

Juan Larrea

El Guernica de Picasso

El 26 de abril de 1937 tuvo lugar en un pequeño rincón de la península ibérica uno de los sucesos que han conmovido y sublevado más a fondo la conciencia de nuestro siglo.

Era lunes, día de mercado y de gentío en la villa vasca de Guernica, no lejos de Bilbao. A las cuatro de la tarde apareció en su cielo despejado, primero uno, luego un segundo avión alemán, que mediante una docena de bombas bien calculadas, sembraron el pánico y la muerte en esa población indefensa de unos siete mil habitantes, rayana entonces, a causa de los desplazamientos de la guerra, en los diez mil. Vinieron enseguida las oleadas de aparatos Junkers y Heinkel que dejaron caer innumerables bombas incendiarias mezcladas con las mortíferas y, volando al ras, persiguieron con sus ametralladoras a las gentes que huían despavoridas por las calles, los campos y caseríos próximos. Tres horas y media duró el esparcimiento de los pilotos alemanes y la complacencia de los generales Franco y Mola, cabezas desde hacía ya más de nueve meses de la insurrección contra la República. Al día siguiente la pequeña ciudad seguía ardiendo por sus cuatro costados.

Hubo testigos en crecido número, los supervivientes de la villa, por supuesto. Mas también los hubo de fuera que aceptaron —es un mal decir— a encontrarse allí en aquella hora fatídica, y corresponsales muy acreditados de la prensa internacional —inclusive tan acreditada y conservadora como *The Times* de Londres. El crimen de lesa humanidad carecía de justificación en la mente de cualquier país civilizado. Guernica, además de antigua capital del Señorío de Vizcaya y sede de las libertades del pueblo vasco, era un poblado comparable, por lo innerme, con una criatura. La mala acción sólo podía ampararse en los códigos de la estrategia terrorista del nazi-fascismo y en la conveniencia de ensayar procedimientos y tácticas de saturación desmoralizadora con miras a lo que se estaba ya maquinando bajo cuerda. Se encontraron entre los escombros y exhibieron no pocas bombas sin estallar de fabricación alemana (Rheindorf, 1936). Varios pilotos de la misma nacionalidad, capturados después, relataron con cinismo espontáneo y pormenores, la atrocidad cometida. En la mejor prensa del mundo circularon docenas de fotos del desastre así como retratos de los malhechores y de su documentación de origen.

Nada de ello impidió, sin embargo, que las autoridades, las radios y los periódicos nacionalistas sostuvieran a coro la tesis de que ningún avión de los suyos había volado sobre Guernica. Lejos de ello, decían, el siniestro había sido ejecutado, por los "rojos" mismos, naturalmente "bolcheviques" —siendo así que el pueblo vasco era con mucho el más católico de la católica España.

El mentiroso primero fue el "Caudillo por la gracia de Dios". A causa de la niebla reinante, ningún aparato de sus ejércitos había despegado aquel día, declaró al enviado del *New York Herald Tribune*. Pero ante la multitud y calidad de los testimonios y lo abrumador de las comprobaciones, no le quedó al Generalísimo más remedio que arriar banderas. Así el 3 de mayo confesó vergonzantemente al corresponsal del *New York Times* que "nada tendría de sorprendente que los nacionalistas hubieran considerado a Guernica como un objetivo... Es posible que unas pocas bombas cayeran sobre Guernica en los días en que nuestros aeroplanos operaban contra objetivos de importancia militar". Habían sido más de dos millares.

Prensa y radio facciosas le hicieron eco. He aquí unas muestras:

La noticia de que aviones extranjeros al servicio de la España nacionalista han incendiado y destruido Guernica es

pura patraña. Guernica no ha sido incendiada por los nacionalistas, porque la destrucción es monopolio de los bolcheviques rojos.

(Radio Salamanca, 27 abril, 1937).

Después de haber obligado a las gentes a encerrarse en sus casas, grupos de milicianos recorrieron las calles con bidones de gasolina con los que prendieron fuego a los edificios. Después se arrojaron bombas incendiarias desde aviones.

(Unidad, San Sebastián, 3 mayo, 1937).

La destrucción de Guernica no ha sido obra de los nacionalistas ni ha sido causada por bombardeos aéreos. Al contrario, ha sido un acto de vandalismo salvaje perpetrado por los mismos rojos.

(El Diario de Navarra, Pamplona, 4 mayo, 1937).

Etc., etc. Tras el delito en sí, las obligadas calumnias del Bajísimo.

Cundió el horror. Pero más que en el país vasco, conminado a rendirse, la ola desatada se expandió por el mundo entero. Durante muchos días la prensa internacional de casi todos los matices tradujo la indignación generalizada, mientras que en Londres Joachim von Ribbentrop pretendía justificar, por razón de sus sinrazones, la destrucción de la pequeña capital del pueblo vasco.

Mas en Francia, en Inglaterra y Estados Unidos, en Bélgica y otros países de los cuatro puntos cardinales, se propagó el estremecimiento que provocan las monstruosidades apocalípticas. Hombres de ciencias, de letras, de Albert Einstein y de François Mauriac y Jacques Maritain por abajo, historiadores, senadores, receptores de Universidades, presidentes de Seminarios Teológicos, obispos, etc., etc., estamparon de urgencia sus firmas horripiladas bajo los manifiestos condenatorios y los "llamamientos a la conciencia de la Humanidad" que se aplicaron en las grandes capitales.

Alcanzó grado tal la revulsión de las conciencias en los países civilizados, que pocos días después el primado de la Iglesia franquista, cardenal Isidro Gomá, estimó conveniente dirigirse a cada uno de los obispos españoles por carta fechada el 15 de mayo, a fin de hacerles saber que "el Jefe del Estado" le había indicado "pocos días antes" la conveniencia de que el Episcopado redactase un documento colectivo, y solicitaba de ellos su conformidad. Su propósito era, según lo puntualiza el mismo cardenal en otra comunicación de 7 de junio, al enviarles ya en pruebas de imprenta la indicada Carta Colectiva,

reprimir y contrarrestar la opinión y propaganda adversa que hasta en un gran sector de la prensa católica, ha contribuido a formar en el extranjero una atmósfera adversa que ha repercutido en los círculos políticos y diplomáticos que dirige el movimiento internacional.

Así pues, como consecuencia de la abominable destrucción de Guernica se firmó por todos los prelados, la obra maestra de la propaganda facciosa, la Carta Colectiva de los obispos españoles a los de todo el mundo. Lejos de deplorar en ella el hecho criminal y de compadecer a la víctimas, los jerarcas estimaron más conforme al espíritu cristiano aprovechar

la oportunidad para difundir otra serie suplementaria de falsedades que, en vez de detener la matanza, consumaran el aniquilamiento del pueblo republicano español, aun a costa de las innumerables vidas que iban a perder los reclutas de su propio bando. Y lo increíble del asunto es que no pocas gentes al tanto de los hechos delictuosos —a extremos tales llegan las pasiones políticas—, los creyeron.

En los medios democráticos franceses, tal vez con mayor intensidad que en los de otros países por sentirse más cercana y atrozante la agresividad nazi-fascista, la indignación ascendió a los niveles irrespirables de la cólera. Bajo ninguno de los sistemas morales de todos los tiempos resultaba comprensible, en términos humanos, el fenómeno. En las calles, en los cafés, en los mítines, en las salas de redacción y de espectáculos, reinaba un clima sofocante, al borde mismo del estallido. La comunidad artística, tan importante en París, no sólo compartía la consternación que embargaba a la inmensa mayoría, sino que en su seno era prácticamente obsesiva y total, como les cabía comprobarlo a los españoles residentes allí y entre ellos a quien esto escribe. En cuanto cabeza española visible de la gente que se expresa en el lenguaje universal de la plástica, Pablo Picasso era asediado por artistas y escritores que esperaban de él una palabra que formulase pertinentemente la angustia opresiva que padecían todos y que, por lo mismo, al descargarla, les procurase algún alivio.

Los sentimientos de Picasso eran sobradamente conocidos. Republicano de cepa, es decir, partidario de un régimen distinto al que reinaba en la España de sus años mozos de la que se había distanciado, se manifestó en esta ocasión con firmeza desde el día del levantamiento. A primeros de enero de 1937 se había comprometido a pintar un mural de grandes dimensiones para la entrada del Pabellón de la República Española —a fin de que lo viera todo el mundo— en la Exposición Internacional que debía inaugurarse aquel verano en París. Y en la misma oportunidad había también convenido con el profesor José Gaos, comisario de la Delegación encargada de llevar a cabo los proyectos, la ejecución de una serie de aguafuertes de tamaño postal que pudieran distribuirse entre los visitantes por unas monedas que sostuviesen a las fuerzas populares que combatían a las reaccionarias —serie que en su mayor parte realizó de inmediato, el 8 de enero, para terminarla a primeros de junio—. Ya que no podía incorporarse a los frentes de batalla como un miliciano más, Picasso facilitaba ayudas económicas a quien se las pedía para intervenir en la lucha. En febrero, marzo, abril, mientras se construía el Pabellón republicano, Picasso vivía como el que más, un estado de tensión angustiada por los odiosos incidentes internacionales y las furecias de aquel drama atrozísimo.

Sobrevino la ofensiva en el país vasco con sus muchos horrores y desdichas. Se sucedieron bombardeos de Eibar, de Durango y otras localidades —entre ellas Bolívar de egregio nombre— destrozadas por la misma aviación que enseguida detonará el fulminante de la explosión en la gran masa de las conciencias libres.

¡Guernica! El nombre de la villa vasca, apenas conocido fuera de la región brincó de pronto en la escena internacional con la vibración de una moneda de oro golpeada en el mármol mejor bruñido; brincó dispuesto a convertirse en el santo y seña de una emoción universal contigua a la que desde hace siglos mantiene en vigencia los valores esenciales de nuestro mundo. A la inocencia inerme, a la personificación urbana del espíritu de paz y de concordia democráticas, se enfrenta descarada, cínicamente, la perfidia de los príncipes de la milicia sa-

cerdotal y la barbarie de la romana clerecía soldadesca. Contra los pacíficos desarmados, los desalmados siniestros. Si Madrid era desde el siglo XVI la capital de las Españas, en el XX las naciones se dieron cuenta de que por derecho prioritario de antigüedad, Guernica era la ciudad basal de la democracia europea.

Cuatro días después del bombardeo, el primero de mayo, Picasso toma el lápiz. No para complacerse en la esgrima, ni siquiera virulenta, de sus dotes de dibujante prodigioso, sino para negar sus medios de expresión, como quien se suicida renunciando a su propio cuerpo por carecer de otro modo más eficiente para manifestar el paroxismo de su execración intolérable. Garabatea, en cambio, como un niño que empezase a vivir, las figuras simbólicas que en la hondura de su inocencia le provocan los acontecimientos. Ya está ahí ese primer día, la luz empuñada desde una ventanuca, como un arma mortífera del oscurantismo, por la inmensa y misteriosa figura de mujer que ostenta las facciones de su compañera Dora Maar. Y está el cornúpeto alado, de ojos implacables, y el rocín desbaratado en formas ignominiosas bajo el efecto de la lámpara, y los demás personajes que irán completándose y evolucionando con el transcurso de los días en la pantalla mental del autor. El bastidor enorme que le ha facilitado la Delegación de la República, está montado ya y los carboncillos y botes de pintura listos en el vetusto caserón que acaba de arrendar con este objeto en el No. 7 de la rue des Grands Augustins, a pocos pasos de los muelles del Sena.

De inmediato se aplica Picasso a su trabajo. Esboza, dibuja, organiza, reacomoda su composición, hace estudios parciales... Al igual que los acontecimientos, la obra no tiene nombre aún. Para fraguarla, Picasso echa mano de cuanto ha aprendido en su larga experiencia de pintor mediterráneo y de revolucionario "cubista" desde las raíces prehistóricas, frente a los problemas que a la sensibilidad de los plásticos les impone la transformación que en nuestro siglo está experimentando la cultura del hombre y la apariencia del mundo. Tanto más cuanto que en aquel momento son incontables las personas convencidas de que el futuro de la humanidad se está jugando decisivamente en el seno de una pequeña nación testigo, ante una Europa que ha resultado ser o agresivamente desvergonzada o cómplice vergonzante de los malhechores. En virtud de sus hados congénitos, Europa como un todo está tomando partido a favor de una situación agónica de corte medieval que se consideraba prescrita, contra el renacimiento de un pueblo, rudimentario naturalmente, pero ávido de crecimiento, que contempla la realidad del futuro con generosos ojos, desprovistos de telarañas, limpios.

Picasso pinta. El mismo confiesa que maneja los pinceles como los milicianos el fusil. Tiene bien examinados los *Fusilamientos del Dos de Mayo* y cuantas obras pudieran estimular su imaginación. En su afán de intervenir en el desarrollo de los acontecimientos mediante sus baterías pictóricas, no es la primera vez que recurre a la trascendencia de los símbolos, pero en la actual circunstancia con intención más enajenada, grandiosa y compleja que hasta allí. Su "taller" de exiguas ventanillas, se ha transformado en un lugar medio caverna paleolítica, medio laberinto cretense, donde las figuras espectrales del toro, del caballo, al que, como a la víctima propiciatoria, se le concede el centro de la composición, ofician los significados simbólicos de que se les ha investido, mientras las mujeres y las palomas de su Minotauromaquia claman al cielo o huyen alocadas o se precipitan del techo en llamas a la manera de uno de los aguafuertes de Goya de quien Picasso se juzga heredero



responsable. La sabiduría plástica de muchos siglos de primitivismo, de paganismo y de cristianismo se ha dado cita en aquel cuadrilátero despavorido porque al propio hogar del ser español se han trasladado los carbones del infierno. Las pocas gentes que han podido examinar el desarrollo del mural empiezan a difundir en los medios artísticos de París su asombro por la grandiosidad sobrecogedora con que los motivos se van articulando en síntesis orgánica, como las piezas misteriosas de un reloj que cronometrara los milenios.

El pintor que no se ha desprendido aún del todo de sus aritméticas y entre ellas de la de utilizar los papeles de color empleados en la decoración de las habitaciones que le habían servido ya en sus dechados para fabricación de tapices, tiene en cierto modo la debilidad de complacerse técnicamente con los contrastes vistiendo a sus figuras, sobre el fondo blanco y negro, con tiras de esos papeles barrocos. El niño que en brazos de su madre se ha pasado de la derecha a la izquierda de la composición, acogiéndose a la protección del toro presenta en el cuello, mediante un papelito rojo, una herida sangrienta como de vampiro. Una descomunal zancada femenina de acusadas curvas traseras a partir del tercer estado, llora desde el cuarto lágrimas asimismo de sangre mediante un papelillo colorado, al tiempo que profiere una blasfemia, sin duda excrementicia, dirigida quizás al cielo por intermedio del jaco. Este se derrumba como en las corridas de toros, mientras trompetea a la eternidad un relincho apocalíptico, de juicio final de un juicio que alguien está perdiendo vertiginosamente en este mundo dizque humano, que el pintor está no obstante poniendo en tela de juicio. Sólo el toro permanece calmo, a modo de una montaña repleta de lavas profundas, mientras su rabo ondea al viento de la circunstancia como una bandera peligrosa.

¡GUERNICA!, exclama alguno. Tal vez fue Paul Eluard que componía por entonces su *Victoire de Guernica*. Tal vez Christian Zervos, el director de *Cahiers d'Art*... Tal vez los dos en mancomún, como adelantados de una voz de pueblo que enseguida Picasso hará suya. Así al menos se lo oyó pronunciar quien esto escribe antes de que al cuadro se le asignara título. ¡Guernica! De este modo, *voce populi*, el nombre de la villa vasca se ha incorporado a la historia de las artes para ocupar un sitio que no desmerece del reservado al *Juicio Final* de Miguel Ángel, al *Radeau de la Méduse* de Géricault, a la *Puerta del Infierno* de Rodin, y a otros testimonios desgarradores que la imaginación plástica ha concebido cuando, arrebatada por la Realidad, se ha transferido de la ilustración más o menos elocuente de los sucesos ocasionales, a la revelación trascendental que pudieran encerrar algunos de los mismos. Sin olvidar los *Fusilamientos de la Moncloa*.

Por fortuna, alguno de los allegados de Picasso mejor quizá que éste mismo, Zervos tal vez, había presentado el interés que tendría ir estableciendo constancias, mediante fotos sucesivas, de los estados que había de ir escalando la composición del enorme cuadro. Mas no sólo es el más grande y más humanamente importante producido hasta entonces por la pintura moderna, sino que se halla entrañado en vivo a una tragedia colectiva de emotividad tan del mundo entero como intensa y profunda.

Existía para ello, según es sabido, una sugerencia emitida algunos años antes por el mismo Picasso. Se daba además la circunstancia propicia de que Dora Maar era una experta fotógrafa. Así se le ha ofrecido a la conciencia de nuestro siglo y de los venideros la oportunidad de seguir paso a paso desde el día 11 de mayo en que pudo fotografiarse el lienzo por pri-

mera vez, las estaciones intermedias de la creación nunca vista, adelantada ya un tanto en los bosquejos diseñados hasta el 8 del mismo mes.

Nos cabe así darnos cuenta, también, de que una vez operada en el pintor la catarsis de la tragedia por haberse liberado de su impetuosidad de shaman contemporáneo, su alma fue poseída en los niveles del *Deus ex machina*, por la compasión hacia todo aquel misero mundo adolorido de humanidad que, aunque en imagen, él mismo había decidido aniquilar. Su emoción se traduce a partir de entonces quizás en algunas de las apariencias de superficie que impone a la composición en algunos de los últimos aguafuertes de *Sueño y Mentira*, y particularmente en una serie inmediatamente posterior de plañideras o figuras de mujer que gritan, gimen, sufren, se desesperan y lloran, lloran... a cerebros estrujados y rostros descompuestos. En ocasiones parece ser el alma misma de Picasso la que se retrata en estas pictografías martirizadas, inconsolables, en las que el expresionismo ha traspuesto sus fronteras últimas.

Por entonces precisamente, el 9 de junio terminó Picasso de grabar y tratar con aguatinta las dos planchas de cobre que, en vez de fraccionarse en dieciocho postales según lo previsto, se imprimieron en dos grandes hojas con el aditamento de una tercera constituida por el facsímil de un texto manuscrito del mismo pintor como Prefacio. Saldrán a luz bajo el título de *Songe et mensonge de Franco* y se definirá como "Acto de execración del atentado de que es víctima el pueblo español" —y de cuya edición y distribución se encargó también quien esto escribe.

En pocas semanas el inmenso mural quedó terminado y a la espera de que el Pabellón tuviera ya todo dispuesto para proporcionarle adecuado y seguro alojamiento. Más unos días antes aconteció, en forma casi solemne, el momento dramático de su toque final. En una de nuestras visitas anteriores comprobamos que habían acabado por desaparecer casi todos los papeles decorativos que, a partir del cuarto estado, se ponían y quitaban sobre las figuras femeninas. Pero quedaban aún los papelillos rojos que simulaban lágrimas de sangre en el rostro de la mujer de los retortijones intestinales que se desvencija huyendo de la quema, y una herida en el cuello del niño en brazos de su madre. También creo que quedaba el papel de baño que, en sustitución de uno pintado, se había pegado en la mano izquierda de la fugitiva en el estado séptimo.

Pues bien, ocurrió que una tarde, ya bien avanzado junio, fuimos en gran comisión a contemplar el cuadro prácticamente concluido. Formábamos frente a él una barrera de unas quince o quizás más personas conocidas, admirando la formidable obra maestra que a mí, personalmente me sacudía, en una especie de trance, con emociones abismales. Y he aquí que en un instante en que, sobreecogidos, permanecíamos callados o comentábamos con cada vecino en voz muy queda, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural, arrancó los papeles que aún quedaban —creo recordar, aunque no pueda decir que esté del todo seguro, que había vuelto a colocarse el vestido rosado a cuadros sobre la mujer que en la extrema derecha se precipita en llamas—. Sólo persistían por último los pedacitos en papel rojo que, como aguijones, pretendían hacer más expresiva, excitante y conmovedora la composición. Pero al poco repitió Picasso la maniobra. Se acercó otras dos veces al mural y arrancó esos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello de la criatura, lo que dio lugar a que cuantos allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de parabienes y congratulaciones calurosas. Así fue como el *Guernica* vio consumada públicamente su impresionante auster-

ridad de monasterio del Escorial en espantoso desbarajuste.

El lector que sin perder de vista los bocetos preliminares y los grabados del *Sueño y Mentira* recorra con cuidado las páginas de este libro, contará con elementos para saber a qué atenerse acerca del significado simbólico que la voluntad de Picasso atribuyó a las figuras de esta magna explosión que, por obra y gracia de la tragedia española, se ha convertido en la obra artística más célebre y admirada de nuestro siglo. Se ha insinuado, no sin verosimilitud, que a fin de cuentas el *Guernica* no era una creación del individuo Picasso, en la que operó como instrumento cómplice, sino del pueblo español —mediterráneo—atlántico—, cuyo espíritu se adueñó del alma del artista y en aquella sublime descoyuntura le infundió la soberana excelencia de su trascendencia.

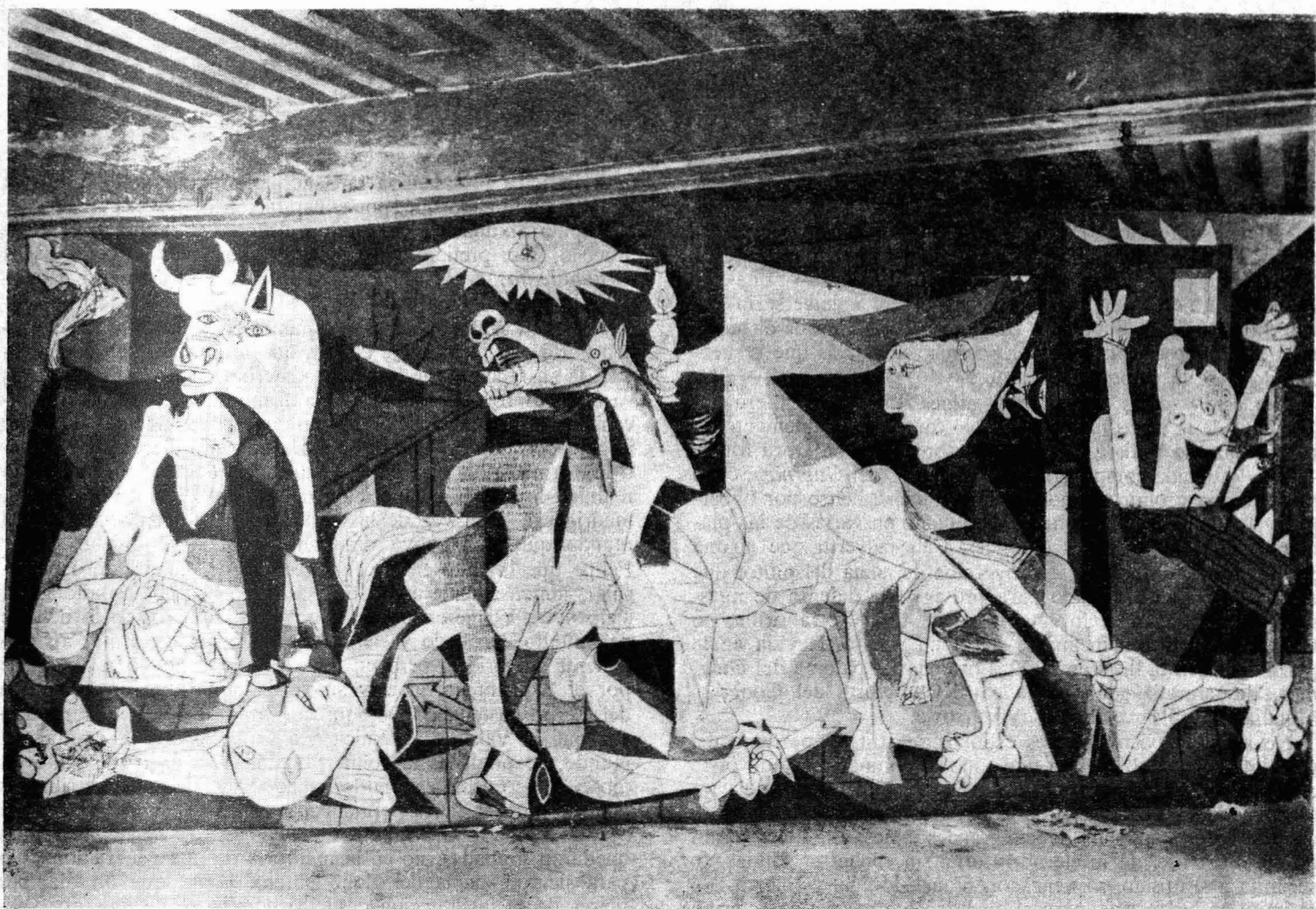
Vinieron a confirmar esto último los acontecimientos. Pronto se inició y adquirió vuelo terrorífico la guerra europea con sus irradiaciones tentaculares. En lo cuantitativo, sus bestialismos fueron incomparablemente superiores al instantáneo y lugareño de *Guernica*, puesto que se extendieron a cuatro de los cinco continentes, y en el de Europa prácticamente a todas sus naciones salvo las ibéricas. Y en cuanto a crimen de lesa humanidad, *Guernica* había sido un granito de arena en comparación con la pirámide de demoníacas exterminaciones en masa de los millones de israelitas. Sin embargo, a causa de los símbolos trascendentales que en España se enfrentaron y pesaron como en balanza, la cúspide de las indignaciones morales, aun contando con Hiroshima, permaneció por debajo del nivel alcanzado con motivo de la guerra española y del bombardeo de *Guernica* que actuó como de vacuna preventiva a la vez que de fulgurante prototipo. Que una cosa puede ser un drama pequeño pero de grandes cargas, el del Calvario por ejemplo, y otra de orden muy diferente el de las atrocidades en masa como las de Atila o Gengis Khan.

Ningún pincel, ni el de Picasso ni el de cualquiera de sus colegas produjo con motivo de la gran guerra, obra comparable a la de nuestro mural que parece haber concentrado en sí los índices y proporciones pinaculares de la cualidad. Hasta el cuadro que, en el entretanto y después de exhibirse en Londres, emigró con notable pertinencia al Nuevo Mundo, empezó a moderar ante muchos la intensidad significativa del principio, pero entrañado a una circunstancia histórica aparentemente superada, o sea a la sombra del olvido. Sobrevinieron las apreciaciones estéticas tendientes a prescindir del significado de sus símbolos vitales, bienintencionadas sin duda, pero cuyo flujo erosivo vino a limar los filos de la tragedia a que el *Guernica* debía su razón de ser. No obstante las evidencias desplegadas en los textos de este libro, para algunos que no desconocían los expuestos en el titulado *Videncia del Guernica*, comenzó a ser más moralmente distinguido y en acorde con los sentimientos e intereses humanitarios de la sociedad que los prohibía, ignorar la extrema belicosidad del *Guernica*. Más apropiado les resultaba refugiarse en un desapasionado escepticismo de medio tono y superficie que transformó el hecho histórico de la pintura en una especie de homilía, genial por supuesto, más sobre todo en mejor amistad con las categorías estéticas de su mundo, condenatorias de la violencia, casi au dessus de la mêlée.

Mas para ello fue preciso que ignorasen, además, la siguiente declaración escrita de Picasso:

No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo.

Y sobre todo que anulasen, dándola por no pronunciada, esta



otra confesión, recogida, lo mismo que la precedente, en un libro que no podía ignorar ningún crítico de Picasso:

La lucha española es la batalla librada por la reacción contra el pueblo y la libertad. Mi vida entera ha sido una lucha continuada contra la reacción y la muerte del arte. (...) En el mural en que estoy trabajando y que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras recientes expreso mi execración de la casta que ha hundido a España en un océano de dolor y de muerte.

¿Podía acaso estar más claro? Más lo cierto es que Picasso mismo, entibiada con la gran guerra la fiebre enajenatoria que le atormentaba y consumía en aquellos acerbísimos rigores españoles, se acogió a los beneficios del silencio y juzgó más oportuno dejar decir... Me consta por experiencia. Yo mismo le escribí en 1947 una extensa y enardecida carta suplicándole "de miliciano a miliciano" en combate, una contestación de "sí" o "no" acerca del significado de la figura del caballo que ocupa el centro del *Guernica* a fin de lanzarla como una bomba en la sesión pública que iba a celebrarse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con motivo de la aparición del libro. Prefirió no contestarme. Es posible que pensara que quien calla otorga..., pero evitando comprometerse en público. El caso es que para no pocos bien pensantes, el *Guernica* fue perdiendo su calidad de arma de guerra contra la agresión anti-republicana del franquismo, para transformarse en un gesto espectacular de horror ante la violencia destructiva. El espíritu conservador de Chamberlain volvía a cometer de las suyas. En otros términos, el *Guernica* se convirtió en una pieza de museo como los *Fusilamientos del Dos de Mayo*, sin tenerse en cuenta que, si

la situación histórica a que respondía la pintura de Goya estaba, sí, completamente juzgada y archivada, la que produjo el *Guernica* continuaba y continúa al presente, a causa de sus valores esenciales, tan en vigencia como el primer día.

Sospecho que por temer Picasso el significado clerical del símbolo de la paloma y de su posible asociación con el carácter colombiano de América, antepuso sus conveniencias particulares a otras consideraciones, llegando a decir en lance de birlibirloque, según se verá, que la paloma de su gran mural —una de las dos que figuran en su *Minotauromaquia* y que aparecen en el primer estado del *Guernica*—, quizá fuera un pollo. (Aguantemos la risa.) Y también que en el cuadro sólo se representaba la matanza de animales, como si hubiese sido concebido para excitar en el Pabellón de la República la indignación de la Sociedad Protectora de los mismos, cuyos miembros y sus asimilados han cubierto de halagos al pintor y multiplicado la cuantía de sus cuentas corrientes en los bancos del capitalismo. Y como si hubiera en el *Guernica* muchos animales muertos cuando en realidad, aparte del miliciano que no entra en la categoría de los protegidos por dicha Sociedad, y que no sin razón esencial se convirtió en un mero símbolo de cartón, sólo está herido el caballo. Se dejó además seducir, a toro pasado, por las ventajas que reporta el clamor de las multitudes cuando se las induce a corear, con acompañamiento de orquesta, la gran Pascua rusa.

Lo cierto es que con la pérdida de la guerra española se inició para Picasso otra época. Ya en enero de 1939 había pintado una llamada "naturaleza muerta" donde se veía una mesa casi idéntica a la que prolonga la figura del toro en el *Guernica*, y encima de ella un bucranio o calavera de bovino. A la vitalidad del pueblo republicano español se le rezan así los fu-

nerales. Y sobre la mesa se pinta una jarra y una especie de huevo. La jarra es, sin duda, una metamorfosis de la paloma que aletea sobre dicha mesa del *Guernica*, mientras que en el huevo se aloja enigmáticamente la esperanza de un resurgimiento futuro. Lo corrobora —quizás entre otras— una segunda naturaleza muerta, pintada en el tercer aniversario del fallecimiento de la República (abril, 1942), en la que el búcaro sobre la mesa agita junto al bucranio unas alas que recuerdan a las de la paloma guerniquesa.

Con éste y otros sentimientos afines, Picasso se liberó del tormento de la tragedia española. No careció probablemente de sentido que no tardara mucho en desprenderse de Dora Maar, su muy estimada compañera de los tiempos del *Guernica*, cuyo rostro figura prominentemente en el inmenso lienzo por haberle prestado su idea fundamental, así como en varias de las planiferas que compuso por entonces. Cabe advertir que alguna de las mismas parecería ser proyección del alma del pintor que en vez de cruzar el océano para proseguir la defensa de nuestros valores, según se lo sugería desde una y otra orilla, no tardó demasiado en inclinarse hacia un género de vida en la plaza azul. Hasta llegó en 1949 a ofrendar la paloma del *Guernica*, desnaturalizándola, a la causa comunista del Congreso Mundial de la Paz celebrado en Varsovia.

No son hoy pocos quienes estiman que tras el portento del *Guernica* el do sobreagudo que todo lo conmociona no volvió a anidar en el pecho de su autor. Se le agotó la sustancia radiactiva de su enajenación por nuestra guerra, aunque no el afán de hacer exhibición de sus grandes dones, girando y girando en el carrusel de su eterno retorno sin encontrar salida. No se imita a sí mismo, sostiene con ufania, lo cual es cierto. No se imita en las formas, pero sí en la costumbre de girar, girar, como en *The waste land*, sin lograr evadirse de su carrusel, mientras descompone con sus prismáticos algunas obras de épocas lejanas. Para establecer diferencias basta recordar la pobre caricatura moral que perpetró de Goya en sus *Fusilamientos de Corea*. Contrista que a ese asesinato de madres embarazadas viniera a parar el genio que compuso el *Guernica*.

Que el lector bienintencionado me perdone si considera que estos mis desacatos lo requieren. Pero no he podido reservármelos por estimar que tales perspectivas son indispensables, en la ordenación de la verdad, para fundamentar la siguiente proposición que a su vez conceptúo básica: que el *Guernica* no es obra que surgiese de Picasso en cuanto individuo, sino que se produjo a través de él, como instrumento genial, por el espíritu apocalíptico que animaba a la tragedia española. Obsérvese que la novedad de una afirmación de esta naturaleza es muy relativa. Coincide en lo sustancial con el criterio milenarista de Ion con respecto a los poetas enajenados a fin de que se manifieste que no son ellos quienes se expresan, sino que a través de ellos lo efectúa el dios que los enajena y que se revela de esta suerte. Estimo que algunos trasfondos inconscientes del *Guernica*, según apreciará el lector, lo declaran.

Inclusive el franquismo... Ese estado incalificable que eludió como por milagro el juicio condenatorio en que perecieron con ignominia sus cómplices y protectores, para quienes trabajó activamente aunque no la condena de las Naciones Unidas, y que ha logrado ponerse a flote mediante las bases norteamericanas y el turismo, ha acabado por intentar que el *Guernica* se integre al redil de concentración delimitado por sus fronteras. El Caudillo de la desolación por desgracia de Dios, no obstante lo afrentosamente maltratado que fue por Picasso, no oponía resistencia. Mas el pintor del pueblo republicano vivía aún

para impedir profanación tan sacrílega, equiparable a la que hubiera significado que, por conspiración de las circunstancias, la Capilla Sixtina hubiera caído en manos de Solimán el Magnífico o, si se prefiere, del sultán de Marruecos. O como si los *Fusilamientos de la Moncloa* se hubieran obsequiado a cualquier hijo de Malaparte.

Guernica es una revelación española trascendental. Si el cuadro porta este nombre se debe a que resume en una sola entidad, la sustancia de ese pueblo misterioso y democrático cuyos vástagos dieron la primera vuelta al mundo y contribuyeron vivamente a la emancipación hispanoamericana, además de haber erigido con San Ignacio el baluarte hoy en quiebra de la Contrarreforma. Y de otra parte, la sustancia de Madrid, que es, en realidad lo que la composición del cuadro representa. Madrid, madriguera a su vez de la Contrarreforma, como capital del mundo que, con apoyo de Roma, soñaba conquistar el rey Felipe que la situó en el centro exacto del cuadrilátero peninsular, inmensamente ampliado por las conquistas españolas del siglo XVI. ¿Y qué es lo que el cuadro significa sino la débacle del mundo encallado y clerical de la Contrarreforma, aparentemente victorioso, pero en realidad predestinado a superarse por el Espíritu universal y su verdadero Reino en el ámbito del Verbo castellano? De aquí que Madrid se convirtiera, a la vez que la villa de Guernica era arrasada, en la capital del mundo, "capitale de la douleur", cuando, a partir de 1936 los ojos y los corazones de millones de seres humanos distribuidos por la faz de la tierra permanecían clavados en su aflicción de Madre de una ingente familia de naciones. Las gestas allí vividas quedaron grabadas, no en la memoria de una generación, sino para siempre en la del globo entero. Hasta que un día, por fuerza de la intervención desde el comienzo, de italianos, alemanes y africanos en alianza con los reaccionarios españoles, ciertamente contrarreformistas, cayó el telón que, al modo de una guillotina, dice la última palabra de las tragedias. (¿Y no será acaso sintomático que la España de la exterminación, con sus prelados al frente, haya elegido El Escorial, ciudadela de la Contrarreforma, como asiento del llamado "Valle de los Caídos" en torno a la tumba de su alarife?).

En cambio, Guernica que era una población silenciosa protegida por las murallas de un lenguaje recóndito, desconocido para el resto de la península y del mundo, situada cerca de Loyola, pero menos afamada que ésta en razón de lo que representa su cuna contrarreformista, se ha convertido, gracias a las bombas alemanas y a la emoción poética del pintor y de sus circundantes, en un símbolo patético cuya significación se proyecta más allá de su martirio o testimonio. Guernica era una modesta aldea callada y hacendosa, arropada entre sus nieblas y colinas, prácticamente sin hiel, esto es, sin historia ni enemigos a la vista, agrupada, como el "Paraíso" primordial, alrededor de un árbol multicentenario. He ahí el símbolo mejor adecuado que se conoce del injerto del Espíritu cristiano en un tronco cuyas raíces se hunden en la prehistoria. Pues bien, por el "azar" de las circunstancias dirigidas por una serie heterogénea de factores, el cuadro que lleva su nombre de *Guernica*, se ha convertido en la obra de arte más universalmente admirada de nuestro siglo, proeza que Picasso no ha podido ni remotamente repetir. Más aún, las declaraciones y juegos al escondite del pintor demuestran que si un día fue arrebatado por el vértigo del sentimiento, en realidad nunca comprendió sino las cifras exteriores de su significado. Si tanto le temía a la "paloma" ha de ser porque la obra no era suya sino del Espíritu de su pueblo. Esta es cosa que, a juicio de quien escribe, debiera quedar perfectamente aclarada.

Carta de Juan Larrea a Picasso con motivo del Guernica

México, D. F., a 6 de septiembre de 1947

Mi buen amigo Picasso:

Al saber que los Sert van a París me decido a ponerle estas líneas con la esperanza de que siquiera a través de ellos me mande usted esos recuerdos que de tanto guardárselos en la bolsa habrá que ver en qué estado se encuentran.

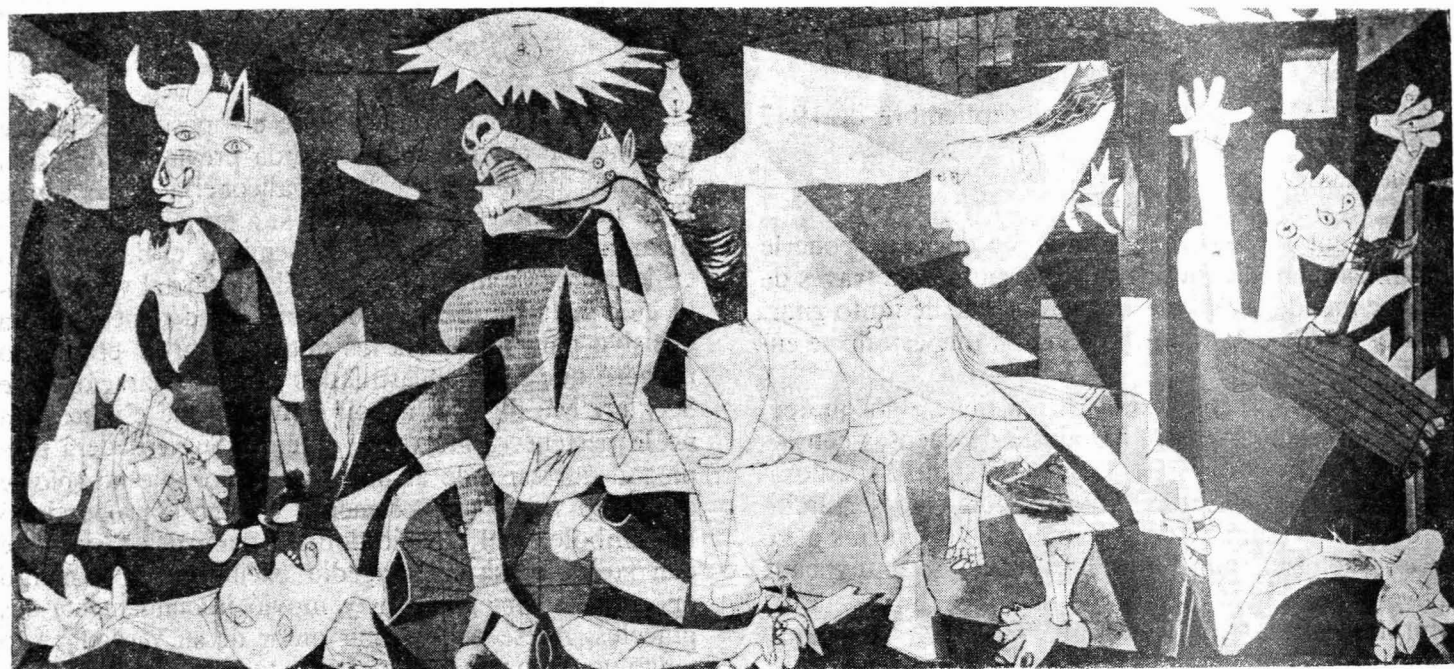
Pero además el miliciano Larrea tiene algo que pedirle al miliciano Picasso. Mi ajuste de cuentas con los enemigos de nuestra justicia española sigue impetuosamente su curso. Mi arma única —cómo no ser ambicioso en estos tiempos— es algo que las mayorías piensan que no sirve para nada: la verdad. Se equivocan: hay verdades y verdades. Y la que yo esgrimo es de tal naturaleza que me parece obligado esperar su triunfo definitivo.

Sin habérmelo propuesto, por sabiduría de las circunstancias, una de las mayores unidades de fuego de que hoy dispongo es el *Guernica*. Creo que ya sabe usted por qué. Tampoco ignora seguramente que la crítica llamémosla internacional, se ha esforzado por domesticar el cuadro y está segura de haberle puesto ya al servicio de sus conveniencias despojándolo de la subversiva fuerza imaginaria que contiene. No sólo han ensillado ya al caballo sino que para sus ganaderías quieren —los muy cabestros— llevarse como semental al toro. Lo sensible es que dicha crítica se aferra y se aferrará, mientras no se lo impidan, a unas mal interpretadas confidencias suyas que descartan, según dicen, toda discusión, puesto que usted mismo ha pronunciado la palabra última al aprobar el texto de la interview donde se recogen. ¿No sostienen que, después de manifestar a J. Seckler que las figuras del *Guernica* poseen carácter alegórico, declaró usted que el jamelgo representa al pueblo español? No han comprendido nada. Por si fuera poco, ocurre ahora que Kahnweiler tras una conversación que tuvo no ha mucho con usted a este mismo propósito, se ha creído con derecho a proclamar que el toro del *Guernica* representa a Franco y al Franquismo. Todavía ha comprendido menos. Mas la cosa empieza a ser alarmante por la autoridad de que goza Kahnweiler entre los aficionados a la pintura. Resulta así que, si por una parte le están llamando a usted sin saberlo, poco menos que franquista, por otra, al privar al *Guernica* de su segunda intención psíquica, le están quitando al pueblo republicano español la credencial pictórica que demuestra cómo efectivamente estaba asistido por una razón de orden superior en los días de su guerra. En suma, están haciendo sin querer el juego del enemigo.

Por eso estoy en vísperas de batalla —ya es hora—

y necesito que me ayude. Desde mis posiciones parece inexcusable aclarar como medida previa la confusión presente, desalojando a la bobaliconería de las suyas. Pero tal como están las cosas, si a mí me es dado emplear argumentos capaces de sembrar el desconcierto en la mente de unos cuantos y de llevar tal vez la convicción a la de unos pocos, sólo usted tiene el arma decisiva para impedir a los que constituyen el infinito número que sigan encastillados en las declaraciones de Seckler. Me digo, al acudir a usted, que el *Guernica* no le pertenece sino relativamente. Su verdadera propiedad corresponde al pueblo español que no sólo le dio usted vida y temperamento y luego le proporcionó los símbolos y el espacio donde organizarlos, sino que con su dolorosísima tragedia excitó en el momento oportuno su imaginación y movió iracundamente sus pinceles. A ese pueblo, por amor de su verdad, se lo tengo yo dado y se lo sigo dando todo, y hasta extremos que quizá no se imagine. No encontraría por eso justo que a través de usted me dejara ese pueblo inerme, negándome su verdad pura al enfrentarme en su nombre con la universalidad que es lo que importa. Y tampoco sería justo que escatimara usted a ese pueblo parte de su verdad, permitiendo la perduración de un equívoco que favorece al adversario. Personalmente me conformo con el mínimo: con que me apee usted del caballo a esa crítica insignificante que quiere hacer del *Guernica* una pintura a su imagen y semejanza. Porque para disipar el malentendido de la declaración que le atribuyen y toda vez que ya admitió usted que las figuras son representativas, el mínimo necesario es que haga usted saber, sin lugar a dudas, que al caballo le asignó la representación alegórica del franquismo con su merecida condena a muerte. Entonces volveríamos a tener todos derecho a discutir a pie firme lo que realmente significa el cuadro, y no perder el tiempo en averiguar qué es lo que usted dijo o dejó de decir, si sus palabras fueron bien o mal interpretadas por J. Seckler y qué alcance tiene su aprobación del texto de dicha interview, problemas todos forrajeros, descorazonadores para quienes necesitamos ir al grano de la vida.

Sé bien que a su pudor artístico no le agrada descubrir a tontas y a locas su aparato creador, y no me atrevería a pedirle este mínimo de desnudez si no estuviera convencido de que median intereses de excepcional importancia. El *Guernica* disparó sus primeras andanadas mortíferas en su inolvidable ofensiva del 37 al 39. Mas si a esto se redujera su potencia de fuego, acertarían los que lo tienen por una pieza desartillada ya, buena, como los dinosaurios, para un museo de desdichas. Hora es, por tanto, de sacar a relucir sus reservas maravillosas en el campo auténticamente suyo,



arremetiendo contra los filisteísmos de toda especie. Y conste que tampoco solicitaría la aclaración que le pido si no fuera ostensible que ésta no entraña en modo alguno aceptación por usted de la parte última de mi trabajo, donde campa por sus libres respetos la imaginación, parte con la que comprendo —no lo sé— que puede usted encontrarse en desacuerdo. A nadie debe ocultársele, por lo claro que está en mi escrito, que conscientemente nada tiene usted que ver con esa parte última, siendo yo, como cualquier interpretador psíquico, el exclusivo responsable. Quede además bien sentado que mi requerimiento no esconde trampa ni matute, que no es una daga esa mano para tomarme después el brazo.

Si en algunos momentos he dudado, y a causa precisamente de esa última parte de mi estudio, del tenor de su respuesta, ahora que le escribo me parece verlo mejor y empiezo a estar seguro de que el día de mañana no podrá decirse que, bajo el aborrecible signo de la no-intervención, me dejó usted desarmado como lo estuvo nuestro pueblo republicano frente al internacionalismo enemigo. Claro que en cualquier forma, pasado algún tiempo, nadie podría ignorar por lo menos el segundo trasfondo del *Guernica*, como nadie que se respete desconoce ya dónde estaba y por qué la razón de nuestra guerra. Pero ¿y ahora? Déme usted ahora que es cuando quema, ese trocito de verdad y verá la que se arma en ese centro de resonancia universal que son hoy los Estados Unidos. Apuesto a que se han de acordar para siempre. Y esto que podría sonar a petulancia de dudoso gusto, deja de serlo si el *Guernica*, además de su enconada virulencia política encierra, como sostengo, los gérmenes de una dimensión artística nueva. ¿Y no es ya hora de que el arte se deje de

contemplaciones para lanzarse a la liberación psíquica de la humanidad? Si él no lo hace ¿quién —dígame— podría hacerlo?

El modelo de pregunta que le acompaño no quiere decir que sea indispensable esa fórmula precisa. Podría usted hacer la declaración en forma de carta como le pareciera mejor. Tampoco quiere decir —loin de la— que le esté a usted vedado mostrarse generoso poniendo un poco de miel sobre las hojuelas de quien, tal vez a causa de su posición irrevocablemente limpia y desinteresada, recibió de usted aún no hace tantos años pruebas inequívocas de amistad. Pero conste que respeto sus pudores y que con la indicada punta del velo me conformo. Y si estimara usted conveniente salvar su responsabilidad y hasta mostrar su disentiimiento con alguna o con muchas de las partes de mi escrito, le ruego que no se quede con las ganas. Cualquier especificación suya será preciosa para la exacta comprensión de este fenómeno que, si no me engaño, posee un valor sumamente más elevado de lo que muchos quisieran.

A veces he llegado a imaginar —écheselo en cara a su silencio— que nunca me había usted perdonado la pérdida de la guerra española, asociándome a ciertos valores que por entonces constituían su esperanza dentro de usted mismo. El proceso continúa y nuestra razón popular acabará por señorear la conciencia del mundo; no por la fuerza de las armas sino por su espíritu de verdad y a causa en buena parte del desastre injustísimo de que fue y sigue siendo víctima.

Se lo asegura con ese grado de convicción indispensable para normar los actos todos materiales y espirituales de una vida su amigo verdadero.

(firmado) Juan Larrea