

El Guernica, *Adiós a las armas*, Las meninas y Alcaine

Autor: Alejandro de Pablo



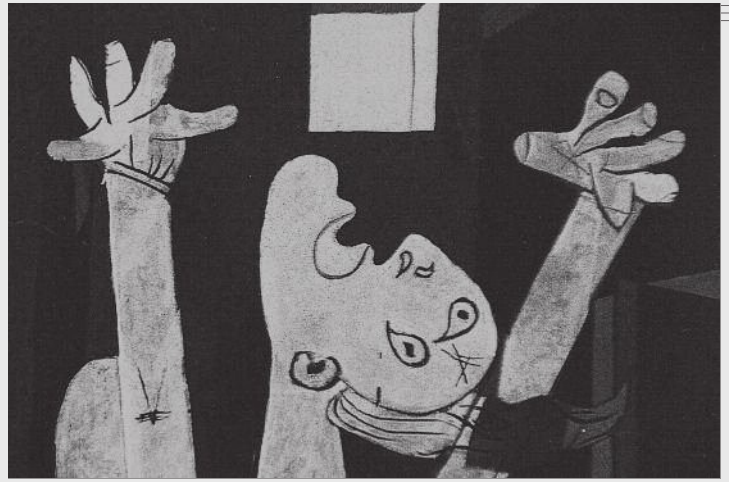
En 1937, hace 74 años, Pablo Picasso creó uno de los cuadros más importantes del siglo XX, *Guernica*. Desde entonces, han sido publicadas gran cantidad de teorías sobre la inspiración de dicha obra maestra, pero ninguna concluyente, ya que en las declaraciones que hizo el pintor siempre eludió, con más o menos éxito, hablar sobre las simbologías e inspiraciones en su cuadro, más allá de las que los propios espectadores pueden sentir al contemplarlo. José Luis Alcaine, al final de la entrevista por su trabajo en *La piel que habito*, nos hizo partícipes de su descubrimiento acerca de la que considera la inspiración básica del Guernica. Cree firmemente que proviene de varias imágenes de una secuencia de poco más de cinco minutos que narra el éxodo de paisanos y militares en una pesadilla de carretera infernal, de noche, lloviendo y enfangada, sometida a constantes bombardeos. Esta secuencia se encuentra pasada la mitad del metraje de *Adiós a las armas*—dura poco más de cinco minutos, del minuto 51 al 56 aprox.—, de Frank Borzage, realizada en 1932 y estrenada en París a finales de 1933. Hay que tener en cuenta que, en la época, el periodo en que una película estaba en explotación era de seis años, por lo que estaría en reestreno y en cines de barrio hasta 1939 (se hacían muy pocas copias que se reestrenaban continuamente).

Alcaine indica que, evidentemente, hay que ver la película y la secuencia indicada para poder opinar pero, adelanta, que comparando los fotogramas extraídos de la película y los

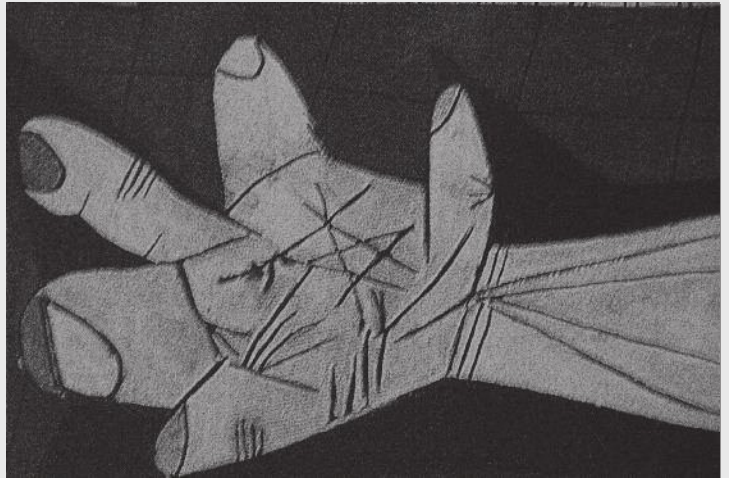
detalles del *Guernica* el lector se puede crear ya una primera opinión.

Las similitudes que ha encontrado son las que mostramos a continuación:

Mujer clamando a los cielos



Mano de moribundo



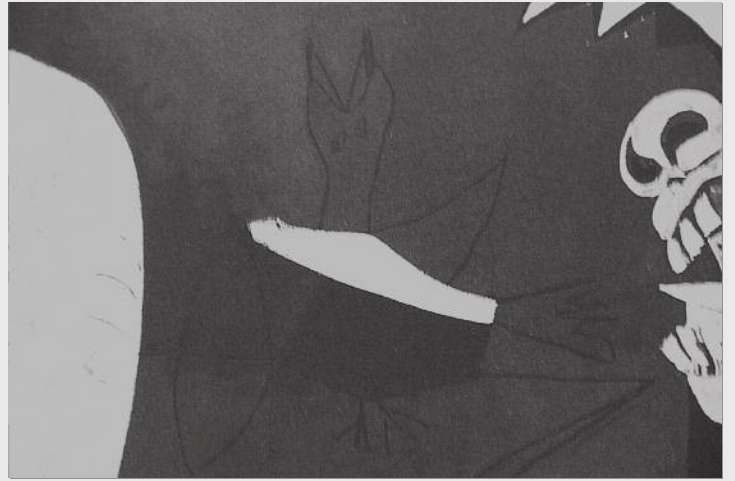
Patas de caballo



Cara de mujer angustiada



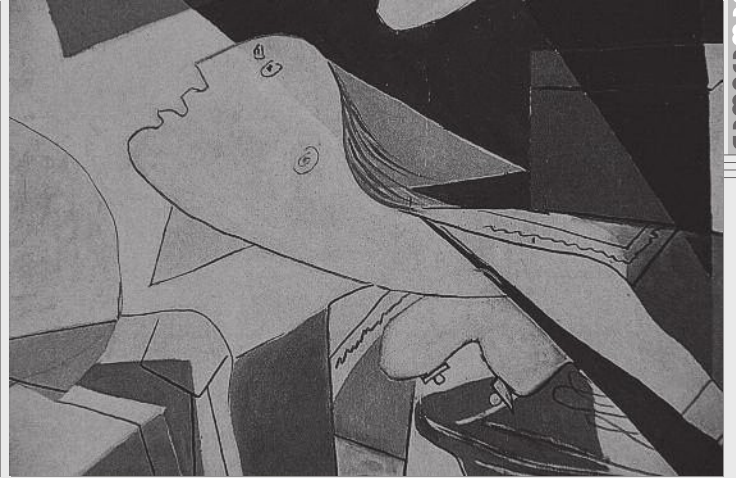
Oca bajo las bombas



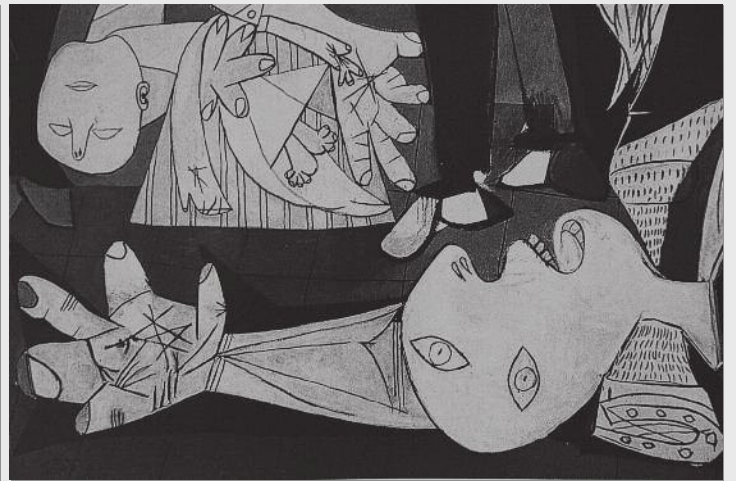
Madre y niño



Mujer aterrorizada



Cuerpo de hombre con mano extendida



Puerta



Cabezas de caballo



Abertura y fuego



José Luis Alcaine añade las siguientes observaciones:

A/ El cuadro está pintado en blanco y negro como, por supuesto, está rodada en blanco y negro la película.

B/ La acción del *Guernica* ocurre de noche: los fondos oscuros (casi negros), las dos lámparas encendidas presentes, la intensidad de las llamas. Sin embargo, el bombardeo real fue a pleno día (comenzó aprox. a las 16.40 y duró aprox. hasta las 19.45 del 26 de Abril de 1937). Toda la secuencia pesadilla de la carretera en *Adiós a las armas* transcurre de noche.

C/ Todos los personajes del *Guernica* tienen una clara tendencia, de cuerpo o de mirada, de derecha a izquierda y no hay ninguno que esté mirando de izquierda a derecha. Algunos miran hacia arriba, pero sus cuerpos indican también que están inmersos en el movimiento de derecha a izquierda. El Toro Ibérico tiene la parte trasera del cuerpo dirigida hacia la derecha, pero vuelve el torso hacia la izquierda y se pone de perfil de derecha a izquierda. En cine diríamos que están pintados todos los personajes del cuadro en el eje de derecha a izquierda. Toda la

secuencia de la carretera de *Adiós a las armas* está narrada también de derecha a izquierda. Toda ella salvo un caballo que ha perdido a su jinete y que, a causa de los bombardeos ha enloquecido y, para indicarlo, el director hace que vaya en sentido contrario al resto de los personajes.

D/ Picasso intenta, y consigue espléndidamente, que todo el cuadro proporcione una sensación de movimiento que también va de derecha a izquierda. Evidentemente, ese movimiento obsesivo, continuo, desesperante y que parece llevar a la nada está en la secuencia de la carretera de *Adiós a las armas*. El único personaje que parece quieto en el *Guernica* es el Toro.

E/ En el *Guernica* solo encontramos, aparte del Toro Ibérico, pintados dos animales: una oca y un caballo. En un mercado de pueblo español lo normal sería encontrar más bien gallinas, borregos y hasta cabras. En *Adiós a las armas* solo encontramos dos ocas, en un desvencijado carricoche de bebé, y caballos. No hay más animales...

F/ De la realización y la fotografía de *Adiós a las armas* se desprende una sensación de pesadilla, de círculo vicioso infernal casi sin salida en la maldita carretera. La misma sensación se desprende del *Guernica*. Estamos ante dos obras que nos transmiten, considerando su totalidad, sensaciones muy parecidas.

G/ El Toro Ibérico, según algunos analistas, es Franco (del todo improbable, Picasso no lo pintaría nunca como un noble animal de mirada limpia), otros dicen que representa la nación española, y otros que es el mismo Pablo Picasso. Alcaine asevera que, sin duda, y para ello compara la presencia del gran pintor Velázquez en el cuadro más amado de Picasso: *Las Meninas*. Si eliminamos en el encuadre la parte superior de *Las*





Meninas y ponemos en correspondencia el *Guernica* debajo:

Vemos en la página anterior que el Toro-Picasso está situado casi en el mismo lugar espacial en el *Guernica* que Velázquez en *Las Meninas*.

Y si ahora ampliamos vemos, en la parte superior de esta página, al Toro-Picasso y a Velázquez:

Observamos que tienen características comunes: los dos están muy quietos en sus respectivos cuadros y los dos miran de manera similar: de frente, pendientes de todo, con una mirada muy limpia y parecida. La única diferencia es que hay un cierto enojo, o disgusto, por lo que está presenciando, en las facciones del Toro. Alcaine añade que de todos es sabido que Picasso profesaba una gran admiración por *Las Meninas* (20 años más tarde ejecutaría sus conocidas variantes de este maravilloso cuadro) y, de esta manera, piensa que Picasso quería estar presente, como Velázquez en *Las Meninas*, en su obra cumbre, el *Guernica*. Y piensa que algo debió pesar esta circunstancia en su petición de que el *Guernica* estuviese expuesto en El Museo del Prado, en el mismo edificio que *Las Meninas*.

Adiós a las armas es, para Alcaine, una buenísima película pero, sobre todo, considera espléndida la secuencia de la carretera infernal, claramente influida por el cine soviético de la época y la fotografía de Charles Lang, que colaboró estrechamente con Frank Borzage para conseguir el tono de

pesadilla que posee. José Luis está convencido que influyó de manera importante en la creación del *Guernica*, pero insiste en que hay que ver la película -sobre todo, la secuencia indicada- varias veces para poder captar todos los matices de esta posible influencia.

Impresionados y apasionados por el análisis de las obras que José Luis Alcaine ha realizado, creemos interesante ampliar esta información con el siguiente contenido.

Adiós a las armas (1932), de Frank Borzage y el Guernica (1937), de Picasso

Es curioso que hayan pasado 74 años para que un director de fotografía español, José Luis Alcaine -que recibirá el 4 de octubre la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-, un maestro de la luz más en activo que nunca -recientemente premiado en Cannes con el *Vulcain* por su trabajo en *La piel que habito*-, haya descubierto semejanzas tan notables entre las diferentes obras, las que consideramos que son, probablemente, las inspiraciones más relevantes que tuvo Pablo Ruiz Picasso ante la elaboración del *Guernica*.

Sobre la pasión de Picasso por el cine y la influencia del cine en su obra artística no es la primera vez que se investiga. La galería Pace Wildenstein de Nueva York presentó en 2007 la instalación museística "Picasso, Braque y el Cine Antiguo en el Cubismo",

como la primera muestra que exploraba el papel de la cinematografía en uno de los movimientos artísticos más relevantes de la historia moderna. En el boletín del Museo del Prado, Volumen 9, en la página 110 se recoge un capítulo titulado *Picasso y el cine: El Guernica y El acorazado Potemkin*, en el que podemos leer sobre la influencia de esta película en el famoso cuadro del pintor. En *Pacific Art Review* se analizó el *Guernica* como tema cinematográfico.

Obra cinematográfica

Introducción al contexto histórico en *A farewell to arms*, una obra rodeada de polémica desde su génesis.

Las siguientes líneas, hasta el final del reportaje, tienen como objetivo despertar en el lector el mismo interés por la película que creemos despertó en los artistas e intelectuales de la época sensibilizados por los conflictos bélicos, en concreto en Picasso y en París, no sólo por la polémica que arrastró en EEUU y en Europa, sobre todo por el motivo de la polémica que suscitó en Europa, de un claro carácter político debido a su indudable valor antibelicista. El libro *Frank Borzage. Sarastro en Hollywood*, de Hervé Dumont, ha sido una guía extraordinaria para encontrar este camino.

El guión de *A farewell to arms* fue adaptado de la novela homónima de Ernest Hemingway, cuyo título está tomado de un verso del poeta del siglo XVI George Peele, el cual detestó la película desde el principio, incluso antes de verla.

El éxito de la novela atrajo las intenciones de compra, casi desde su aparición, de la industria hollywoodiense, que no deja indiferente a la censura, la cual ve en ella algunas características temibles: relaciones extramatrimoniales, desertión, hijo ilegítimo, imagen negativa del ejército italiano, etc. Influidos por diversos grupos de presión, la Warner primero y después la MGM, desisten en su empeño. El embajador de Italia en Washington protesta oficialmente ante la Hays Office, que alerta a los estudios: "les hemos prevenido con claridad y no deben esperar ninguna indulgencia si persisten en esta empresa".

Finalmente, la Paramount Pictures arriesga y compra los derechos de la novela por ochenta mil dólares y ficha a Frank Borzage para dirigirla y a Helen Hayes y Gary Cooper para protagonizarla.

Una vez realizada, la película la censura supuso un martirio durante varias décadas para preservar la integridad narrativa. Sólo hacia 1970, al pasar a formar parte del patrimonio público, *A farewell to arms* pudo ser exhibida en los cines de arte y ensayo, en algunos casos en un estado irreconocible. Gracias a que existe una versión íntegra en las cinematecas de Londres, Bruselas y Praga y que en EEUU se ha encontrado una copia en nitrato de la versión de 1932 en los sótanos de David O. Selznick, después de 75 años se pudo disfrutar de ella nuevamente, esta vez en DVD (Image Entertainment).

A farewell to arms ha pasado a la historia como un clásico del cine antibelicista que denuncia los horrores de la guerra y sus consecuencias. Fue nominada en 1934 a cuatro premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood –en el año 1933 no se llevó a cabo la ceremonia–, de los que ganó dos, Sound Recording y Cinematography, por una maravillosa fotografía en blanco y negro. Sobre la secuencia de la retirada de Caporetto, Hervé Dumont señala en *Frank Borzage. Sarastro en Hollywood* lo siguiente: "Esta meticulosidad nada gratuita –referida a la secuencia que tratamos– tendente a privilegiar los misterios de la intimidad por encima de los rugidos de la historia, más sensible a las vibraciones de lo inefable que a las explosiones demostrativas, impregna el estilo fotográfico de toda la película". Al igual que Picasso en el *Guernica*, Frank Borzage prioriza la intimidad y lo inefable sobre la grandilocuencia de los hechos, después de prescindir de gran parte del rodaje que Jean Negulesco había realizado como segunda unidad, que él mismo describió como "monumental".

A farewell to arms en París

La película fue estrenada en París con el título *L' Adieu au drapeau*, en el Cine Opera, el 29 de Octubre de 1933. Picasso volvió a París en septiembre del mismo año. Su estreno en Francia tampoco estuvo exento de polémica, esta vez, a diferencia de en EEUU, desde un punto de vista más político que moral.

La censura francesa tardó en decidir si merecía su permiso de exhibición, lo que queda reflejado en *L' Echo* del 9-11-1933. Además, varios periódicos de la ciudad tuvieron una posición desfavorable. En la publicación *Mon Cine*, el 30-11-1933, se puede leer lo siguiente: "Ese título nos parece una mala elección porque el protagonista es un desertor". El fascista Francois Vinneuil publicó en *L Action Francaise*, el 4-11-1933, "que cierto capellán asume la gloriosa tarea de desmoralizar a los combatientes uno a uno... Los americanos aprecian poco la cobardía física. Por lo tanto deben acumularse las circunstancias más horriblemente melodramáticas para explicar la desertión de un mozo tan viril como Gary Cooper". En el *D'Ártagnan*, el 9-12-1933, se define a Frederic –personaje interpretado por Gary Cooper– como "un tanto rojo, por no decir otra cosa". También el novelista Francis de Croisset, en el *Debout*, el 11-11-1933, afirma que la película es "un sombrío melodrama, lleno de pretensiones, "dirigido" por un director que, si alguna vez vio la guerra, ciertamente la ha olvidado, y que nos la hace recordar de la manera... más desagradable. Todo eso llama "el adiós a la bandera" lo que constituye una manera tan cortés como civil de traducir el verbo *desertar*".

Obra pictórica

Caída de Málaga y bombardeo de Guernica

El drama general en territorio español y el bombardeo de Guernica son sin duda dos motivaciones emocionales esenciales ante la ejecución del *mural*, pero no fue menos trascendente en el ánimo del pintor la caída de Málaga –su ciudad natal y donde todavía conservaba familiares– el 8 de febrero de 1937, uno de los episodios más sangrientos y olvidados de la guerra civil. Al igual que en la novela y en la película *Adios a las armas*, la población civil y militar en retirada salió de Málaga dirección a Almería por carretera, donde fueron ametrallados y bombardeados sin compasión. Existen testimonios de camioneros que aseguran que hasta 1960 se

continuaban encontrando esqueletos en el camino. El escritor Arthur Koestler relató al pintor lo ocurrido, como describe Josefina Alix en el libro *Picasso-Gernika. 70 aniversario*, en el que podemos leer: "Arthur Koestler relató a Picasso los trágicos acontecimientos, especialmente el ametrallamiento desde el aire de los miles de refugiados, mujeres y niños que huían por la carretera de la costa. Debió oír como las madres llevaban en brazos a sus hijos muertos y perdían la razón, y como otras se arrojaban con los niños al mar y perecían ahogadas. Estas imágenes quedaron sin duda en su corazón pero, por el momento, su mente seguía en blanco, sin capacidad para comenzar el trabajo encomendado". En el *Guernica* una mujer desconsolada sostiene a su hijo muerto en brazos. En *Adios a las armas* una mujer coge a su hijo en brazos y se tira al suelo para protegerle de las balas, pero acaba ametrallada, con su hijo bajo el pecho.

La repercusión internacional del bombardeo de Guernica en los medios de comunicación fue de gran trascendencia y condicionó a la opinión pública en general, en especial a la parisina, que el 1 de mayo, en la tradicional manifestación del día de los trabajadores, salió a la calle al grito de: ¡Guernica!. 27 días antes, otro bombardeo civil, el de Durango, fue aun más cruel que el de su hermana Guernica, pero su trascendencia mediática fue mucho menor, al igual que el bombardeo y ametrallamiento que sufrió, en su mayoría, la población civil que abandonó Málaga tras su caída, a pie por la carretera camino de Almería.

El Guernica

A principios de enero de 1937 Picasso recibió en su domicilio parisino la visita de una delegación española formada por el director general de Bellas Artes, Josep Renau, el arquitecto Lluís Lacasa, y los escritores Juan Larrea, Max Aub y José Bergamín. El objetivo de éstos era solicitar la colaboración del pintor para el pabellón español de la Exposición Internacional de París de ese mismo año. El principal encargo que le hizo el gobierno español fue una pintura mural, la que por diferentes motivos demoró varios meses, hasta que las noticias desgarradoras y fotografías del bombardeo de Guernica que aparecieron en la prensa impresionaron enormemente el ánimo de Picasso.

Motivación realista en la obra del pintor

Son muchos los críticos que coinciden en la tesis de la motivación realista constante en

la obra picassiana. Fernand Olivier, pareja sentimental del pintor, comentó que la tragedia de una ciudad reducida a escombros, fuese cual fuese esa ciudad, aunque con el dolor íntimo de su localización en España, tenía que gravitar penosamente en el ánimo de Picasso y servirle de referencia para el libre vuelo de la creación, en seguida desdeñosa de los motivos reales. Julio E. Payró, literato argentino que publicó *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*, afirmó del pintor que: "Nunca pudo renunciar a alguna alusión al mundo real. Salvo por su título, esta composición de Picasso no alude a un episodio particular de una determinada guerra. No es un cuadro anecdótico, sino una denuncia de la guerra total". Ricardo Gullón, Premio Príncipe de Asturias y antiguo miembro de la Real Academia Española de la Lengua, explicó: "Al pintar arranca de la realidad, si bien en el curso de la aventura se le ocurre deformarla y alterarla según necesidades del momento, necesidades plásticas, claro". Arnold Hauser, en su *Historia social de la literatura y el arte*, dice: "Sus obras son notas y comentarios sobre la realidad". John Richardson, historiador del arte especialista en Picasso, desarrolla una tesis en la que considera la totalidad de la obra del pintor autobiográfica, pero con un matiz

muy interesante: "Estoy convencido de que en ocasiones ni el propio Picasso sabía cuánto tenía que hundir el cubo en el pozo para sacar el agua...". Muy relacionada esta teoría con la que Gertrude Stein habló sobre la necesidad visceral e imperante de Picasso de vaciarse y depurarse constantemente: "Picasso siempre estuvo poseído por la necesidad de vaciarse, de vaciarse completamente, de vaciarse siempre, él está tan lleno que toda su existencia no es más que la repetición de un vaciarse completo, debe vaciarse, nunca puede vaciarse de ser español, pero puede vaciarse de lo que él ha creado. Así que todo el mundo dice que cambia pero en realidad no es eso, sino que se vacía y en el momento que ha terminado de vaciarse debe volver a comenzar a vaciarse, ya que se rellena tan rápidamente". Incluso, Jackson Pollock llegó a decir: "El poder psíquico de la imagen impregna todos los dibujos, al salir a la luz desde las profundidades de su inconsciente". Gijs Van Hensbergen, en *Picasso-Gernika. 70 aniversario*, escribe: "Picasso estaba preparado para robar elementos de todas partes y llenar su propio almacén de imágenes que había ido construyendo a lo largo de cincuenta y cinco años de perfeccionamiento y búsqueda continua, reordenando su increíble memoria

fotográfica". Picasso pasó con *Guernica* de un expresionismo plástico a un expresionismo dramático, desgarrador, sin sueño, estremecido de humanidad, de veracidad, de vida ante el espanto. No podemos olvidar la imperiosa e imprescindible necesidad de Picasso de partir de los datos reales, inmediatos o no, para remontar el vuelo creador. Si Picasso se inspiraba en la realidad para la elaboración de sus obras, consciente o inconscientemente, ¿de qué realidad se inspiró para el *Guernica*?, ¿qué es lo más parecido que Picasso pudo ver al bombardeo de Guernica?, ¿qué imágenes de horror y desesperación pudieron inspirar a Picasso ante el *Guernica*? Picasso no vivió ninguna guerra, Picasso no conoció el horror de ninguna guerra. Hubiese podido viajar a España durante el conflicto bélico cuando hubiera querido, más fácil hubiese sido imposible, ya que el gobierno español puso a su disposición un avión para que viajase desde París a Madrid cuando quisiese, pero no lo hizo ni para tomar posesión del cargo como director del Museo del Prado. Incluso, en las numerosas visitas, reuniones y hasta congresos que reconocidos artistas celebraron en la zona española de influencia marxista nunca figuró Picasso, reacio a las reiteradas peticiones que se le hicieron.

Picasso era buen amigo de Ernest Hemingway, fueron presentados por la amiga en común Gertrude Stein. Les unía el arte, los toros y el amor por España. Es probable que Picasso no leyese *Adiós a las armas*, pero era gran aficionado al cine y dada la polémica suscitada en Francia, entre otros países, por la versión cinematográfica de Frank Borzage y al ser una obra adaptada de una de las novelas más populares de la época y escrita por un buen amigo suyo, hacen más que probable que Picasso viese la película y quedase sobrecogido por el bombardeo y ametrallamiento en la retirada de Caporetto. Para cualquier ciudadano de la época lo más parecido que podía ver al horror de la guerra —si no estuvo en ella— fueron algunas películas bélicas que se distribuyeron. El impacto emocional, por fuerte que sea, que un espectador en la actualidad puede sufrir al visionar una película de guerra es incomparable al que podía vivir un espectador en la década de los años treinta. Vivimos en una sociedad saturada por la información gráfica, acostumbrados a las imágenes de guerra, torturas, hambrunas y a cualquiera de las

Picasso y el toro



Por último, señalar que Picasso convivió con el toro y el minotauro durante años, a menudo utilizándolos como presencia autobiográfica en muchas de sus obras, llegando a posar con una máscara de toro de mimbre como si fuese un Minotauro, en una fotografía realizada por Edward Quinn.

Página del periódico L' Figaro del 29 de octubre de 1933 en la que se habla del estreno de L' Adieu au drapeau (Adiós a las armas).

atrocidades y crueldades de las que es capaz el ser humano pero, además, Picasso proviene de una familia acomodada y nunca tuvo problemas económicos ni dificultades sociales, por lo que fue a través del cine como mejor pudo conocer las desigualdades, guerras e injusticias que caracterizaron su tiempo.

Con respecto a A farewell to arms, Borzage sitúa la decisión de desertar de Frederic antes de la catástrofe militar. El amor motiva el "adiós a las armas" del protagonista. Como señala Hervé Dumont en su libro sobre el cineasta, en la deserción, Frederic "bordea una ruta ribeteada de cuadros alegóricos (mutilados sin rostro, con los brazos en cruz en el vano de una puerta deforme; tres hombres con una sola pierna dando tumbos con sus muletas; una mano que se crispa bajo una ráfaga de ametralladora, etc.). Hay en esto una especie de rechazo a representar lo irrepresentable, de conceder al horror otra cosa que no sea una síntesis estilizada". Al leer esta última frase: "Hay en esto una especie de rechazo a representar lo irrepresentable, de conceder al horror otra cosa que no sea una síntesis estilizada", cierro los ojos y veo el Guernica de Picasso y no puedo dejar de identificar todo el análisis realizado hasta el momento con la emoción del pintor ante la elaboración del cuadro.

Conclusiones

Al análisis que realiza José Luis Alcaine al comienzo del reportaje me gustaría añadir un par de detalles. El Guernica no representa un bombardeo, no representa armas convencionales en una guerra moderna, sólo podemos ver una espada rota empuñada, que interpreto simboliza un mundo industrial en rápida evolución, en el que Picasso da sentido a un mundo que literalmente ha saltado por los aires. El caballo no constituye un obstáculo para un tanque o una bomba que cae del cielo. Mientras animales y humanos huían del holocausto de Guernica, eran masacrados despiadadamente desde el aire por las armas de fuego. La guerra moderna no deja posibilidad de defensa a un guerrero convencional, a las armas convencionales, se libra desde el aire, dejando indefensos a cualesquiera que se encuentre, como los antiguos guerreros, como su antepasado Juan de León, que había sido asesinado en



una escaramuza a las puertas de Granada en 1481. La reconquista estaba ahí, frente a los ojos del pintor, cuando miraba por la ventana de su habitación de la Plaza de la Merced al Gibralfaro y a la Alcazaba árabe. En una secuencia de *Adiós a las armas*, en la que los protagonistas se despiden en Milán, Helen Hayes le dice a Gary Cooper: "se me ha olvidado tu regalo, un silbato, para que no tengas miedo. O una espada, seguro que se pueden conseguir muy baratas", a lo que contesta Cooper: "no sirven para mucho en el frente". "Es verdad, te estorbará para correr", contesta Hayes. Una espada ya no sirve para nada en el frente, correr es la única salvación posible ante los bombardeos y ametrallamientos. Por último, señalar que Picasso convivió con el toro y el minotauro durante años, a menudo utilizándolos como presencia autobiográfica en muchas de sus obras, llegando a posar con una máscara de toro de mimbre como si fuese un Minotauro, en una fotografía realizada por Edward Quinn. Antes de empezar el *Guernica* el poeta Juan Larrea dijo que en el arte del pintor el caballo representaba a las mujeres más importantes de su vida, y a Françoise Gilot —pareja del pintor y madre de dos de sus hijos— le comentó que el símbolo de ella, como mujer, era el caballo, mientras que el de él, por orgulloso, era el toro. En varios de los bocetos previos al *Guernica* definitivo podemos ver que el toro tiene cabeza humana, la que se transforma hasta el resultado final. Tras la investigación ha quedado por lo menos claro que las motivaciones y los parecidos son más que suficientes para desarrollar esta hipótesis, que desde la muerte del pintor es imposible confirmar,

debido además a su insistente negativa para hablar de los significados e influencias de la obra que tratamos, como dejan constancia las conversaciones que mantuvo con el pintor norteamericano Jerome Seckler, publicadas en *New Masses* el 13/03/1945, según el texto aprobado por Picasso, y recogidas por Alfred H. Barr Jr. en su libro sobre el artista, en las que negó claramente que sus trabajos, incluido *Guernica*, contengan conscientes alusiones simbólicas a personas concretas o acontecimientos políticos. Sólo después de una larga discusión, y ante la insistencia del interrogador, llegó a admitir la posibilidad, sólo la posibilidad, de inconscientes referencias políticas. En 1947 el Museum of Modern Art de Nueva York, que entonces albergaba el cuadro, organizó un "Simposium sobre *Guernica*", en el que el director del museo, Alfred Barr, leyó una carta que había recibido hacía poco tiempo del entonces marchante de Picasso, Daniel Kahnweiler. En ella se transmitían las últimas palabras del pintor sobre este asunto: "Pero este toro es un toro y este caballo es un caballo. También hay una especie de pájaro, un pollo o un pichón, ahora no recuerdo exactamente, que está sobre una mesa. Y este pollo es un pollo. Por supuesto, son símbolos. Pero no es asunto del pintor crear los símbolos; para crear símbolos mejor sería escribir un montón de palabras en lugar de pintarlos. El público que contemple el cuadro debe ver en el caballo y en el toro símbolos que deberán interpretar tal y como los entiendan. Hay algunos animales. Son eso, animales, animales masacrados. En lo que a mí respecta, eso es todo. Es el público quien tiene que ver lo que quiera ver".