

*De Simon Schama
a José Luis Peñafuerte,
nuevos valores del Guernica de Picasso
en el género documental*

EL OBJETIVO DEL PRESENTE TRABAJO es dar cuenta de dos de las últimas utilizaciones del *Guernica* de Picasso en el género del documental, analizando la función que le atribuyen los directores en el argumento general de sus documentales. Se trata de los documentales *Picasso* del profesor británico Simon Schama (2006)¹ y de *Los caminos de la memoria* del hispano-belga José Luis Peñafuerte (2009)². Confiamos en que nuestro análisis resaltará el valor narrativo del famoso cuadro de Picasso y ayudará a entender que su presencia sobrepasa la dimensión meramente artística para situarse en el nivel mismo de la composición del documental en sentido artístico. Ello ayudará a ver también, esperamos, cómo uno de los cuadros más famosos del siglo XX (tal vez el más conocido internacionalmente) sigue “vivo” y cómo sigue acordándosele un papel protagonista a pesar de lo “poco original” que puede parecer en principio la idea de recurrir a él para dar cohesión o personalidad a unos documentales que aspiran a ser vistos como artísticos en sí (como los dos que nos ocupan) y no de tipo meramente informativo o divulgativo.

¹ *Picasso*, séptimo episodio de la serie *The Power of Art*, escrita y presentada por Simon Schama para BBC, Thirteen y WNET, Reino Unido, 59 minutos, 2006.

² *Los caminos de la memoria*, documental escrito y dirigido por José Luis Peñafuerte, coproducido por Man's Films Productions, Alokatu y RTBF, España/Bélgica, 91 minutos, 2009.

José Luis Peñafuerte utiliza el *Guernica* en su documental (que su director llama directamente “película” en los títulos de crédito) en dos ocasiones (siendo el único cuadro del que se sirve). La primera es en el aula de un profesor de secundaria que establece una charla con sus alumnos sobre el tema de la necesidad de la memoria histórica. Aquí el cuadro ejerce una especie de papel tutelar, como el que los retratos de José Antonio y de Franco ejercían en las aulas del franquismo, ya que una reproducción del mismo se coloca en la pizarra ante todos los alumnos. Se deduce fácilmente que el cuadro se colocó allí expresamente para la ocasión, ya que aparece pegado sobre la pizarra con cinta adhesiva, y no encima de ella y enmarcado de manera permanente como lo estaban los retratos de José Antonio y Franco, frecuentemente a ambos lados de una cruz. Ese carácter provisional del emplazamiento de la reproducción revela precisamente el carácter tutelar que el director pretende atribuirle en esa charla sobre un tema que es, de hecho, el tema principal de la película, el de la necesidad de recuperar la llamada memoria histórica. Si bien el problema estaba de actualidad en 2009, año de realización del documental, habría que considerar éste como la “continuación” de *Las fosas del olvido*³, documental de 2005 en el que la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (fundada en 2000) mostraba las dificultades que tenían los familiares de las víctimas del franquismo para encontrar los restos de sus allegados fallecidos durante la Guerra Civil y se hacía eco del llamamiento generalizado de estas personas al gobierno socialista para que aprobase una ley específica que acabó aprobándose en 2007 y que recibió el nombre abreviado de Ley para la Memoria Histórica de España.

Los caminos de la memoria viene a situarse ya en los primeros años de aplicación de esta ley que generó una gran polémica mediática y política, pero precisamente sin querer animar la polémica sino pretendiendo, por el contrario, demostrar la utilidad que tiene para las personas que buscan a sus desaparecidos, como respuesta implícita a los que se mostraban contrarios a la ley alegando que ésta suponía un paso atrás en el camino de reconciliación recorrido desde la Transición gracias a supuestos pactos oficiosos de olvido o de silencio. Este último aspecto aparecía en *Las fosas del olvido* para criticar que los familiares de personas desaparecidas deseosas de encontrar a éstas debían realizar todas las gestiones de búsqueda de manera privada, pidiendo ellos mismos los permisos de excavación necesarios y pagando todos los gastos que genera tal acción, incluidos en muchos casos los de la identificación del ADN de los restos encontrados, lo cual era algo al alcance de muy pocos, ya

³ *Las fosas del olvido*, documental escrito y dirigido por Alfonso Domingo e Itziar Bernaola, TVE, 52 minutos, 2005.

que solamente esta última acción podían costar alrededor de tres mil euros de la época en los laboratorios de la Universidad de Granada que se muestran en el documental. La continuidad entre ambos documentales viene sugerida también por la presencia en ambos de Francisco Etxeberria, profesor de Medicina Legal de la Universidad del País Vasco, quien toma la palabra en numerosas ocasiones para explicar cómo se realizan las operaciones de su equipo para exhumar algunas fosas de la región de Castilla y León y cómo se establece la coordinación entre los especialistas y los familiares de los desaparecidos, a muchos de los cuales vemos colaborando plenamente en las tareas de excavación.

Sin embargo, *Los caminos de la memoria* es un documental mucho más estético que *Las fosas del olvido*, que es fundamentalmente reivindicativo y no tiene afán artístico, y de esa diferencia es en gran parte responsable el papel que juega *Guernica* en el primero, si bien hay otros elementos que también caracterizan el documental de Peñafuerte en este sentido, como el uso de la música, el uso de las voces superpuestas, las lecturas de textos de los dos ancianos escritores comprometidos contra el franquismo en sus vidas que son homenajeados en el documental, Jorge Semprún y Marcos Ana o los breves pasajes de transición entre escena y escena en los que vemos a dos hombres enfrentándose sin descanso en un baile que representa una pelea a muerte.

La segunda vez que utiliza Peñafuerte el *Guernica* es en la escena en que vemos a un profesor con los alumnos de una clase de primaria en la sala donde se expone el cuadro, en el Museo Reina Sofía de Madrid. En ella aparece Jorge Semprún al fondo de la sala, observando a la vez a los alumnos sentados en el suelo y el cuadro que están contemplando, del que Semprún llega a « formar parte » cuando la cámara se sitúa detrás de él y vemos la silueta blanca de su pelo y negra de su traje confundida entre sus figuras, como si el director nos sugiriese que la historia de Semprún se confunde con la del cuadro y subrayase así su carácter universal a la vez que nacional⁴. No

⁴ Semprún aparece en siete ocasiones a lo largo del documental *Los caminos de la memoria*, exponiendo su punto de vista en defensa de la necesidad de recuperar la memoria histórica de los vencidos durante la Guerra Civil para poder completar la memoria de España (tributaria todavía, insiste Semprún, de la memoria de los vencedores únicamente), recordando la historia de los españoles deportados a Mauthausen, contemplando el *Guernica*, leyendo pasajes de su primera obra publicada sobre su propia deportación a Buchenwald (*El largo viaje*) y viendo unas escenas del documental que él mismo dirigió en 1973 (*Las dos memorias*), especialmente la escena anterior a los títulos de crédito, a la que Semprún daba mucha importancia en su propuesta de considerar las playas catalanas del exilio (que estaban ya plenamente consagradas como destinos turísticos cuando rodó el documental) como lugares de memoria esencial que recuperar en una topografía de la memoria histórica de España que aún estaba por hacer a principios de los años setenta. El documental de Peñafuerte rinde así homenaje no sólo a la figura de Semprún sino también a *Las dos memorias* como una referencia

es la primera vez que Semprún aparece asociado a Picasso. En su autobiografía política *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), escrita para dar cuenta de su periodo al frente del Ministerio de Cultura español (1988-1991), Semprún, en una rueda de prensa acerca de la noticia de la donación de los cuadros que poseía Jacqueline Roque al Estado francés, se asimilaba implícitamente (por su propia experiencia de exiliado) a Picasso en esta réplica a un periodista español que le preguntó:

“Y como ministro de Cultura, no le da vergüenza que todos estos Picasso se le escapen a España?”. Mi respuesta dejó boquiabierto al joven tontainas: “Lo que me da vergüenza, como ministro y como español, es que Franco haya permanecido tanto tiempo en el poder. Eso es lo que ahuyentó de España tantos Picasso”.⁵

Es especialmente significativa también en el documental de Peñafuerte la respuesta que (no sabemos si del todo espontáneamente) ofrece una de las niñas a la pregunta del profesor acerca de lo que se ve en el cuadro, ya que en ella quedaría “demostrado” no sólo el valor universal de la tela de Picasso sino su rechazo a ser un cuadro “de la II República”. Dice el profesor al describir el cuadro: “Por esa ventana entra una cabeza que algunos cuentan que representa al gobierno de la República que está mirando cómo ha quedado la ciudad devastada. ¿Veis algo que os llame la atención?”; a lo que replica la niña con mucha soltura: “Yo creo que lo que dice es que aquí nadie gana en las guerras, ¿sabes?, porque solamente viendo este cuadro ya sabes lo que se sufre aunque tú no lo hayas vivido”. Esta réplica nos parece especialmente significativa por dar la impresión de ser naturalmente “ideal”, al conectar con lo que seguramente pretendiera el propio pintor: no hacer precisamente un cuadro republicano o en el que se pudiese pensar que las únicas víctimas son los republicanos o las víctimas de la Guerra Civil Española. Sabido es que Picasso recibió el encargo del gobierno de la II República de realizar un cuadro de gran tamaño para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 (que daba comienzo el 25 de mayo), que Picasso era libre escoger el tema y que éste fue al final el del bombardeo de la población vasca de Guernica llevado a cabo por la aviación de la Legión Cóndor alemana de manera sistemática (suele decirse

obligada de documental estético y a la vez reivindicativo de la recuperación de la memoria de los vencidos. Acerca de *Las dos memorias*, véase nuestro trabajo “Un eslabón perdido en la historiografía documental sobre la Guerra Civil Española: *Las dos memorias* de Jorge Semprún (1973)”, en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, nº 5, 2009, p. 32-43 (accesible en línea).

⁵ Jorge Semprún, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 179.

que se trataba de la primera vez, por lo menos a esa escala, que se arrasaba un objetivo estrictamente civil y absolutamente indefenso, con el único fin de hacer cundir el pánico entre el enemigo y forzar su rendición). Gracias a la abundantísima bibliografía sobre Picasso, sabido es también que éste no tenía las ideas claras en cuanto al tema para un cuadro que una delegación del gobierno republicano en enero de ese año 1937 (cuando acababa de realizar su primera página de cómic caricatural *Sueño y mentira de Franco*) le rogó que hiciese para el pabellón español de la Exposición Universal, algo a lo que Picasso, a quien le habría gustado no ver su arte totalmente politizado (aunque ya había manifestado su entusiasmo personal por el Frente Popular), acabó “resignándose”, como recordaba a su manera Antonio Saura en una de las sentencias que componen lo que él mismo llamó irónicamente su “libelo” *Contra el Guernica*⁶: “Detesto la conducta “francamente grosera de Picasso: no queriendo responder a las llamadas del embajador de España en París, fue condenado a pintar el *Guernica*”. El bombardeo de la carismática ciudad vasca le proporcionaba por fin a Picasso un tema de cuyo carácter de masacre estrictamente contra civiles nadie podía poner en duda y que por ello resultaba perfectamente deplorable para todos los antifranquistas, no sólo para los ligados a un partido político.

Sabido es también, como ha explicado Gérard Malgat⁷, que el 28 de mayo Max Aub convence a Picasso (quien no daría el cuadro por finalizado hasta principios de julio) para que acepte un modesto cheque de 150 000 francos de la época en concepto de venta del cuadro al gobierno republicano, lo que permitirá durante la Transición su traslado desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York al Casón del Buen Retiro de Madrid donde estuvo expuesto hasta su emplazamiento actual en el Museo Reina Sofía desde 1992. Y sabido es también que Picasso dijo de aquellos meses que fueron los peores de su vida, pues se hallaba sumido en los conflictos personales que suponían la doble separación de su primera mujer, Olga Kokhlova, y de su amante Marie-Thérèse Walter, con quien había tenido una hija en 1935, a la vez que empezaba una nueva relación, con Dora Maar, quien fotografiaría las sucesivas etapas de realización del cuadro.

Pero otros sucesos atormentan también a Picasso en esos días, pues en la primera semana de mayo de 1937 se produce el enfrentamiento entre comunistas y anarquistas en las calles de Barcelona, y, aunque Picasso había decidido titular el cuadro *Guernica* a raíz de la noticia de la masacre del 26 de abril que

⁶ Antonio Saura, *Contra el Guernica: libelo*, Madrid, Turner, 1982.

⁷ Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento y Fundación Max Aub, 2007.

conmueve al mundo, y se piensa que Picasso había empezado los primeros bocetos propiamente del cuadro el 1 de mayo, los llamados “Hechos de Barcelona” decepcionan aún más a un Picasso que en su adolescencia había sido testigo de las grandes revueltas anarquistas en Barcelona, adonde su familia se trasladó cuando él tenía catorce años (1895), en la época de las primeras oleadas de atentados en la capital catalana (1893-1897), habiendo estado fuertemente impresionado, por ejemplo, por la ejecución de Ferrer Guardia⁸. Las noticias de lo que verdaderamente había pasado en Barcelona, que pudieron llegarle muy pronto gracias a dos sobrinos suyos (hijos de su hermana Lola) implicados en el conflicto, pudo determinar el hecho de que el pintor decidiese “quitar” del cuadro y de los estudios que hasta ese momento tenía realizados los elementos que podían asimilarse fácilmente con la República Española y, en general, casi todos los elementos “optimistas” que connotasen la idea de renacimiento o de resurgimiento de la vida ante la muerte⁹, como el brazo con el puño cerrado de un brazo vertical que aparece en uno de los bocetos en medio del cuadro, donde al final aparecería el caballo, a la izquierda de la vela. La misma preferencia por realizar un cuadro trabajando sólo con el blanco y el negro ha sido interpretada como un rechazo del autor a circunscribir su obra al marco español o republicano, como decía irónicamente Antonio Saura en varias de sus greguerías, como, por ejemplo, en “Detesto el *Guernica*, pintado con dos colores para evitar problemas” o en “Odio el *Guernica*: su imagen inocentemente utilizada en la portada de portada de ciertos libros franquistas demuestra que encerraba un engaño: podía ser utilizado indistintamente por un campo como por el otro”.

De ahí proviene la importancia que en *Los caminos de la memoria* tiene esa réplica aparentemente espontánea de una niña muy segura del valor del cuadro de Picasso, un valor que no es “solamente” universal (como nueva imagen de los desastres de la guerra válida para cualquier guerra), sino que también es una respuesta sobre todo a la afirmación implícita en el comentario del profesor de que el cuadro sería o contendría una representación de la República,

⁸ G. R. Utley, *Picasso: The Communist Years*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, p. 11.

⁹ En el capítulo “Genesis of an Engagement” de su libro anteriormente citado, Gertje R. Utley ofrece esta información proveniente de una entrevista que mantuvo con Xavier Vilaró, uno de los sobrinos de Picasso, información que corroboraría el hecho de que en años posteriores las donaciones de Picasso fuesen principalmente dirigidas a antiguos militantes de la FAI y del POUM. “Esto explicaría –en palabras de Utley– su rechazo inicial de respaldar públicamente al gobierno republicano, que estaba ya entonces claramente bajo control comunista prosoviético” (“This would explain his initial reluctance to back publicly the Republican government, which by that time was firmly under pro-Soviet Communist control”, Utley, p. 21).

interpretación que Picasso quiso eludir a pesar de haber comprometido su cuadro con el gobierno de la República. Como tantos artistas, Picasso tenía “miedo” de ver su arte politizado por unos u otros integrantes de los grupos que formaban la coalición del Frente Popular, y, aunque sabía que, a causa de la desenfundada radicalización ideológica de los años que corrían, sería imposible salvaguardar su arte de la instrumentalización política, sabía también que su simpatía por el movimiento obrero con el que vivió en la Barcelona finisecular podía plantearle problemas ante los comunistas que habían arrebatado por la fuerza el poder a los anarquistas del Frente Popular y aniquilado el POUM. Picasso, quien todavía tardó mucho en aceptar la tarjeta del PCF (lo que hizo en 1944), y quien probablemente no tuviese conciencia teórica ni hubiese realizado nunca una lectura sobre marxismo, por lo menos, no antes de la guerra¹⁰, se vio así envuelto en la vorágine de su época y convertido nada menos que en uno de los “tres mosqueteros” de la cultura estalinista, como se le ha solido llamar, siendo los otros dos Louis Aragon y Frédéric Joliot-Curie¹¹. Desde esa privilegiada atalaya que el partido al que se había afiliado le ofrecía, Picasso podía ejercer “tranquilo” sus actividades artísticas. Semprún incluso habló de este aspecto aplicado al mismo *Guernica*, del que apreciaba no sólo su calidad artística y su capacidad de retomar con un nuevo lenguaje elementos característicos de Goya, sino también el rechazo que producía a quienes, como el crítico marxista y espía estalinista Anthony Blunt, no les gustaba que el cuadro no se hubiese adaptado a la estética del realismo socialista¹².

Picasso era un “intocable”¹³, siempre que se definiese públicamente como comunista, y, aunque esta circunstancia le permitiese gozar de independencia artística e incluso ironizar en algunas ocasiones sobre el culto del realismo socialista, lo cierto es que su arte pictórico no encontró nunca más el nivel de fuerza expresiva que alcanzó su punto álgido en el *Guernica* al despojarlo de marcas ideológicas partidistas y hacer de él, como dice Simon Schama en el segundo documental que nos ocupa:

10 G. R. Utley, *op. cit.*, p. 3.

11 *Ibid.*, p. 8.

12 Ver de Jorge Semprún al respecto el final del artículo “El arte en la época de la mundialización” (1997, publicado en el volumen recopilatorio *Pensar en Europa*, Barcelona, Tusquets, 2006) y Federico Sánchez *se despide de ustedes*, *op. cit.*, p. 174.

13 G. R. Utley, *op. cit.*, 8-9.

algo desconocido para la verdadera naturaleza del arte moderno, el arte que él había definido. [Picasso] estaba a punto de intentar hacer una verdadera pintura de historia moderna. Era la mayor empresa de su vida: transformarse de transgresor de iconos en creador de iconos. Así, todas las cosas que había tocado en su arte *y* su vida tenían que unirse en ese preciso momento: la excitación del modernismo, la obsesión por el arte del pasado y sus propias experiencias íntimas de amor y pena. [...] Su creador hizo algo que nadie que lo hubiese conocido habría adivinado: rescatar el arte moderno de la maldición de su propia inteligencia, de la maldición de lo novedoso.¹⁴

Simon Schama toma la tela de Picasso como obra maestra a la que llega su autor después de un largo recorrido artístico al margen del compromiso político (de partido) en su arte que termina con la necesidad de tomar partido oficialmente en el momento en que es nombrado director del Museo del Prado (septiembre de 1936) y le es encargado poco más tarde el cuadro que será *Guernica*. El profesor londinense de la Universidad Columbia de Nueva York no sólo se esfuerza por demostrar que Picasso toma verdadera conciencia política a partir de ese momento sino que además subraya cómo su obra maestra penetró en el siglo XXI sin perder un ápice de su fuerza denunciadora de todo tipo de conflicto en el que las víctimas son los inocentes civiles representados por las diferentes figuras del cuadro. Como Semprún, Schama tampoco deja pasar la ocasión de ponerse traje negro y camisa blanca y superponer su figura a las del cuadro jugando con la bidimensionalidad de la pantalla (aunque no lo haga de manera tan solemne como en el caso de Semprún), pero lo que más le interesa es, por un lado, demostrar los condicionamientos no sólo políticos del momento sino también personales de Picasso para la concepción de su cuadro, y, por otro lado, aportar un ejemplo claro de la permanente validez crítica del cuadro, denunciando el uso *in absentia* que se hizo de una reproducción en la reunión de febrero de 2003 en la que la delegación estadounidense en las Naciones Unidas anunció la probabilidad del inicio de la Guerra de Irak. El anuncio ante el Consejo de

14 “What Picasso was setting out to make was something foreign to the very nature of modern art, the art *he* had defined. He was about to try to make a truly modern history painting. It was the tallest order of his life: to turn from icon breaker to icon maker. So everything he had ever touched in his art *and* his life had to come together for this one moment: the excitement of Modernism, the obsession with the art of the past and his own intimate experiences of love and grief. [...] “Its creator had done something no one who had known him could ever had predicted: he rescued modern art from the curse of its own cleverness, from the curse of novelty” (traducción nuestra, resaltando las palabras que a nuestro juicio más subraya Schama en esta explicación tomada de los minutos 35 y 54 de su documental).

Seguridad fue seguido por una rueda de prensa en cuya sala había una reproducción tapizada del *Guernica* que fue convenientemente cubierta por una tela azul y diferentes banderas para evitar el efecto que se juzgó disonante entre lo que se iba a anunciar y lo que denuncia el cuadro de Picasso que con tanto orgullo antes se exponía normalmente en esa sala de prensa.

En cuanto al otro aspecto evocado, el de la imbricación de circunstancias históricas y personales en la concepción del cuadro, es una pena que el documental de Schama (séptimo de los ocho que componen su serie para la BBC *The Power of Art*) no pudiese dedicarle más tiempo, dado el formato de la serie (episodios de apenas una hora de duración) y dado que se trata de un documental sobre Picasso, no únicamente sobre el *Guernica*, aunque éste sea el protagonista al tener las explicaciones del recorrido anterior de Picasso elegido por Schama como objetivo la comprensión de su complejidad y su valor. A pesar de ello, Schama atiende más a las circunstancias de la vida sentimental de Picasso que a su simpatía originaria por el anarquismo, si bien insiste en resaltar el papel (que en realidad fue simbólico) de Picasso como director del Museo del Prado durante la guerra, un papel que se limitaba a convertirlo en consejero de la selección de obras que fueron evacuadas de Madrid a Valencia durante el traslado del gobierno de la República a la ciudad levantina). Para Schama, este hecho demuestra ya de por sí que Picasso se interesaba por la política e incluso abre su documental con una escena rodada a propósito para ejemplificar la visita que Picasso recibió de un oficial nazi, ya durante la ocupación nazi en Francia, en el transcurso de la cual éste le preguntó si era él, Picasso, quien había hecho el cuadro de *Guernica*, a lo que el pintor habría replicado con un desafiante: “No, fueron ustedes”¹⁵. Schama lamenta el papel propagandístico que sufrió el arte de Picasso y su propia persona como miembro del partido comunista hasta el final de su vida, durante más de treinta años más, lo que califica como “el más largo y triste anticlímax de la historia del arte”¹⁶.

De entre todos los elementos del cuadro de Picasso, Schama utiliza especialmente la vela y la bombilla para articular su discurso y la concepción visual del documental, que goza de unos efectos de producción más sofisticados

¹⁵ A diferencia del documental de Peña fuerte, en el de Schama cabe hablar de docuficción, ya que abundan las pequeñas escenas rodadas expresamente para representar algunas de las cosas que cuenta la voz en off, si bien se utilizan también imágenes de archivo de la época de la Guerra Civil. La técnica es la misma que utilizó Schama en su exitosa serie *A History of Britain*, realizada para la BBC en 2002 a partir de los libros de Historia escritos por el propio Schama, como todos los guiones de *The Power of Art*.

¹⁶ “The longest, the saddest anticlimax in the history of art”, minuto 53 del documental.

que los del de Peñafuerte. No insistiremos aquí en el papel tradicional de la vela como símbolo del conocimiento y de la espiritualidad (en contacto con la divinidad), del alma y de su inmortalidad o de su capacidad de síntesis de los elementos de la naturaleza con que ha sido utilizada, que se fundirían en la llama. Schama no analiza las motivaciones personales de Picasso en relación con datos biográficos íntimos de la vida de Picasso que le harían recordar durante la Exposición Universal de París de 1937 la primera que vivió durante su juventud en la capital francesa en 1900 con su amigo Casagemas, cuyo rostro ilumina únicamente con una vela en *La muerte de Casagemas* (1901). Schama, adoptando un punto de vista más cercano al de libros de gran repercusión en la manera de entender el análisis simbólico en el mundo anglosajón, como *El espejo y la lámpara* de M. H. Abrams (1953) y *La rama dorada* de James Frazer (1906-1915), propone una lectura de la vela y la bombilla como una lucha del bien contra el mal, siendo el mal simbólicamente representado por la bombilla, producto de la sociedad industrial que provoca la dominación de una clase social sobre la de los trabajadores. Así, la visión de Schama no se correspondería con la que animaba a Antonio Saura a decir: “Desprecio a Van Gogh: prestó una bombilla para el *Guernica*”, puesto que esa bombilla para Schama está en sintonía con la que luz que se proyecta sobre los fusilados del *3 de mayo* de Goya.

Las lecturas y usos estéticos del *Guernica* de Picasso no parecen, pues, terminarse con estos dos documentales que le conceden un papel tan destacado en relación con los mensajes que pretenden comunicar. El cuadro quizá más conocido del siglo XX parece, así, dar muestras de disponerse a proyectar su influencia durante el siglo XXI en documentales, como hemos visto aquí, no sólo artísticos sino también socio-históricos.

Jaime CÉSPEDES
Université d'Artois