

Teología del Guernica.

(El Guernica de Picasso como primer cuadro de la muerte de Dios.)

Hector Solsona Quilis



En lo que sigue intentaré desarrollar una lectura del Guernica de Picasso que trascienda su limitada temporalidad histórica hacia el acontecimiento metafísico por excelencia de los últimos tiempos: la muerte de Dios. El análisis que efectuaré del cuadro y la composición del mismo mostrará, como posible interpretación, que Picasso pintó en su Guernica, casi, una Adoración de los Pastores, o de los Magos, o una Natividad que encierra un mensaje bastante más desolador de lo que en principio cabría esperar.

Esta afirmación puede suponer un escándalo imperdonable por irrespetuoso para con las víctimas y los hechos documentados históricamente. También los críticos e historiadores del Arte pueden enfurecerse, o por lo menos reírse, ante semejante afirmación. Y, como no, el mismo creador de la obra podría montar en cólera. No es mi pretensión decir que Picasso utilizó intencionalmente el motivo de la tradición cristiana narrado por los evangelistas¹ Lucas y Mateo para pintar el horror y el dolor de Gernika. El cuadro, como tal, seguirá siendo lo que es: denuncia de los horrores de la guerra en el siglo XX desde el modo cubista de exponer la realidad; seguirá siendo el horror y el dolor concreto de lo acontecido en Gernika elevado a símbolo histórico y universal de la atrocidad de la guerra. El Guernica de Picasso seguirá siendo todo eso que se ha dicho ya sobre él.

¹ El capítulo 2 del evangelio de Lucas narra desde el versículo 1 al 20 el nacimiento de Jesús en Belén; la aparición de los ángeles a los pastores de la comarca con su anuncio: “os ha nacido un Salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre”; la peregrinación de los mismos hacia Belén; la verificación de lo anunciado por los ángeles y la adoración y glorificación “por todo lo que habían visto y oído, conforme a lo que se les había dicho”.

También en el evangelio de Mateo, capítulo 2 versículos 1 al 12, se nos narra una adoración al niño, esta vez a cargo de unos magos venidos de Oriente que al parecer habían previsto la aparición de una estrella que anunciaba el nacimiento del Rey de los judíos. Al parecer la estrella iba delante de ellos como guía hasta que “se detuvo sobre el lugar donde estaba el niño”.

En cambio, sí quisiera afirmar que el inconsciente de Picasso pudo haber intervenido a espaldas de su yo consciente en la composición de su obra. Sabemos de los bocetos y ensayos, de las rectificaciones que hizo, etc. No vale la pena redundar en el asunto. Lo cierto es lo que hay a la vista y nada más. Sobre interpretaciones también hay escritura: que si pintó la guerra en sentido general y universal; que si el horror; que si la lucha eterna de los hispánicos etc. Lo cierto es que el cuadro tiene un título: Guernica. ¿O tal vez Gernika?. Se trata de un problema de traducción en todos los sentidos posibles.

El horror y el desastre de la violencia desatada en la potencia destructora de la guerra se hace patente en el Guernica de Picasso, tal vez, gracias a esa extraña mezcla de cubismo y expresionismo, a la descomposición de la realidad para componerla en todas sus perspectivas como un montón de azarosos desechos tras la catástrofe o en medio de ella; decía Heráclito aquello de que el más bello orden del cosmos es un montón de estiércol esparcido al azar. Y, efectivamente, ese montón de estiércol azaroso, que es el Guernica, muestra un cierto orden, algo estructuralmente familiar en nuestra tradición cultural y artística...Y, en cambio, semejante orden está trastocado de raíz, como si el bombardeo de Gernika hubiese traspasado los límites del tiempo y hubiese afectado a lo intemporal y eterno; o más bien, al Eterno e Intemporal mismo por excelencia. O como si la contingencia de los personajes que lo componen apuntase al quedar afectado históricamente del mismísimo *ens necessarium*: Dios. Sobre todo en su faceta teológica, cristiana, moral. Apunta el cuadro, en su profundidad metafísica, al acabarse de la Teodicea.

Pretende el artista presentar de un golpe ante los ojos, instantáneamente por decirlo así, el bombardeo de Gernika. Pero el bombardeo de Gernika es un acontecimiento temporal. El contemplador de la obra debe tomar distancia, hacerse cargo de sus percepciones, esperar a que su cerebro reorganice la caótica omniperspectiva cubista y le presente de golpe la comprensión intuitiva, analógica e indirecta de lo que expone: el grito del horror mismo. El contemplador debe introducirse en el cuadro mismo y situarse "*in media res*": en el momento mismo en el que se produce, sintéticamente, lo acontecido en todo su alcance y significación...Pero la obra alcanza en la contemplación su propia autonomía respecto de las intenciones del autor, del mismo modo que el Inconsciente actúa por su propia cuenta sin que el yo de cada cual tenga noticia de semejante actuar.

Me voy a situar en esa lógica del Inconsciente que narra y organiza su propia historia a partir de sus propios materiales, y más concretamente, en el Inconsciente Colectivo. ¿Habrá que recordar el misterioso proceder del Inconsciente en su peculiar modo de expresarse y elaborar sus productos? Posiblemente una sensibilidad exquisita y una razón refinada pueda encontrar repugnante y poco decoroso asimilar el Guernica a un Nacimiento o a una Adoración.

La Natividad y la Adoración son símbolos explícitos demasiado enraizados en nuestras estructuras mentales y emocionales como para que podamos asimilar una lectura de los mismos en negativo. La luz, el colorido y los tiernos sentimientos de los personajes que aparecen en este tipo de obras acompañan al contemplador de las mismas. Contemplador cuyo ánimo está precisamente templado por la tradición viva, vivida y revivida anualmente por la narración mitológica que simboliza espiritualmente lo que se tiene por sentido sagrado, casi, de la existencia humana en su mismidad. Bajo esta condición, no cuesta mucho empatizar con este tipo de obras. También bajo esta condición se hace, casi, imposible leer el Guernica en el sentido que propongo.

En los dos pasajes de los evangelios mencionados se nos narra uno de los acontecimientos fundamentales de la historia espiritual de nuestro mundo: el nacimiento del Hijo de Dios. Semejante acontecimiento no ha pasado desapercibido a los artistas de todas las épocas, o por lo menos, a los artistas que vivieron bajo el influjo de dicha espiritualidad iniciada en dicho acontecimiento. Títulos de obras de arte que se pueden contemplar en la mayoría de los museos de la mayor parte del mundo son, por ejemplo, "Adoración de los Magos", "Adoración de los pastores", "Natividad", "Virgen con el Niño", "Virgen de...".

Pero el Inconsciente ¿qué sabe de las buenas maneras? ¿acaso la Sombra no es Sombra? ¿Y si Gernika fuese Belén? ¿Qué ocurriría si un escuadrón de bombarderos Junker-52 y Heinkel-111 acompañados de cazas Heinkel-51 hubiesen irrumpido en la Historia del Arte; o en el capítulo 2 del evangelio de Lucas desde el versículo 1 al 20, o en Mateo, capítulo 2 versículos 1 al 12? ¿Qué habría pintado entonces Gentile da Fabriano², Masaccio, Veneziano, el Maestro de Flemalle, Juan Correa de Vivar, Juan Bautista Maino³, Durero⁴, Veronés⁵, Lorenzo Monaco⁶, Botticelli⁷, Andrea Mantegna⁸, Hugo Van der Goes⁹, Domenico Ghirlandaio¹⁰, etc.?

¿Qué habría pintado Picasso, el maestro cubista?

El cuadro "Guernica", abstraído de sus condicionamientos históricos y políticos, nos cuenta una historia mitológica, o un pasaje de la misma. Pero su narración está mediada por el acontecimiento histórico del pueblo de Gernika, y por lo tanto, dicha narración mitológica adquirirá los oscuros tintes del acontecimiento, quedando afectado el mismo contenido mitológico, no sólo en cuanto mito, sino también en cuanto a su contenido y mensaje metafísico. Aun cuando la narración mitológica que cuenta el Guernica de Picasso

² Autor que vivió entre 1370 y 1427. Pintó una tabla representando la Natividad. En el centro se ve al Niño, a María, el asno y el buey. A la izquierda José y al fondo, en lejanía, el anuncio de un Ángel a los pastores que indica con su mano derecha hacia el nacimiento. A la izquierda de la composición se ve a dos mujeres sentadas en el suelo. Esta tabla forma parte de una tabla mayor (3,00x2,82) del mismo autor en 1423 en la que podemos observar sobre la escena de la adoración una estrella. También la comitiva y una curiosa paloma casi en el centro sobrevolando la escena. Un rey besa los pies del Niño en brazos de María. La comitiva se desplaza en primer plano de derecha a izquierda. A la izquierda de María aparecen dos mujeres. En Galería de los Uffici, Florencia.

³ Autor de una Adoración de los pastores (lienzo 1,42x1,01). Arriba los ángeles; abajo el Niño sobre un pesebre y la Madre casi en el centro. Destaca la proximidad de una enorme cabeza de buey sobre el Niño. Un pastor tumbado en primer plano. Museo del Hermitage, Leningrado.

⁴ En una tabla de 1,00x1,14 pintó en 1504 una Adoración de los Magos. Podemos observar la dentadura del asno. La Madre con el Niño a la izquierda; arriba dos pequeñas palomas; la comitiva de derecha a izquierda. Galería Uffici, Florencia.

Pintó también una Virgen de los Animales (acuarela y pluma) en la que se puede observar la escena del anuncio a los pastores al fondo en la parte izquierda y una estrella centrada en el cuadro arriba.

⁵ Veronés (Paolo Caliari) pintó sobre cobre una Adoración de los Magos (0,45x0,34) Madre con Niño en brazos a la izquierda, sobre ella asoma la cabeza del buey. De derecha a izquierda la comitiva de magos. Un mago arrodillado besa el pie del niño. Museo del Ermitage, Leningrado.

⁶ En la Galería de los Uffici de Florencia podemos contemplar una Adoración de los Magos de Lorenzo Monaco (el monje) realizada hacia el 1420 sobre una tabla de 1,44x1,77 en la que se condensan los pasajes evangélicos de Lucas y Mateo. La Virgen con el Niño a la izquierda, sobre ella una estrella y al fondo el buey y el asno; abajo y delante, José sentado sobre el marco de la escena. Un mago arrodillado delante de la Virgen y sobre su vertical un pequeño coro de Ángeles. Al fondo de la composición se representa el anuncio del Ángel a los pastores. En primer plano sigue al rey una comitiva en la que se puede ver a la izquierda un brazo indicando hacia una estrella. La dirección de los miradas de los personajes se da derecha a izquierda en el cuadro.

Quisiera resaltar los elementos de esta y otras composiciones para que el lector pueda comparar con el Guernica.

⁷ Botticelli suele pintar las Adoraciones situando a la Madre y el Niño hacia la parte derecha del cuadro, la comitiva viene por la izquierda.

⁸ Sobre el 1466 pintó un tríptico con la Adoración de los Magos. Sitúa al Niño con la Madre en la parte derecha del cuadro. Llama la atención los ángeles y la estrella sobre los mismos.

⁹ En la parte central del tríptico Portinari (2,53x3,40) pintó una Adoración de los pastores. Se puede observar una escena al fondo en la parte superior izquierda el anuncio del Ángel a los pastores. En el centro el niño sobre el suelo. A la izquierda José, el buey y el asno, a la izquierda los pastores. Llama la atención el numeroso coro de ángeles que pueblan el cuadro. Galería Uffici. Florencia.

¹⁰ Pintó en tabla (1,78 diámetro) fechada hacia 1487 una Adoración de los Magos de singular perspectiva. Al fondo a la izquierda se observa el anuncio a los pastores. Galería Uffici, Florencia.

se refiere sólo a un pasaje de sus inicios, ese pasaje alterado por el acontecimiento histórico del bombardeo afectará y alterará la totalidad de la narración sagrada del cristianismo impidiendo su desarrollo: la prematura muerte del redentor impedirá la obra de redención sobre la humanidad; en Gernika no habrá bautismo, no habrá predicación, no habrá curaciones, no habrá posibilidad de pasión por la palabra del Padre y por lo tanto no habrá perdón, ni resurrección como premio a dicha obra y pasión, pero sí habrá muerte, casi, en el borde mismo de su nacimiento... "Ante el tribunal de Dios y de la Historia, que nos juzgará a todos, afirmo que durante tres horas y media aviones alemanes bombardearon con saña sin igual la población civil de la heroica ciudad de Guernica, reduciéndola a cenizas, y ametrallaron a mujeres y niños, produciendo un gran número de víctimas, mientras el resto de los habitantes escapaban presos del pánico"¹¹ Más tarde vino la destrucción de Coventry, Dresde y por fin, el holocausto nuclear de Hiroshima.

Creo que están claros los efectos devastadores del vuelo de la Legión Cóndor sobre la Historia del Arte. Los protagonistas de las composiciones artísticas relacionadas con la Natividad habrían visto alterada su posición y composición en el espacio pictórico, y también en el metafísico y teológico. Pero el listado de artistas mencionados nada saben del atroz acontecimiento que anunciara Nietzsche. Picasso, sí, y al parecer le dio expresión pictórica. O por lo menos su Inconsciente empapado de imágenes olvidadas pero sin lugar a dudas algún día vividas o contempladas, tal vez en su tierna infancia, o en algún museo de París, o Madrid, o Roma, o Florencia.

Es evidente que los personajes y elementos del Guernica son los que son: algún tipo de ave, un toro, un caballo, tres mujeres, una madre con un niño, un guerrero descuartizado, una lámpara eléctrica, un quinqué, una puerta y piezas arquitectónicas.

Es evidente que se pueden encontrar, aisladamente, estos elementos en multitud de obras de arte por separado, y decir que se han encontrado fortuitamente en el Guernica. Concedamos que Picasso tomó de aquí y allá estos elementos. Pero cuando los elementos de una composición como el Guernica son analizados en sus relaciones adquieren un significado estructural diferente al simple ser lo que son tomados aisladamente. Su presencia o encuentro en el Guernica los dispone como significantes que determinan su valor por relación a los demás. Cuando Picasso determina su disposición en el espacio pictórico hasta quedar satisfecho con su composición y estructura, resulta que esos elementos ven alterada su significación fortuita convirtiéndose en otra cosa. Los elementos significantes alcanzan su significado al ser dispuestos en una estructura que los pone en relación y los determina, unos respecto de otros, en su significado. Ese significado ya ha sido pintado en la Historia del Arte por autores que nada sabían de la muerte del Dios cristiano ni de Gernika.

Picasso, insisto, ya sabía algo de esto. Y supongo que tendría conocimiento de la Historia del Arte, también, y de cómo resolvieron los maestros la composición del acontecimiento evangélico.

Tal vez el lector no esté por la labor. Hagamos un experimento mental en tres pasos sencillos. Concéntrese el lector en el Guernica de Picasso, no olvide ningún elemento del mismo, por favor. Recuerde que a Picasso le encantaban las metamorfosis (y este es un detalle importante).

1 vuelva el negativo en positivo, cure el sufrimiento, devuélvale la salud, por ejemplo, de las Señoritas de Aviñón.

2 póngale color a las figuras una vez restablecidas, por ejemplo, azules y rosas de diversas tonalidades, etc.

3 devuélvalas a la posición original en la que estaban antes del acontecimiento fatal que las destruyó.

¹¹ Declaraciones de José Antonio de Aguirre, presidente en funciones del gobierno autónomo vasco. "Guerra y revolución en España. 1936-1939" Georges Soria, Tomo III. Grijalbo. Barcelona 1978

No hace falta mucha imaginación para obtener una interpretación cubista pero convencional de una Adoración o un Nacimiento.

Es evidente que la argumentación se basa en la comparación de los personajes y de la composición. Una analogía sólo tiene validez, como forma argumental débil, si el analogado y el análogo presentan suficientes elementos en común. En el terreno de lo estético se trata siempre de exponer aquello que conceptualmente escapa a la razón. El arte, como exposición de una idea estética o símbolo¹², se despliega en una pauta interna a la obra que a su vez la organiza en una estructura, tal vez, como unidad orgánica, viva, dinámica. Sólo cuando la obra está lograda en este sentido el contemplador puede empatizar con la misma y abrirse al universo de lo estético según sus categorías: lo bello, lo siniestro, lo trágico, la gracia, lo sublime, etc...

Los personajes que aparecen en el Guernica, interpretados simbólicamente, son desde un punto de vista estático:

Lámpara eléctrica: la luz que ilumina desde lo alto parece una lámpara eléctrica porque en ella se puede percibir una bombilla. En cambio, la forma de la misma, debido a la perspectiva cubista adopta la forma de un ojo con su pupila. Se trata del lumínico ojo de Dios en el que se pueden percibir rayos de luz y rayos de oscuridad. Se trata de un ojo frío, de un destello fotográfico que detiene y congela con sus helados rayos la escena del desastre aprisionándola en el interior de la geométrica disposición de los cristales de hielo cubistas. El Dios moral, en su providencia, se ha dado muerte en la prematura muerte del Redentor. Su luz mecánica y calculada ha irrumpido en forma de estallido mezclando en un sólo instante el Principio o Natividad y el Final o Piedad. No habrá Resurrección, pues ésta es el resultado de una fe que no se ha podido predicar.

Mujer con niño muerto: Una (im)Piedad de Horror (María con el Niño a la izquierda). El motivo de la Piedad tradicional inclina el rostro de la Virgen sobre el cadáver del Hijo adulto que ha cumplido la Voluntad del Padre. En el Guernica semejante Voluntad no se ha cumplido y por tanto, desde el punto de vista del cristianismo, la obra de Redención o Rescate no se llevará a cabo. No hay Esperanza en el Guernica. El Hijo no llegará a las orillas del Jordán en donde ningún Dios dirá "Este es mi Hijo amado, en quien me complazco". Nadie nos enseñará a rezar. Tampoco habrá entrada mesiánica en Jerusalén. ¿Hosanna?. Incluso el caballo está atravesado por una lanza que le sale por el costado. ¿Es el caballo un pollino cubista?. No habrá Cena Pascual. No habrá pasión asumida libremente ni crucifixión. Se trata de la muerte por excelencia del Inocente que ni siquiera podrá cargar a voluntad con nuestro mal. ¿Sepulcro vacío?.

La Madre de Dios a quien el ángel Gabriel, "el que está delante de Dios", había anunciado que "vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo al que pondrás por nombre Jesús. Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre." (Lc 1, 31-33) sostiene el prematuro cadáver de dicho anuncio. ¿Pudo Picasso elegir otras imágenes? ¿Transformó intencionalmente el motivo tradicional de la pintura europea para plantearnos ese horror?.

Sea cual sea la respuesta podemos pensar en una síntesis, condensación y metamorfosis de Maternidad y Piedad. En la mayoría de las Adoraciones de los pastores el Niño aparece en el suelo o en un pesebre sin contacto con la madre; en las Adoraciones de los Magos el Niño aparece en brazos de la Madre mientras un Mago besa, por regla general, un pie del Niño. En la (im)Piedad observamos el cadáver del Redentor en brazos

¹² Eugenio Trias, "Ciudad sobre ciudad". Arte, religión y ética en el cambio de milenio. Ediciones Destino; Barcelona, 2001

de una Madre injuriada, embaucada. Se puede hablar de una condensación de ambas materias.

Las líneas de la mano dibujadas en las palmas de la Madre y del Niño hacen ver que se trata de la representación de personas individualizadas y concretas, es decir, no se trata de representar la idea de maternidad, sino de una madre y un niño con nombre propios que sufren un dolor y una muerte individualizada, concreta y real.

Caballo: Metamorfosis del asno del pesebre. Tal vez el mismo que cargó a sus lomos a María y su Hijo en la huida hacia Egipto, o el pollino del “Hosanna” de Jerusalén. El caballo, consistentemente con lo dicho, está herido, y esto indica que no podrá portar al Salvador ni en su huida a Egipto ni en su entrada triunfal en Jerusalén. Probablemente en esta figura se haya condensado el asno con el caballo de algún Mago, posibilidad biológica real que da lugar a ese híbrido llamado mulo. Generalmente el asno aparece ligeramente más alejado del Niño que el buey en los cuadros titulados “Adoración de...”

Toro: Metamorfosis del buey del pesebre según tradición. En la mayoría de las obras que representan las dos Adoraciones, el buey aparece casi siempre más próximo, aunque sea por un escaso centímetro, al Niño que el Asno. Tal vez se quiera expresar con ello la cercanía del Redentor a las virtudes que podamos atribuir a este animal. Verificamos esa relación en el Guernica. Es de notar que el toro presenta un aspecto protector sobre la Madre formando entre el cuerpo y sus patas el esquema de un portal.

El guerrero decapitado: José de Arimatea según la tradición. Incompleto, descuartizado. Se trata de un personaje secundario en la trama mitológica. Su callado transformado en una espada aún parece indicar su naturaleza vegetal por esa especie de flor que parece surgir de la misma. También el callado es una arma, como la espada, antes de la fundición de los metales. Casualmente su mano extendida bajo la cabeza del Niño parece un intento post-mortem de proteger su posible caída de los brazos de la Madre. También puede ser tomado como un mago, elemento más importante que José en las Adoraciones de los Magos. Posiblemente sea una condensación de José, Mago y Pastor representando el elemento masculino y patriarcal. El dibujo de las líneas de la mano indica que es un ser concreto, con nombre y apellidos.

Picasso pudo haber distribuido sus fragmentos en la parte opuesta de la composición, intercambiando el volumen de la cabeza y el brazo (izquierda) por el muslo, pierna y pie de la otra parte (derecha) sin que la composición hubiese perdido equilibrio. En cambio no lo hizo así. O tal vez se trate, también, de un mago o caballero de Oriente (por condensación y desplazamiento psicoanalítico de elementos) descuartizado en el momento de besar los pies del Niño, tal como lo han pintado tantos artistas. De todos modos quedan emparejadas compositivamente la Madre con el Niño y José de Arimatea o el mago por proximidad espacial.

Mujer en camino: Metamorfosis de un pastor o pastora según tradición, puede ser también uno que con expresión ingenua mira hacia la estrella. Su inclinación denota movimiento hacia la (im)Piedad de Horror guiado por el quinqué y su curiosa estela que se puede confundir con la indicación del ángel hacia el portal. Su movimiento de derecha a izquierda coincide, mayoritariamente, con la dirección de la comitiva tradicional de adoradores. Su expresión corresponde a la fascinada ingenuidad que se pone en camino para verificar lo anunciado por el ángel. Su mirada percibe el quinqué, pero no la expresión de su supuesto portador. El detalle de las líneas de la mano indica que éste personaje es un ser individualizado, es decir, que no representa una idea o una abstracción del ser humano, sino una individualidad con nombre propio.

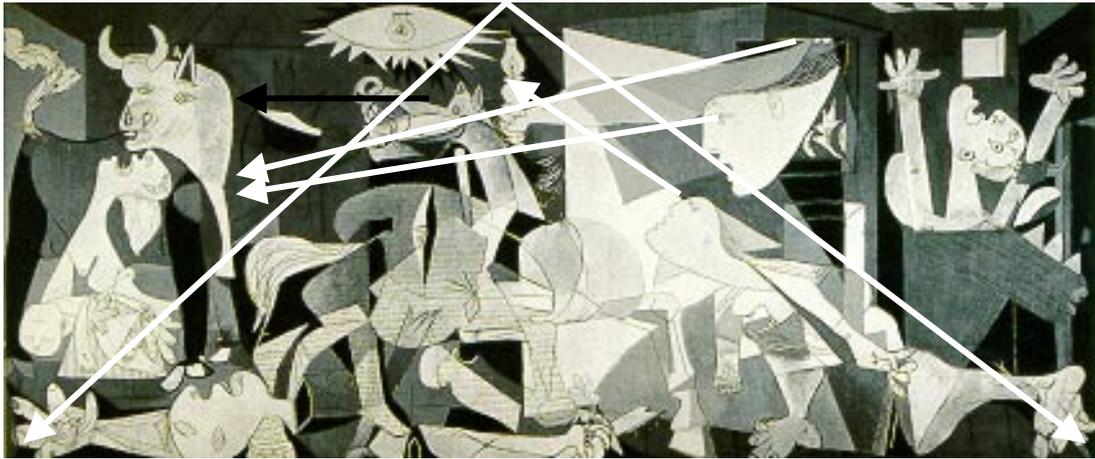
Figura con brazos alzados: otro que clama a los cielos anunciando el horror de lo acontecido. Abrasado por las llamas que le alcanzan clama al cielo sacudido en su espanto. Vemos en algunas composiciones esa elevación de los brazos pero con otro significado. Su expresión ante lo sufrido y lo acontecido implica el desengaño, la traición y la irracionalidad del suceso que lo lleva sin esperanza a la petición de una salvación que no se producirá.

Rostro: con expresión de horrorizada tristeza ante lo que ilumina. Su posición arriba y su aparición fantasmal desde lo alto indica una naturaleza ingrátida típica de los ángeles. En el caso de interpretar que sostiene el quinqué con su brazo extendido apuntando hacia la Madre se trataría de un ángel. Se puede observar una escalera por la que baja desde lo alto hacia el portal, sótano, refugio o lugar en el que acontece lo fatal y terrible. Su expresión se encuentra con lo inesperado, con lo contrario a lo anunciado por la providencia divina. No sólo la humanidad ha sido engañada e injuriada, sino también los mediadores celestiales han sido embaucados y sorprendidos ante los acontecimientos que vislumbran.

Unas manos portando una lámpara: lámpara de aceite con su estela, que puede ser el brazo del Ángel que indica la dirección en la que el pastor encontrará el acontecimiento. También puede ser esa estrella que guía a los magos y que acaba posándose sobre el Nacimiento. Este elemento es ambivalente, pues su luz ilumina lo que ya está iluminado convirtiendo a la luz misma en algo superfluo y de más. Bien puede tratarse de una luz de la razón humana mermada por la potencia luminosa y oscura, al tiempo, de una divinidad inmoral que estalla poderosamente en lo alto del cuadro.

Un pájaro: El pájaro puede ser una paloma o un pavo real como el que observamos en la adoración de los Magos de Boticelli (1472), Veneziano o Francesco Bassano. Sea como fuere puede tratarse de una paloma, tradicional símbolo el Espíritu Santo, y que se sitúa en las composiciones sobre los primeros días del Redentor sobre el nacimiento. Incluso se observa en las anunciaciones de los ángeles a María. Esta claro que este pájaro descoyuntado participa de la desaparición temprana de aquello sobre lo que se debería posar. Se anuncia así que no habrá Paráclito, es decir, consuelo para los fieles adoradores. Este espíritu está espantado, tal vez muerto, o como un pollo a punto de ser degollado sin salvación.

Dinámica: (interpretación de los movimientos dentro del cuadro)



En un principio, el golpe de vista se enfrenta al desorden monocromático del cuadro que hace imposible fijar la atención en un elemento del mismo que de la pauta de su estructura. Son demasiados los contrastes y escalas de grises que se atraviesan unos a otros como en transparencia. La monumentalidad de la composición, la multitud de movimientos internos y líneas de fuerza que lo atraviesan producen en la percepción la violencia que expresa, a ello hay que añadir el efecto cubista de la omniperspectiva que dificulta el cierre perfecto de la composición en figura y fondo. La dificultad en la percepción acrecienta el elemento caótico y violento de la escena. El contemplador tendrá que buscar el principio estructural de la composición con la misma dificultad con que se rastrean las víctimas en una catástrofe.

Tras los primeros momentos de desconcierto el contemplador busca el origen de las partes claras del cuadro, no sin pugna, entre los elementos claros esparcidos por todos los lugares. Allí donde se fija el ojo alguien, en los extremos del cuadro, expira en gritos o reclama urgente auxilio y salvación entre alaridos de dolor. Guernica es un grito físico y objetivo muy diferente del subjetivo y angustiado Grito de E. Munch.

En lo alto una luz parece ser el origen que hace posible organizar el cuadro a partir de un triángulo cuya base es el cuadro y cuya altura se sitúa entre la lámpara y el quinqué. Los lados del triángulo abren el escenario de la percepción. En su interior, un caballo herido y atravesado, por una lanza en su lomo, quiebra sus patas y se retuerce y recula sin poder lamer o curar la herida. En la base se extienden los miembros cercenados de un guerrero descuartizado, en el vértice izquierdo aparece su cabeza decapitada con la mueca de un grito que no se produce, en el vértice derecho aparece su muslo; en el centro de la base aparece su mano empuñando, post-mortem, aún con fuerza una espada rota, derrotada. También observamos en el interior del triángulo central una mujer que marcha hacia la izquierda siguiendo el movimiento de quinqué sin percatarse de lo que ocurre: sólo sigue el movimiento indicativo de la luz.

En el exterior del triángulo, a la derecha, vemos el rostro fantasmal que se introduce en la escena desde los alto, descendiendo por unas escaleras e introduciéndose en la escena. Su entrada indica el movimiento hacia la parte izquierda, su rostro delata sorpresa, sus ojos tristeza.

En la parte exterior izquierda del triángulo central observamos una mujer con un rostro terriblemente desencajado y una mirada quebrada por el dolor. En sus manos porta un niño con brazos pesados y cuyos ojos en blanco y boca serena son ajenos a lo que sucede: está muerto. La mujer parece surgir de debajo del cuerpo de un toro tenso, vigilante y alerta como única fortaleza no tocada, aún, por el dolor.

En el extremo derecho, como contrapeso de la escena de la izquierda del cuadro, alguien entra o sale en llamas afectada por la destrucción. Su cuerpo cae como un tronco calcinado hundiéndose definitivamente en la desesperación antes de morir.

Con dificultad la percepción llega a vislumbrar un pájaro espantado en la oscuridad con las alas descoyuntadas.

En la contemplación la mirada va a caer en la Madre y el Niño. La mirada es dirigida por la orientación del morro del caballo, la dirección de la mirada del ángel y lo que sería una estrella (lámpara) indicadora en su mano. Una de las mujeres dirige la mirada hacia la lámpara, pero está apuntando, por el brazo que la porta, hacia el Niño; también el ángel mira hacia la Madre. Otro pastor dirige al cielo sus brazos en una aclamación del horror. Preside la escena un ojo divino que alumbra la escena nocturna con una bombilla. Entre la cabeza del caballo y la del toro, se puede observar en la tiniebla un pájaro, tal vez una paloma que prefigura el Espíritu o Paráclito descoyuntado.

Consideraciones finales.

La contemplación del Guernica aderezada de los conocimientos históricos de lo acontecido pasa desapercibida sobre la imagen del inconsciente colectivo religioso que se puede rastrear en las tradiciones vivas de la Navidad e incluso en la Historia del Arte europeo. Interior y exterior se confunden en el Guernica porque allí donde se posa la mirada del contemplador sólo encuentra violencia y alarido. Un alarido que resuena en el cuerpo y en espíritu, como en el Grito de E. Munch.

Con el paso del tiempo el Guernica significará lo que signifique según el pie de foto que se le quiera poner, según la memoria histórica que le acompañe y la interpretación política que se le quiera dar. Picasso regalaba postales del Guernica a los nazis que lo visitaron en París, “un recuerdo”, decía el genio como rechazo.

Está claro que se puede rastrear en el fondo de la tauromaquia y la obsesión minotaurica de Picasso el origen del Guernica, sobre todo en los aguafuertes dedicados al Minotauro, a las Mujer Torero, y otros, entre 1933 y 1934, de los que sin lugar a dudas Picasso extrajo soluciones para el Guernica. Esta solución explica plásticamente el Guernica por su arqueología que mi interpretación. También el título del cuadro nos da una guía de interpretación. Pero Picasso decía que él nunca pintó la guerra pero que la guerra estaba en su pintura. No me cabe más que asentir a ello.

Ahora bien, si no pintó la guerra, como él mismo afirmaba, pero la guerra estaba en su pintura, habrá que preguntarse qué guerra es la que está en su pintura.

Desde mi punto de vista se trata de una guerra intestina. El impacto de Gernika sobre el espíritu creador de Picasso supuso la ruptura definitiva de ese espíritu con una tradición espiritual europea. En el Guernica, Picasso enuncia a su modo la “muerte de Dios”, y lo hace de una forma macabra (porque hace aparecer en el terreno de lo empírico lo que es metaempírico) y transgresora (porque atenta contra los cánones tradicionales del artista cristiano en lo que se refiere a lo que representa) poniendo en negativo lo que era positivo. Así de sencillo, como corresponde a un genio. Y se afilió al Partido Comunista en 1944.

Picasso no dice que el dios sea perverso, cruel y malo, tampoco nos quiere dar por medio de la contemplación del Guernica y su secreta historia sagrada la esperanza. Más bien, parece indicar que no hay dios, que no lo hubo, que no lo habrá en Guernica, Coventry, Dresden, Hiroshima...

La teología del Guernica no responde a una narración sagrada porque es la narración de la profanación de algo tenido por sagrado, y pone misteriosamente lo sagrado en relación con la violencia. Decía Adorno que después de Aushwitz ya no se podían escribir poemas. Después del Guernica cualquier teodicea es infamia.

Y nosotros ¿Qué rechazamos, todavía, en el Guernica?.