



En defensa del "Guernica"

MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ

A Manolo Borja y Tomás Llorens, maestros y visiones del arte incomparables

El Búh 18

El fulgor de la argumentación y un inconsciente deslumbramiento positivista, el gran historiador E. H. Gombrich afirma en su libro *Norma y forma*, que en toda obra de arte se detecta un sólo significado dominante –only one dominant meaning–. El *Guernica* de Picasso es un notable “contraejemplo” de la proposición apuntada: en sus más de setenta años de presencia estética, política y cultural, ha estado sometido a toda suerte de lecturas y a las más impensables significaciones, sin que hasta hoy, se haya logrado el mínimo consenso sobre su condición artística.

Dos excelentes libros que podrían revelar el misterio son sin duda *Contra el Guernica* –el libelo es como los bigotes que Duchamp le pintó a la *Mona Lisa*–, de Antonio Saura, pero principalmente *Guernica. Historia de un icono del siglo xx*, de Gijs van Hensbergen. El ensayista es autor de una excelente introducción a Gaudí, y un historiador del arte formado en el Courtauld Institute de Londres, con Golding y Green como maestros. Credenciales impecables, para su desarrollo historiográfico. Pero Hensbergen es también arquitecto y ha construido su libro a conciencia.

Picasso visita con su familia la España republicana en agosto de 1934 a la búsqueda de genuinas experiencias taurinas. Ha decorado la revista de Tériade con el collage *Minotaure*, monstruo benigno por una vez, y el ritual de la bestia le obsesiona y da vida a esa audacia surrealista. 1934 es un año por lo demás confuso en la España republicana: De regreso a París, el negro horizonte de la imposible ruptura con Olga la inquietante sombra de Marie Thérèse y un depresivo *impasse* en su creatividad le paralizan durante meses, pero todo parece al fin sublimado en el sorprendente aguafuerte

Minotauromaquia de 1935, desde tantos puntos de vista una premonición de la guerra civil.

El historiador inglés traza a partir de este momento la transformación y el cambio de Picasso hacia el *Guernica*. Describe la sacudida cruel de la contienda y la temprana implicación de Picasso en la causa republicana con *Sueño y mentira de Franco* –desahogo visceral de agresivas viñetas de gran fuerza paródica–, y las consecuencias de la entrada de Dora Maar en la intimidad del artista: el traslado al nuevo taller del legendario 7 rue des Grands Augustins, donde Balzac había escrito *La obra maestra desconocida*. Picasso recibió allí el encargo de colaboración para el pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937. El impacto de la destrucción de Gernika en abril por la internacional fascista; fueron un impulso de gran indignación para que el primero de mayo Picasso se pusiera a crear el cuadro.

Gracias al testimonio gráfico de Dora Maar, conocemos el día a día del proceso de creación del *Guernica*. La iconografía simbólica picassiana quedó clara desde el inicio y recupera los motivos figurativos de esos años –el Minotauro, la corrida y el sexo como campo de batalla del deseo–. Sin duda, el intercambio de temas pictóricos y la metamorfosis formal y simbólica que adquieren en la pintura responden a una lenta evolución que demuestra su proceso. Picasso propone una gran escenografía en la que va incrustando detalles y signos que evocan trabajos anteriores y remiten a la tradición de la pintura. Pero siempre a la espera de nuevos significados sensibles, de enérgicas traslaciones de sentido que alcanzan ahora una originalidad inédita: el toro, el caballo, la mujer, el guerrero caído. Después otra mujer –o víctima–, desmadejada en el suelo contra un telón de fondo de tracerías arquitectónicas populares que acentúan la claustrofobia y potencian los efectos dramáticos de la iluminación. “*Guernica* es –dice John Berger– una pintura que trata como Picasso imaginaba el sufrimiento”.

A finales de mayo Picasso muestra el cuadro, todavía inacabado, sólo a un pequeño grupo de amigos: Penrose, Max Ernst, Paul Éluard, Breton... Discute sus sugerencias y relata vivamente el papel de cada figura como si se tratara de una secuencia coral: imaginación, fantasía creativa, autobiografía, historia del arte y drama épico en una densa sobreposición de significados. Incluso el perfil de Marie Thérèse en la mujer que sujeta la lámpara, y la presencia dolida de la mujer llorando, Dora, aseguran autobiografías. Sin duda, el *Guernica* había sido para Picasso “una batalla épica en la que vence a la forma y somete a los demás demonios”. Aunque en el fondo

Picasso nunca se responsabilizaba del significado de su obra –parecía lector de Derrida–, quizá le importaba muy poco la opinión de los demás.

Buscar precedentes del *Guernica* en la tradición del arte han sido pasatiempos de diversos historiadores del arte, y son muestra de la falta de visión que conceptualiza al artista moderno. Picasso fue siempre un pintor culto, nutrido por una excepcional biblioteca gráfica, fascinado siempre por los códices miniados del primer romántico catalán y las escenografías bélicas tan gratas al clasicismo –Poussin, Rubens, Guido Reni–, sin eludir al grandioso enigma de Goya y el fervor hispano del claroscuro que “constituye” los motivos artísticos en el espacio plástico. No hay que pasar por alto que la mirada de Picasso es moderna, poética a la esencial condición mestiza de los géneros artísticos, de su valor como imágenes y su rigor como formas.

La recepción del *Guernica* fue polémica y despertó encontradas opiniones. La reacción vasca fue belicosa, y su incidencia entre el público casi nula. Una pintura aislada de la realidad, y eso que estaba situada en el lugar de la Exposición Internacional de París.

Con todo, la reticencia de mayor calado en torno al *Guernica* llegó con la respuesta del historiador Anthony Blunt, orquestada con toda intención durante la exposición del cuadro en la New Burlington Gallery de Londres, terminados los fastos de París. Blunt, cerrado ideólogo del marxismo dogmático entonces, criticaba en *Picasso exclaustrado* el significado elusivo y el estilo cubista de una pintura irritablemente elitista. Incluso Kenneth Clark, más tarde ecléctico administrador de los mundos del arte, consideró el *Guernica* un exceso de radicalización vanguardista. Sólo el grupo surrealista cercano a Roland Penrose, con Herbert Read a la cabeza, defendió la carga subversiva. En otro tiempo, pero no por ello hay que olvidar, la polémica que propició el historiador G. C. Argan, en la que definía a Picasso como “un genio inútil” y le reprochaba su convivencia con una civilización de la que el mismo *Guernica* era el símbolo del suicidio. Tiempos complicados y difíciles para Picasso y su aventura estética.

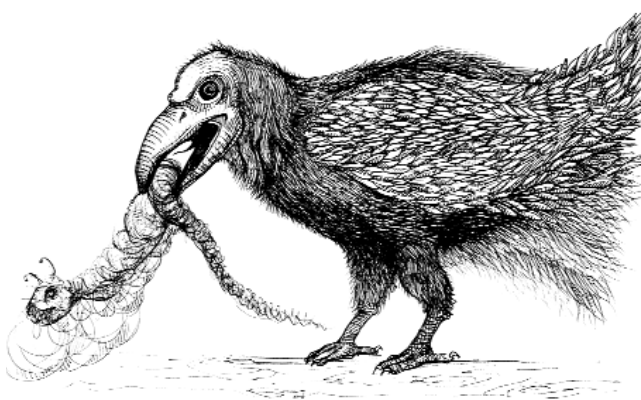
Pero la brillante narración de Hensbergen subraya la riqueza y vitalidad del tótem picassiano. Acaso la última cornada comprometida a la vitalidad del *Guernica* apunte a su disecada presencia en el museo, en el panteón de la historia del arte, rodeado de los fragmentos que cuajaron en el estimulante rompecabezas artístico de Picasso.

Hensbergen nos acompaña a lo largo de un imaginativo recorrido por los pabellones de la Exposición Internacional de

1937; rehace el paseo exhaustivo por el pabellón republicano, y nos narra las pericias norteamericanas del cuadro y la peregrinación propagandística europea por Colonia, Munich, Bruselas, Amsterdam, Hamburgo, Estocolmo, y tras la tibia acogida en la retrospectiva de París de 1955, su depósito en el MoMa de Nueva York, y su última parada en los años ochenta en Madrid. Un libro transparente, crítico y con un sentido de la historiografía sorprendente.

Hoy, sería interesante preguntarle su opinión a Hensbergen y Antonio Saura –ambos críticos feroces de la propaganda barata alrededor del cuadro–, su opinión sobre el reclamo del *Guernica* por parte del Museo del Prado, y isorpresai por el gobierno Vasco –que lo desea para el Museo Guggenheim–, cuando lo menospreciaron en su momento. Creo lamentable la idea de retirar el cuadro del Museo Reina Sofía, que lo alberga desde el 26 de julio de 1992. Bien dice Tomás Llorens, que sin el *Guernica* “el proyecto del Reina Sofía no tiene ningún sentido”, pues los que hemos tenido el privilegio de verlo en sus diferentes espacios museográficos sabemos el valor de por qué el cuadro tiene ya su propio espacio, su propia historia en el museo. Es clave la nueva “reordenación” que hizo en 2009 el director del Museo Manuel Borja-Villel, ya que le ha dado al *Guernica*, no sólo un sentido estético, sino también histórico, al poner alrededor del cuadro, la mayoría de los bocetos que Picasso realizó, y en las salas colindantes todo un contexto histórico inédito, con un discurso museográfico, en el cual *Guernica* no se concibe como una obra aislada, sino integrante, por ejemplo del Pabellón de 1937. El *Guernica* está perfectamente donde está, no tiene ningún sentido fuera del MNCARS.

miguelamunozpalos@prodigy.net.mx 🐣



Rocco Almanza