

GUERNICA Y EL IMAGINARIO DE PICASSO EL ORIGEN DE UN ICONO UNIVERSAL

GUERNICA AND THE IMAGINARY OF PICASSO THE ORIGIN OF AN UNIVERSAL ICON

Eugenio Carmona Mato (Universidad de Málaga)
ecarmona@uma.es

Pablo Rodríguez García (Universidad de Málaga)
prg22792@gmail.com

Recibido: 15 de junio de 2023 / Aceptado: 23 de septiembre de 2023

Resumen: En enero de 1937 Picasso aceptó el encargo por parte de la República Española de realizar un gran mural para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París; el 4 de junio el mural, titulado *Guernica*, sería expuesto en el Pabellón. En ese año, Picasso, fundador y renovador del arte moderno, era el único artista que conservaba su vigencia frente a los sucesivos movimientos de vanguardia; gozaba del máximo reconocimiento a nivel internacional, hasta el punto de ser considerado un 'mito' viviente. El artista, que en esa década se reencontraba emocionalmente con su país, ya se implicó con la República al aceptar su nombramiento como director del Museo del Prado. Pero la magnitud del nuevo encargo conllevaba otra clase de compromiso. Era un compromiso con las expectativas propagandísticas de la República Española, pero también lo era con su propia exigencia como artista más importante del momento y como valedor del arte moderno. Durante el proceso de realización del mural, la población de Guernica fue bombardeada por la aviación italo-alemana, aliada del bando sublevado. *Guernica* será el título con el que Picasso denuncie la masacre perpetrada contra la población vasca. Más allá del título, en el mural apenas se identifican elementos que remitan a este suceso. Los ideogramas presentes en el estado definitivo de *Guernica*, y en sus estados preparatorios, ya existían en la producción picassiana. Estos ideogramas, como la paradigmática fórmula toro-caballo, pertenecen a su imaginario más íntimo. Picasso no fue capaz de resolver *Guernica* hasta reunir de forma eficiente un conjunto de elementos rescatados de lo más profundo de su lenguaje. Recuperó estos ideogramas de su imaginario propio y los concentró en *Guernica*. La consecuencia es la compleja condensación de símbolos que hace de este cuadro una obra polisémica y hermética a partes iguales.

Palabras clave: Arte Moderno; Arte Político; *Guernica*; Guerra Civil; Picasso.



Abstract: In January 1937 Picasso accepted a commission from the Spanish Republic to paint a large mural for the Spanish Pavilion at the International Exhibition in Paris; on 4 June the mural, entitled *Guernica*, was to be exhibited in the Pavilion. In this year, Picasso, the founder and renovator of modern art, was the only artist who remained relevant in the face of the successive avant-garde movements. At this time he enjoyed the greatest international recognition, to the point of being considered a living 'myth'. The artist, who was emotionally reconnected with his country in the 1930s, had already become involved with the Republic when he accepted his appointment as director of the Prado Museum. But the magnitude of the new commission entailed a different kind of commitment. It was a commitment to the propagandistic expectations of the Spanish Republic, but it was also a commitment to his own demands as the most important artist of the day and as a champion of modern art. During the process of creating the mural, the town of Guernica was bombed by the Italian-German air force, allied with the rebel side. *Guernica* was the title with which Picasso denounced the massacre perpetrated against the Basque population. Beyond the title, there are hardly any elements in the mural that refer to this event. The ideograms present in the final state of *Guernica*, and in its preparatory states, already existed in Picasso's production. These ideograms, like the paradigmatic bull-horse formula, belong to his most intimate imaginary. Picasso was not capable of resolving *Guernica* until he efficiently brought together a set of elements rescued from the depths of his language. He recovered these ideograms from his own imaginary and concentrated them in *Guernica*. The consequence is the complex condensation of symbols that makes this paint a polysemic and hermetic work in equal parts.

Keywords: Civil War; *Guernica*; Picasso; Political Art; Modern Art.

Cómo citar este artículo:

Carmona Mato, E. y Rodríguez García, P. (2023). *Guernica* y el imaginario de Picasso. El origen de un icono universal. *Revista Eviterna*, (14), 24-36

<https://doi.org/10.24310/re.14.2023.17015>

1. Introducción

El número 7 de la *rue des Grand Augustins*, en París, es hoy un gran inmueble vacío. No hace mucho tiempo, alguien concibió una ambiciosa operación inmobiliaria. Podía ser atractivo ofrecer alojamiento hotelero o habitacional en los espacios donde ocurrieron dos hechos, uno imaginario y otro real, que misteriosamente acabarían relacionándose: allí fue donde Balzac situó las principales escenas de su relato *La obra maestra desconocida*; y allí fue donde Picasso pintó *Guernica*. Una polvorienta placa en la fachada lo recuerda. Por fortuna, la presión de grupos culturales detuvo el proyecto y, finalmente, Maya Picasso, hija del artista, nacida en 1935 y recientemente fallecida, anunció en 2015 su voluntad de situar en este enclave de la memoria cultural su *Fondation for Arts Education* (Perlson, 21 de julio de 2015). El proyecto aún no ha sido realizado.

En el relato de Balzac, el maduro pintor Frenhofer trabaja sin descanso en pos de una obra maestra absoluta (Ashton, 2001). La intensidad de su búsqueda le hizo realizar una pintura que, al cabo, no encontraba nunca su punto final y cuyo significado o cuya lectura eran impenetrables para todos aquellos que no fuesen su propio creador. Con *Guernica*, a pesar de lo que parece, Picasso no estuvo lejos de esta situación. Uno de los arquitectos del Pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1937, Josep Lluís Sert, contaba que Picasso le pidió que fueran a «quitarle» la tela, esto es, *Guernica*, porque si no «no la acabaría nunca» (Sert, 1980, p. 26). Y, sobre la 'interpretación' de la obra, ¿no sigue pesando una continua dilación de sentido? Esta alusión a un Picasso 'frenhoferiano' no es, por tanto, una mera cita pedante. Se sitúa, por el contrario, en el corazón de la comprensión de *Guernica*. Cada crítico e historiador que se acerca a la obra establece de inmediato su propio relato. Ello no es por mera vanidad intelectual. Es algo que *Guernica* demanda. Lo más fácil, el sesgo, es decir que *Guernica* representa el bombardeo genocida de la emblemática población vasca. Pero es evidente que la gran pintura, de casi 3,5 x 7,77 metros, utilizada como un mural, acoge una suma, sin lógica escenográfica, de significantes a la espera de significado. Como signo visual complejo, *Guernica* representa la aniquilación absoluta del otro. Pero la muerte como absoluto es irrepresentable (Lacan, 1977, pp. 17-64). Los signos visuales que se utilicen para acercarse a ella tendrán siempre una significación no anclada en un sentido concreto sino abierta al impacto que las imágenes propuestas susciten en cada espectador.

Hay algo más que hace que las especulaciones sobre *Guernica* sean incesantes. *Guernica* no es solo una pintura con destino mural: es muchas cosas al mismo tiempo. Existe la 'Constelación *Guernica*'. *Guernica* es un proceso creativo complejo. Y hoy lo procesual es arte. *Guernica* es un amplio repertorio de obras, muchas de las cuales no son bocetos, sino propuestas plásticas y visuales con entidad propia, que nunca fueron llevadas a la gran tela. *Guernica* es una tarea de archivo realizada fotográficamente por Dora Maar. Y hoy el archivo también es arte. *Guernica* es un *site specific* en el Pabellón de 1937. Pero *Guernica* es así mismo un devenir: el de los viajes de la obra por el mundo como arte de propaganda de las causas republicana y antifascista. *Guernica* es un reverberar de *Guernica* en otras obras de Picasso que siguen siendo parte de la 'Constelación *Guernica*' aun cuando el cuadro ya había sido entregado y expuesto al público. Y nos referimos también a todo un espacio productivo picassiano en que la presencia del toro como emblema sigue siendo determinante. *Guernica* es la génesis del informalismo europeo y americano de posguerra, llevando al paradigma de lo abstracto lo que era una propuesta esencialmente figurativa. Y, además, siempre ha existido, como es sabido, la 'Guernicamania' como ha existido la 'Picassomanía' (Ottinger, 2015). Esto es, el uso de la obra como objeto de consumo, ya sea banal, ya sea ideológicamente situado gracias a las facilidades que proporciona la época de la reproducibilidad técnica. Cada una de estas posiciones de *Guernica* implica un punto de vista y, por tanto, una interpretación de la obra. Incluso el actual 'uso' de *Guernica* ante la invasión rusa de Ucrania constituye un gesto que sitúa un sentido interpretativo (Clark, 18 de noviembre de 2021). ¿Es posible, entonces, decir algo más sobre *Guernica*?

2. Picasso en la encrucijada de la 'Historia'

En 1937 Picasso tenía 56 años. Actualmente, a los 56 años un hombre mantiene su plena vida activa. En aquel tiempo no era lo mismo. Entonces la esperanza de vida estaba en los 50 años. Hoy lo está en los 80. Como un caso único en el arte moderno, Picasso había 'sobrevivido' durante décadas a los cambios sociales, económicos y, sobre todo, admirablemente, a los cambios artísticos. Picasso creó sus propios 'ismos' y transcurrió por otros saltando barreras generacionales. Ningún otro fundador del movimiento moderno en 1900 tuvo tanta capacidad de pervivencia y de permanencia. Inventor de la 'pintura pura' en 1910 y de un nuevo sentido de la artisticidad, con el collage, en 1912, a Picasso le fue concedido contradecir lo moderno con su peculiar 'clasicismo', y pasar al otro lado del espejo de la conciencia de su tiempo al ser elegido por los surrealistas como referente. Cuando Picasso pintó *Guernica* ya había comenzado la fabricación del 'Mito Picasso' (Stich, 1977). Y esta circunstancia se proyectaba en hechos concretos: importantes retrospectivas de su obra, implantación como paradigma de su figura y su obra en Estados Unidos, presencia masiva en las principales y más influyentes revistas del momento, catalogación de su obra y tantas otras cosas. Situado entre todos estos datos, Picasso pudo contemplarse a sí mismo como 'figura histórica' (Carmona, 2021, pp. 104-105).

Estar vivo y actuante y sentirse parte de la Historia debía provocar sensaciones de vértigo y extrañamiento. Son los años del 'Picasso Minotauro'. Sin embargo, el artista confesó que aquellos años fueron «los peores de su vida» (Duncan, 1961, p. 111) y los conocedores del artista suelen afirmar que Picasso detuvo su producción y que se dedicó a la escritura. Al decir esto no suelen entender que la escritura de Picasso es una de sus grandes aportaciones a la Historia de la Cultura. En cualquier caso, antes de realizar *Guernica* se habla de un Picasso en crisis. Lamentablemente, el criterio biografista suele imponerse al hablar del artista y se dice que estaba en crisis por la complejidad de su vida privada. Picasso hacía ya tiempo que sabía que su laberinto amoroso no contraponía necesariamente Eros y Tánatos sino, angustiosamente, Eros y Ethos. La poligamia de Picasso, que heredaba mal su sentido del amor libre, extremaba sus aristas y las extremaba todas al mismo tiempo. A la ya muy larga y tormentosa relación con su esposa Olga, se añadieron las dificultades del divorcio entre ambos. El *amour fou* con Maria Térèse, menor de edad en el momento que se conocieron, dio como resultado el nacimiento de la hija de ambos, Maya, que devolvió al hombre de cincuenta y tantos años el sentido de la paternidad del hombre joven. Y, mientras tanto, la entrada en la vida de Picasso de Dora Maar fue transformadora. Artista de primer orden y artista fuera de orden al mismo tiempo, Dora era de psicología compleja y poco convencional. Castellano-parlante, amiga y analizante con Jacques Lacan, amiga y activista con Georges Bataille, Dora significó para Picasso algo hasta entonces no vivido: un amor de madurez con una mujer de altura intelectual y creativa (Combalía, 2013). *Guernica* nunca habría sido *Guernica* sin Dora Maar. El sujeto de Picasso estaba escindido. Pero no se puede hablar del

circuito sentimental de Picasso sin dar entrada a lo importante que fue para él, siempre, el registro que llamamos hoy en día 'homosocial' (Kosofsky Sedgwick, 1985). Si en su vida pasada Jacob, Apollinaire o Cocteau fueron determinantes, ahora lo va a ser Paul Éluard. Y Éluard significaba el paso de la revolución surrealista al surrealismo al servicio de la revolución y, por ende, a la nueva forma de humanismo que implicaba lo que llamamos 'arte comprometido' (Vila, 2019).

Y es que, si existe la manía de explicar a Picasso desde su espacio privado, es imposible no tener en cuenta lo determinado que estaba este Picasso de la década de 1930 por el espacio público. Aunque no fuera expresivo sobre el asunto, el Picasso 'mito', el Picasso 'personaje histórico', veía cómo en ese preciso momento el arte moderno estaba siendo conculcado, derogado, por determinados regímenes políticos. No se trataba solo del *Arte Degenerado* en la Alemania nazi. Sino de la manipulación del arte moderno por la Italia fascista y de la negación del arte de vanguardia en favor del Realismo socialista en la Unión Soviética. Cuando Alfred H. Barr Jr. fundó el MoMA y realizó sus primeras exposiciones, justificó su proyecto porque el arte moderno estaba siendo derogado en Europa por los filisteos de la política (Barr, 1936, p. 18). Fue este autor quien terminó de cimentar el mito Picasso; al hacerlo protagonista de sus primeras exposiciones y al comprar *Les demoiselles d'Avignon*, Barr le situó como clave de bóveda del arte moderno (Carmona, 2019). Pero Picasso, a pesar de su anterior relación con la familia Stein, era ajeno a lo que el giro neoyorquino del arte moderno comportaba.

El Picasso de mediados de la década de 1930, el Picasso del instante antes de *Guernica*, era el Picasso del desasosiego. Pero lo era por muchas e importantes razones. Aunque se suele decir que Picasso no miraba hacia lo que ocurría en España, ya el 11 de noviembre de 1936, el galerista Daniel-Henry Kahnweiler, escribía a otro íntimo del artista, el poeta, Max Jacob, comentándole la enorme preocupación que sentía Picasso con todo lo que ocurría en España. Asumir el compromiso con la República española, declararse antifranquista y entrar en la constelación *Guernica* fueron no solo un abrazo al mundo y a la vida social solidaria; fueron también una 'solución' para su vida y para su arte. Realizar *Guernica* —y esto hay que saberlo entender— fue la manera en que Picasso de nuevo supo sobrevivir, indicando al arte moderno dónde debía estar en 1937.

En la referida década, Picasso visitó varias veces España. Su escritura transmite este proceso de reencuentro. Aunque escriba abundantemente en francés, Picasso, en su escritura, usaba los signos y los símbolos de su 'lengua materna'. Picasso era un creador multicultural. Pero su 'lengua materna' le hacía volver a comprender el concepto de 'origen'. El homenaje de los *Amics de l'Art Nou*, abierto en la Sala Esteva de Barcelona el 13 de enero de 1936, fue decisivo en la reconfiguración del sentir del artista hacia su cultura originaria (Domènech, 2011). Después de mostrarse en Barcelona, la complejidad de la obra de Picasso fue vista por primera vez en Madrid y en Bilbao. Se hicieron gestiones, incluso, para que la exposición fuera presentada en Málaga (Cruces Blanco, 2010; Sarria Fernández, 2012). Y esta posibilidad de exponer en Málaga para Picasso significaba un giro copernicano con su punto de partida.

El 19 de septiembre de 1936, solo dos meses después de la sublevación militar, con el ejército de Franco acercándose a Madrid, Manuel Azaña, a través del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Jesús Hernández Tomás, nombró a Picasso director del Museo del Prado. Se ha especulado mucho sobre este nombramiento, pero, con las iniciativas de Josep Renau al fondo, parece claro que la intención es vincular de pleno a Picasso con la causa republicana. Lo consiguieron. Y esta vinculación quizás no estuvo tan clara hasta este momento. Meses más tarde, el 8 y 9 de enero de 1937, sin hacerlo público, Picasso grabó su compromiso interior, personal, realizando las primeras planchas de *Sueño y mentira de Franco*, trabajo que quedó sin terminar (Alix, 1993, pp. 23-24). En algún momento de este mismo mes de enero, Max Aub, delegado cultural de la embajada de España, junto a los arquitectos Sert y Lacasa, y el poeta Louis Aragon, militante entonces del partido comunista francés, visitaron a Picasso ofreciéndole el encargo de realizar un gran mural para el Pabellón Español en la Exposición Universal de París, que abriría sus puertas en primavera. Picasso tenía menos de cuatro meses para realizar el encargo.

Al poco de asumirlo, el 8 de febrero, se produjo *La Desbandá*. Con este nombre se conoce la huida de la población malagueña ante el asedio de las tropas franquistas. La población civil, junto a algunos milicianos republicanos, fue masacrada por mar y aire en la carretera de la costa hacia Almería. Josefina Alix (1993, p. 25) ya planteó la posibilidad de que el artista pudiera haber tenido noticias del suceso a través de Arthur Koestler. Malraux presenció los hechos en directo. Lo que no sabemos, a ciencia cierta, es qué documentos gráficos pudo Picasso conocer. La imagen de la mujer con niño muerto presente en *Guernica*, y en tantos bocetos y apuntes, se relaciona en ocasiones con *La Desbandá*. Pero quizás esto sea más complejo de lo que parece.

3. Compromiso político, proceso creativo e imaginario íntimo

En cualquier caso, siguiendo con el relato anterior, Picasso no comienza a desarrollar ideas para *Guernica* hasta el 18 de abril. Trabajó en este momento un tema 'invariante' en su obra: el taller del artista (Carmona, 10 de abril de 2014). La mayor parte de la crítica ha considerado que este tema estaba muy alejado de la intencionalidad del encargo de las autoridades republicanas. Pero en realidad no lo estaba. Las páginas de bocetos en Picasso no son nunca meros esbozos aleatorios. Y unos croquis del día siguiente, del 19 de abril, muestran que Picasso unía el tema del taller del artista a un comprometido –y alusivamente claro– puño en alto con la hoz y el martillo, al tiempo que preparaba una verdadera instalación, casi como un altar, en la pared que tenía asignada, formada por el gran cuadro y dos esculturas. Aunque no se suele comentar, parece claro que Picasso, en su primera propuesta, quería representar la alianza entre los artistas y la causa de los trabajadores.

Siete días más tarde, el 26 de abril, se produjo el bombardeo de Guernica. Sabemos de la guerra informativa en torno al suceso. Se reprodujeron imágenes espeluznantes de la villa arrasada. Pero ello no debió afectar al trabajo de Picasso. Conociendo cómo funcionaba en él

la cultura visual, tan importantes eran los datos icónicos como los enunciados verbales que pudieran ser traducidos a una imagen-signo. Las imágenes que Picasso pudo ver en la prensa mostraban, ante todo, junto a algunos restos humeantes, esqueletos de muros de edificios en la ciudad exterminada. Las informaciones escritas hablaban, por supuesto de genocidio, pero sobre todo de bombas incendiarias. Los iconos de las llamas y las figuras incendiadas son las que unen de manera explícita el trabajo de Picasso con el suceso de Guernica. Pero estas llamas, casas y figuras incendiadas no van a aparecer en el trabajo de Picasso hasta el 9 de mayo.

En los días anteriores y posteriores al bombardeo, el trabajo de Picasso parece detenido. No sabemos las razones. Todo cambia el 1 de mayo. Al volver a su estudio tras la multitudinaria e intensa manifestación del Día de los Trabajadores en París, Picasso, embargado por la emoción de lo vivido, realiza varios dibujos y esbozos que habrían de conducir a *Guernica*. En ellos figuran como elementos: un caballo, un toro, un personaje o guerrero derrotado en el suelo, un escueto caserío y una mujer con el brazo extendido y una luminaria en la mano, saliendo por una ventana. En varios de estos dibujos aparece un pequeño caballo alado saliendo de la llaga abierta del caballo herido. El 2 de mayo se repiten algunas de estas composiciones. El signo icónico de la cabeza del caballo, con los belfos, las fauces y la testuz dolorosamente gimientes hacia cielo, se convierte para Picasso en un ideograma del dolor, cuya metonimia es la propia lengua del caballo convertida en punzante cuchillo, siendo un recurso que está en las composiciones de Picasso desde 1927. El artista nos da ya una pista sobre el icono, sobre la 'imagen-fuerza', en la que va a condensar la entidad dramática de la obra. Y al situar la ecuación toro-caballo como sintagma privilegiado de la composición, Picasso, emocionalmente, está girando su encuentro con la obra hacia la condensación visual de lo más íntimo de su imaginario.

Ya desde algún tiempo antes, Picasso se adentraba en el compromiso político. Pero sin duda fue la sacudida emocional de las celebraciones del 1 de mayo la que le hizo interiorizarlo. Se ha hablado mucho de las relaciones entre Picasso y la política. Su militancia expresa en el Partido Comunista francés en la posguerra, entendida por él mismo como encuentro de una 'nueva patria', al no poder adoptar la nacionalidad francesa y al haber perdido en la guerra su patria originaria, pudo suponer una relectura de su vida y de su obra (Carmona, 4 de mayo de 2017). Pero el distanciamiento posterior de toda militancia política volvió a poner el asunto en la casilla de salida y volvió a situar la comprensión de Picasso como alguien encerrado en el laberinto de su propia subjetividad. La relación entre Picasso y la política, o las ideologías políticas, es como todo en él, un asunto que va y viene, que se presenta y se aleja, que se define y se desdibuja a cada paso. La vida de Picasso fue larga e intensa. Comenzó pronto en el espacio público y obtuvo el don de la longevidad. La vida de Picasso fue el vivir varias vidas, con el lujo de otorgarse a sí mismo la posibilidad de ser diferente en cada una de ellas. ¿No son antagónicas las posiciones estéticas de Picasso en 1910 y en 1927, por ejemplo? ¿Cómo esperar algo distinto de su relación con la política? Aunque bien es verdad que en Picasso existe un *basso continuo* que le hace, aún en la diversidad, seguir siendo 'Picasso'.

Tras los estudios de Patricia Leighton (1989) se admite que el joven Picasso, hacia 1900 y años posteriores, tuvo relación con círculos anarquistas y libertarios, que le marcaron para toda la vida en su concepción de la moral social y de la libertad individual. El Picasso 'azul', sin embargo, pese a centrarse en los depauperados, no es reivindicativo socialmente, sino que transmite una melancolía sin esperanza (Lubar, 1997, pp. 87-102). El Picasso 'rosa' se centra en la autonomía del arte y en la metáfora del arlequín-saltimbanqui como creador. Es una metáfora psicológica y social, no exactamente política. El Picasso de 1906 renace a lo libertario y a la vida libre y primigenia para refundar el sentido del arte. El Picasso de *Les demoiselles d'Avignon* es para algunos patriarcalista y misógino (Méndez Baiges, 2014, 2021), pero para otras autorías es alguien que desafía los principios del imperialismo colonialista con su uso del llamado 'arte negro' (Leighton, 1990, 2001). El Picasso cubista parece retraerse al puro espacio de la autonomía del arte. Pero en el Picasso de los primeros *collages* suele verse la huella del pacifista, de nuevo libertario, que encriptadamente se pronuncia en contra del belicismo y de la Guerra de los Balcanes. Pero tan solo dos años más tarde, en 1914, Picasso permanece ajeno a la Primera Guerra Mundial en la que muchos de sus amigos y tanta juventud europea están sufriendo tanto.

Y, lo que es más, al estallar la Revolución rusa, Picasso vive entre exilados rusos no revolucionarios, como estrella plástica de sus ballets, y se casa, por la iglesia y por el rito ortodoxo, con la hija de un general afecto al régimen de los zares. Los primeros años de la década de 1920 son para Picasso los años de su relación con el *beau monde*. Los segundos, enrolan a Picasso en la revolución surrealista: revolución que es aún de las sensibilidades y los sujetos y no de los sistemas sociales. Pero cuando el surrealismo se pone al servicio de la revolución y los surrealistas intentan, aunque todo acabaría mal, relacionarse con el Partido Comunista, Picasso permanece indiferente. Muchos de sus amigos surrealistas, al tener que elegir entre surrealismo y transformación social de carácter político, eligieron lo segundo, pero Picasso parecía mirar desde fuera. Algo cambió, sin embargo. Y cambió a Picasso. Le hizo cambiar que el gobierno de la II República quisiera tenerle de su lado. Pero en Picasso lo privado motiva lo público. Y la intensa relación de amistad y amor con Paul Éluard y Dora Maar era vitalmente necesaria e imprescindible para Picasso. Ambos personajes estaban claramente *engagés*, lo que alentó su propio 'compromiso'. Un compromiso al que el viento de la época insuflaba con su mejor soplo. Al realizar *Sueño y mentira de Franco* asumió un antagonismo contra el militar rebelde, y luego dictador, que habría de mantener durante toda su vida. Hasta el punto de que cuando en 1968 Franco estuvo de acuerdo en que *Guernica* viniera a España, fue Picasso quien se negó.

Al decir que Picasso dio el primer paso hacia *Guernica* aquel 1 de mayo, desde su propio imaginario, parece que no es ninguna afirmación nueva ni especialmente reveladora. Se podría argumentar que, efectivamente, todos los estudiosos de *Guernica* han señalado la relación del trabajo de Picasso con su producción anterior. El parentesco y el sumar y seguir de *Guernica* con respecto a obras como *La Crucifixión*, las escenas taurinas, los llamados *Tableaux Magiques*, la saga del Minotauro y, especialmente, con la *Minotauromaquia*, son

obvios. Pero lo que Picasso planteó en *Guernica* fue algo más profundo que todo esto. Picasso trabajó mediante la aposición de ideogramas. El caserío presente en la obra ya estaba en sus escenografías y telones para los Ballets Rusos, pero es una alusión identitaria a lo vernacular. La mujer que ilumina con una antorcha o una bujía –como Psique descubriendo a Eros– es inseparable de la relación entre toro y caballo o entre minotauro y caballo. Alude quizás al ‘descubrimiento de la verdad’. El guerrero muerto recuerda tanto a las ilustraciones con Frenhofer muerto en las ediciones de Balzac como a la muerte de Orfeo (Ferrer Barrera, 2015, pp. 24-78), otro emblema picassiano.

Pero es en la ‘ecuación toro/caballo’, en el ‘ideograma toro caballo’, donde Picasso sitúa la principal densidad de contenido de sus bocetos y de la obra. No es meramente que Picasso reutilice un motivo iconográfico que ya había utilizado antes. Es que Picasso, durante años, durante décadas, y con fuerza desde su primer reencuentro con España en 1917, está repitiendo –y repitiendo– el ideograma porque para él está relacionado con un significado último y decisivo. La compulsión de repetición es un concepto fundamental en el pensamiento psicoanalítico (Laplanche & Pontalis, 1996, pp. 68-71). Está relacionada con la pulsión de muerte y en alguna medida con la autodestrucción al no poder elaborar el sujeto analíticamente lo que es en sí mismo poderosamente traumático. El sujeto puede expresar con bellas palabras o con bellas imágenes algo que, sin embargo, es la mera superficie de lo letal. El sujeto expresa su propio interior, pero también expone alegóricamente ‘hacia fuera’ un dato básico de su propia cultura, de la cultura que comparte con aquellos con los que fabrica su identidad. En el ideograma toro-caballo Picasso dibuja la dualidad sublime y dramáticamente autodestructiva a un tiempo de ser histórico español. Picasso es hijo de la Generación del 98 y relaciona su propio drama personal con el drama de España (Herrera Navarro, 1997). Pero las imágenes o las palabras por las que un individuo expresa la compulsión de repetición son privativas de quien las enuncia, por más que utilice un emblema legible para el conjunto social. Y es por ello por lo que *Guernica* solo pudo resolverse cuando Picasso proyectó al exterior su propio imaginario.

En 1931 Vollard, asistido por Blaise Cendrars, realizó una edición de bibliófilo de *La obra maestra desconocida de Balzac*. La ilustró con aguafuertes y xilografías de Picasso. Entre los poderosos doce aguafuertes encontramos uno que representa a un toro acosando a un caballo, relación entre toro y caballo que se repite en otra plancha de carácter onírico. ¿Qué relación tiene el ideograma toro/caballo con la historia de Frenhofer? Ninguna para el lector o espectador habitual, pero ‘toda’ en el imaginario de Picasso. En este contexto, como en otros, el ideograma toro/caballo es para Picasso la representación de la angustia aniquiladora por la creación no lograda o imposible. En una formidable concatenación de sentido, Picasso traslada la angustia aniquiladora por la creación imposible a la angustia aniquiladora de una Guerra Civil que precipita en la pulsión de muerte a toda una cultura.

Pero ocurre que la relación toro/caballo en *Guernica* es de una extraordinaria ambigüedad, en sí misma y en la alegoría propia de cada animal, especialmente del toro. La

divergencia de interpretaciones se expresa incluso en planos antagónicos. Para algunos el toro llega a ser una alegoría de la República y para otros es el agente de toda la destrucción y la muerte. Picasso tuvo una larga vida, pero en raras ocasiones se pronunció sobre el posible significado de sus obras. Incluso daba pistas falsas. Pero *Guernica* fue una excepción. Como es sabido, accedió a que Jerome Seckler le entrevistara. Fue en 1945. Consintió, probablemente, por la relación de Seckler y su revista *New Masses* con el Partido Comunista. Consciente de que el ideograma toro-caballo necesitaba un anclaje de significado, el artista puntualizó que huía de todo simbolismo en su obra, a excepción de *Guernica*. En la superficie de su cuadro, el toro significaba para él «la brutalidad», mientras que el caballo era «el pueblo». Seckler quiso dar otra vuelta de tuerca sugiriéndole que el toro era el fascismo. Pero Picasso, con una amabilidad quizás extraña en él, le respondió que aceptaba su interpretación porque todas las interpretaciones sobre su obra eran bienvenidas, pero que no era este el sentido originario de su propuesta. Para él, el toro era la representación «de la oscuridad», «de la brutalidad» (Chipp, 1968, pp. 487-488).

Sí y no. Quien recorre la imagen del toro en la constelación de obras, bocetos, preparatorios y piezas en paralelo a la gran obra que es el proceso creativo de *Guernica*, ve dudar a Picasso. El toro es adusto. El toro es bruto. El toro es guapo. El toro se reviste de nobleza. El toro se convierte en fauno. El toro es humano. El toro es monstruo. La agonía del caballo es sin embargo indudable y no plantea mutaciones. El toro muestra su genitalia. El caballo, su herida. Finalmente, en el último estado de la composición, el toro separa cabeza y cuerpo. Es el signo de la neurosis, es la expresión de aquello múltiple que lo habita. En las reverberaciones de *Guernica* después de *Guernica*, en la obra de Picasso, la alegoría de la cabeza cortada –vida sin vida– acompaña a los símbolos de las artes y las letras. Picasso realizó un anclaje de sentido al afirmar que el toro representaba la oscuridad y la brutalidad. Pero quien conoce a Picasso sabe de su identificación con el animal. Le resultaba imposible otorgarle un lugar que no fuera dialéctico y polisémico. Y, finalmente, es esta ambigüedad propia del imaginario de Picasso la que se traslada a *Guernica* y suscita que la obra sea interpretada una vez tras otra.

4. Conclusión

El momento fundacional de *Guernica*, el de los días 1 y 2 de mayo de 1937, suscita reflexiones profundas. Pero, inesperadamente, Picasso, tras el poderoso estímulo inicial, detuvo su trabajo. Quizás ninguna especulación sobre el asunto lo aclare en el presente. Ocurriera lo que ocurriera, Picasso no retomó su proceso de trabajo hasta una semana más tarde, el 8 y 9 del mismo mes, y en cualquier caso se produce un giro en el desarrollo narrativo. Aparece entonces el ideograma de la mujer con niño muerto. Las alusiones a la tragedia comienzan a ser concretas. En alguna medida este nuevo ideograma pudiera ser asociado a *La Desbandá*. Pero también se ha asociado con imágenes de la película de Eisenstein, *Acorazado Potemkin* (1925), y con soluciones iconográficas dramáticas de la pintura y la escultura de los siglos XVI

y XVII, especialmente de la imaginería religiosa española (Sebastián López, 1984; Calvo Serraller, 1999).

Esta es la polisemia picassiana. En verdad, aunque con variaciones y distintas intensidades y registros emocionales, el ideograma se encuentra en la obra de Picasso desde 1900 y ahora regresa transmutado. Estamos de nuevo ante el imaginario de Picasso y ante su voluntad de atrapar la pulsión de muerte: la madre herida huye con los pechos al descubierto que ya no pueden amamantar a su hijo porque está muerto. Una vez entregado *Guernica* y expuesto en el pabellón, Picasso siguió representando obsesivamente este ideograma. Tal era la fuerza con la que se situaba en su pensamiento figurativo.

Las casas en llamas aparecieron en el trabajo de Picasso el 9 de mayo, en la primera composición de conjunto de la obra. Era, así mismo, la primera alusión 'precisa' a los datos sobre la tragedia de Guernica. Y quizás podríamos recordar en este punto las declaraciones de Picasso recogidas por Elizabeth McCousland. Aparecieron en el periódico *Springfield Republican*, el 18 de julio de 1937, a un año de la sublevación militar. Hacía más de un mes que el cuadro había sido colgado en el muro del pabellón español, pero son declaraciones tomadas mucho antes, cuando la obra estaba en su proceso inicial.

Picasso se defiende de aquellos que en algún momento han podido dudar de su posición nítidamente pro-republicana, se enorgullece de su posición como director del Museo del Prado, defiende la conservación del patrimonio histórico-artístico por parte de la República y afirma: «En el mural que trabajo, y que titularé *Guernica*, y en todas mis obras de arte recientes, expreso claramente mi odio hacia la casta militar que ha hundido a España en un océano de dolor y de muerte» (Pérez Segura, 2012, pp. 120-121). El tiempo verbal utilizado por Picasso muestra una volición de futuro. Una decisión tomada, pero no presente en el punto de partida. Es decir, Picasso, tras recibir el encargo del mural, tras los primeros esbozos del 18 de abril en los que unía a los artistas y al pueblo, tras el bombardeo de Guernica el 26 de abril y, tras la revelación del 1 de mayo, comenzó un intenso proceso creativo que no fue *Guernica* de inmediato, pero que acabó siéndolo por el poder de denominación y de determinación de sentido que tiene el artista al titular su obra. Y, también, porque la alusión al horror de *Guernica* encerraba mejor que cualquier otro referente el horror de la destrucción abominable a la que toda Europa poco más tarde se habría de enfrentar. Juan Larrea, tan cercano a Picasso en estos momentos, ya comentó en su día algo parecido a lo que acaba de ser afirmado (1977)..

Para llegar a *Guernica*, Picasso necesitó hundirse en su propio imaginario y transformarlo. Introducidas en los bocetos y en obras paralelas las últimas alegorías figurativas, Picasso comenzó a pintar la gran tela el 10 de mayo. Dora Maar hizo la primera fotografía al día siguiente. El 25 de mayo se inauguró al público, en París, la *Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne*. El 4 de junio *Guernica* se trasladó al pabellón español. *Guernica* había surgido del imaginario de Picasso, pero ahora pertenecía, ya, al imaginario de la humanidad.

5. Referencias bibliográficas

- Alix, J. (1993). Guernica, historia de un cuadro. Estudios y documentación sobre el cuadro. En *Poesía*, 39/40, Vol. II. Ministerio de cultura y deporte.
- Ashton, D. (2001). *Una fábula del arte moderno*. Turner.
- Barr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. MoMA.
- Calvo Serraller, F. (1999). *El Guernica*. T.F. Editores.
- Carmona, E. (2021). Picasso: pulsión vernacular y devenir histórico. En Lebrero Stäls J. & Karmel, P. (Coord.) *Picasso e Historia*. La Balsa de La Medusa.
- Carmona, E. (2019). Barr, el Cubismo y Picasso. Paradigma y 'contraparadigma' (1936-1946). En Fontán, M. et al (Eds.) *Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual* (pp. 329-341). Fundación Juan March, Museo Picasso Málaga.
- Carmona, E. (4 de mayo de 2017). *Economía política de Guernica* [Conferencia]. Simpósio «Piedad y terror. Picasso en guerra». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/piedad-terror-picasso-guerra-eugenio-carmona-economia-politica-guernica>
- Carmona, E. (10 de abril de 2014). *Picasso y Frenhofer. El taller en La obra maestra desconocida, de H. de Balzac* [Conferencia]. Simpósio «Picasso en el taller». Fundación Mapfre. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YMXXtSQ47gk>
- Chipp, Herschel B. (1968). *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. London. University of California Press.
- Clark, T.J. (18 de noviembre de 2021). *Por qué el Guernica no morirá* [Conferencia] Seminario Internacional «Guernica. Pervivencia de un mito». Museo Picasso Málaga, España. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6a3lgiTH2Qk>
- Combalía, V. (2013). *Dora Maar*. Circe.
- Cruces Blanco, E. (2010). José González Edo, la trayectoria vital y profesional de un arquitecto. Compromisos olvidados en Málaga (1894-1989). *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 32, 187-216.
- Domènech, S. (Ed.) (2011). *Picasso 1936. Huellas de una exposición*. Museu Picasso Barcelona.
- Douglas Duncan, D. (1961). *Los Picasso de Picasso*. Rauter.
- Ferrer Barrera, C. (2015). Orfeo, Cristo, el Minotauro y Picasso: crónicas –gráficas– desde el inframundo. En Molina A. (Dir.), *Picasso. Las metamorfosis de Ovidio y el libro ilustrado. Cinco siglos de relatos a través del grabado* (pp. 24-78). Fundación Pablo Ruiz Picasso- Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga.
- Herrera Navarro, J. (1997). *Picasso, Madrid y el 98: la revista Arte Joven*. Cátedra.

- Kosofsky Sedgwick, E. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press.
- Lacan, J. (1977). *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barral.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.B. (1996). Compulsión a la repetición. En Lagache D. (Dir.) *Diccionario de psicoanálisis* (pp. 68-71). Paidós.
- Larrea, J. (1977). *Pablo Picasso. Guernica*. Cuadernos para el diálogo.
- Leighten, P. (2001). Colonialism, l'art nègre, and Les Demoiselles. En Green, Ch. (Ed.) *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon* (77-103). Cambridge University Press.
- Leighten, P. (1990). The White Peril and l'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. *Art Bulletin* vol. 72, 4, 609-630.
- Leighten, P. (1989). *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1817-1914*. Princeton University Press.
- Méndez Baiges, M. (2021). *Las Señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad*. Universidad de Granada.
- Méndez Baiges, M. (2014). Los discursos poscolonialista y feminista sobre el arte moderno: la crítica de Les Demoiselles d'Avignon. *Quintana*, 13, 211-219.
- Ottinger, D. et al (Eds.). (2015). *Picasso.Mania*. Hirmer Verlag.
- Pérez Segura, J. (2012). *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*. Eutelequia.
- Perlson, H. (21 de julio de 2015). *Picasso's Paris Studio Re-Opens to the Public as Maya Picasso Foundation for Arts Education*. Recuperado de: <https://news.artnet.com/art-world/picassos-paris-studio-re-opens-public-maya-picasso-foundation-arts-education-318208>
- S. Lubar, R. (1997). Barcelona Blues. En McCully, M. (Ed.), *Picasso: The Early Years, 1892-1906* (pp. 87-102). National Gallery of Art, Washington.
- Sebastián López, S. (1984). *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Universidad de Murcia.
- Sert, Josep L. (1980). La Victoria del Guernica. En VV.AA. *Guernica-Legado de Picasso*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Stich, S. (1977). *Toward a Modern Mythology: Picasso and Surrealism*. University of California.
- Vila, C. (Ed.) (2019). *Pablo Picasso, Paul Éluard. Una amistad sublime*. Museu Picasso Barcelona.