

# ASI PINTO PICASSO EL "GUERNICA"



Por **ANDRE FERMIGIER**

*No es la primera vez que la firma de André Fermigier aparece en nuestras páginas abordando problemas relacionados con la creación artística. Autor de un «Toulouse-Lautrec», acaba de publicar en Francia (colección ilustrada de «Livres de Poche») un «Picasso», descripción minuciosa de la obra e inventario de los fantasmas de una de las más prodigiosas imaginaciones creadoras de la historia de las formas. Publicamos a continuación un resumen del capítulo que dedica Fermigier a uno de los cuadros más famosos del artista malagueño: el «GUERNICA».*

A pesar del anarquismo humanitario de su obra de juventud, Picasso no tuvo apenas, según parece, preocupaciones políticas hasta 1936. Como escribió Kahnweiler en «Entretiens»: «Picasso era el hombre más apolítico que he conocido. Recuerdo que, en una ocasión, hace mucho tiempo, al preguntarle qué era políticamente, me respondió: "Soy monárquico porque en España hay un Rey". En aquella época, en que el "compromiso" era inevitable para intelectuales y artistas, se le reprochaba a veces este apolitismo (...)».

«En la URSS se ha dicho acerca de la obra de Picasso —escribe Zervos en 1935— que constituía la última etapa de las manifestaciones del arte burgués... Obnubilados por la idea política, los intelectuales militantes ven en esta actitud de Picasso un afán de destrucción y de negación y, lo que es peor, una resignación ante el destino del hombre... Ven en ella un narcisismo estético que se niega a servir a la revolución».

Y prosigue Zervos: «Pero, ¿caso su obra no es la imagen de la crueldad que preside

actualmente la condición humana?». El argumento no parecía ser lo suficientemente convincente a los «intelectuales militantes»... Indudablemente no se puede decir que Picasso «tiene menos conciencia de lo social por intentar conquistar el inconsciente», pero «las conquistas sobre el inconsciente» parecían en 1936 un problema muy secundario. Fue la guerra de España la que hizo que Picasso saliera de su «narcisismo estético» y su obra diera, por un tiempo, un giro épico.

La demostración de hasta qué punto seguía siendo español queda evidenciada por la violencia e inmediatez de sus reacciones ante la tragedia que desgarra a su país.

Gertrude Stein ha escrito: «No fueron los acontecimientos que ocurrían en España los que despertaron a Picasso, sino el hecho de que ocurrieran en España, pero he aquí que España no estaba perdida, existía. La existencia de España despertó a Picasso. También él existía». Picasso acepta el cargo de director del Museo del Prado (...).

A principios de 1937, Picasso recibe el en-

cargo de una gran composición destinada al pabellón español de la Exposición Internacional de París. Los republicanos españoles deseaban que ésta fuera una obra comprometida, políticamente eficaz, al ejemplo del «Dos de mayo» de Goya, como ha dicho José Bergamín en un artículo: «Considero la pintura de Picasso hasta el momento como una introducción a su obra futura... De hecho, Picasso tardó en poner manos a la obra. Los cuadros que pinta en los primeros meses del año no revelan una intención política, ni siquiera una inquietud especial»... (...).

El gran cuadro que iba a convertirse en la obra más famosa de Picasso no surgió de una elaboración racional ni de un cambio de humor u orientación artística como «El baile» y «Las señoritas de Aviñón». A pesar de la complejidad, no se trata de una obra pensada, sino de una imagen casi instantánea que nació como una reacción del artista ante uno de los episodios más dramáticos de la guerra civil. Imagen en torno a la que cristalizaron muchos temas y moti-



# ASI PINTO PICASSO EL "GUERNICA"

vos que aparecerían años después en su obra. El 26 de abril de 1937, el pueblecito de Guernica fue bombardeado.

El 1 de mayo, Picasso dibujó los primeros estudios para «Guernica». El esbozo general es del 9 de mayo y fue trasladado a la tela el 11 del mismo mes. El cuadro pasa por ocho fases sucesivas y queda rematado a principios de junio; Picasso conservó y fechó el total de los estudios y esbozos. (...) Conocemos las diversas fases por las fotos que tomó Dora Maar en su taller de la calle Grands-Agustins, donde lo realizó. La tela era inmensa (3,51 por 7,82 metros), con claros propósitos de mural, una especie de fresco. La cumbre del triángulo es ocupada por una lámpara que enarbola una mujer de perfil gigante de la que tan sólo vemos el brazo y, en la embocadura de una ventana, la mano y los pechos. La forma en que están dispuestos los personajes y los elementos arquitectónicos da la impresión de una decoración teatral: la escena, muy abigarrada, parece un interior iluminado por una gran lámpara en la que se ve un embaldosado y una mesa sobre la que un pájaro tiende el cuello con el gran pico abierto. Esto por lo que respecta a la parte izquierda.

## Sin posible fuga

A la derecha, el tejado de una casa y una casa en llamas, de una geometría muy cubista, con todo un conjunto de ventanas y aberturas. Siete personajes: en el centro, un caballo atravesado por una espada, agonizando. A la izquierda, un toro que gira la cabeza y levanta el rabo, una mujer que grita por el dolor y sostiene entre los brazos a un niño muerto. A la derecha, rodeando el perfil de la mujer que sostiene la lámpara, otra mujer se incorpora en dirección a la luz; otra levanta los brazos hacia el cielo y parece quemarse viva ante la casa incendiada. En primer plano, un personaje que más que un ser humano parece una estatua cuyos restos llenan el suelo. Aprieta una espada rota en la mano. Cerca de la espada, una flor... (...).

La composición es estática, casi rígida: no hay escape posible. Todo el movimiento del cuadro se consigue mediante la dislocación de los miembros de los personajes y la violencia expresiva con la que se han tratado algunos detalles: la lengua, la pezuña del caballo, la mano del guerrero muerto y el pie de la mujer que está en primer plano a la derecha dan una energía especial al conjunto de la composición. A pesar de haber ocurrido el bombardeo en pleno día, Picasso trató la escena, después de algunas incertidumbres, con contrastes de luz y sombra, blancos, grises y negros realzados en algunos puntos por medias tintas amarillentas o azuladas (...).

Picasso ha estudiado con particular cuidado la cabeza del caballo, las cabezas de las mujeres con el cuello distorsionado y el ros-



tro surcado de lágrimas. No insistió en este último motivo en el cuadro, pero lo encontramos en algunos dibujos de ferocidad extraordinaria que Picasso ejecutó después de haber terminado «Guernica». El personaje más inesperado es el de la mujer que ilumina la escena. Ese gesto se ha comparado a bastantes otros, como el de «El incendio del Burgo», de Rafael, y el de la estatua de la Libertad, de Bartholdi. A mí me parece, sobre todo, un recuerdo del cuadro de Prud'hon, «La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo el crimen». Sobre todo, porque en aquel cuadro como en éste todos los elementos y los personajes del cuadro, a excepción del toro, expresan el horror y el duelo. Sólo la mujer que ilumina irrumpe en esta escena de matanza como un símbolo. Descubre las muertes, grita su estupor y su indignación. Es la vida y la fuerza. Sin ella, no habría esperanza. Su presencia ilumina todo el cuadro y la mirada de la mujer que intenta alzarse del suelo se dirige hacia ella. (...) ¿Y el toro? Ese famoso toro ha sido interpretado de muy distintas maneras.

Para unos es la representación del mal, de la fuerza brutal, mientras que para otros es «el símbolo del pueblo, el totem de la Península», mientras que el caballo es «innoble». Rudolf Arnhem ve en el caballo, «víctima pasiva de las corridas», un símbolo de dolor y agonía. El pájaro, «asociado probablemente a la paloma de la paz, es una imagen de la supervivencia del alma», y el toro representa «el principio viril... el valor, el orgullo, la sensibilidad» por relación a las piañideras y con el caballo que es «sexualmente neutro, puesto que el sufrimiento no conoce distinción entre los sexos». Todo esto no es muy convincente y es preciso confesar que el papel representado por el toro en el conjunto de la composición se analiza bastante difícilmente. El toro y el caballo se oponen frecuentemente como principio macho y principio hembra; el Minotauro es una bestia de malos instintos, Picasso le trata muy halagadoramente; se convierte a veces en su cómplice y su doble, se enternece con sus salidas, se apiada de sus desgracias, nos lo muestra ciego y





«GUERNICA»

abocado a un triste fin como el caballo, su víctima. (...) La actitud de Picasso ante el toro es, pues, ambivalente, como podemos comprobarlo en la serie de estudios de «Guernica». Si observamos uno de los primeros esbozos del conjunto de la composición, la decoración está ya conseguida con los cuatro personajes principales: la portadora de luz, el guerrero muerto, el caballo y el toro. Pero la escena se desarrolla al aire libre y el toro es encantador; a pesar de que da la impresión de haber provocado el accidente (o bien el caballo que está estúpidamente desplomado sobre el jinete), se nos muestra de una inocencia juvenil, bucólica, apacible y, sobre todo, de una suprema indiferencia, decidido a la irresponsabilidad absoluta. La actitud es ya un poco menos insinuante en la cuarta fase del cuadro, al tener que hacer girar Picasso el cuerpo del animal para dejar libre el centro de la composición; el movimiento de torsión que da al toro acentúa su despegue y lo extraño de su presencia. No participa en la escena, ignora el horror del espectáculo

que contemplamos, y de esta forma puede así aparecer como un símbolo nocturno y maligno en relación al símbolo diurno y generoso que representa la portadora de luz.

### El cedro y la rosa

Todo lo que puede decirse es que cuando Picasso quiere no ya representar sino ilustrar, hacer sensible la destrucción de Guernica, utiliza varias imágenes: la del incendio con los gritos y los gestos de agonía, la del guerrero muerto, la de la mujer con la lámpara (...) y, en fin, la más obsesiva, la más cruel, la más arcaica de la corrida, con el toro y el caballo agonizante. Organizará después estas cuatro imágenes y el análisis de las diversas fases del cuadro nos muestra que, una vez conseguida la ambientación del drama y reunidos los personajes, Picasso se preocupa mucho más de los problemas de composición y de significación simbólica o moral. Cierra la escena, en cada fase la hace más abstracta e intemporal, elimina los detalles inútiles, aísla los grupos,

coordina los elementos y los ritmos. Únicamente en la séptima fase destaca y hace girar la cabeza del guerrero a fin de no contrariar el movimiento ascendente que sugieren las cabezas vueltas con las bocas abiertas de los personajes. El caballo es la víctima y ocupa el centro del cuadro porque el movimiento de un caballo que se desploma es más amplio, más poderoso que la caída de un toro. Pero el propio toro no significa nada. Puede incluso afirmarse que en definitiva no es nada, no existe y, sin embargo, es, subsiste por ipsecidad, insensibilidad de piedra o planta, como un árbol en el bosque o un animal en la pradera. «El cedro no siente la rosa que crece a sus pies» y el toro no ve los cadáveres que hay a sus pies. Aunque puede representar todo aquello que desea la imaginación del espectador: el mal, la fuerza, la brutalidad, el bien, el valor de la resistencia o el buey en el establo.

«Guernica» es ya una obra tan familiar que no desconcierta a nadie. Aunque esto no lo fue en su época. ■ A. F.