonio Bonet, ni se cumplieron las expectativas de Giménez Caballero ni se cumplirían las de Eugenio D'Ors que querían:

«... que Picasso pegase el salto genial, libre, hambriento, devorador, desmeledado, hacia nuevos desiertos y nuevas hostilidades e inclemencias, las que reclamaba el ala futurista del fascismo. Pero Picasso no cayó en la tentación y confusión de la que fueron víctimas muchos vanguardistas de la época. Su puesto estaba del otro lado, en el polo opuesto»<sup>12</sup>.

Es cierto que su conciencia política estaba algo adormecida por aquellos años, y que su acusado sentido de la independencia le había llevado a no firmar manifiestos ni a cobijarse en grupo alguno. Pero esto no quita para que Picasso ya estuviera definido hacia posturas más progresistas, como lo estaban la mayoría de sus amigos: Sert, Larrea, Bergamín... Tampoco debemos olvidar que, durante su juventud barcelonesa, el pintor vivió una bohemia teñida de tintes anarquistas, luego enriquecida, no sólo en los círculos vanguardistas del París de comienzos de siglo, sino bajo el influjo del grupo surrealista a partir de los años veinte.

Era de esperar que todo este bagaje personal, unido al ambiente cada vez más radicalizado que se iba creando en su entorno, terminarían por concienciarlo políticamente<sup>13</sup>, siendo precisamente la guerra civil española la gota que colmaría el vaso, y lo que explica que a finales de 1936 lo encontremos alineado junto a la República.

<sup>10</sup> Así lo prueba la carta que Salvador de Madariaga, por aquel entonces Embajador de España en París, escribe en septiembre de 1933 a Ricardo Orueta, Director General de Bellas Artes, indignado por los continuos despantes del pintor [Vid. Javier Tusell, «El Guernica y la Administración Española», *Guernica-Legado Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, p. 34].

<sup>11</sup> En este sentido nos parece muy significativa la conversación que el pintor mantuvo, en 1934 en San Sebastián, con el fascista Ernesto Giménez Caballero y el falangista José Antonio Primo de Rivera. Ante la pregunta de aquel de cuando expondría en Madrid, Picasso, lleno de ironía, les contó que con ese fin lo había visitado un delegado oficial de la República, quien, al preguntarle el artista por el seguro de las obras, alegó que para eso no tenían dinero pero que podrían poner Guardia Civil por la vía del tren [Vid. Javier Tusell, 1981, p. 36].

<sup>12</sup> Antonio Bonet Correa, 1981, p. 149.

<sup>13</sup> En el verano de 1935 lo encontramos participando en el *Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura*, de signo progresista, y al verano siguiente, tras vencer en Francia el Frente Popular, realizaría los decorados de la obra teatral *14 de Julio*, de Romain Rolland, cuya representación celebraba esta victoria.

Pero ¿no cabría pensar que a Picasso también se le conquistó para la causa, apuntando directamente a su propia autoestima como artista? ¿No cabría pensar que, pese a su fama internacional, lo que el pintor esperaba era un verdadero gesto de reconocimiento por parte de su país? No podemos olvidar que Picasso —que nunca renunció a su nacionalidad española—, además de ser, a sus cincuenta y cinco años, un total desconocido para gran parte de los españoles, no contaba con grandes simpatías entre los sectores más tradicionales de la intelectualidad y plástica nacional. Algo que podría justificar el tono de amargura con que en 1934, en San Sebastián, se había dirigido al falangista José Antonio para decirle:

«El único político español que habló de mí elogiosamente como gloria nacional, en un artículo publicado en Norteamérica, fue su padre, el General Primo de Rivera»<sup>14</sup>.

En este sentido, quién sabe si el gesto que estaba esperando fuera su nombramiento como Director del Museo del Prado<sup>15</sup>; una decisión que partió exclusivamente de Josep Renau, y cuyas circunstancias así relata su entonces colaborador Antonio Deltoro:

«La Dirección del Museo del Prado estaba vacante y, como en otras ocasiones, se podía ocupar por cualquier figurón al uso, pero el momento exigía otra cosa. En una conversación con el entonces Director General de Bellas Artes, José Renau, surgió el nombre de Picasso para el cargo. En otras circunstancias, la idea de ofrecer la dirección del Museo a quien estaba tan de espaldas a todo lo *oficial* y tan alejado durante años, física y moralmente, de España, hubiera parecido una humorada. Pero el entusiasmo contagioso de Renau se impuso y allí mismo se escribió una carta de tanteo a Picasso. Pasó el tiempo, cerca de un mes, y cuando se pensaba en una salida en falso llegó la contestación emocionada de Picasso aceptando y poniéndose incondicionalmente al servicio del gobierno: pues nunca se había sentido tan español y tan compenetrado con la causa que se estaba ventilando»<sup>16</sup>.

Pese a su entusiasmo inicial Picasso no tomaría jamás posesión de su cargo, entre otras cosas porque no llegó a venir a Madrid, ni tampoco nadie se lo exigió<sup>17</sup>. Y es que la República veía en este nombramiento una baza exclusivamente pro-

<sup>14</sup> Palabras de Picasso recogidas por Javier Tussel, 1981, p. 36.

<sup>15</sup> Nombramiento firmado por Manuel Azaña el 19 de septiembre de 1936 [Vid. *Gaceta de Madrid*, n.º 264, 20 de septiembre de 1936].

<sup>16</sup> Palabras recogidas por Josep Renau, «Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*», en *Guernica-Legado Picasso*, 1981, p. 18.

<sup>17</sup> Aunque el 17 de diciembre el subsecretario de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, invita a Picasso para que venga a Valencia y vea la labor de defensa y salvación del patrimonio que se estaba llevando a cabo —invitación que el pintor declinaría—, el hecho de que no se hiciera cargo del Museo del Prado no supuso un inconveniente serio dado el precedente de absentismo que ya existía con Ramón Pérez de Ayala, el anterior Director.

pagandística dado el reconocido prestigio internacional del pintor. Picasso había dicho que sí, que era lo mismo de cara a la opinión pública que estar comprometido, pero *compromiso*, no significaba *movilización*, de ahí que Picasso siguiera en París.

Tras declararse la guerra, Miró, profundamente catalanista y republicano pero enemigo de cualquier confrontación, en el otoño decide trasladarse con su mujer y su hija a París. Allí, aunque sigue mostrándose ajeno a la acción política, su forma *salvaje* de dibujar: *Mujer desnuda subiendo una escalera* (1937, Fundación Miró, Barcelona), será el modo de expresar su cólera al ver a su país amenazado por el fascismo.

Al contrario que a Miró, a Dalí, que contaba por aquel entonces treinta y dos años, la guerra le sorprendió fuera de España, concretamente en Inglaterra, a donde había acudido para participar, con su consabida dosis de escándalo<sup>18</sup>, en la *Internacional Surrealist Exhibition*, celebrada en las *Galerías New Burlington* de Londres. También allí se enteraría, un mes más tarde, del asesinato de Lorca, el mejor amigo de su adolescencia. En este sentido, aunque reconoce que lo mataron los fascistas, arremete contra los republicanos que tratarían de instrumentalizar su muerte en provecho propio:

«Al estallar la revolución —escribía Dalí—, mi gran amigo, el poeta de la mala muerte Federico García Lorca, murió ante un pelotón de ejecución en Granada, ocupada por los fascistas. Su muerte fue explotada con fines de propaganda. Esto era innoble, pues sabían tan bien como yo que Lorca era por esencia la persona más apolítica del mundo. Lorca no murió como símbolo de una u otra ideología política, murió como víctima propiciatoria de ese fenómeno total e integral que era la confusión revolucionaria en que se desarrolló la guerra civil [...]»<sup>19</sup>.

Por lo demás habría que preguntarse ¿qué era lo que por aquel entonces pensaba Dalí de la guerra, y cuál fue su postura ante lo que estaba ocurriendo en España?

Cierto que el pintor catalán, muy dado a *histrionizar* todas sus actuaciones, lo único que hizo, aparte de algunos gestos puntuales<sup>20</sup>, fue escribir largo y tendido sobre la guerra civil<sup>21</sup>. No obstante, si *rebuscamos* entre toda la *hojarasca* literaria, sus comentarios casi siempre proceden, más que de un contacto con la cruda realidad española, de su propia subjetividad, reflejando la visión de lo que está suce-

<sup>18</sup> La exposición se clausuró con una conferencia de Dalí metido en una escafandra de buzo —con el fin de demostrar que su obra se sumerge en el inconsciente—, dentro de la cual estuvo a punto de morir asfixiado.

<sup>19</sup> Salvador Dalí, *Vida Secreta de Salvador Dalí*, Antártida, Barcelona, 1993, p. 388.

<sup>20</sup> En clave de homenaje, en noviembre de 1936 Dalí ilustra *García Lorca*, de Parrot, y unas semanas después colabora con Paul Eluard en una traducción al francés de los poemas del granadino.

<sup>21</sup> Ideas que, sin embargo, no verían la luz hasta 1942, año en que publica en Nueva York su obra *Vida Secreta de Salvador Dalí*, que recoge estos comentarios en el capítulo 13 de la 3.ª parte.

diendo a través de sus fantasías eróticas, de sus presentimientos y delirios paranoicos. Hasta el punto de que, como dice Juan Antonio Ramírez, llegará a sentirse «fascinado por el fenómeno de barbarie colectiva, de crueldad en magnitud pocas veces alcanzada»<sup>22</sup>.

Por otro lado, es curioso que, aunque no se define, muestra cierta inclinación por los sublevados, a los que siempre asocia con la religiosidad y la tradición.

«¡Había estallado la guerra civil! —nos dice el pintor—. ¡Lo sabía, estaba seguro de ello, lo había previsto! [...] Los anarquistas españoles se echaron a la calle de la subversión total con banderas negras en las que estaban inscritas las palabras ¡Viva la muerte! Los otros, con la bandera de la tradición, roja y gualda, de la España inmemorial, llevando esa otra inscripción que sólo necesitaba dos letras: *Fe*. Y de pronto, en medio del cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ideologías exóticas y materialistas, se vio la enorme erección ibérica, como una inmensa catedral llena de la blanca dinamita del odio»<sup>23</sup>.

Está claro que Dalí sólo pasa por encima de la realidad política española, sin demostrar interés alguno por las razones de la lucha, ni el menor sentimiento hacia el sufrimiento de las personas. Como consecuencia, su mirada termina siendo fría y distante, al abservar la tragedia como «un entomólogo estudia las hormigas y los saltamontes, igual que un fenómeno más de historia natural»<sup>24</sup>. O como apunta Juan Antonio Ramírez, «Dalí no ve en la Guerra Civil la irrupción de la historia sino una confirmación de la antropofagia *natural*»<sup>25</sup>. Una actitud que contrasta con la postura de otros muchos intelectuales de avanzada, entre ellos Picasso y Miró, quienes, además de haberse definido ya claramente a favor de la República y en contra del alzamiento militar, consideraban la guerra, más que como un cataclismo biológico o geológico, como un fenómeno político y, sobre todo, como una inmensa tragedia humana, ante la que había que actuar<sup>26</sup>.

En Dalí, sin embargo, la muerte, la destrucción y la guerra irán siempre asociadas al carácter oculto y delirante de lo *comestible*; una idea que aflora en obras como *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la Guerra Civil* (1936, The Philadelphia Museum of Art) o *Canibalismo otoñal* (1936, The Tate Gallery, Londres). A la vista de su pintura y de sus declaraciones, no hay duda que la guerra le impactó, pero, como era de esperar, a un fanático ególatra como Dalí no

<sup>22</sup> Juan Antonio Ramírez, «Lo crudo y lo podrido. El cuerpo desgarrado y la matanza», *La Balsa de la Medusa*, n.º 12, 1989, p. 98.

<sup>23</sup> Salvador Dalí, 1993, p. 385.

<sup>24</sup> R. Descharnes; G. Néret, 1990, p. 115.

<sup>25</sup> Juan Antonio Ramírez, 1989, p. 98.

<sup>26</sup> A fines de año, por segunda vez el nombre de Picasso aparecerá vinculado públicamente a favor de la República, en un manifiesto firmado por más de un centenar de intelectuales catalanes, denunciando los bombardeos nacionalistas que sufrió Madrid en noviembre de 1936.

le interesó jamás tomar partido ni comprometerse políticamente con nadie, auto-proclamándose una y otra vez como antihistórico y apolítico, pues consideraba la política como algo miserable y amenazador:

«La guerra civil española no alteró ninguna de mis ideas... El horror y la aversión a toda clase de revolución tomó en mí una forma casi patológica. No quería tampoco que me llamasen reaccionario. No lo era: yo no «reaccionaba» —lo que es un atributo de la materia no pensante—. Pues yo simplemente continuaba pensando y no quería que se me llamase otra cosa que Dalí. Pero ya la hiena de la opinión pública escurriase en torno mío, pidiéndome con la babeante amenaza de sus expectantes colmillos, que me decidiera por fin, que me hiciera stalinista o hiderlista. ¡No, no, no, y mil veces no! ¡Continuaría siendo, como siempre y hasta la muerte, daliniano y únicamente daliniano!»<sup>27</sup>.

A nadie extrañó, por ello, que mientras nuestro país se desgarraba así mismo con renovada crueldad, Dalí, en diciembre de 1936, decidiera continuar su carrera en Estados Unidos, embarcándose con Gala rumbo a Nueva York, esta vez en el buque *Normandie*, en un ambiente cosmopolita que presagiaba lo que sería la vida de *Avida Dollars* —sobrenombre que le puso Bretón—, en tantos casos parecida a la de las estrellas de Hollywood. Nada más llegar la revista *Time* le dedicará su portada, con un excelente primer plano del artista fotografiado por Man Ray, señal inequívoca de la expectación que ya por aquel entonces levantaba en los más refinados ambientes neoyorquinos. Estaba claro que el mundo que Dalí se había creado a su alrededor, ya poco tenía que ver con el desgarrador día a día que iba marcando la guerra en España, o con el que vivían en París Picasso o Miró.

Y una prueba de la distancia que iba surgiendo entre ellos, la tenemos en la visita que, en los primeros días de enero de 1937, hicieron a Picasso varios miembros del gobierno republicano<sup>28</sup>. Su intención era pedirle que presidiera con un gran mural propagandístico el Pabellón Español<sup>29</sup>, en la Exposición Internacional que se celebraría en la capital francesa ese mismo verano. Aunque no aceptó el encargo de inmediato, como prueba de su adhesión a la causa republicana, el pintor les mostró un poema satírico y los dos aguafuertes que lo acompañaban —luego titulados *Sueño y mentira de Franco*—, que pensaba donar al gobierno, como postales, para que las vendiera a favor de los refugiados. Estas catorce viñetas, que hablaban de Franco y de la guerra civil, y que, para Chipp, eran «las caricaturas

<sup>27</sup> Salvador Dalí, 1993, pp. 386-387.

<sup>28</sup> Entre ellos José Gaos, Max Aub, Josep Lluís Sert y José Bergamín.

<sup>29</sup> Dada la situación crítica que se vivía en España y los malos presagios que ya por aquel entonces se cernían sobre la República, el Pabellón, convertido en un *reclamo para atraer la atención internacional*, se dedicó exclusivamente a expresar no sólo los ideales sociales y políticos republicanos sino, sobre todo, la lucha y sufrimientos del pueblo español, contando para ello con la colaboración de los más destacados artistas españoles de la vanguardia, entre ellos Alberto Sánchez, Julio González o Joan Miró.





Salvador Dalí en la portada de la revista *Time*, edición del 14 de diciembre de 1936 (fotografía de Man ray).

más sangrientas que había hecho jamás»<sup>30</sup>, hoy son consideradas como su primera obra política.

La aversión que Picasso sentía a hacer trabajos de encargo, sobre todo de carácter político, y el encontrarse en uno de los peores momentos de su vida, tanto en el plano artístico como personal<sup>31</sup>, lo mantendrían durante cuatro meses con la incertidumbre de no saber qué tema pintar. Sólo el 27 de abril de 1937 este frío reportaje, publicado por el periódico londinense *Times*, lograría sacar a Picasso de su sequedad creativa:

«*Guernica*, la más antigua ciudad de los vascos y centro de su tradición cultural, fue completamente destruida ayer por la tarde por los aviones de los sublevados. El bombardeo de esta ciudad indefensa, situada lejos del frente, duró exactamente tres horas y cuarto, en el curso de las cuales una poderosa escuadrilla de aviones alemanes... arrojó ininterrumpidamente sobre la ciudad bombas... y... más de tres mil proyectiles incendiarios... Los cazas, entre tanto, volaban rasante desde el centro de la ciudad en dirección a la campiña para ametrallar a quienes se refugiaban en los campos. Toda la ciudad estuvo inmediatamente en llamas»<sup>32</sup>.

El impacto que esta noticia causó en Picasso fue enorme, entrando de inmediato en ese *trance furioso* que, según Bergamín<sup>33</sup>, es el que le hizo pintar el *Guernica*. Es curioso que durante la elaboración de la obra —pintada a lo largo del mes de mayo—, al artista le gustó rodearse de amigos a los que pedía sugerencias<sup>34</sup>. De todos ellos será Eluard el que más influiría en su compromiso político; un compromiso que el pintor se vería obligado a ratificar una y otra vez como si aún existieran dudas de su adhesión a la República. Sirva de ejemplo esta entrevista, realizada cuando aún estaba pintando el *Guernica*:

<sup>30</sup> Herschel B. Chipp, «Génesis y primeros avatares del *Guernica*», en *Guernica-Legado Picasso*, 1981, p. 80.

<sup>31</sup> En los años treinta todo parecía desmoronarse a su alrededor. El entorno político, con la subida al poder en Europa de los regímenes más totalitarios, no podía ser más crítico; por otro lado, la crisis que desde los años veinte venía arrastrando la vanguardia nos muestra a Picasso maduro pero desconcertado; a lo que hay que unir finalmente su inestable situación sentimental, ya que en 1935, año en que se separa de su mujer, Olga Koklova, su amante la dulce Marie-Thérèse le da una hija, Maya., y por si fuera poco en 1936 conoce a la fotógrafa yugoslava Dora Maar que de inmediato convertirá en su amante.

<sup>32</sup> El Bombardeo de *Guernica* según *The Times*, Londres, 27 de abril de 1937, recogido por H. R., Southworth, *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, París, Ruedo Ibérico, 1977, p. 22 [Vid. Catálogo de la exposición *Guernica-Legado Picasso*, Granada, 1985, p. 85].

<sup>33</sup> Vid. José Bergamín, «Le Mystère tremble. Picasso Furioso», en *Cahiers d'Art*, París, 1937, año 12, n.º 4-5, pp. 135-140 [citado por Francisco Calvo Serraller, *El Guernica. Picasso*, Madrid, 1999, p. 13].

<sup>34</sup> José Lluís Sert, Larrea, Bergamín, Cassou, Malraux..., y, sobre todo, Paul Eluard, testigo cotidiano de su gestación y realización.



Pablo R. Picasso pintando el *Guernica* en 1937 (fotografía de Dora Maar).

«La guerra de España es la batalla presentada por la reacción contra el pueblo, contra la libertad. Toda mi vida como artista no ha sido otra cosa más que una lucha continua contra la reacción y la muerte del arte. ¿Cómo podría pensar nadie ni siquiera por un momento que yo pudiera estar de acuerdo con la reacción y la muerte?... En el mural en el que estoy trabajando y al que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras recientes, expreso con claridad mi aborrecimiento hacia la casta militar que ha sumido a España en un océano de dolor y de muerte»<sup>35</sup>.

Si nos fijamos en el *Guernica* vemos que los protagonistas de esta escena de pesadilla son, además de cuatro mujeres aterrorizadas, un niño muerto y un soldado que yace destrozado en el suelo, un pájaro presa del pánico, un toro impassible y una yegua agonizante, ¿dónde habría que situar entonces la referencia a esos militares a los que Picasso aborrece?

La única pista la encontramos en el propio pintor, enemigo de dotar de contenidos simbólicos a sus obras, pero que al sentirse presionado por un periodista, había dicho:

«Sí, el toro ahí representa la *brutalidad*; el caballo, al *pueblo*. En esos casos he recurrido al simbolismo, pero no en los otros [...] [Luego, a la insinuación del periodista de que en otra de sus obras el toro podía representar el *fascismo*, el pintor respondió tajante:] No. El toro no es el fascismo, aunque sí la *brutalidad* y la *oscuridad*...[...] Mi trabajo no es simbólico. Sólo el *Guernica* lo es [...]»<sup>36</sup>.

Pero tampoco a estas palabras hay que dar demasiado crédito, si tenemos en cuenta que en otras ocasiones tanto el toro como el caballo habían tenido, para él, significados diferentes<sup>37</sup>. Lo verdaderamente importante es que, por encima de cualquier ideología política, lo que esta obra despertó en Picasso fue *el sentimiento*. De ahí que, aunque encarnado, efectivamente, el ejemplo de pintura políticamente comprometida, lo haga huyendo del panfleto, incluso de la denuncia directa, expresando el horror y el sufrimiento sin mostrar directamente al agresor. Ello le otorga un sentido mucho más universal, al convertir a ese pueblo anónimo en el símbolo de

<sup>35</sup> Palabras de Picasso, realizadas con motivo de una exposición de carteles sobre la guerra civil española, celebrada en mayo y junio de 1937 en Nueva York; recogidas por Elizabeth Mc Causland, *The Springfield Republican*, 18 de julio de 1937 [Vid. *Guernica-Legado Picasso*, 1985, p. 11].

<sup>36</sup> Palabras de Picasso recogidas por Jerome Seckler, «Picasso Explains», *New Masses*, Nueva York, LIV, 11, 13 de marzo de 1945, pp. 4-7 [Vid. H. B Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995, pp. 519-520; y «La época roja de Picasso», *El País*, 25 de febrero de 1996, p. 97].

<sup>37</sup> Pensemos no sólo en la obra *Sueño y Mentira de Franco*, sino en Juan Larrea, testigo cotidiano del nacimiento del *Guernica*, que opinaba que la serena tranquilidad y la fuerza que irradia el toro, Picasso la asociaba más bien a la imagen del pueblo español invencible pese a la adversidad [Vid. Pierre Cabanne, *El Siglo de Picasso. La guerra*, vol. III, Madrid, 1982, p. 21].

la impotencia humana ante la violencia ciega emanada de la guerra. Y lo hace recurriendo a esa imaginería surrealista desgarrada y furiosa nacida a lo largo de los años treinta, y en la que siempre había *minotauros* y *mujeres*.

Sólo una vez que terminó el gran mural, Picasso concluiría sus dos aguafuertes *Sueño* y *Mentira de Franco* (*Songe et Mensonge de Franco*), añadiendo las últimas cinco viñetas, muy parecidas ya en forma y contenido al *Guernica*. Poco después serían reproducidos los dieciocho grabados picassianos en *Cahier d'art*<sup>38</sup>, una revista que, unas páginas más adelante, mostraba también una serie de obras de Miró, fechadas entre 1917 y 1921, destinadas a un mundo de paz, y que iban acompañadas por un texto de Paul Éluard<sup>39</sup>.

Si en el Pabellón, el *Guernica* podía verse en el vestíbulo, a la derecha de la entrada, ocupando por completo la pared del fondo como si se tratara de un escenario, la obra que Miró aportó a la exposición: su gran mural titulado *Paysan catalán en révolte* o *Le Fauqueur* (*El segador*) (1937, obra desaparecida), se alzaba junto a la escalera que llevaba al primer piso, llenándolo todo con sus vivísimos colores y su aspecto combativo. Aunque menos universal que Picasso, Miró se nos muestra aquí más explícitamente comprometido. Y es que el payés, personaje bastante frecuente en sus obras<sup>40</sup>, se impregna ahora de un contenido político, similar al de su cartel *Aidez l'Espagne* (*1 Fr.*) (1937, colec. particular), que el pintor había realizado poco antes con el fin de recaudar fondos para el bando republicano. Un cartel que demostraba que a estas alturas de la guerra Miró ya no desdeñaba la acción directa, de ahí que tratara de llamar la atención no sólo a través de una imagen impactante, sino a través de un texto que la acompañaba, y que decía así: *En la lucha actual veo del lado de los fascistas a las fuerzas que el tiempo se ha encargado de superar; del otro lado, al pueblo, cuyo potencial creativo le da tal impulso a España, que dejará admirado al mundo entero.*

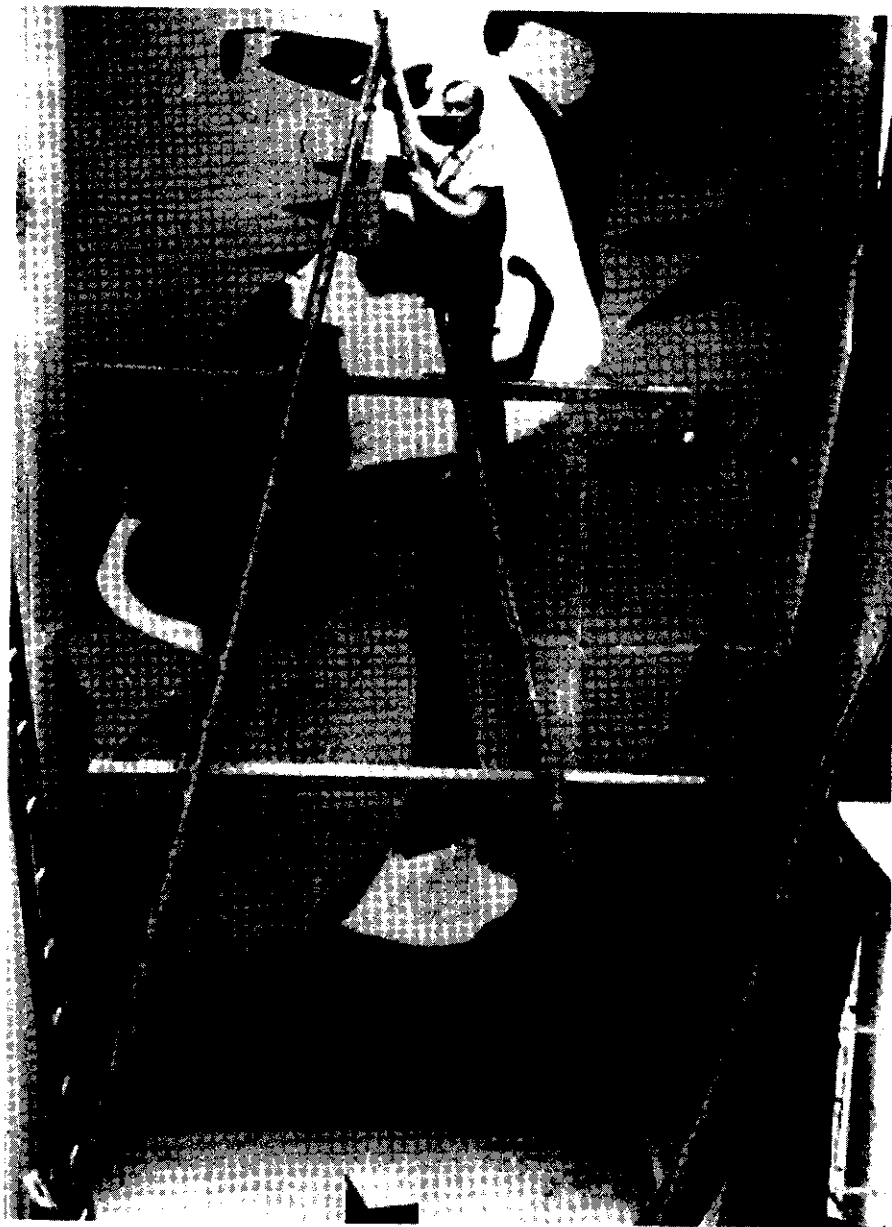
Tanto en esta figura de campesino catalán con el puño en alto, como en aquel descomunal segador tocado con la *barretina* y empuñando la hoz, que Miró llevó al Pabellón, las connotaciones políticas, siempre inspiradas en Cataluña, son más que evidentes, pese a que, según Chipp<sup>41</sup>, Miró negaría que la hoz en manos de su segador fuera un símbolo político, pues para él, tanto podía ser un instrumento de cosechar como, en tiempos de peligro, un arma. Sin embargo, es difícil pensar que sea sólo una coincidencia que el himno nacional catalán tenga el mismo título, *Els segadors*, y que la letra sea la exaltación de unos campesinos que combaten a un invasor armados sólo con sus hoces.

<sup>38</sup> Vid. *Cahiers d'art*, París, n.º 1-3, 1937.

<sup>39</sup> Texto que dice así: «Se me adhieren palabras que quisiera sacar fuera, el corazón de ese mundo inocente que me habla, me ve, me escucha y del cual Miró refleja, desde siempre, las metamorfosis más transparentes [Vid. Paul Eluard en *Cahiers d'art*, París, n.º 1-3, 1937].

<sup>40</sup> Pensemos en *Cabeza de payés catalán* (1925, Moderna Museet, Estocolmo) o *Labriego catalán reposando* (1936, Colec. Douglas Copper, Nueva York).

<sup>41</sup> H. B. Chipp, 1981, p. 88.



Joan Miró pintando *El Segador* en el Pabellón de la República Española de la Exposición Universal de París, 1937.

En este sentido, aunque la prensa apenas se interesó por el mural de Miró, *Cahiers d'art*, en el mismo número en que publicaba los dibujos preparatorios de *Guernica*, le dedicó un artículo escrito por Juan Larrea, que se refería a la obra mironiana en estos términos:

«Miró, a fuerza de poner su pueblo dolorido ante su tela, ha visto despuntar en su cuadro a un campesino armado de su hoz, un segador extraído por un curioso fenómeno de orden artístico de la canción *Els Segadors*, himno de la libertad catalana. Se encuentra ante nosotros, encerrado en su belleza incorporada, cargado de armonía como una joya marina, sostenido en el fondo entre algas, medusas y estrellas de mar»<sup>42</sup>.

Es evidente que el anhelo de libertad y el sentimiento de lucha latían en la obra de Miró, aunque lo evanescente y lírico de su lenguaje, emanado de forma casi automática de su interior, reste a sus imágenes fuerza visual. Algo que, muchos años después, y ante la pregunta: ¿no pensó usted en hacer obras más directa y claramente comprometidas, como Picasso cuando grabó *Songe et Mesonge de Franco*?, le llevaría a justificarse diciendo:

«*Songe et Mesonge de Franco* era posible para Picasso, porque él era descriptivo, en tanto que yo... Todos mis personajes son grotescos... Yo comienzo un personaje sin pensar en Franco, cuando termino puedo decir: Este es Franco. Con toda seguridad»<sup>43</sup>.

Y un ejemplo claro de lo que decimos lo tenemos en su obra *Femme en révolte* (1938, Centro Georges Pompidou, París), en donde la mujer sufriente del *Guernica* es sustituida por una figura femenina monstruosa que alza su mano empuñando una hoz, y que para Miró encarna a la mujer rebelde y combativa, a la mujer que lucha por la libertad.

Pese al importante elenco de artistas participantes, a cuál más comprometido con la causa, la obra estrella del Pabellón sería el *Guernica*, que curiosamente fue la que más decepcionó, dejando sumidos en la desorientación más absoluta a todos aquellos que esperaban algo más realista y comprensible. Tal fue la decepción, que, según cuenta Larrea<sup>44</sup>, en el otoño de 1937 hubo intentos, por parte de ciertas autoridades republicanas, de descolgar el *Guernica* del Pabellón, por considerar que el cuadro era *antisocial, ridículo* y totalmente *inadecuado* para la sana mentalidad proletaria. Si no se hizo es porque hubiera sido una injuria para Picasso. Esto

<sup>42</sup> Juan Larrea, «Miroir d'Espagne, à propos du Faucheur de Miró au Pavillon espagnol de l'exposition 1937», *Cahiers d'art*, París, vol. XII, n.º 4-5, 1937 [Vid. Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 245-246].

<sup>43</sup> Palabras de Miró recogidas por Georges Raillard, 1998, p. 221.

<sup>44</sup> Vid. Juan Larrea, *El Guernica de Picasso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 92.

explica que, salvo contadas excepciones y la publicación de alguna fotografía del mural, la prensa española apenas le prestara atención. En cuanto a los rotativos extranjeros, ignoraron por igual al mural picassiano y al Pabellón Español<sup>45</sup>.

Parece ser que el problema del *Guernica* no era que repudiese por sus terribles imágenes, eso hubiese jugado a favor de su eficacia —y casi todos estaban de acuerdo en que despertaba un sentimiento de horror—, sino que no comunicaba información alguna sobre la guerra de España, o sobre el bombardeo de la ciudad vasca, ni siquiera era una llamada a la movilización; el problema estaba en que su hermetismo hacía ilegible su mensaje:

«El *Guernica* —escribía Elizabeth Mc Causland, crítica de arte del *Springfield Republican*— es un gran cuadro, sin duda. Habla, sin embargo, a un círculo limitado, a aquellos cuyos oídos están sintonizados por la experiencia previa con el lenguaje que se utiliza en él: un idioma intelectual, sofisticado, ajeno por los hechos históricos a la comprensión del hombre corriente. Lo que Picasso debiera haber hecho era gritar con palabras que nadie pudiese dejar de entender»<sup>46</sup>.

Si en el *Guernica* el mensaje existía, como así lo había apuntado Picasso en 1945 a Seckler: «En él hay un llamamiento consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística<sup>47</sup>». Entonces lo que se ponía en tela de juicio era el nivel de eficacia del lenguaje utilizado, y, en concreto, de la idoneidad del arte de vanguardia como instrumento de lucha social. Una polémica ya iniciada entre los partidarios del realismo socialista y los del arte abstracto y surrealista. Pero el caso de Picasso es aún más complejo. Él siempre dejó bien claro su compromiso personal con la República, no dudando en considerar la pintura como «un arma de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él»<sup>48</sup>. Pero entonces, ¿cómo se entiende lo de *arma de guerra* con un arte incomprensible para la mayoría de la gente?

Creemos que la clave está en la creencia que muchos tienen de que lo figurativo, como tal, es superior a lo no figurativo, dando por supuesto que una imagen reconocible añade, a los méritos puramente estéticos de la obra, un sentido conceptual que acrecienta su calidad, su capacidad de transmitir un mensaje. Una idea

---

<sup>45</sup> No sólo porque el Pabellón se había inaugurado con bastante retraso, de ahí que éste no se describiera ni se mencionara en la prensa ni en los lujosos programas de la inauguración oficial, sino, sobre todo, porque la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, estaba dedicada a ponderar los avances de la técnica, en un marco optimista y de entretenimiento para el visitante; siendo la presencia española una incómoda intrusión en medio de tanta euforia, un toque de atención sobre la dramática situación española, que, además, podría extenderse al resto de Europa.

<sup>46</sup> E. Mc Causland, *Picasso*, ACA Gallery, Nueva York, 1944, p. 30.

<sup>47</sup> Palabras de Picasso recogidas por Jerome Seckler, 13 de marzo de 1945 [Vid. *El País*, 25 de febrero de 1996, p. 98].

<sup>48</sup> Palabras de Picasso recogidas por Simone Téry, «Picasso n'est pas officier dans l'armée française», *Lettres Françaises*, París, V, 48, 24 de marzo de 1945, p. 6 [Vid. H. B., CHIPP, 1995, p. 518].



que se ve reforzada con la creencia de que: el arte comprometido o propagandístico debe ir asociado a un arte realista y de fácil lectura.

En este caso la obra de Picasso cumpliría sólo a medias su finalidad propagandística. Pues lo que aquí olvidamos es que el arte es estrictamente un asunto de experiencia, no de principios, de ahí que muchos artistas e intelectuales de avanzada exigían que el artista, «siguiendo libremente su propio espíritu radical, tomase parte en la transformación dinámica de la sociedad»<sup>49</sup>, aunque ello implique hacer un arte de difícil lectura o, incluso, abstracto.

Según esto, el *Guernica*, por lo demás síntesis de distintos estilos<sup>50</sup>, más allá de la simple protesta, habría que valorarlo como símbolo de la cultura que se opone a la violencia, o lo que es lo mismo, aboga por la creación artística frente a la guerra que todo lo destruye.

Quizá así pueda explicarse la aparente contradicción entre su compromiso político y el modo de plasmarlo en el arte, pues por encima de todas las cosas lo que el artista defiende es su propia libertad interior, al considerar que su búsqueda estética es algo que sólo a él le atañe, y le exige ser coherente con el camino emprendido. Esto explica que, años después, a la pregunta de Secker, de por qué pintaba de un modo tan difícil de comprender para la gente, Picasso respondiera, zanjando de una vez por todas este juego ambiguo entre arte y política:

«Pinto así porque mi pintura es fruto de mi pensamiento. He trabajado durante años para obtener este resultado y si diese un paso atrás sería una ofensa al pueblo, porque lo que hago es coherente con mi pensamiento. No puedo emplear recursos convencionales sólo para darme la satisfacción de ser comprendido. No quiero descender a un nivel inferior»<sup>51</sup>.

Al tiempo que dejaba bien claro que el arte tal y como él lo entiende: *como una búsqueda en libertad*, tiene sus propias reglas, su propia dinámica vital, y, en definitiva, su propio espacio en la mente de su creador, que lo libera de cualquier compromiso con el entorno:

«Busco reproducir los objetos por lo que son y no por lo que significan... No existe propaganda deliberada en mi pintura [...] Soy comunista —se afilia al PCF en 1944— y mi pintura también es comunista... Pero si fuese zapate-

<sup>49</sup> Esta idea se recoge en el *Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*, que André Bretón y Diego Rivera, bajo la decisiva influencia de Trotsky, firmaron en 1938 [Vid. Peter Selz, «Arte y política: el artista y el orden social», en H. B., CHIPP, 1995, pp.487-488].

<sup>50</sup> Desde el cubismo, que se adecuaba perfectamente al tema de un bombardeo, en el que todo se quiebra violentamente y salta por los aires como un cristal hecho añicos; al surrealismo y su afán por lo distorsionado y expresivo. Era evidente que este puzzle formal nada tenía que ver con el estilo realista y panfletario demandado, en pro de su eficacia propagandística, por las autoridades republicanas.

<sup>51</sup> Palabras de Picasso recogidas por Jerome Seckler, 13 de marzo de 1945 [Vid. *El País*, 25 de febrero de 1996, p. 97].

ro..., monárquico, comunista, o cualquier otra cosa, no martillearía necesariamente los zapatos de un modo especial para mostrar mis inclinaciones políticas»<sup>52</sup>.

Pero esta libertad que se arroga el artista implicará, asimismo, una gran libertad para el público, que será quien complete con su apreciación subjetiva el significado del cuadro. En este contexto Picasso, cansado de dar supuestas interpretaciones al *Guernica*, diría:

«Este toro es un toro, este caballo es un caballo. Hay también una especie de pájaro, un polluelo o pichón, no lo recuerdo bien, sobre la mesa. Este polluelo es un polluelo. Sí, claro, los símbolos... Pero no es preciso que el pintor cree estos símbolos. De otro modo, sería *escribir* de una vez lo que se quiere decir en lugar de pintarlo. El público, los espectadores, tienen que ver en el caballo, en el toro, símbolos que interpreten como ellos quieran. Hay animales, son animales destrozados. Para mí, es todo, que el público vea lo que quiera»<sup>53</sup>.

Lo cierto es que más allá del mensaje literal que puede transmitir un cuadro, está el mensaje subliminal que lo acompaña y que en el caso de Picasso y del *Guernica* era indudable: ambos se habían convertido en el símbolo de la lucha por la libertad, fuera comprensible o no lo pintado. Y una prueba de lo que decimos es que, clausurada la exposición de París en noviembre de 1937, el *Guernica* siguió siendo utilizado como arma de guerra, al ser prestado por el pintor malagueño a una serie de exposiciones<sup>54</sup> con el fin de recabar fondos para la República.

Por otro lado, aunque tras la Exposición y envuelto aún en el clima creado por el cuadro realiza los *Guernica postscripts*<sup>55</sup>, Picasso, según Álvarez Lopera<sup>56</sup>, irá distanciando sus declaraciones sonoras de apoyo al gobierno<sup>57</sup>, y así lo prueban su no asistencia al *II Congreso de Escritores Antifascistas* celebrado en París en julio de 1937, o el que dejara de acudir a la Embajada española, lugar de reunión de los refugiados y simpatizantes de la República. También algunos de sus amigos españoles llegarían a reprocharle que, aparte de *Sueño y Mentira de Franco* y el encar-

<sup>52</sup> Palabras de Picasso recogidas por Jerome Seckler, 13 de marzo de 1945 [Vid. *El País*, 25 de febrero de 1996, p. 98].

<sup>53</sup> Palabras de Picasso dirigidas a Alfred H. Barr, y recogidas por Juan Larrea, 1977, p. 145 [Vid. Francisco Calvo Serraller, *El Guernica*, Electa, Madrid, 1981, pp. 37-38].

<sup>54</sup> A lo largo del 1938 se expuso en Noruega, Londres, Leeds y Liverpool, y entre mayo y noviembre de 1939 en diversas ciudades americanas. Depositado a partir de 1940 en el Museum of Modern Art de Nueva York, el cuadro llegaría a España en septiembre de 1981, una vez restablecida la democracia.

<sup>55</sup> Denominación dada por Alfred H. Barr, *Picasso. Fifty Years of his Art*, Nueva York, 1946, p. 202.

<sup>56</sup> Vid. José Álvarez Lopera, 1985, p. 29.

<sup>57</sup> Sirva quizá como excepción el mensaje enviado al Congreso de Artistas Americanos, en «Picasso to America», *New York Times*, 16 diciembre 1937.

go del *Guernica*, no hubiera pintado por propia iniciativa algún cuadro hablando de la represión fascista o del drama que se vivía en España. Y hasta llegó a correrse el bulo insidioso, difundido por la prensa de derechas, de que se había pasado al bando franquista<sup>58</sup>. En este sentido puede decirse en su descargo, que, a su ya conocida independencia, hay que unir que la acogida poco entusiasta del *Guernica* lo había decepcionado, y que, pese a no confesarlo abiertamente, sentía temor por las represalias que pudiera haber contra su familia, cuando Franco ocupara Barcelona.

Entre tanto, en este otoño caliente de 1937, Gala y Dalí, que en primavera habían llegado de Estados Unidos, deciden marcharse a Italia, un viaje que fue interpretado por muchos como símbolo de la reputada ligereza y frivolidad de espíritu del pintor, que, mientras España interrogaba a la muerte y a la destrucción, optó por entregarse al estudio del Renacimiento italiano<sup>59</sup>.

Pero, aparte de sus obsesivas búsquedas estéticas<sup>60</sup>, basta con hojear las páginas de su *Vida Secreta* para darnos cuenta de los lujosos ambientes en que se movía por aquel entonces en Italia, y, sobre todo, del descaro con que el artista ponderaba por encima de cualquier otra cosa su propia persona, sus caprichos y sus manías. Así cuenta cómo, al recibir la noticia de que en Cadaqués los anarquistas habían asesinado a treinta personas, pensó en volver a España para compartir su suerte. Esta idea, que no dejaba de ser una mera pose, se vería seguida de ataques hipocondríacos, que culminarían en una crisis de terror producida por las posibles consecuencias que una pequeña astilla de cola seca, clavada accidentalmente en su dedo índice, podría tener para su salud. Un terror maniático que, casi a modo de insulto para quienes de verdad padecían la guerra, le llevó a escribir:

«Ninguna de las torturas de la guerra civil podían compararse en intensidad con el tormento imaginativo que sufrí durante aquella terrible tarde alpina. Sentía pesar la muerte en mi mano como dos ignominiosos kilos de gusanos gesticulantes. Imaginaba a mi mano ya separada de mi cuerpo, víctima de los primeros amarillentos síntomas de la descomposición.[...] En cuanto hube extraído de mi dedo el resto de *falso moco*, caí inmediatamente en un bendito y pesado sueño. Al despertar supe que no partiría para España. Ya había estado allí»<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Vid. Pierre Cabanne, 1982, p. 32.

<sup>59</sup> Vid. Salvador Dalí, 1993, p. 388.

<sup>60</sup> La influencia de los maestros del renacimiento italiano se refleja en sus imágenes dobles o múltiple, con las que seguirá desarrollando su método «paranoico-crítico», demostrando cómo distintas personas en pleno delirio paranoico, pueden interpretar la misma realidad de forma muy diferente. Por ejemplo en su obra *España* (1938, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam), el rostro y torso de una mujer es a la vez un combate de caballeroso, inspirado en una obra de Leonardo da Vinci.

<sup>61</sup> Salvador Dalí, 1993, p. 394.

El 11 de marzo de 1938, Hitler invade Austria sin que las democracias se inmuten. Y el 16, la aviación italiana al servicio de Franco bombardea Barcelona con un balance de 1.300 muertos, Dalí sigue en Italia, Picasso y Miró en París.

Picasso, que en aquellas fechas vivía en una tremenda zozobra, agobiado por la tristeza y la amargura, muestra como temas habituales, junto a sus mujeres desarticuladas que lloran y gritan con la mirada extraviada de terror, cuadros con gallos y rituales naturalezas muertas con *cabezas de toro* y velas encendida; seguidos, meses después, por diabólicas criaturas, como ese *Gato atrapando a un pájaro* (Museo Picasso, París), cuya crueldad y aspecto feroz no parecen presagiar nada bueno.

Mucho más que en su pintura, su compromiso político se acusa en las gestiones que realiza orientadas a conseguir dinero para la causa republicana. Así sabemos que pidió a Matisse una pintura para un futuro Museo Español de Arte Contemporáneo, cuya colección durante la guerra se expondría también con el fin de recaudar fondos para la República<sup>62</sup>. Luego, en julio de 1938, esta vez junto a otros artistas, entre ellos Joan Miró, cuyas acciones, además de más esporádicas, solían despertar siempre menos interés que las de Picasso, lo encontramos llevando algunas de sus obras a la exposición que Jeanne Bucher organizó en París a beneficio de unos refugiados muy especiales: los niños españoles<sup>63</sup>.

Al iniciarse el año aciago de 1939, en Barcelona se viven momentos críticos, la ciudad está llena de refugiados, más de un millón, dicen los periódicos, y la situación es dramática. El 26 de enero es tomada finalmente por las tropas franquistas. Poco después Picasso se entera de que el día 13 de enero su madre había fallecido, y con ella un pasado al que el pintor permanecerá ligado para siempre, pese a no volver a pisar la ciudad de su juventud. Entre tanto, los refugiados, soldados y civiles que se habían ido replegando en Cataluña, afluyen hacia los puertos del Pirineo, patética oleada de mujeres, niños, ancianos, milicianos heridos y hambrientos... 500.000 infortunados que el Gobierno francés confina en campos llamados *de acogida*, cercados de alambradas, sin higiene, vigilados por gendarmes como si se tratara de campos de concentración.

Por estas fechas nada conocemos, sin embargo, de una posible implicación de Dalí en actividades solidarias con uno u otro bando. Aunque sí sabemos que, en febrero de 1939, se embarcaba de nuevo rumbo a Estados Unidos, para seguir promocionando su obra al otro lado del océano. En la primavera celebra una exposición en la galería *Julien Levy*, de Nueva York, logrando un clamoroso éxito. En todo este tiempo no hay un solo comentario por parte del artista sobre la situación europea y mucho menos sobre la española, señal inequívoca de que sólo le interesaba su propio mundo, sus propios escándalos..., gracias a los cuales siempre estaba de actualidad.

<sup>62</sup> Vid. J. Larrea 1977, pp. 169-170.

<sup>63</sup> Vid. «Per al infants espanyols. Picasso, Miró, Matisse, Dufy...», *Meridià*, Barcelona, 29 de julio de 1938, p. 6.

El 15 de marzo Hitler entra en Praga, anexionando Checoslovaquia al III Reich; ese mismo mes Madrid y Valencia caen en manos de Franco, que el 1 de abril da por concluida la guerra. Para nuestros artistas, que la pasaron fuera de España, su terminación no tendría las mismas repercusiones que si la hubieran vivido desde dentro. Sin embargo ello no les privaría de sentir el miedo e incertidumbre en el futuro que embargaba el corazón de muchos de sus compatriotas. Y más si pensamos que los negros presagios de un conflicto mundial, se harían realidad en septiembre de ese mismo año. Tendríamos que preguntarnos entonces: ¿Cuál fue la reacción de Picasso, Miró y Dalí, y cuál su toma de postura en estos críticos momentos que enlazaban el final de una guerra con el comienzo de la otra?

Aunque sobrepase ya el periodo que aquí tratamos, no podemos dejar de comentar, como colofón a nuestras reflexiones, el modo en que estos tres artistas, que, a comienzo de los años treinta, además de mantener una estrecha relación personal, participaban de unas inquietudes artísticas bastante cercanas, en estos años de la inmediata postguerra verían divergir de manera sorprendente sus caminos y sus vidas; siendo el caso más claro el de Dalí, que terminaría colocándose ideológica y estéticamente en el polo opuesto de Picasso y Miró.

La postura de Dalí era previsible. En septiembre de 1939, tras dejar Estados Unidos, regresa a Europa, volviendo a mostrar un escandaloso despegue por todo lo que estaba ocurriendo a su alrededor:

«De nuevo en París, examiné el mapa de Francia, estudié mi campaña de invierno, intentando planearla de modo que combinase la posibilidad de una invasión nazi con las posibilidades gastronómicas..., yo estaba poseído de un frenesí por los platos apetitosos. Finalmente puse el dedo lo más cerca posible de la frontera española y al mismo tiempo en un punto neurálgico de la cocina francesa: Burdeos. Este sería uno de los últimos lugares a que llegasen los alemanes... Además, Burdeos, por supuesto, significaba vino de Burdeos... ostras de Arcachon... ¡Arcachon! ¡Ya lo tengo! He aquí el sitio adecuado, a pocos kilómetros de Burdeos, para pasar los días de guerra»<sup>64</sup>.

En aquel refugio improvisado, sus intereses y desvelos, según nos cuenta en su *Vida Secreta*, se centraron de nuevo en su trabajo, entregándose en cuerpo y alma a la lucha de la técnica y la materia, de una manera tan obsesiva que casi dejó de comer y dormir. Circunstancias que nos relata con esa preocupación por si mismo tan suya:

«Gala sola —decía Dalí— era testigo de mis furias, mis desesperaciones, mis fugaces éxtasis y mis recaídas en el más amargo pesimismo [...] ella y sólo ella era la realidad; y todo lo que mis ojos eran capaces de ver era “ella” [...]

<sup>64</sup> Salvador Dalí, 1993, p. 410.

Al lado de todo esto la guerra europea me parecía una riña de chiquillos en una esquina. Un día, sin embargo, esta pelea resultó ser un estruendo excesivo y se hizo demasiado real... Me dije: esto se está haciendo demasiado histórico para mi gusto; y, en un acceso de rabia, dejé de trabajar en la pintura que estaba ejecutando, y partimos»<sup>65</sup>.

Desde Francia Dalí hizo un rápido viaje a Cadaqués, pudiendo comprobar que en su casa de Port Lligat todo había desaparecido; todo, salvo los dibujos obscenos y los contradictorios emblemas políticos: ¡*Viva la anarquía! F.A.I. Tercio de Santiago ¡Arriba España!*», cubriendo las paredes, que allí habían quedado como agresivo recuerdo del pasado inmediato. Luego, tras pasar una semana en Madrid, en donde se enteró de que muchos de sus amigos se habían exiliado o habían muerto, llegó a Lisboa. Desde esta ciudad, que aquel verano de 1940 acogía a muchos de los que huían de los horrores de la guerra o de las persecuciones del nazismo, embarcaría junto con Gala rumbo a Estados Unidos. A finales del verano Gala y Dalí entraban en la ciudad de los rascacielos con el convencimiento de que Nueva York se iba a postrar a sus pies, y así fue durante los ocho años que tardarían en regresar a España.

«Necesitaba, en efecto, apartarme inmediatamente de los ciegos y tumultuosos forcejeos colectivos de la historia —decía Dalí—, pues de otro modo el antiguo y medio divino embrión de mi originalidad correría el riesgo de ser dañado y morir antes de nacer [...] Debía regresar a Norteamérica para conseguir más dinero para Gala, para él y para mí»<sup>66</sup>.

Y a este propósito se entregó en aquellos años de la dura posguerra española, viviendo en la idílica Virginia, en donde en julio de 1941 daría por concluido su libro: *Vida Secreta de Salvador Dalí*; una obra en la que, entre otras cosas, dejaba bien claro lo que esta época convulsa le había aportado:

«No creía ni en la revolución comunista ni en la revolución nacional-socialista, ni en ninguna otra clase de revolución. Creía sólo en la suprema realidad de la tradición [...] Las revoluciones sólo son interesantes porque, al revolucionar, desentierran y recuperan fragmentos de la tradición, que se creía muerta... Y a través de la revolución de la guerra civil española, iba a redescubrirse nada menos que la auténtica tradición católica peculiar a España»<sup>67</sup>.

¿No será este canto a la mística y a la tradición católica una estrategia de Dalí para que Franco, olvidando que había sido uno de los padres del surrealismo, le permitiera regresar a España? Y es que no podemos olvidar que, aunque en estos

<sup>65</sup> Salvador Dalí, 1993, pp. 412-13.

<sup>66</sup> Salvador Dalí, 1983, p.420.

<sup>67</sup> Salvador Dalí, 1993, p. 387.

años americanos tuvo lugar *la explosión Dalí*, con todo lo que supuso de riqueza personal pero también de empobrecimiento artístico para el pintor, a Dalí siempre le obsesionó la idea de volver a España. Un deseo que se hizo realidad en la primavera de 1948. A partir de ese momento, la distancia ideológica con sus colegas se haría casi insalvable, dado que, nada más llegar a España y como recoge Márius Carol<sup>68</sup>, Dalí haría unas declaraciones a la revista *Destino*, hablando del nuevo renacimiento religioso en el arte y de la aceptación de la dictadura de Franco; declaraciones que llenaron de satisfacción al jefe del Estado, quien a partir de entonces vería en Dalí al artista que legitimaba a los ojos del mundo el régimen nacido el 18 de julio de 1939.

Esto explica que, a partir de aquel momento, tanto el *Nodo* como, en general, la prensa franquista no dejara de ocuparse de cualquier cosa que hiciera el pintor, quien, correspondiendo a esta buena acogida, no dejaría de dar continuas pruebas de adhesión al régimen. Siendo quizá la prueba más espectacular y la que definitivamente le abriría las puertas de la oficialidad española, la actitud *patriótica* que adoptó, frente a la *antipatriótica* de Picasso, en la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, celebrada en Madrid el 12 de octubre de 1951<sup>69</sup>, y en cuyo marco pronunciaría palabras como éstas:

«Antes de Franco, muchos hombres políticos y nuevos gobiernos no tenían otra razón que la de venir a aumentar la confusión, la mentira y los trastornos en España. Franco ha roto categóricamente con esta falsa tradición, instaurando la claridad, la verdad y el orden en el país, en uno de los momentos más anárquicos del mundo»<sup>70</sup>.

Aunque sabemos que Franco quedó encantado con esta *loa*, aún tardaría cuatro años en conocer personalmente al pintor figuerense, invitándole a una audiencia privada en El Pardo.

En el caso de Picasso, la decisión de permanecer en Francia al terminar la guerra era la esperada, si tenemos en cuenta que residía voluntariamente en París desde

<sup>68</sup> Vid. Márius Carol, 1990, p. 85.

<sup>69</sup> A la *I Bienal hispanoamericana de Arte* fueron invitados los tres artistas. Picasso, como respuesta, no sólo rehusó participar, sino que firmó, junto a otros artistas e intelectuales españoles exiliados, un manifiesto contra la Bienal, anunciando la celebración, en París y diversas capitales americanas, de certámenes *contra-bienal* paralelos a la exposición madrileña. Muy diferente fue la actitud de Dalí, que no sólo de adhirió clamorosamente al certamen, criticando la actitud del *comunista* Picasso y animando a concurrir a los artistas americanos, sino que pronunció en el marco de la Bienal una sonadísima conferencia con el título *Picasso i yo*. Ni que decir tiene que participó con una sala propia, obteniendo un enorme éxito. Joan Miró, por su parte, tomó una actitud mucho más serena que la de Picasso y Dalí, procurando mantenerse al margen del certamen e inhibiéndose de cualquier polémica [Vid. Miguel Cabañas, *Política artística del Franquismo*, CSIC, Madrid, 1996, p. 203].

<sup>70</sup> Palabras de Dalí pronunciadas en la conferencia titulada *Picasso y yo*, que tuvo lugar en el Teatro María Guerrero, Madrid, 11 de noviembre de 1951 [Vid. *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, p. 229].

1904; pero la guerra le haría pagar un alto precio, ya que su rabia e indignación le llevaron a hacerse el firme propósito de no pisar España mientras durara la Dictadura, y sabemos que murió antes que el dictador. Estaba claro que con su victoria Franco le había convertido en un exiliado de por vida, despojándole de su país para siempre.

En septiembre de 1939, tras el estallido de la Guerra Europea, Picasso dejaría París en dirección a Royan, en la costa atlántica, pues el mar siempre le había inspirado un sentimiento de seguridad. Pero la intranquilidad que sentía por la suerte que podían correr sus obras, le hizo regresar muy pronto a París. Allí, y a diferencia de la guerra española, el pintor viviría la tragedia en carne propia, soportando con entereza la humillante ocupación alemana y la vigilancia continua de los nazis.

Esta estoica actitud reforzaría la imagen de Picasso como artista comprometido, a lo que contribuirían los abundantes testimonios que nos hablan de cómo empleó su influencia y hasta su propio dinero, para ayudar a aquellos colegas y amigos que llamaban a su puerta en busca de apoyo. En este sentido el pintor Manuel Ángeles Ortiz siempre conservó, como objeto de gran valor, el impreso de giro que Picasso le mandó al campo de Argèles, anunciándole, al mismo tiempo, que su madre y su hija estaban a salvo y que había podido recuperar el estudio que ocupara antes de la guerra<sup>71</sup>. En cuanto al escultor Apeles Fenosa, que había pasado la guerra en Barcelona, al huir a París en 1939 se encontró con que el pintor malagueño había comprado a la galería *Percier* todas sus esculturas, para que con ese dinero pudiera empezar una nueva vida<sup>72</sup>. Por último Renau recordaba también que al salir del horrendo campo de concentración de Argèles-sûr-Mer, en 1939, Picasso le había hecho llegar 1.500 francos cada uno de los tres meses que permaneció en Toulouse. Luego se enteró de que otros intelectuales españoles refugiados habían recibido su ayuda<sup>73</sup>, y pensó que el artista de este modo devolvía con creces los 150.000 francos que recibió de la República en concepto de gastos por el futuro *Guernica*.

Como una prueba más de su compromiso político, Picasso volvería a sorprendernos unos años después, afiliándose en octubre de 1944 al partido comunista francés. Una decisión que creemos motivada, no sólo por su oposición y antipatía a los nazis y al régimen de Franco, sino sobre todo por el consejo de amigos, como Paul Eluard —afiliado al Partido en 1942—, y la presión de un público politizado. Este compromiso con el PCF hizo temer a muchos, sin embargo, un cambio de estilo, dado que las rígidas directrices comunistas propugnaban, en materia estética, la defensa del llamado *realismo socialista*. Afortunadamente, y aunque hizo algunos

<sup>71</sup> Vid. Pierre Cabanne, 1982, p. 59, nota 3.

<sup>72</sup> Vid. Pierre Cabanne, 1982, pp. 59-60.

<sup>73</sup> Es curioso, sin embargo, como dice Pierre Cabanne: «...que Picasso no haya ayudado, en general, sino a artistas poco originales. Entre los españoles no fue a Miró ni a Clavé, en sus tiempos difíciles, a quienes les compró obras o regaló algo suyo, sino a Peinado, a Fenosa, a Manolo. Y no regatearía elogios a artistas mediocres... No es a los posibles parásitos a quienes prodiga sarcasmos o hirientes opiniones, es a Braque, a Matisse, a Bonnard...» [Vid. Pierre Cabanne, 1982, p. 60].



dibujos por encargo del Partido, pagando por ello un cierto precio estético<sup>74</sup>, Picasso nunca llegó a renunciar a su estilo expresivo y cubistizante, prueba inequívoca de que el arte, más que de una imposición, ha de surgir de las emociones o convicciones más profundas del artista. ¿Se puede decir entonces que con su adscripción a PCF, el individualismo radical de Picasso y su compromiso social dejaron de ser una contradicción?

Sea cual sea la respuesta, lo cierto es que, tras la guerra y hasta su muerte, todo lo que Picasso hacía parecía encaminado, muchas veces a pesar suyo, a reforzar su imagen de artista politizado, emblema de la resistencia a la Dictadura, y símbolo de la Libertad. Lo mismo que había ocurrido con el *Guernica* que, como dice Juan Antonio Ramírez<sup>75</sup>, para muchos representó la reconciliación entre la vanguardia artística y los ideales de la política de izquierdas.

Los avatares vividos por Joan Miró, tienen en común con los de Picasso el que ambos se habían alineado, desde el principio, en el bando de los que ahora sufrían la derrota, pero el modo en que discurrieron los acontecimientos terminaría por separarlos física y psicológicamente.

Recordemos que en julio de 1939 y ante la inminente guerra europea, Miró, que había permanecido los tres años de la guerra española en París, decidió trasladarse con su mujer y su hija a Normandía, alquilando una casa en la población costera de Varengeville-sur-Mer, en donde la presencia de un hospital les hizo pensar que estarían al abrigo de las bombas. Allí se encerraría en un estado de febril concentración, en busca de la tranquilidad que le negaba la capital, iniciando su maravillosa serie *Constelaciones*<sup>76</sup>: «En los días y las noches del inminente peligro —dice Erben—, Miró escapa hacia el canto de los astros, que le dan esperanza de una nueva vida»<sup>77</sup>.

Para su desgracia, a finales de mayo de 1940 los alemanes bombardearon Normandía. Como a tantos otros artistas a Miró se le planteaba el gran dilema: quedarse en Francia, volver a España o exiliarse a otro país. Aunque el pintor, según contaba su hija Dolores<sup>78</sup>, deseaba irse a Estados Unidos, tal y como había hecho su amigo el arquitecto catalán Josep Lluís Sert o sus colegas Breton o Tanguy, finalmente no se atrevió a cruzar el Atlántico; es cierto que le preocupaba la salud de su anciana madre, que su hija era muy pequeña y que la llamada de su tierra era muy fuerte, pero lo que terminó por decidirlo fue la opinión de su mujer Pilar Juncosa, que a toda costa quería que regresaran a España:

---

<sup>74</sup> Además de ilustrar diversas portadas de *L'Humanité* y dedicar en 1950 muchos dibujos al tema de la paloma de la paz, Picasso retrató a destacados comunistas, como Paul Eluard, Maurice Thorez o Paul Langevin, y en 1953, para *Les Lettres Françaises*, a Stalin.

<sup>75</sup> Juan Antonio Ramírez, 1999, *Guernica*, Electa, Madrid, p. 60.

<sup>76</sup> En enero de 1940, en Varengeville, realiza la primera *Constelación: La salida del Sol*, y en septiembre de 1941, ya en Palma de Mallorca, hace la última: *El paso del pájaro divino*.

<sup>77</sup> Walter Erben, *Joan Miró 1893-1993*, Benedickt Taschen, Colonia, 1989, p. 103.

<sup>78</sup> Palabras de Dolores Miró recogidas por Victoria Combalá, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*, Electa, Madrid, 1998, p. 103.

«Todos nos aconsejaban irnos al extranjero...Yo tengo la culpa de no ir, porque yo fui quien aconsejé a Joan. Piensa que tú estás muy enraizado en tu país, y que si te vas a América no serás ni un americano ni un catalán, ni nada; yo preferiría volver; tú no hiciste nada malo, tú defendiste a tu país, pues entonces había República, luego ya veremos qué pasa»<sup>79</sup>.

Aunque esta decisión no estaba exenta de riesgos, los Miró emprendieron un largo y penoso viaje por Francia, a través de Dieppe, Rouen, París y Perpiñán, en donde tras una larga espera consiguieron el visado. Afortunadamente en la frontera española el pintor no figuraba en la lista de los *non gratos*, de ahí que pudiera pasar sin ser sometido a interrogatorio alguno. Algo que no deja de ser chocante si pensamos que, además de haber realizado el cartel pro republicano *Aidez l'Espagne*, había llevado al pabellón de la República su obra *Campesino catalán en revuelta*. Y, como bien apunta Victoria Combalá: «Ni *campesino*, ni *catalán* ni *en revuelta* podían ser términos que agradaran a ningún franquista; por menos se había fusilado a mucha gente»<sup>80</sup>.

Creemos que al hecho de que les atendiera en la frontera el alcalde de Port Bou, que era antifranquista<sup>81</sup>, se unió el que por aquel entonces el pintor catalán no era ninguna gloria nacional, como Picasso. Además no hay que olvidar que, aunque republicano y catalanista acérrimo, así como antifranquista declarado, nunca se había significado de forma escandalosa o provocadora, ni estaba afiliado a partido alguno, como así relataba su mujer:

«Joan había dicho *Aidez l'Espagne*, era la España republicana, nuestra España republicana, y él detestaba la dictadura. Joan siempre fue antifascista pero no quiso nunca ser como Picasso, ni comunista ni nada. El decía... no quiero estar en ningún partido fijo ni nada por el estilo, ni siquiera con Breton»<sup>82</sup>.

Tras pasar la frontera, en Gerona les esperaba su gran amigo Joan Prat<sup>83</sup>, que les aconsejó que no se dejaran ver por Barcelona. Marcharon primero al campo, y luego a Palma de Mallorca, en donde vivieron clandestinamente, en una suerte de exilio interior que duró unos dos años, tras los cuales se establecieron en Barcelona. Un periodo tenebroso aquel, en el que Miró, que vive de lo poco que le envía su marchante Pierre Matisse desde París, se siente tan solo, tan aislado intelectualmente, y en una situación tan precaria, que inventa un *arte povera* virtual, con el que soñaba poder comunicarse con el resto de la humanidad:

<sup>79</sup> Vid. Victoria Combalá, 1998, p. 104.

<sup>80</sup> Victoria Combalá, 1998, p. 104.

<sup>81</sup> Palabras de Pilar Juncosa recogidas por Victoria Combalá, 1998, p. 104.

<sup>82</sup> Palabras de Pilar Juncosa recogidas por Victoria Combalá, 1998, p. 103.

<sup>83</sup> Editor de la serie *Barcelona*, 50 grandes litografías de fuerte contenido político, que Miro concluiría en 1944, y en las que se comparaba a las figuras más relevantes entonces en el poder con seres monstruosos.

«... si llega a faltar material de trabajo, ir a la playa a hacer grafismos con una caña sobre la arena, dibujar con el chorro de orina sobre la tierra seca, dibujar en el vacío del espacio el gráfico del canto de los pájaros [...] y todo esto, que se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas estas realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y milagro en el espíritu de los otros hombres»<sup>84</sup>.

En este sentido, es posible que su carácter retraído y su afán por llevar una vida retirada, propiciaran el continuo empeño de las autoridades españolas por ignorar tanto a Miró como a sus obras, y eso que en 1947 el pintor viajaría a Estados Unidos, lo que supuso un hito extraordinario tanto para él como para el arte norteamericano. Habrá que esperar a los años cincuenta para que en España se le empiece a valorar como ya lo hacía el mundo. En el aspecto político, sabemos que, aún viviendo en España, seguiría comprometido en la lucha antifranquista, participando en numerosas iniciativas organizadas por el PSUC y realizando un sinfín de carteles en favor de causas democráticas, del catalanismo y de los partidos que luchaban en la clandestinidad. Pero Miró sabía que más que un artista panfletario, era un creador de universos plásticos, que debía transmitir lo que llevaba dentro, no mediante acciones de matiz político, sino sirviéndose de su propia obra. Lo que explica que treinta y seis años después de acabarse la guerra, en diciembre de 1975, y recién muerto Franco, a la pregunta: ¿que es lo más importante que ha hecho, durante todos esos años, contra el fascismo?, dijera:

«Las cosas libres y violentas. Las obras mismas, por su violencia y sentido de la libertad. Eso es lo que ha conmovido a la gente, lo siento ahora con toda nitidez»<sup>85</sup>.

Diremos, por último, que, aunque hubo intentos por parte del gobierno franquista de atraerse tanto a Picasso como a Miró —recordemos, por ejemplo, la invitación a la I Bienal—, ninguno de ellos claudicó, manteniendo su oposición a la dictadura. Existió un compromiso político, por tanto, pero sin que ello les supusiera renunciar a su independencia creativa y a su modo más personal de *sentir* y *vivir* el arte. Una actitud que los convertiría a ambos en referencia para aquellos artistas jóvenes, que, como Antoni Tàpies, creían que un artista debía ser algo más que un simple técnico o un decorador:

«Las posiciones de estos artistas [Picasso y Miró] —decía Tàpies—, su actitud moral y sus ideas políticas nos han servido como ejemplo y son para nosotros un símbolo. Prueban que no hay grandes artistas sin rigor en los principios, sin compromiso, sin dignidad»<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Palabras de Joan Miró recogidas en *Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils*, Barcelona, 1988, p. 168.

<sup>85</sup> Palabras de Miró recogidas por Georges Raillard, 1998, p. 220.

<sup>86</sup> Antoni Tàpies, *La práctica del Arte*, Ariel, Barcelona, 1971 [Vid. Georges Raillard, 1998, p. 251].