

Guillermo Carnero

Escritor y profesor de Arte y Literatura

»»

En este año de 2017 se ha cumplido el octogésimo aniversario de uno de los episodios más trágicos de la guerra civil española. La campaña de Vizcaya concluyó con la victoria del bando llamado «nacional» al caer Bilbao el 19 de junio de 1937. Poco antes, el 26 de abril, aviones alemanes e italianos bombardearon durante unas tres horas, con proyectiles explosivos e incendiarios, la ciudad de Guernica o Gernika, que resultó destruida en sus tres cuartas partes, si bien se salvaron los dos símbolos del nacionalismo vasco, el roble y la Casa de Juntas.

El ataque a la ciudad obedecía ante todo, como el inmediato a Durango, a una estrategia de desgaste de la resistencia republicana por el procedimiento de intimidar y desmoralizar a la población civil. Tal estrategia, que implica la desaparición del concepto de retaguardia y la extensión de las hostilidades más allá del campo de batalla y de los ejércitos armados y uniformados, fue una de las desgraciadas innovaciones aportadas por la Primera Guerra Mundial, e incorporada desde entonces al arte de la guerra. Durango y Guernica se convirtieron así en el precedente de los mayores bombardeos aéreos de la Segunda Guerra Mundial: Hamburgo, julio de 1943; Dresde, febrero de 1945; Hiroshima, agosto de 1945.

La destrucción de Guernica recibió una amplia cobertura mediática internacional, que se cruzó con la participación española en la Exposición Internacional de París de 1937. El gobierno de la República había invitado a colaborar en el pabellón español a Pablo Ruiz Picasso, y de esa iniciativa procede la más célebre, si no la mejor, de sus obras, a cuyo contexto y proceso creativo dedica el Museo Reina Sofía una exposición monográfica abierta hasta septiembre.

El *Guernica* de Picasso fue desde el primer momento objeto de polémica en cuanto a su significado y su finalidad. Empezó por la desaprobación del exgobierno vasco en aquel verano de 1937 en el que iniciaba en París su exilio. Hubo para ello más de una razón. Desde el punto de vista asumido en los años treinta por la izquierda militante, el arte comprometido debía ser inmediatamente accesible a todas las inteligencias y culturas, ya que su finalidad era despertar las conciencias y preparar las voluntades de cara al triunfo en el combate entre el bien y el mal, entre la opresión y la revolución. Se le exigía por lo tanto ser realista, ideológicamente inequívoco y entusiásticamente combativo.

Teniendo además en cuenta su asunto, su motivación y su oportunidad, el *Guernica* debía haber reflejado expresamente la epopeya del pueblo vasco en la coyuntura de la guerra civil, con voluntad de resistencia y espíritu de victoria en una lucha indiscutiblemente legítima. Era una fórmula a la que no respondía en absoluto la obra de Picasso con su expresionismo sombrío, ambiguo, simbolista y poscubista, y sí, en cambio, el estrictamente contemporáneo *Tríptico de la Guerra Civil* de Aurelio Arteta, donde aparecen aviones, trincheras, fusiles, cascos, bayonetas, la huida hacia un puerto que significa salvación pero también expatriación, y varias boinas bien visibles.

Los testimonios de la época dan a entender que el mural de Picasso, si no agradó al gobierno vasco, fue también incomprendido y desdeñado por la mayoría de los visitantes del pabellón español. Su falta de realismo, de vasquismo y de subordinación a la coyuntura histórica ha sido, en cambio, lo que lo ha convertido en una denuncia intemporal de la violencia y el sufrimiento de los inocentes, algo que no suele estar al alcance del arte de mera y pasajera agitación y propaganda. Cuando



De arriba abajo: SALVADOR DALÍ, «Premonición de la guerra civil», 1936. JOAN MIRÓ, «El segador, o Campesino catalán revolucionario», 1937. AURELIO ARTETA, «Tríptico de la Guerra Civil», 1937. A la derecha: PABLO PICASSO, «Mujer peinándose», 1940.

Picasso, al fin de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en comunista e intentó seguir las directrices del realismo socialista, produjo un mal remedo de *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Goya y la *Ejecución del emperador Maximiliano* de Manet: *Masacre en Corea* (1951). Para ese viaje no necesitábamos alforjas: tenemos desde 1638, y con gran ventaja, *Los horrores de la guerra* de Rubens.

La Exposición se instaló en el lugar tradicional de la ciudad de París: explanada del Troca-

una guerra que sonaba ominosamente a obertura del futuro *concerto grosso* de 1939.

El 3 de febrero de 1937 José Gaos fue nombrado comisario general de la misión española, y a fines de junio se le unieron Max Aub y José Bergamín como adjuntos. Cataluña y el País Vasco tuvieron sus propios comisarios, respectivamente Ventura Gassol y José María Ucelay, y si no se les permitió disponer de los espacios privados y nacionales que pidieron, sendos cartelones de grandes dimensiones proclama-

De Guernika a Guernica

El Museo Reina Sofía, sede definitiva de la pieza más representativa del arte español del siglo xx, el «Guernica» de Picasso, conmemora el aniversario del trágico bombardeo que dio pie al gran mural, con una exposición que ahonda en la obra y sus circunstancias.

El Museo Reina Sofía, sede definitiva de la pieza más representativa del arte español del siglo xx, el «Guernica» de Picasso, conmemora el aniversario del trágico bombardeo que dio pie al gran mural, con una exposición que ahonda en la obra y sus circunstancias.



ban el relumbrón de sus respectivos gobiernos autónomos, realzando la entidad lingüística de Cataluña el primero, y la racial de Euskadi el segundo. La primera piedra se colocó el 27 de febrero; la inauguración, con tres pisos y 1.100 metros cuadrados construidos, tuvo lugar el 12 de julio; la clausura, el 25 de noviembre.

Un año antes, en noviembre de 1936, el gobierno de la República, siendo director general de Bellas Artes el valenciano Josep Renau, nombró director honorario del Museo del Prado a Pablo Picasso, y Renau lo visitó en seguida en París para pedirle su participación en el futuro pabellón de España. Esa participación consistió finalmente en cinco esculturas, que se distribuyeron entre el jardín y el interior del edificio; una serie de mil ejemplares, destinada a la venta con el título de *Sueño*

ñera de entonces, tomó siete fotografías consecutivas a lo largo de los dos meses que llevó terminar los 27 metros cuadrados del lienzo. Esas fotografías, y la serie de 61 bocetos preparatorios iniciada el 1 de mayo, permiten reconstruir hasta cierto punto el proceso compositivo de la obra, y dan pistas sobre su sentido. Desde el primer momento aparecen el toro, el caballo, la figura con el quinqué, el soldado yacente y la madre con el hijo muerto. La interpretación del conjunto es sumamente discutible; al margen de su asunto (el bombardeo desde el aire de una determinada ciudad), icónicamente ausente, puede entenderse como una denuncia de los desastres, la crueldad y la violencia de la guerra, de cualquier guerra.

Picasso no representó una ciudad sino un interior, en cuyo techo luce una bombilla, arde un

terpretación que matice la más amplia apuntada antes.

El significado de las figuras humanas es obvio; han de leerse en sentido literal y narrativo, y representan la indefensión, la vulnerabilidad y la derrota. La duda reside en las figuras animales, que exigen ser descifradas en sentido simbólico: si el sufrimiento del caballo herido es equiparable al humano, el toro impasible acaso represente la fortaleza compensatoria, y el pájaro a punto de echar a volar, el espíritu de resistencia. En los primeros bocetos sale del cuerpo desgarrado del caballo un caballito alado, como si fuera su espíritu, y se posa sobre el toro; una composición que Picasso debió

▼ **Piedad y terror**
▼ **en Picasso.**

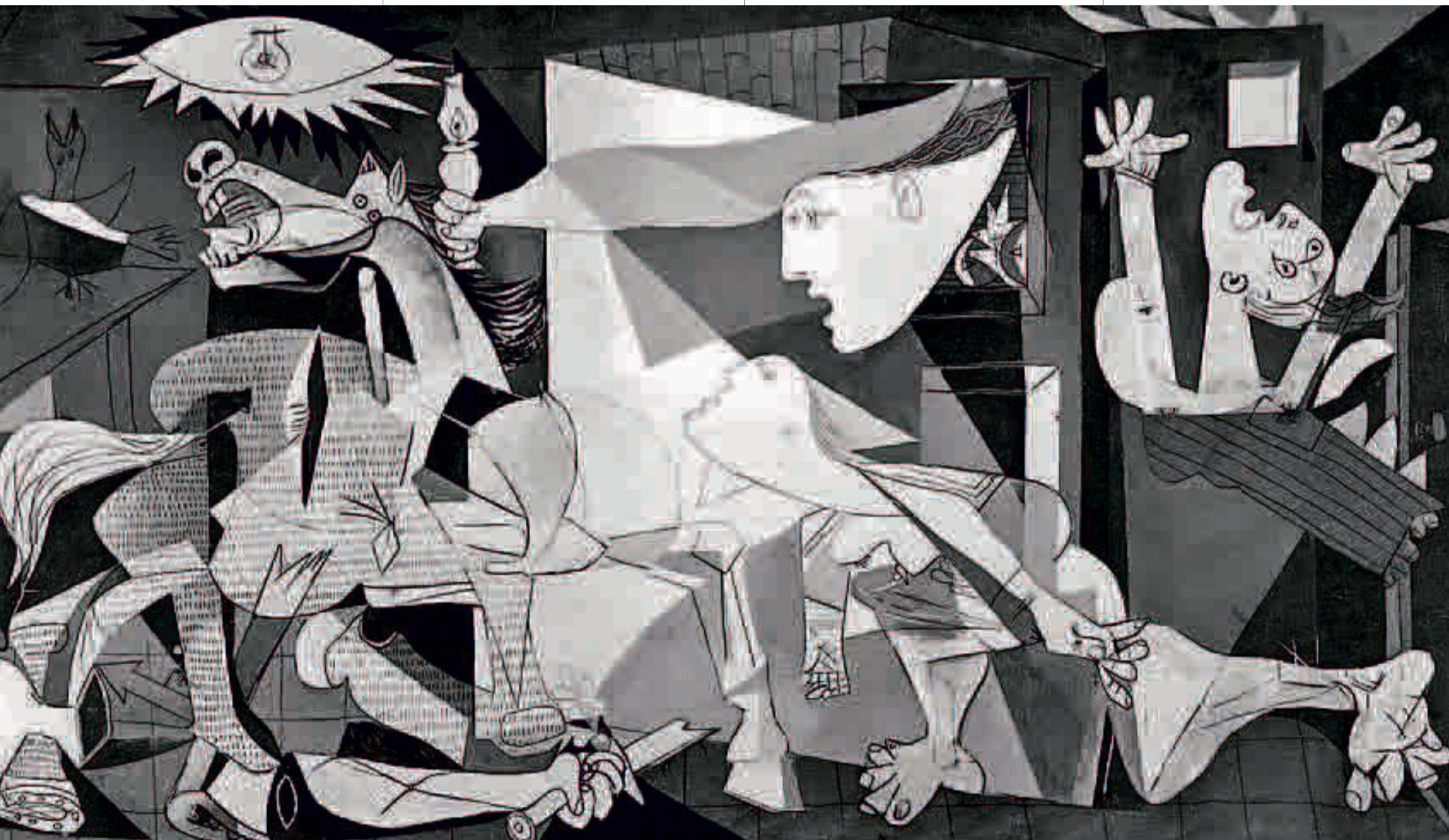
▼ **El camino a Guernica**
▼ **Museo Nacional**
▼ **Reina Sofía**
▼ **de Madrid**

Hasta el 4 de septiembre

errores que sin duda enturbiaron la lectura y la aceptación del *Guernica* no pretendo considerarlo la mejor representación de la tragedia española de 1936. Yo prefiero *Premonición de la guerra civil*, de Salvador Dalí.

Junto a las de Picasso y Miró, hubo en el pabellón español de 1937 una nutrida colección de

obras de arte: una espléndida escultura de Julio González (*La Montserrat*), una muy burda de Alberto Sánchez (*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, título cursi para una especie de cactus de 12 metros y medio de altura) y otras de Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo; la célebre fuente de mercurio de Alexander Cálder



y mentira de Franco, aguafuertes en formato de cartel de romance de ciego con 18 estampas satíricas más un texto de escasísima calidad, a modo de delirio surrealista; y un mural de grandes dimensiones, pintado sobre tela para no desaparecer cuando el pabellón se demoliera, y destinado a colocarse en la zona más visible de la planta baja. Por todo ello Picasso recibió del gobierno de la República, en concepto de gastos y honorarios, la cantidad nada despreciable de 200.000 pesetas, casi el 10% del coste total del pabellón.

El mural no tenía en principio un asunto determinado, aunque se daba por supuesta una orientación política de apoyo a la España en guerra y a lo que se llamaba «la causa popular», como la que llevó a Joan Miró a titular arbitrariamente *El campesino catalán revolucionario* el otro gran mural del pabellón.

Picasso no tenía experiencia en la práctica del arte políticamente comprometido, y al parecer empezó a trabajar inspirado por la noticia del bombardeo de Guernica. Dora Maar, su compa-

madero y aparecen varias figuras: un toro sereno y desafiante, una mujer desesperada con un niño muerto en brazos, un soldado caído empuñando una espada rota, un caballo atravesado por una lanza, una mujer que avanza frente a una puerta, un ser humano (¿otra mujer?) que saca por una ventana la cabeza y un largo brazo empuñando un quinqué, un hombre angustiado que alza los brazos frente a una ventana sobre la que se yerguen cuatro llamas, y un pájaro sobre una mesa. La tragedia queda realizada por el colorido simbólico: negro, blanco, gris.

En algún lugar he leído que Picasso le dijo una vez a Jean Cocteau: «Cuando alguien llega a donde hemos llegado nosotros, puede hacer lo que le dé la gana, porque siempre habrá quien se encargue de interpretarlo». Cabe preguntarse si la prisa pudo inducir a Picasso a contentarse con amontonar un revoltijo de elementos de su repertorio, saliere lo que saliere. Pero el estudio de los bocetos preparatorios nos convence de que no fue así, y cabe aventurar una in-

de desechar por su puerilidad alegórica, convirtiendo el caballito en pájaro pero introduciendo al mismo tiempo una enojosa ambigüedad, ya que si en el ruedo caballo y toro, siendo ambos víctimas, son enemigos entre sí, en el mural el toro se convierte en aliado del caballo y en símbolo de esperanza, junto al pájaro.

Ya he aludido antes al gran interrogante que desde 1937 sobrevuela la obra: su eficacia ideológica. ¿Es positivo, o por el contrario derrotista, un enfoque emocional que exhibe el dolor de las víctimas en vez del entusiasmo y la fortaleza del luchador? ¿Tiene sentido como arte de comunicación de masas una obra cuya iconografía se aparta del realismo y exige familiaridad con la experimentación vanguardista? Hay que admitir que ese dilema, omnipresente en la época, pudiera dar lugar, entre no especialistas, a una pasajera incompreensión y menosprecio del *Guernica*. Y desde luego cabe suponer que el otro gran mural del pabellón español, el ya citado de Miró, no pudo ni por asomo ser entendido como lo que su título pretendía (una epopeya de la reforma agraria en Cataluña), sino como lo que irremediabilmente parece, con título o sin él: una tortilla riojana de 20 metros cuadrados, a medio cuajar. Al señalar los

(que no fue un hallazgo surrealista sino un homenaje a las milenarias minas de Almadén), pinturas de José Gutiérrez Solana y otros muchos. También hubo arte, utensilios e indumentaria popular, paneles y fotomontajes sobre la idiosincrasia y la economía de las provincias españolas, vitrinas mostrando publicaciones de los escritores de la llamada «España leal», y una dedicada especialmente a García Lorca y su asesinato. En el patio al que recaían el *Guernica* y la fuente de Cálder actuaban coros y danzas, se daban recitales y representaciones teatrales y se proyectaban films y documentales bajo la asesoría de Luis Buñuel. Junto al mural de Picasso se encontraba el bar-restaurante, donde se ofrecía vino español y horchata valenciana, esta última –es muy de lamentar– unánimemente rechazada por el público.

El Museo Reina Sofía, que posee el *Guernica* después de una larga estancia en el Casón del Buen Retiro tras su regreso a España, ha querido y conseguido, con muy buen criterio, poner ante nuestros ojos su prehistoria creativa y su contexto. Podemos sin duda descifrar el *Guernica* y su porqué, pero sigue en pie una pregunta: a qué debe su enorme predicamento Pablo Ruiz Picasso, el mayor mamarrachista de la historia del arte.

▼
▼
▼
**El «Guernica»
se ha convertido
en una denuncia
intemporal del
sufrimiento
de los inocentes**