

# El guernica.

## Un hecho histórico.

26 de abril de 1937 cuarenta y tres bombarderos y cazas alemanes de la *Legión Cóndor* y algunos italianos, al servicio de los nacionales, destruyen la ciudad vasca de Guernica. Es el acontecimiento de la guerra civil española que mayor resonancia mundial despertó, ya que por vez primera la aviación arrasaba una ciudad abierta, sin objetivos militares de magnitud ni defensas antiaéreas. El bombardeo se inició a las 4'30 de la tarde, lunes, y duró hasta las 8 menos cuarto ; a las explosiones sucedieron las bombas incendiarias y las de efecto retardado. Un corresponsal del *Times* de Londres, Steer, que llegó inmediatamente a la villa, escribió en su crónica : *Cuando la población aterrorizada escapaba de la ciudad, descendieron a ras de tierra para barrerla con sus ametralladoras*. Cinco testigos relevantes testimoniaron sobre lo que habían visto ; un canónigo, Alberto de Onaindía, que llegó a la villa media hora antes del bombardeo, y cuatro periodistas internacionales que acudieron desde Bilbao al tener las primeras noticias : además de Steer, los ingleses Noel Monks y Holme y el belga-francés Corman. A pesar de las pruebas como bombas alemanas sin explotar, y los testimonios, el mando nacional, confirmando una vez más aquella sentencia de Esquilo, *la primera baja en la guerra es la verdad*, acusó a los propios vascos de haber incendiado la villa con latas de gasolina. Y aunque los alemanes reconocieron su participación, por ejemplo el diario de Von Richthoffen, jefe de operaciones de la Legión Cóndor, o Goering, ministro del aire nazi, en el juicio de Nuremberg, en España se sostuvo durante años la tesis de la autodestrucción por los vascos.

La polémica ha llegado hasta nuestros días. Los investigadores han exhumado documentos que comprometen a los nacionales en el sentido de que la Legión Cóndor no actuaba sin conexión con ellos, máxime cuando se trataba de un

bombardeo a pocos kilómetros del frente, que exigía la coordinación con las unidades de tierra. En estos momentos pocas dudas quedan sobre este dramático acontecimiento ; se discute todavía el número de muertos -casi en su totalidad civiles- y subsiste la inseguridad de si los aviadores, aún en coordinación con el Cuartel General nacional, se excedieron en su misión, afirmación contra la que puede alegarse que ya el bombardeo de Durango el 31 de marzo había seguido un procedimiento similar de exterminio de la población civil.

## Cómo nació un cuadro-símbolo.

Picasso se había comprometido desde el comienzo de la guerra en la defensa del gobierno republicano y se había movido con la doble finalidad de salvar el patrimonio artístico español de las destrucciones bélicas y de reunir fondos mediante suscripciones y venta de grabados. A principios del año 1937 acepta el encargo de pintar un mural de grandes dimensiones para el pabellón de la República Española en la *Exposición Internacional* de aquel verano en París. Durante varias semanas piensa en un símbolo que le muestre el horror de la guerra ; el bombardeo del día 26 de abril y las noticias que los grandes diarios publican de su carácter inhumano le facilitan el tema.

El día 1 de mayo realiza los primeros estudios de composición y una serie de bocetos sobre la figura del caballo ; el día 9 posee ya el primer esbozo general y el día 22 lo traslada a la tela. El cuadro pasa por ocho fases sucesivas, en las que varía la postura de una cabeza o elimina una figura o un detalle ; conocemos la génesis de la versión definitiva porque Dora Maar fotografió cada variación, por mínima que fuese. Era una tela inmensa, de 3'51x7'82 metros, y Picasso se sumergió en su actividad creadora con una especie de vértigo de lucha ; confesó que manejaba los pinceles como los milicianos el fusil. En los primeros días de junio está concluida la versión definitiva. Al mes siguiente pueden contemplarla los visitantes de la *Exposición Internacional*.

Rehuyendo cualquier indicación concreta, por ejemplo una vista de la villa vasca, Picasso ha preferido elevar el hecho real a la categoría de símbolo. Es un cuadro alucinante de dolor y destrucción.

## Simbología y sintaxis de la obra picassiana.

La composición está distribuida a la manera de un tríptico, cuyo panel central estaría ocupado por el caballo y la mujer portadora de la lámpara, el lateral derecho por la visión del incendio y la mujer que grita, el izquierdo por el toro y la mujer con el niño muerto en brazos ; pero esta distribución es solo una manera de ordenar un conjunto de estructura mucho más compleja. El artista, recapitulando las conquistas espaciales del cubismo, encuadra los grupos en dispositivos triangulares, de los cuales el más importante -y el más perceptible- es el central, en cuyo vértice se introduce la lámpara, cuya base está señalada por el cuerpo caído del guerrero y cuyos lados están apuntados por líneas diagonales o formas dispersas (dientes y cola del caballo, por ejemplo). La escena, abigarrada, da impresión de desarrollarse ante una decoración teatral, la mitad izquierda ofrece un fondo extraño, como de cortinajes y tablas, que resalta poderosamente la visión de las casas ardiendo del lado derecho ; la realidad y la representación, las visiones de los ojos y el espíritu se confunden.

Mediante metamorfosis, Picasso hace de cada figura un símbolo. En el cuadro vemos -de derecha a izquierda- una mujer que grita con sus brazos implorantes hacia el cielo, la mujer de la lámpara, que irrumpe de manera surrealista como un viento que saliera de una ventana en la que quedan parados sus senos, bajo ella otra mujer avanza con actitud de arrastrarse ; en el centro el caballo y bajo él el guerrero caído, que ocupa más de la mitad de la base del cuadro ; finalmente el toro envolviendo a la mujer que desgarradoramente grita con su hijo muerto entre sus brazos. Algunos de los símbolos ofrecen una significación evidente : las mujeres y el niño, víctimas de la guerra ; el guerrero caído, personificación de los soldados muertos. Pero otros han

suscitado intensas discusiones. La mujer con la lámpara es el único signo luminoso en una escena de horrores, sin ella no habría esperanza ; hacia la lámpara alza sus ojos la mujer que se incorpora ; André Fermingier la relaciona con una figura de un cuadro de Proudhon, *La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo el crimen*, y bien puede considerarse estandarte de la esperanza y la justicias. Los problemas interpretativos más arduos han sido suscitados por el toro y el caballo. Algunos comentaristas consideran el toro la alegoría de la muerte, que vuelve la cabeza, sin importarle el horror ; Fermingier lo compara por su insensibilidad a una piedra o un árbol, y recuerda el verso : *El cedro no siente la rosa que crece a sus pies*. Por el contrario otros autores, como Juan Larrea, lo consideran el *totem* peninsular, una imagen heroica del pueblo español, que continuará la lucha arropando con su cuerpo contorsionado a los desvalidos (la mujer y el niño del lado izquierdo). En correlación también se interpreta el caballo como alegoría del bien o del mal, así Larrea lo considera la imagen de la España fascista, que pisotea al guerrero, mientras Rudolf Arnheim ve en él *la víctima pasiva de las corridas*, un símbolo de dolor y agonía usual en los analistas anglosajones. Picasso ha dado la razón a todos, permitió a Jerome Seckler que en su nombre dijera que el caballo representa al pueblo y el toro la brutalidad, pero en carta a Larrea, ante la pregunta de si el caballo representa al franquismo, le contesta que hay que ser ciego, tonto o crítico de arte para no verlo.

En definitiva Picasso dese expresar la *disgregación del mundo víctima de los horrores de la guerra* (Jean Cassou), y para ello se sirve de ambivalencias ; así al lado de la cabeza caída del guerrero coloca una herradura (prenda de suerte) del caballo, y por encima del puñal aferrado con mano tensa se yergue una rosa ; en un proceso similar de muerte-vida, desesperación-esperanza, puede el espectador asignar alternativamente al toro y

al caballo una connotación u otra, siempre que mantenga el contraste de los símbolos. Solo una cosa está clara : Guernica es el terror, lo injustificable, aunque sobre el terror se eleva la luz, como cantó Paul Éluard en su poema *La Victoria de Guernica* : *Hombre de verdad para quienes la desesperación/ Alimenta el fuego devorador de la esperanza/ Abramos junto el último*



*capítulo del futuro.*

La epopeya exigía del artista prescindir de todas las categorías sensibles, de cualquier recreo formalista. Nos encontramos ante un cuadro desnudo, repleto de renunciaciones. En primer lugar la renuncia al color, Picasso lo omite conscientemente ; las formas estallan bajo la presión del blanco y el negro, y sólo en algunos lugares la del gris -en el brazo que porta la luz de petróleo, en el cuerpo de la mujer de debajo- comunica cierto movimiento cromático a la escena. La luz no responde a las leyes de la física, no tiene un centro focal ; aunque el bombardeo fue en pleno día Picasso sugiere la noche en torno a la casa incendiada ; las lámpara no proporcionan claridad. Según Berger *significa que ni el sol ni las lámparas son bastante potentes para iluminar el*

*horro de la visión y, por tanto, queda reducida a la impotencia toda luz natural o artificial.* En realidad la luz brota de los cuerpos encendidos por el dolor ; si se observa con detenimiento se comprueba que están iluminados cabezas, brazos, manos, las zonas anatómicas donde se concentra la expresión del sufrimiento. El espacio es casi plano, como si asfixiara a las figuras ; los toques de profundidad se reducen a los ángulos superiores y al embaldosado. También las figuras son planas, excepto el caballo, al que se presta, como figura central que se desea destaca, cierta redondez.

La composición se orienta hacia el lado izquierdo, hacia donde todas las figuras miran, lo miran, lo que transparenta la huida a partir de la ciudad, que se resume en el edificio llameante de la derecha. Pero no hay monotonía ; la alternancia de curvas y rectas, macizos y vanos, blancos y negros, los triángulos que trinchan el espacio como espadas, en expresión de Berger, y la dislocación de los miembros de los personajes generan un dinamismo desesperado. A esta sensación de opresión contribuye la violencia expresiva de muchos detalles : lengua afilada del caballo, pezuña aplastante, mano

enérgica del guerrero muerto, bocas abiertas en posición de alarido. Todo se pone en ebullición para expresar lo que ocurrió a los ojos, a las manos, a las plantas de los pies, lo que ocurrió en resumen a los cuerpos y a las almas en la contienda fratricida. En el Guernica de Picasso el arte de la pintura exhibe con furor iconoclasta su capacidad de simbolismo testimonial. Es un cuadro, pero además un documento y un *ejemplo-límite* del poder de la pintura como lenguaje. De la misma manera que ante una impresión fuerte el ser humano sustituye la palabra articulada por el grito, el artista sustituye el cuadro articulado por el cuadro-grito.