

Fusi, Juan Pablo e Calvo Serraller, Francisco (2012): “Pablo Picasso, Guernica, 1937”, en Fusi, Juan Pablo e Calvo Serraller, Francisco: *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, páxs. 382-387.

Pablo Picasso Guernica, 1937
Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm (detalle)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

A pesar de sus considerables medidas, el Guernica de Pablo Picasso (1881-1973) fue terminado en aproximadamente un mes, pues se cree que los primeros dibujos relacionados con el cuadro datan del 1 de mayo de 1937, mientras que su conclusión se fecha el 4 de junio. La obra constituyó un encargo oficial del Gobierno español al artista, con vistas a ser exhibida como un gran mural que presidiera el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de dicho año de 1937. La participación en esta Exposición Internacional de Artes Técnicas en la Vida Moderna, que así se denominó oficialmente, fue considerada por el Gobierno de la República como un instrumento de propaganda muy útil en defensa de su causa, y el encargo del mural a Picasso no sólo rindió los frutos que todo el mundo conoce, sino que sirvió asimismo para destapar el grado de compromiso con la causa republicana que se estaba fraguando en el artista.

En 1937 Picasso cumplió cincuenta y seis años, la edad de la madurez biológica, pero, por encima de todo, la edad de la definitiva madurez artística; la edad, si se quiere, del giro crucial hacia el afianzamiento de la genialidad o de la contemporización. En cierta ocasión, el artista calificó ese año como «la peor época de mi vida». Que los años treinta estaban resultando agobiantes para todo el mundo, con la subida al poder de los regímenes más totalitarios y la creciente polarización de los mismos a través de los extremos del fascismo y el comunismo estalinista, parece obvio; como también lo es que para Picasso, en concreto, la situación se vio agravada por el desmoronamiento de la República española, la consiguiente Guerra Civil y el triunfo del general franco. En su vida personal, las cosas tampoco marchaban mucho mejor. La disolución de su matrimonio con Olga Koklova, tras años de convivencia muy degradada, y un ajeteo de amantes tan opuestas entre sí como eran Marie-Thérèse Walter y Dora Maar, contribuyeron, sin duda, a aumentar su desasosiego e inquietud. Pero con todo, lo que probablemente más perturbó a Picasso, en medio de esta sensación de general desbarajuste, fue la situación crítica que entonces padecía el arte, en especial en lo que se refería a la vanguardia, discutida ahora desde todos los frentes. Todo, en fin, parecía desmoronarse de una forma fatal e inapelable.

En definitiva, ya fuera desde el punto de vista íntimo, artístico o histórico, Picasso afronta esta época de manera agónica, con todo lo que ello supone de angustia y ánimo polémico, de expectativas y frustraciones, de esperanza y miedo. En este estado de ánimo, se acentúa el carácter ciclotímico de la creación, esto es, momentos de relativa paralización y desconcierto, seguidos de otros de agresiva furia. Pero esta furia no surgió como una inesperada explosión súbita, sino que estaba incubada: era una erupción más de alguien que se veía y vivía como un volcán con inquietantes visos de actividad creciente. No tener esto en cuenta puede generar, y ha generado, equívocos y confusiones en relación a la génesis formal y hasta el sentido atribuible al *Guernica*, que no fue un cuadro creado *ex nihilo*. Al contrario, Picasso estaba alerta, en tensión, rumiando el proyecto. Que, en un momento determinado, se decida o, si se quiere, se «dispare» a pintar, entrando en ese trance de frenética actividad que le condujo a terminar el *Guernica* en poco más de un mes, no significa que antes estuviera cruzado de brazos, vacío, sin ideas, inmerso en un letargo del que sólo consiguió sacarle el famoso bombardeo. Tomar las cosas así es o bien no entender lo que supone crear una obra, o bien interpretar la creación artística desde una visión romántica muy simplista, al toque de rebato de una mágica inspiración caída del cielo.

Como es bien sabido, el móvil súbitamente inspirador del tema del mural fue el asolador bombardeo de la villa vasca de *Guernica*, llevado a cabo principalmente por la aviación alemana de la Legión Cóndor el 26 de abril de 1937, en el marco de la Guerra Civil española. En la tragedia confluyeron perversamente el deseo alemán de experimentar acerca del efecto psicológico de un bombardeo masivo sobre un objetivo civil y la impaciente necesidad de Franco de terminar con un rápido éxito la campaña del Norte. La enorme repercusión internacional alcanzada por esta masacre civil y el efecto psicológico que causó en el momento de producirse, al ser el primero de esta clase de atentados contra poblaciones indefensas, no tiene parangón.

Respecto al cuadro en sí, por fortuna poseemos una información excepcionalmente detallada de su elaboración, gracias al material de bocetos, dibujos y cuadros, la mayor parte fechados con detalle por su autor, así como al precioso material fotográfico de los diversos estados que atravesó su realización obtenido por Dora Maar a petición del propio Picasso. Pero más que una descripción del mural del tipo de las usadas por la historiografía artística del pasado, me ceñiré aquí a un recuento de elementos básicos de su composición y figuras. Empecemos por la forma, que es rectangular, pues, pensado para ubicarse en una de las paredes del Pabellón Español, tanto dicha forma como su

correspondiente tamaño venían dictados por el emplazamiento elegido. La composición está formada por un triángulo central embutido en un friso rectangular, tal y como nos muestran las estructuras de los frontones clásicos, de manera que en este revolucionario cuadro moderno nos topamos, de entrada, con una fuente de lo más ortodoxamente clásica. De todas formas, esta relación compositiva del *Guernica* con el frontón clásico y con todo lo que culturalmente conlleva no agota todas las posibilidades de interpretación crítica del cuadro. De hecho, ha habido otros autores que han llamado nuestra atención acerca de la también plausible relación entre el mural y los retablos cristianos con forma de tríptico. Evidentemente, Picasso -familiarizado con el arte medieval, en especial con el catalán y, en general, con el arte cristiano occidental de este tipo- pertenecía a la cultura occidental, configurada por esta doble fuente clásico-cristiana.

En cuanto a las figuras que aparecen en el lienzo, podemos distinguir hasta nueve seres animados, de los cuales cuatro son mujeres, las cuatro gritando; otro es un recién nacido, que está muerto en brazos de su madre, formando ambos la imagen típica de una *Pieta*; y otro más, un soldado varón que yace muerto en el suelo. Respecto a los seres animados no humanos son tres, dos de ellos con una presencia rotunda y dominante en la composición: un caballo y un toro, mientras que el tercero, más en segundo plano, nos da la impresión de ser un pájaro, quizá una paloma herida. El resto de los elementos figurativos discernibles en el cuadro son comparativamente mucho más someros y confusos, salvo la rutilante bombilla, que aparece como el centro de un ojo que preside la escena y la ilumina. También aparece nítida la imagen de la lámpara con que una de las mujeres alumbra la escena, y la espada rota que mantiene agarrada en su mano el soldado muerto. La arquitectura del fondo es más confusa, ya que en ella se mezclan los exteriores con los interiores, pero creándose la ilusión en más de una secuencia de interiores articulados, la mayor parte de ellos envueltos en llamas. Para ayudar a explicar esta extraña visión de un bombardeo desde el interior de las casas, se ha aludido al aspecto patético que ofrecen las ciudades arrasadas, cuando, caídos los muros exteriores, se aprecian los restos habitados del interior de las casas.

Hay algo, por lo demás, inequívoco en el *Guernica*: la luz. Se trata, sin duda, de un cuadro en violento claroscuro. Me refiero al profundo contraste entre las zonas iluminadas y las que están en sombras, pero también al efecto de simultánea multiplicación de puntuales reflejos luminosos, muy eficaces para crear una ilusión de movimiento, incluso a pesar de estar la acción representada como congelada en un

instante. Este recurso a modo de súbita explosión luminosa en medio de la noche resulta tremendamente sugestivo para expresar la catástrofe de un bombardeo. Ahora bien, dentro de este crudo e hiriente combate entre la luz y la sombra, hay dos asuntos que marcadamente sobresalen en el cuadro de Picasso: por un lado, el perfil cortante que circunda las figuras y todo objeto representado en el mural, algo que resulta notable sobre todo en lo que se refiere a las llamas, que dan la impresión de ser dentadas cuchillas metálicas; por otro, la consabida y tan debatida ausencia de color. Respecto a esta última y sean cuales fueren sus causas, lo cierto es que ha sido definitiva para la trascendencia de esta obra maestra y su aplastante poder de fascinación. Por otra parte, el cuadro parece una suma de fragmentos en un doble sentido: en el de la representación de la acción, que da la impresión de formarse por una yuxtaposición de partes independientes, pero también en el sentido de que cada figura parece como hecha añicos, troceada. Es cierto que cabe explicar este tremendo desbarajuste a causa del deseo de crear un efecto propio de una explosión, que hace volar la realidad en mil pedazos y genera una confusión de planos y circunstancias.

Como ya se ha señalado, el cuadro está protagonizado por mujeres, animales y un niño, con una única presencia masculina, la del soldado muerto, convertido en una estatua rota. Si a esto añadimos lo que sabemos del proceso de elaboración del cuadro, podemos sacar algunas conclusiones bastante determinantes. En primer lugar, podemos apreciar que el artista visualizó el pathos de la tragedia a través de la trilogía caballo-taro-mujer; en segundo, que fue borrando las señas de identificación más significativamente explícitas que en un primer momento había empleado, como el puño cerrado del soldado caído, así como las someras pistas ambientales que pudieran haber ayudado a reconocer el lugar de la catástrofe; en tercero, que neutralizó cualquier indicio que se apartara del impresionante lamento coral que constituye la escena. A medida que Picasso fue tomando esta dirección, el cuadro fue adquiriendo a su vez un mayor sentido simbólico, para terminar en lo que es: una alegoría moral sobre el horror bélico. En efecto, el hecho de borrar cualquier seña de identidad política o social de las víctimas fue una decisión deliberada del artista, quien al suprimir todo elemento político reconocible en la composición consiguió elevar una tragedia determinada al rango de símbolo universal.

Aunque hay algunos precedentes moralmente muy próximos al cuadro que nos ocupa, entre los que cabe destacar *La rendición de Breda* de Velázquez o algunas pinturas de los franceses David, Géricault o Delacroix, el pintor crucial para la redefinición

contemporánea de la pintura de historia, género en el que se inscribe el *Guernica*, se trata, evidentemente, de Goya. Se han señalado muchos rasgos de la representación bélica en la obra de Goya que, de alguna manera, aparecen en el *Guernica*. No obstante, el cuadro decisivo al respecto, a mi modo de ver, es el titulado *El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, donde se expresa con toda crudeza la vileza de la represión civil. Pero Goya no se limitó a hacer una crónica naturalista del horror: también borró sus señas partidarias. En efecto, frente al hecho descarnado de la violencia, se negó a tomar partido y la condenó como una expresión semejante de degradación moral. Más: trató de demostrar cómo esa violencia era el resultado de una misma peligrosa irracionalidad y, como tal, igualmente repugnante, monstruosa. Y es de ahí de donde toma toda su intensa fuerza persuasiva el *Guernica*, un cuadro de historia moralmente iluminado por Goya.

A pesar de la enorme fama que rodeaba ya todo lo relacionado con Picasso, lo cierto es que el mural no generó en el momento de su exposición al público la expectativa que cabría haber esperado. Quiero decir que, por aquel entonces, la mayor parte de los espectadores del cuadro no supo apreciar ni su valor estético ni su significado moral. ¿Cómo llegó entonces a alcanzar la fama legendaria que todavía hoy no ha perdido? Para explicar el fenómeno de la creciente mitificación del cuadro hay que apuntar a los factores en los que se vio inmerso inmediatamente después de la clausura de la Exposición de 1937: por un lado, las circunstancias históricas que acaecieron en los años posteriores, testigos de la victoria de Franco en la Guerra Civil española y, sobre todo, del desencadenamiento de la II Guerra Mundial; por otro, las circunstancias que rodearon al propio cuadro, convertido en un reclamo democrático que viajó por todo el mundo como recordatorio del amenazante horror del fascismo. El periplo de esta peregrinación es asombroso, pues durante veinte años consecutivos el *Guernica* se expuso en una decena de países diferentes y en casi cuarenta ciudades, hasta que en 1958, ya en situación de grave deterioro, se decidió instalarlo de manera permanente en Nueva York, antes de su traslado definitivo a España en 1981.

Por último, hay que reconocer que, a diferencia de lo ocurrido con el público, los especialistas no se han pronunciado de forma unánime a favor del *Guernica* y, desde luego, no consideran que sea una obra maestra o el mejor cuadro de Picasso, una suspicacia con frecuencia directa o indirectamente motivada por esa mitificación mediática y popular que la obra ha alcanzado, así como por el correspondiente abuso político que tal espectacular entronización genera.