

LA AGONÍA DEL CORCEL. UNA INTERPRETACIÓN ESPACIAL SOBRE EL GUERNICA DE PABLO PICASSO.

Pablo Vicente

FAPYD-UNR, Rosario, Argentina

Resumen

La tarde del lunes 26 de abril de 1937, la Legión Cóndor de la aviación alemana y la Aviación Legionaria italiana bombardearon durante tres horas la población vasca de Guernica. La repercusión internacional del bombardeo producida por las crónicas periodísticas de corresponsales extranjeros hizo visible la participación en la guerra civil española de las fuerzas armadas fascistas italianas y nacional-socialistas alemanas en el bando insurgente. El gobierno español, en su campaña para presentar sus valores republicanos al mundo, nombra una comisión encargada de la preparación de la presencia española en la Exposición Internacional de París de ese mismo año, la que nombra a los arquitectos Sert y Lacasa para la ejecución de un pabellón y, entre otros artistas plásticos, a Pablo Picasso –residente en París por más de una década – para la producción de un cuadro que expresara la tragedia de Guernica.

Con el uso del negro, el blanco y una variedad de tonos de gris, Pablo Picasso pintó el cuadro Guernica con la misma paleta que el cinematógrafo de su tiempo. A diferencia que el cine, que utiliza muchas imágenes secuenciadas –24 cuadros por segundo –para contar una historia expresando el espacio en el tiempo, Picasso utiliza un solo plano con diversas imágenes simultáneas, conjuntas, superpuestas, que expresan tiempos también superpuestos: el tiempo de la tragedia que origina su relato –casi presente para él, por la magnitud del suceso y su carácter reciente – los de los personajes, y también el tiempo que le insume a un observador transformar su posición pasiva en una activa y de mirada dirigida: al tiempo que se compromete con lo que ve, puede verlo con más precisión.

El presente trabajo se propone intervenir críticamente sobre la producción de Picasso con un enfoque específico, haciendo énfasis en las componentes espaciales de la representación, así como de su emplazamiento en el sitio destinado para su exposición durante la Exposición Internacional de París en 1937.

Abstract

Monday afternoon April 26, 1937. The Condor Legion of the German Aviation and the Italian Legionary Aviation bombed the Basque town of Guernica for three hours. The international impact of the bombing produced by newspaper accounts of foreign correspondents made visible participation in the Spanish Civil War of Italian fascist armed forces and National Socialist German in the insurgent side. The Spanish government, in its campaign to present his Republican values to the world, appoints a commission preparing the Spanish presence at the International Exhibition of Paris of that year, which appoints the Sert and Lacasa architects for the execution of a pavilion and, among other artists, Pablo Picasso -resident in Paris for more than a decade - to produce a paint that expresses the tragedy of Guernica.

With the use of black, white and various shades of gray, Pablo Picasso made Guernica painting with the same palette as the cinematographer of his time. Unlike that film, which uses many sequenced images -24 frames per second -to tell a story expressing the space in

time, Picasso uses a single plane with several simultaneous, joint, overlapping images, expressing also overlapping time: the time of the tragedy that causes his story almost present for him, by the magnitude of the event and its recent character, the characters, and also time consuming him an observer transform its passive position to an active and gaze directed: while agrees with what you see, you can see more accurately.

This paper aims to critically intervene on the production of Picasso with a specific focus, emphasizing the spatial components of representation, as well as its location on the site intended for exhibition at the International Exhibition in Paris in 1937.

GUERNICA // IMAGEN // PINTURA // ESPACIO // REPRESENTACIÓN
GUERNICA // IMAGE-PAINTING // SPACE // REPRESENTATION

El bombardeo

La tarde del lunes 26 de abril de 1937, la Legión Cóndor de la aviación alemana y la Aviación Legionaria italiana bombardearon durante tres horas la población vasca de Guernica, destruyendo el 70% de los edificios mediante el lanzamiento de una gran cantidad de bombas explosivas e incendiarias y atacando a la población civil con el ametrallamiento en forma rasante de aviones sus caza¹. Bombarderos ligeros Dornier y aviones de transporte Junkers formaban parte de la legión alemana², mientras que a la italiana la conformaban aviones Savoia-Marchetti³, las más avanzadas máquinas voladoras de su tiempo, producto de la adaptación para la guerra de aviones de uso civil.

Uno de los responsables de la operación fue el Mariscal de la Luftwaffe, Wolfram von Richthoffen, noble alemán especializado en bombardeo rasante⁴. Este bombardeo fue el bautismo de fuego de la Luftwaffe⁵, creada en 1933 como parte del ejército alemán reorganizado por el nazismo. De las crónicas de ese tiempo (STERR: 1937) se desprende la rigurosa planificación y el cálculo del bombardeo, en la selección de las armas, los modos de utilización, los tiempos y los ritmos para la acción en la búsqueda de la producción del mayor daño posible, es decir, la racionalidad positivista al servicio de la destrucción.



6

7

La repercusión internacional del bombardeo, producida por las crónicas periodísticas de corresponsales extranjeros hizo visible la participación en la guerra civil española de las fuerzas armadas fascistas italianas y nacional-socialistas alemanas en el bando insurgente. El gobierno español, en su campaña para presentar sus valores republicanos al mundo, nombra una comisión encargada de la preparación de la presencia española en la Exposición Internacional de París de ese mismo año, la que nombra a los arquitectos Sert y Lacasa para la ejecución de un pabellón y, entre otros artistas plásticos, a Pablo Picasso – residente en París por más de una década – para la producción de un cuadro que expresara la tragedia de Guernica.

¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Bombardeo_de_Guernica tomado el 15/5/2015

² http://es.wikipedia.org/wiki/Dornier_Do_17 y http://es.wikipedia.org/wiki/Junkers_Ju_52 tomado el 15/5/2015

³ http://es.wikipedia.org/wiki/Savoia-Marchetti_S.M.79 tomado el 15/5/2015

⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfram_von_Richthofen tomado el 15/5/2015

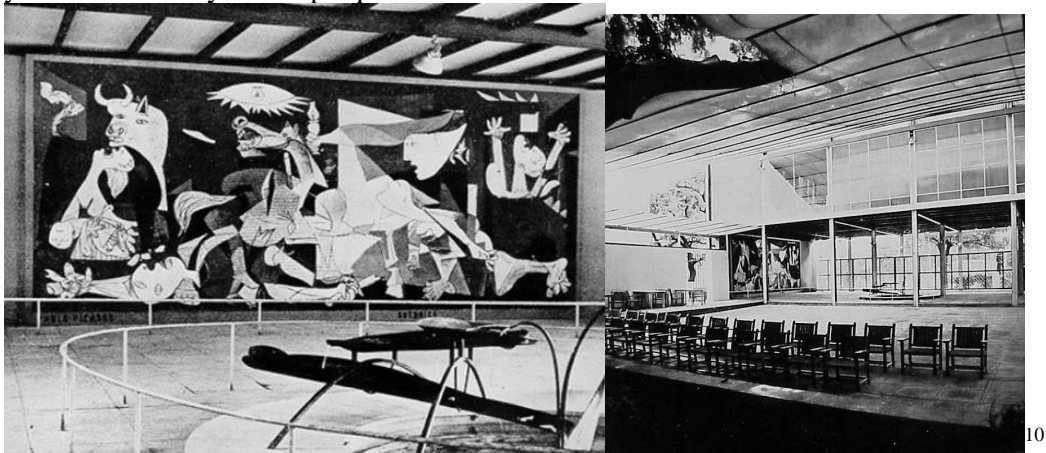
⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Luftwaffe_%28Wehrmacht%29 tomado el 15/5/2015

⁶ <http://tourhistoria.com/wp-content/uploads/guernica-tras-el-bombardeo.jpg> tomada el 15/5/2015

⁷ http://www.cronicapopular.es/wp-content/gallery/2012_mayo/3_guernicahorizontal_0.jpg tomada el 15/5/2015



Con una superficie disponible de 11 metros de ancho por 4 de alto, Picasso decide finalmente las medidas de 7,76 x 3,49 metros⁹, un desarrollo longitudinal que, junto a las dimensiones elegidas, permiten diversos puntos de vista, incluso en movimiento, en una experiencia plástica que dependa de los diversos modos de aproximación de cada persona y de la distancia y el tiempo que se insuma en acercarse.



La pintura

Con el uso del negro, el blanco y una variedad de tonos de gris, Pablo Picasso pintó el cuadro Guernica con la misma paleta que el cinematógrafo de su tiempo. A diferencia que el cine, que utiliza muchas imágenes secuenciadas –24 cuadros por segundo– para contar una historia expresando el espacio en el tiempo, Picasso utiliza un solo plano con diversas imágenes simultáneas, conjuntas, superpuestas, que expresan tiempos también superpuestos: el tiempo de la tragedia que origina su relato –casi presente para él, por la magnitud del suceso y su carácter reciente– los de los personajes, y también el tiempo que le insume a un observador transformar su posición pasiva en una activa y de mirada dirigida: al tiempo que se compromete con lo que ve, puede verlo con mas precisión.

⁸ <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050.jpg> tomada el 4/5/2015.

⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Guernica_%28cuadro%29 tomado el 4/5/2015.

¹⁰ http://greg.org/archive/2010/10/19/pasaran_in_the_spanish_pavilion_paris_1937.html tomadas el 4/5/2015.



En una primera mirada es posible identificar algunas figuras –representadas con el particular modo del artista – que corresponden a partes de cuerpos humanos y animales: las cabezas de un toro y un caballo, cabezas, brazos y piernas humanas, además de planos que dan a entender muros –se destaca uno en uno de los ángulos superiores por lo que parece un vano – y, casi centralizada, una figura que podría ser interpretada como un sol, un ojo o una lámpara, con una bombilla de luz eléctrica en el centro.



La confusión de formas se acentúa en la franja central de la composición, por la yuxtaposición de las mismas y la utilización de colores más claros. Puede afirmarse que en los extremos del cuadro, en los límites, es más fácil distinguir cada figura. Con una mirada más atenta es posible completar los cuerpos de los que inicialmente se percibían partes; así el cuerpo del toro se percibe detrás de la cabeza, en tonos más oscuros y en dirección opuesta, como si se tratara de dos momentos diferentes, por la posición y la iluminación.



Lo mismo sucede con el cuerpo del caballo, que parece tener su lomo atravesado por una lanza, y los cuerpos de dos mujeres: una debajo del toro, llorando la muerte del niño que tiene en sus brazos; la otra en el extremo opuesto, desnuda, asomando su rostro a esa fuente de luz bastante ambigua que parece ser la que ilumina la escena junto con un candel

cercano a ella y que es portado por un brazo –a modo de bandera – que surge de un vano por el que también ingresa otro rostro.

La ambigüedad

Una figura que parece un ojo, un sol o un agujero en el techo, entre otras cosas; un plano que parece muro, interior o exterior; un toro que parece ir hacia un lado o hacia el otro; una escena iluminada por un candil o una bombilla eléctrica. Picasso utiliza la ambigüedad como estrategia de seducción al observador de su obra, implicándolo en ella por la duda, la curiosidad y hasta el desagrado, haciendo necesariamente imposible la indiferencia. El uso de los colores cobra también otro sentido, por la intrínseca ambigüedad del gris, fluctuante entre el absoluto del negro y el blanco. Así como el autor exige un compromiso del observador al plantear sus figuras como enigmas de los que no puede escaparse –cual esfinge de Tebas – también lo hace al invitarlo a *recorrer* el cuadro, tanto con la vista como con el cuerpo, dadas las dimensiones y el desarrollo longitudinal. Involucrando el cuerpo y la mente, Picasso se asegura de que nadie salga indemne de la experiencia. Lógicamente, el grado de compromiso dependerá de cada sujeto, de cuánto pueda y/o quiera persistir en la mirada y reflexionar a partir de lo que ve.

Una mirada

Con una mirada persistente es posible seguir identificando o reconociendo objetos y personajes. Uno de los vanos –el mas centralizado – refiere a un muro que puede ser visto como un muro urbano completo, puesto que un su parte superior se distingue lo que asemeja ser un tejado. Son cuatro los vanos que dibuja Picasso –3 ventanas y una puerta – lo que permite afirmar su insistencia a remitirse a espacios exteriores a la escena central. Al ubicar los cuatro en la misma mitad del cuadro, dejando la otra completamente cerrada, expresa una clara contraposición de espacios; mientras que en la mitad derecha la referencia a lo *externo* es dominante, en la mitad izquierda se acentúa lo cerrado, lo interno. Ambos espacios son iluminados por esa luz ambigua.



Acercando el foco y mirando detenidamente es posible distinguir una escalera ascendente detrás de uno de los vanos, junto a un tratamiento de los planos y un uso del color que refieren la existencia de una fuente de luz en la cima de esa escalera. Desde allí llegan el brazo portador del fuego y el testigo de la escena.



La utilización de elementos arquitectónicos representados propicia la percepción de límites, lo que facilita una lectura espacial de la escena. Detrás de la cabeza del toro es posible identificar una mesa con un ave encima, lo que da la pauta de un espacio interior de una casa rural.



Al fondo, más oscuro, un plano a modo de muro refuerza la lectura con un encuentro que permite percibir un techo. Afinando la mirada, es posible recomponer esa línea de encuentro muro-cielorraso en casi toda la extensión del cuadro, como si se tratara de un gran espacio cubierto.



Abonando esta lectura, el tratamiento de los planos inferiores a modo de piso de baldosas, es claro. De esta manera quedan definidos los límites de un espacio interior perspectivado.



Es posible afirmar la clara intención de Picasso de presentar un conjunto diverso de personajes y de situaciones espaciales abarcadas por una gran espacio delimitado en el que irrumpen desde el exterior dos fuentes de luz, tan relacionadas como antagónicas. Tanto el candil encendido como el brazo que lo portan ingresan a ese espacio por una ventana,

desde una posición superior, lo mismo que el rostro humano que atestigua la escena. La bombilla de luz, en cambio, parece provenir de un hueco violento en el techo, lo que descarta las posibilidades iniciales –ojo, sol, lámpara – de adjudicación de sentido a ese objeto ambiguo.

El espacio

Un espacio cerrado, único pero contradictorio, vinculado a la vida rural y *folklórica*, que sufre la muerte de sus hombres y niños y a la vez está conectado con un exterior más elevado que sólo le ofrece una luz insuficiente y un testigo que observa el último relincho de un caballo agonizante, figura elegida para centralizar la composición. Esa agonía representa también la de un sistema productivo en el cual el caballo cumple un rol esencial, tanto en el transporte de personas y mercancías como en las labores de producción de las mismas. Su reemplazo por máquinas que realizan el trabajo en forma más eficiente y económica es la victoria de la racionalidad capitalista.

En esa agonía, parece el amor y el sacrificio: el toro ya no es de lidia, su quietud es símbolo de ello. El guerrero romántico, con su espada rota y una flor en la mano, yace sin alcanzar a su amada, la madre abnegada, llora la muerte de su pequeño; ambos quedan del lado de las víctimas. Enfrente, sólo hay lugar para la fe, la subordinación o la desesperación. La mujer desnuda, rodilla en tierra, se postra o se alza –deliberada ambigüedad – ante las dos fuentes de luz que dominan el espacio, mientras que otra figura humana de la que puede verse sólo el torso pide auxilio hacia el vano más alto de la composición, a pesar de tener a su derecha una puerta abierta.

De acuerdo a esta interpretación, cobra nuevo sentido el uso de los tonos monocromáticos: en una lucha de absolutos –como el blanco y el negro – los grises se juegan su destino.

Curiosa e interesante metáfora de lo que se ha puesto en juego en esa guerra civil y que el bombardeo de Guernica expresa en su mayor crudeza: la irrupción violenta de la maquinaria moderna en el mundo rural y ensimismado de la producción agrícola y casi autosuficiente, las generaciones perdidas, las contradicciones internas de ese gran espacio único pero escindido entre lo urbano y lo rural, entre lo telúrico y lo cosmopolita, partido al medio por la contraposición entre la fuerza de la técnica y la industria –la bombilla eléctrica en el hueco del techo – y la potencia de la unión entre los hombres con un objetivo común –el fuego con su ancestral capacidad de agrupar y la antorcha que remite al liderazgo de quien la porta –.

Allí reside, para Picasso, el gran conflicto que la guerra civil española expresa y que excede claramente el ámbito nacional. Para él, de acuerdo a esta reflexión, la destrucción de la ciudad expresa el conflicto latente en su tiempo, el irreconciliable antagonismo entre los valores que imponen la razón científica de la mano de la eficiencia industrialista –el mundo de las manufacturas llevado al extremo del utilitarismo – y los valores del humanismo romántico, un conflicto que no es patrimonio exclusivo de España.

Bibliografía

- **Arias Ramos, Raúl** (2003). *La Legión Cóndor En La Guerra Civil*. La Esfera de los Libros. ISBN 9788497341370.

- **Solé i Sabaté, Josep Maria; Villarroya, Joan** (2003). *España en llamas. La Guerra Civil desde el aire*. Temas de Hoy. ISBN 9788484603023.

- **Sterr, George** (1937). *La tragedia de Guernica, ciudad destruida en el aire de ataque. Fe de cuenta.* Times de Londres. 28 de abril de 1937.