

“El” Guernica de Picasso: Terrorismo cultural y militar

Rodríguez Kauth, Ángel*

Resumen

Con este escrito se intenta poner en evidencia de qué manera el terrorismo militar afecta a la cultura, aunque ella tenga la capacidad de sobreponerse a los embates que la acosan y, tal como sucedió con “el” Guernica de Picasso, construir desde entre las sombras una obra de arte que ha perdurado hasta ahora por casi setenta años.

Palabras clave: Arte, política, ideología, guerra civil española.

“The” Picasso’s Guernica: Cultural and Military Terrorism

Abstract

This paper attempts is to show that military terrorism affects culture, even when culture has the ability to overcome such attacks, such as in the case of Picasso’s Guernica, constructed within the shadows of a work of art that has lasted up until now for almost seventy years.

Key words: Art, politics, ideology, Spain civil war.

Introducción

Tanto el terrorismo cultural como el militar no son algo novedoso en el mundo contemporáneo, desde época inmemorial se han estado practicando uno junto al otro en algo así como que fuesen tomados de la mano porque se necesitan mutuamente. Actos de la barbarie terrorista lo ofrece la historia por cantidades innumerables pero, de todos ellos, uno de los que más me atrajo la atención fue el que sucedió en la población vasca de Guernica y que

tuvo una consecuencia no deseada por sus perpetradores, cual fue la ulterior inmortalización en la obra plástica que sobre el episodio construyó el genio inconfundible de Pablo Picasso, el que bien puede ser considerado dentro de la categoría -como lo ha calificado- el recordado psiquiatra español J. A. Vallejo Nájera (1990) de “un loco egregio”, vale decir, no un loco cualquiera que deambula sin ton ni son por los pasillos de los hospitales psiquiátricos, sino que fue un loco genial.

Recibido: 05-02-15 • Aceptado: 05-06-14

* Profesor de Psicología Social y Director del Proyecto de Investigación “Psicología Política”, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, Argentina.
E-mail: akauth@unsl.edu.ar

Muy posiblemente ha sido la de Picasso la figura del más notable productor de obras plásticas del siglo XX, según la crítica especializada en las bellas artes (1) y, como no podía ser de otra forma en un artista con todo su talante y genialidad, su obra cumbre debía estar impregnada de un fuerte y combatiente compromiso de vida político y social, el mismo que lo acompañó durante su larga vida pública y privada.

Es por tal razón que a lo largo de esta presentación intentaré realizar una síntesis -lo más apretada posible- del hecho histórico que llevó a don Pablo a poner en marcha tan magnífica obra de arte, dicho esto en el sentido de magna obra, con el propósito de ubicar al lector en esta temática dentro del marco y del contexto histórico en que se produjo el hecho que dio lugar a -lo que considero- la inmortalización inmediata del artista, aún en vida. A largo del paso del tiempo, será solamente la historia y sus críticos quienes dirán si esto fue así o sólo lo fue de manera pasajera transitoria, como un capricho de la moda.

1. Breves consideraciones sobre la guerra civil española

Con el objeto de refrescar la memoria del lector se hace necesario recordar que Guernica y Lumo en español, o Guernica-Lumo, en el tan antiguo idioma vasco, es una población ubicada en el espacio geográfico de la Comunidad Autónoma del País Vasco, situada propiamente en la Provincia de Vizcaya; es decir, se trata de una localidad típicamente vasca, hasta los tuétanos. Se trata de un poblado que fue poco conocido -como tantos otros que están diseminados por el mundo y que no tienen mayor trascendencia para el resto de los habitantes del planeta, que no sea la que le otorgan sus habitantes y veci-

nos lugareños- hasta que el 26 de abril de 1937, en horas de la tarde, recibió el ataque de una formación de la aeronáutica militar alemana, que por entonces y por razones políticas y estrategia había sido puesta por los nazis al servicio de los intereses políticos de quienes se habían alzado en rebeldía en contra del gobierno de la República española. Dicha formación era conocida eufemísticamente bajo el nombre de *La Legión Cóndor* y -en esa oportunidad- atacó con un bombardeo por demás cruel e inexplicable, dicho esto último si no se penetra en consideraciones que vayan más allá de la lógica militar que -por otra parte vale resaltarlo- normalmente es escasa, pobre o nula (2).

Este episodio de atacar a mansalva y de modo alevoso a una población que no significaba un objetivo estratégico militar considerable debe ser contextualizado bajo parámetros políticos e ideológicos, ya que por entonces Guernica contaba solamente con la instalación de algunas pequeñas industrias alimentarias y metalúrgicas. Más, vale aclarar que existían por entonces dos fábricas de armas -las que a su vez dependían del abastecimiento provisto por las industrias metalúrgicas- en las cuales se construía la pistola *Astra*, la misma que era utilizada por los milicianos defensores de la República, y que -además- en sus cercanías estaban acantonados tres batallones de soldados de ese bando que pugnaba contra el Ejército rebelde que fuera organizado por F. Franco, “el Generalísimo”. Todo esto se produjo en el contexto de lo que se conoce como la “Guerra Civil Española” en julio de 1936 (3) y que llegó a extender sus pesares y dolores sobre la población española hasta abril de 1939. Aquí es preciso que me detenga unos renglones, ya que Sobre el nombre de tal Guerra debo acotar que hay algo que aún no alcanzo a comprender en el calificativo que se le ha

dado a la dimensión referida a lo “civil”, ya que la guerra fue entre dos bandos militares aunque dentro de un mismo territorio y, como ocurre en todo escenario bélico, la civilidad no tiene oportunidad de escapar a los horrores y crueldades de la misma. Más, esta falta de comprensión de mi parte tampoco ha sido extraña a los historiadores y a los mismos protagonistas de la guerra, los cuales en su momento también la definieron como una conflagración cívico militar, guerra nacional y revolucionaria -por parte de los republicanos- o “Cruzada”, dicho esto en el lenguaje utilizado por los fascistas monárquicos que pretendían derrotar a la República y que luego de más de un millón de muertos lograron su propósito inicial.

R. Fraser (1979) fue uno de los tantos historiadores que ha realizado una excelente y vívida descripción de cómo vivía el pueblo español la lucha fratricida que enfrentó a dos proyectos políticos antagónicos e irreconciliables entre sí. Por un lado estaban ubicados los del bando que defendía a la República y que contaban con una fuerte base proletaria e intelectual que la apoyó desde que fuera violentada la voluntad mayoritaria del pueblo tras las elecciones realizadas en febrero de 1936, las que consagraron la vigencia de la Segunda República Española y, por el otro lado, las fuerzas militares de la reacción antipopular, las que se abastecían en los discursos henchidos de fervor patriótico como lo fueron simultáneamente los de los altos dignatarios de la Iglesia Católica, la nobleza adherida a la monarquía y los del Ejército que veía con temor que cabalgaba hacia ellos el Jinete Apocalíptico del comunismo soviético en dirección a la tierra ibérica. La base ideológica de los “alzados” se puede encontrar en los encendidos textos y discursos de José Antonio Primo de Rivera –el fundador de la falange espa-

ñola- quien con principios nacionalistas, totalitarios y lo que hoy definiríamos como fundamentalistas se oponía férreamente, entre otras cosas, a las autonomías que reclamaban -y continúan haciéndolo fervorosamente- algunas de las diferentes regiones españolas.

Rápidamente la localización del conflicto se internacionalizó -o en lenguaje actual se globalizó- interviniendo en el mismo otros países en favor del bando que mayor coincidencia ideológica tuviera con ellos. Hay que recordar que Alemania estaba gobernada por la bota del nazismo -en tanto que Italia lo hacía bajo las garras del fascismo que tejía profundas alianzas militares con los nazis que concluyeron con el Eje que participó en la futura Segunda Guerra- y consecuentemente Alemania necesitaba de la puesta en escena de un mapa bélico para así poner a prueba sus modernas armas y nuevas estrategias militares, por lo que muy pronto le prestaron su colaboración -junto con los italianos- a las fuerzas de los alzados en contra de la República en territorio español. Asimismo, los republicanos pidieron en primer término ayuda al Frente Popular francés -de orientación socialista- aunque éstos con prontitud observaron que con su intervención se pondría en juego la endeble paz reinante en Europa, por lo que las autoridades francesas cerraron sus fronteras con España y aplicaron el principio de la no intervención en asuntos internos de otros países. En ese momento fue que hizo su entrada en el escenario la Unión Soviética prestando su apoyo a las fuerzas legales, esto fue realizado con el aporte de material bélico y a la par logrando que se conformaran brigadas internacionalistas -en las que no sólo había comunistas, sino que también se incluían anarquistas, socialistas y librepensadores- para participar de manera activa en la lucha armada entre españoles. Al respecto A. Malraux (1938)

hace un vívido y descriptivo análisis detallado de aquellas jornadas compartidas con hombres y mujeres arribado desde los más distintos confines del planeta. Asimismo es difícil dejar de evocar los detalles literarios -cargados de encendida pasión- que fueron escritos por la pluma incomparable de E. Hemingway (1940) en “¿Por quién doblan las campanas?” -la que fuera llevada a la pantalla pocos años después- y en la cual es posible encontrar todavía la utopía de luchar en la defensa de la libertad -que era un valor supremo por entonces, aunque actualmente esté caído en desuso y no cotice en las grandes bolsas de los negocios bursátiles- sea donde lo requiriera su protección, ya que cuando ella es amenazada en algún lugar, su vigencia se ve peligrar en todas partes.

2. Un símbolo de la barbarie: El bombardeo sobre Guernica

El poblado vasco de Guernica se convirtió en el símbolo de la barbarie inmediatamente después que el mundo civilizado tomó conocimiento de tan brutal episodio. Pero, aquí vale preguntarse qué fue lo que llevó a la conducción militar y estratégica del mando alemán a poner en marcha tal acción que -desde una perspectiva militar propiamente dicha- no tenía mayor sentido en términos estratégicos o políticos.

Por aquel entonces -1937- el poblado de Guernica contaba con aproximadamente alrededor de unos siete mil habitantes. Sucedió un lunes 26 de abril a las cuatro y media de la tarde, era un día en que el trajín del trabajo cotidiano y la angustia por los sonidos tenebrosos de la guerra -que venían de unos 15 kilómetros al este en que se enfrentaban tropas de ambas facciones de una manera encarnizada- mezclados con el temor de que el Ejército

alzado que en la región era conducido por el General Molas pudiera llegar hasta ellos en la búsqueda de los objetivos que -a tal General, en un juego polisémico con su apellido- podía resultar “demoledor” para la inmensa mayoría de los republicanos que moraban en el lugar y por la región. Para entonces, la aviación leal había sido diezmada en la zona debido a errores estratégicos de la conducción aérea del área y, a la vez, los pobladores sentían un hondo temor a las posibles represalias -siempre crueles ellas- de los “alzados” por la protección que ellos les ofrecían a los refugiados que huían del frente de combate, a más de los diferentes problemas de adaptación que la llegada de estos generaban en la pequeña población (4). A la “hora señalada” fue que un avión alemán se descolgó desde el cielo e inició el bombardeo que trajo consigo el terror, la muerte, la devastación. Sin embargo, el primer bombardeo no alcanzó los objetivos esperados por los atacantes, ya que sus bombas cayeron por error sobre un río vecino y, entonces, se lanzaron en picada otros tres aviones alemanes que, en el intento por destruir un puente, dejaron caer su mortífera carga sobre un caserío cercano (5).

Se trataba de aviones piloteados y con tripulación de la legendaria *Legión Cóndor*, los que habían hecho oídos sordos a las instrucciones impartida por F. Franco de sólo conquistar territorios sin destruir ciudades, ya que él muy bien sabía que las necesitaría para la futura reconstrucción de una España a la que esperaba dominar -tal como posteriormente lo hizo- con puño de hierro. Ese reclamo a los militares alemanes poco les importaba, aunque previamente le hubieran prometido al Generalísimo que durante los ataques respetarían las obras de infraestructura instaladas en los lugares que sufrirían sus bombardeos (6).

Entretanto, la capital española -Madrid- resistía heroicamente los embates de los sublevados y, ante la gravedad de la situación militar ante un baluarte que resistía sus embates con la valentía de los madrileños, Franco decidió bloquear la llegada de alimentos a la capital y llevar la guerra hasta el norte del país para -de tal forma- no solamente liquidar los focos republicanos que continuaban combatiendo sino, sobre todo, anulando así la producción de la industria pesada situada en alrededor de la región cantábrica.

Más, el ataque contra Guernica se fundamentó en al menos tres versiones -de hecho ocurridos previamente- pero que no por eso resultan contradictorios entre sí.

En una incursión aérea anterior sobre Bilbao -ocurrida el 4 de enero- fue derribado un avión alemán, tres tripulantes murieron al caer la aeronave, mientras que otros dos pudieron lanzarse en paracaídas. Uno de ellos cayó lejos de la localidad y logró salvarse, pero el quinto -Adolf Herman- fue linchado por los indignados y enfervorizados vecinos del lugar donde aterrizó. Y es aquí donde comienzan las versiones dispares:

a) La versión oficial española -originada entre los republicanos- que afirmaba que el quinto hombre una vez en tierra se enfrentó a un miliciano y éste lo mató;

b) Desde una fuente monárquica se manifestó que una multitud enardecida lo estaba esperando en tierra y lo mató a los breves instantes de caer;

c) Según un testigo presencial, la mayor parte de la tripulación fue tomada prisionera y los ataron a un camión para arrastrarlos por las calles de Bilbao, procedimiento en el que obviamente hallaron una horrible muerte. Sobre esta versión existen otros testimonios que son coincidentes en el resultado final de la muerte de uno -o más- de los pilotos alemanes.

Asimismo, tras el mencionado bombardeo a Bilbao, una multitud enfurecida de adherentes republicanos atacó diferentes prisiones de Vizcaya en las que habían sido recluidos simpatizantes de la derecha española -como así también varios conventos de la ciudad- matando entre todos a más de 200 personas, pese a que hubo una orden del mando leal de reprimir tales actos, para lo cual se contaba con milicianos enviados al efecto, pero estos se sumaron a la multitud y el episodio terminó de la manera indicada.

Obvio es hacer notar que el comando alemán se quedó con un fuerte y violento deseo de venganza por la forma en que se mancilló el "honor germánico", al que consideraban afrentado con la muerte cruel que sufrieran sus hombres (7).

Asimismo existe otro antecedente temporalmente más inmediato al señalado -este ya de exclusivo orden político- para dar lugar al ansia de revancha que alimentaba a las afiebradas mentalidades de los nazis. Entre el 15 y el 20 de abril se produjeron serios incidentes en Salamanca entre dos grupos de la Falange franquista. Esta disputa intestina de los sublevados amenazó con paralizar la campaña del norte y abrió un hiato de desconfianza entre el comando militar vernáculo de los sublevados y los nazis teutónicos. Estos últimos y, en particular los integrantes de la *Legión Cóndor*, consideraban a la Falange como el elemento más afín ideológicamente al nazismo entre las fuerzas sublevadas de F. Franco y se sentían en la obligación de salir a salvar el honor de aquella.

En definitiva, que la sumatoria de una serie de -al menos tres hechos- fueron las que dieron lugar a la salvaguarda de un honor militar -que años antes había sido pisoteado por un Cabo austríaco- lo que terminó por destruir al 70% de la villa, en tanto que las cifras de

muerdos y heridos discrepan de manera total según sean las fuentes consultadas -desde 126 hasta cerca de los diez mil (Ramírez, 1999)- aunque debe recordarse que no contaba con más de siete mil habitantes. Este es un recurso al que siempre se acude, que se usaa los cadáveres como una forma de mostrar la crueldad sin límites en que se nutre el enemigo. Sin adherir a número alguno, basta con que haya sido solamente uno el muerto ya es más que suficiente para la condena de tal acto irracional que respondió exclusivamente a los deseos de revancha, venganza y sadismo de sus ejecutores.

3. La inmortalización de Picasso desde un oleo gigante

En el mismo año del bombardeo a Guernica, Pablo Picasso se puso a trabajar frenéticamente en la que -con seguridad para quien esto afirma- fue la obra pictórica más notable de su vasta producción artística. Lo hizo a pedido expreso de los gobernantes republicanos que querían dejar un testimonio imborrable de la masacre ocurrida en el espacio de los salones del pabellón español que representaría a la II República durante la Exposición Internacional de París, la que se celebraría ese mismo año, para que el mundo tomara conocimiento a través de una expresión artística de lo que había sido aquella masacre artera. De más está señalar que Picasso era un enemigo acérrimo de Franco, como así también del nazifascismo el que demostró -de manera por demás elocuente- sus garras inhumanas en el episodio que brevemente hemos descrito en el punto anterior (8).

Vale la pena dejar en claro que Picasso no improvisó con la elaboración “del” *Guernica*, como podría desprenderse de lo que fue señalado que lo realizó “a pedido”, sino que el

fantasma de la brutal miseria humana ya danzaba por los devaneos del pensamiento de Picasso. El pedido fue solamente un “disparador” en un espíritu alertado por lo que estaba ocurriendo a sus alrededores. Esto mismo queda expresado de modo más elocuente en sus propios dichos: “*Un cuadro jamás se piensa y se decide por anticipado, sino que, mientras se realiza, sigue las mudanzas del pensamiento; cuando está terminado, prosigue el cambio, esta vez de acuerdo con el sentimiento de quien lo observa. Un cuadro vive, al igual que una persona, su propia vida y sufre las mudanzas que la vida cotidiana le impone, lo cual es normal, pues un cuadro sólo vive a través del hombre que lo observa*” (De Micheli, 1964). A lo cual es necesario añadirle lo siguiente: “*Soy un individualista violentamente interesado en todo cuanto sucede a mi alrededor*” (Picasso, 1966); sin dudas que tales palabras “pintan” de cuerpo entero a la figura de Picasso.

“El” *Guernica* es un óleo pintado sobre lienzo que, por sus dimensiones -3,49 por 7,76 metros- bien puede ser considerado como un pequeño mural transportable, como de hecho ha ocurrido. La elaboración del mismo, pese al apuro por terminarlo, le consumió más de un centenar de estudios hechos antes y durante el febril trabajo, del cual hubo de hacer siete versiones sucesivas hasta darle las pinceladas finales. Con esta obra Picasso salta de sus composiciones habituales en él hasta entonces para darle vida a un cuadro de compromiso político e ideológico, poniendo en juego lo que pretendía A. Artaud (1938) para las obras de teatro. Es decir, reflejar la crueldad humana de una manera violenta y que no pueda escamotearle la realidad al espectador de la obra de arte, esto es con la intención de que espectador se implique en aquella y que no sea la mera contemplación estética la que lo convo-

ca, sino producir la movilización de hasta las entrañas mismas -pero sobre todo de las células grises- que suelen estar adormecidas con la mera contemplación de las expresiones artísticas “pasatistas”.

Para realizar esta obra Picasso recurrió a las fotografías que fueron publicadas en los periódicos de la época, las que reflejaban a la ciudad ardiendo y, con ellas, hizo una composición utilizando solamente los colores blanco, negro y gris; pretendiendo con los dos primeros ofrecer el testimonio alegórico de los muertos en el bombardeo. Vale anotar que Picasso no salía a la “búsqueda” de temáticas, lo que a él siempre le interesó era encontrar, dentro de la realidad “algo”; vale decir, “hallar” -transitaba por los vericuetos de los hallazgos- en el camino incesante del quehacer artístico; esto es lo mismo que en las “ciencias duras” Kuhn (1962) advirtió como la formación y construcción de un nuevo paradigma en la investigación científica.

Respecto al tema central representado en el óleo en cuestión vale anotar una anécdota ilustrativa sobre cómo se llevó a cabo su composición. Se cuenta que cuando Picasso fue informado del bombardeo a Guernica, le preguntó a quien se lo contó: “¿qué es un bombardeo?”, a lo cual él mismo respondió: “Es como si un caballo entrara en una cacharrería”. Así -muy posiblemente- nació la figura metafórica de la parte superior del cuerpo de un caballo que representaba a los nazis y que con cuyos cascos destruyen a la imagen simbólica de España; ésta no es otra que el toro que se encuentra representado por un croquis del país que guarda la forma de aquél en forma extendida. Del mismo informante -Bergamín- se conserva una frase de Picasso: “La obra de arte es un artefacto y el Guernica, un artefacto explosivo”.

De entre las figuras que emergen desde el amplio lienzo, son de destacar la del caballo, cuya cabeza surge desde las profundidades de la pintura con un rictus de desesperación y dolor con un “grito” contenido que pretende escaparse por su boca abierta; un toro, una paloma -algo que más tarde se reflejaría en los testimonios pacifista de Picasso- un sol y una mujer que sostiene en sus manos un quinqué. Todas esas figuras están diciendo -desde lo “mudo” que puede ser una obra pictórica- algo que les duele, que les aflige no solamente a ellos sino a la humanidad toda que fue violentada con el ataque artero pero que, más allá de la situación por la que atravesaban, tienen la intención de reflejar una dimensión atemporal y universal de la crueldad humana.

Se han realizado otras lecturas e interpretaciones de la simbología -sobre todo respecto a la del caballo y el toro- que se descubre con cada nueva “mirada” que se haga sobre tan majestuosa obra. De tal suerte, no es de extrañar que Gaunt (1970) los asociase con la figura mitológica del Minotauro para lo cual hace una condensación -como un modo de referirse a la reflexión en voz alta- de ambas imágenes en una sola (9). En la rica y valiosa interpretación realizada por Gaunt “del” Guernica añade lo siguiente: “Se podría asumir que el simbolismo se hace evidente, o sea, el de un conflicto entre un ogro, que representaría la amenaza política de la época, y un Teseo surrealista”(10), a la cual agrega una interpretación más acorde con el auge surrealista -asociado con el psicoanálisis- imperante por entonces en Europa al expresar que “... siendo el Minotauro el inconsciente escondido en el centro del laberinto mental, de donde la investigación se propone sacarlo”.

Al respecto, no se puede dejar de lado en un estudio serio la consideración de la in-

fluencia que tuvo el psicoanálisis en el surrealismo, frente a lo cual es necesario aclarar que a partir de A. Breton (1924) el surrealismo hizo una lectura libre de ataduras intelectuales e ideológicas -como no podía ser de otra manera en un pensar y sentir que no se dejaba encorsetar por ideología o pensamiento alguno- de las sacrosantas palabras escritas por el “padre” del psicoanálisis, S. Freud.

Sin dudas que más allá de las interpretaciones y lecturas que se puedan hacer del mural, las cuales en última instancia quedan reservadas a la libertad del espectador -que no puede dejar de ser un pasivo *voyeur*, sino que de convertirse en un activo espectador implicado de lo que aparece puesto ante sus ojos (11), el que siempre ha de tener la palabra final de cómo y de qué manera la obra le ha impactado en sus “sentipensamientos”. Es por todo ello que me atrevo a considerar un atrevimiento falaz pretender continuar haciendo una lectura pormenorizada de cada pieza del rompecabezas tan eficazmente construido y propuesto para la posteridad por Picasso y solamente me queda la necesidad de expresar el más persistente de los sentimientos que ha despertado en mí persona: el de una prolongada agonía en que está impresa la crueldad que ha caracterizado al siglo pasado (Rodríguez Kauth, 2003b) -y del cual este principiante tercer milenio no le es ajeno, sino que más bien le es un fiel reflejo y continuador- en el cual de manera paradójica más importan las formas que los contenidos, pese a que Picasso pudiese haber tenido otra intención. Esto mismo dicho en palabras de nuestro artista queda expresado de la siguiente manera: “*Quisiera llegar a un punto en el que no pudiera verse cómo ha sido hecho un cuadro mío. ¿Por qué? Porque deseo sobre todo que de mis cuadros surja la emoción*” (de Micheli, 1964).

Más, pese a lo señalado en el párrafo anterior por Picasso, me atreveré a hacer una breve y libre interpretación acerca de dos de las piezas que conforman al mural. Como no podía dejar de ser fiel a su tradición de poner en el lienzo sus pasiones personales y -por cierto- más íntimas, en *Guernica* también ellas están presentes en la figura de dos de sus compañeras. Y no podía ser de otro modo, la realidad lo invadió toda su vida y lo comprometía a no dejarla escapar de sus pinceles.

Para ello es preciso que anotemos que pocos meses después de terminar “el” *Guernica*, Picasso finalizó su lienzo titulado *Mujer llorando*, el que bien puede ser considerado como uno de los tantos estudios previos al primero y en dónde no deja de llamar la atención el dolor natural de la figura femenina que transmite la resonancia que le produjo la brutalidad de la época en que se vivía para la década de los años treinta del siglo pasado.

Otro dato interesante a tener en cuenta es que P. Picasso en oportunidad alguna dejó de poner al pie de sus obras su firma y la fecha en que las terminó. Sin embargo, en “el” *Guernica* no es posible encontrar este detalle que para nada es menor o nimio. Esta ausencia puede ser interpretada como que el autor pretendió con dicha omisión trascender al hecho histórico propiamente dicho -sobre el cual él había rescatado la temática de la obra- para imprimirle aquella dimensión atemporal a la que ya hiciéramos referencia anteriormente.

El cuadro en la actualidad ha sido instalado -para el solaz y el placer de quienes hemos tenido la oportunidad de visitarlo- en el Museo Reina Sofía de Madrid -desde 1981- ya que la voluntad de su autor fue que no pisara suelo español hasta la muerte -la que se produjo en 1975- del sanguinario Caudillo que gobernó a España por cuarenta años con mano de

hierro y a su voluntad arbitraria. Previamente el mural se mantuvo expuesto por un largo tiempo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este aparente “capricho” de Picasso, bien puede ser leído como una demostración más de su ineludible compromiso político.

4. Conclusiones

A modo de colofón y para justificar el título del ensayo, sólo queda por añadir algo que ya hasta el lector menos avisado habrá descubierto por su cuenta. La destrucción de una población por un acto que bien puede ser definido como terrorista -no importa el número de muertos, sean uno, diez, mil o un millón, la sangre de uno solo de ellos duele como si fuera la propia que ha sido derramada- sirvió, paradójicamente, para que Picasso alcanzara la trascendencia y la gloria suficiente para sobrevivir incólume al paso del tiempo, a punto tal que me atrevo a hablar de que *Guernica* lo inmortalizó en una suerte de juego macabro con la muerte de otros en la propia. Pero esto no fue su culpa.

Para finalizar, recorramos juntos una de sus “confesiones”: “*Mi más profunda esperanza reside en que mi trabajo haya contribuido a impedir que en el futuro se produzcan más guerras*” (Picasso, 1996). Lamentablemente tampoco ha sido culpa de él que la multitud de sedientos “halcones” que hace años anidan en los pasillos de la Casa Blanca -o en la de cualquier color y sabor- jamás se hayan interesado por sus obras, ni por la vida y el sufrir de los otros que no sean los de su bando.

Notas

1. Aunque en mi humilde opinión, él fue superado por la figura del notable plástico belga R. Magritte (Rodríguez Kauth, 1999, 2001 y 2004).
2. Todo ataque o invasión militar resulta inexplicable lógicamente y humanamente.
3. Conocido también como el “Alzamiento”, tal cual fuera bautizado oportunamente por los rebeldes.
4. Como puede observarse, pareciera ser que no solamente es un problema actual el que provocan los refugiados o desplazados por las inclemencias de las guerras.
5. Es que los “accidentes fortuitos” sobre la población civil no es algo novedoso, aunque tanto impacto produjeran recientemente los de la invasión a Irak por parte de otras tropas -también nazis, aunque aggiornadas- como fueron las de los angloamericanos.
6. Otra mentira más de los nazis a sus eventuales aliados bélicos, las que años más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial los cubriera de triste fama -estas fueron de las menores de las “malas famas”- por engañar a aquellos con quienes hasta habían firmado tratados de no agresión.
7. Horrenda y, según ellos, carente del más mínimo respeto por las normas internacionales acerca del cuidado debido para con los prisioneros de guerra, como si los nazis en el futuro cercano hubieran parado mientes al respecto (Rodríguez Kauth, 2003).
8. Cuando estalló la “Guerra Civil”, Picasso no dudó en ponerse al lado de los republicanos y el gesto político y administrativo que testimonia su actitud fue el de aceptar la dirección del legendario y madrileño Museo del Prado.
9. El Minotauro, según la mitología ateniense, fue un monstruo mitad hombre y mitad toro -su cuerpo es humano y la cabeza de toro- interesado en mancillar el honor del contrincante al que había vencido. Estuvo encerrado en el laberinto que Dédalo

construyó en Creta, debido a que se alimentaba de carne humana, en especial de jóvenes y doncellas.

10. Teseo fue el héroe ateniense por antonomasia.
11. Con el vicio psicosocial que me acompaña a todas partes a las que voy, no he podido dejar de observar y advertir –en múltiples oportunidades– que quienes contemplan al *Guernica* no lo hacen solamente con el “compromiso del snobismo” –que los hay, sin dudas– que pasan de una sala a otra del Museo Reina Sofía, sino que la mayor parte de ellos se detienen frente al muro y literalmente intentan “meterse” dentro de la obra que está firme frente a una mirada siempre alerta a “hallar” elementos nuevos.

Bibliografía citada

- Artaud, A. (1938). **El teatro y su doble**. Edhasa, Barcelona, 1978.
- Breton, A.: (1924). **Manifiestos del surrealismo**. Guadarrama, Madrid, 1969.
- De Micheli, M.: (1964) **Scritti di Picasso**. Feltrinelli, Roma.
- Fraser, R.: (1979). **Recuérdalo y recuérdalo a otros. Historia oral de la Guerra Civil Española**. Crítica, Barcelona, 1979.
- Gaunt, W.: (1970). **Los surrealistas**. Labor, Barcelona, 1973.
- Hemingway, E. (1940). **Por quien doblan las campanas**. Peuser, Bs. Aires, 1949.
- Kuhn, T.: (1962). **La estructura de las revoluciones científicas**. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Malraux, A.: (1938). **La esperanza**. Hermes–Sudamericana, México, 1979.
- Picasso, P.: (1966). **Habla Picasso**. G. Gilli, Barcelona, 1971.
- Porzio, D. y VALSECCHI, M.: (1973). **Aventura y genio de Picasso**. Argos, Barcelona, 1974.
- Ramírez, J. A.: (1999). **Guernica la historia y el mito**. Electra, Madrid.
- Rodríguez Kauth, A: (1999). “Magritte: un pensador que se comunicaba a través de la pintura”. **Heterogénesis**, Lund, N° 29.
- Rodríguez Kauth, A: (2001). “La ruptura de la percepción visual en el arte pictórico: R. Magritte”. **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, N° 13.
- Rodríguez Kauth, A: (2003). **El miedo, motor de la historia individual y colectiva**. Eurotheo, Univ. Complutense, Madrid.
- Rodríguez Kauth, A.: (2003b). **Lecturas sociopolíticas de los últimos diez años**. E-libro.net, Buenos Aires.
- Rodríguez Kauth, A: (2004). **Psicología, arte y política**. Ediciones Cooperativas, Bs. Aires.
- Vallejo Nagera, J. A.: (1990). **Locos egregios**. Planeta, Barcelona.