

Guerra aérea, modernismo y artes visuales: *Contra el Guernica*.

José Fernández Vega (Conicet- UBA)

josefer@gmail.com

Resumen

El desarrollo de la guerra contemporánea y las tensiones estéticas del modernismo poseen algunos vínculos que pueden iluminar ambas realidades. Este artículo pretende señalar algunos de esos vínculos a partir del caso concreto de una de las obras políticas más importantes del siglo XX, el *Guernica* de Picasso. Un análisis de los bombardeos aéreos respaldado en las teorías de Carl Schmitt se combina aquí con una caracterización de la obra de arte moderna como sometida a un campo de fuerzas a la vez estético y político, tal como lo plantea Adorno en su *Teoría estética*. Esta combinación de perspectivas permite clarificar mejor las distintas reacciones que ha suscitado el cuadro a lo largo del tiempo, y aquí se atiende en particular a un excepcional libelo del artista Antonio Saura escrito en ocasión del regreso del *Guernica* a Madrid. Las antiguas relaciones de la guerra con el arte pueden ser reconsideradas atendiendo a las transformaciones radicales de la tecnología y a las revoluciones de las vanguardias.

Palabras claves

Modernismo-Pintura-Guerra-Teconología-Política-Picasso-Adorno-Schmitt-Saura

Abstract

Contemporary war and the aesthetic tensions of Modernism have some common traits that might illuminate each other's reality. This article tries to point out some of those characteristics by analyzing a concrete case, Picasso's *Guernica*, considered one of the most important examples of political art of the XXth. Century. A political analysis of air bombing based on the theories of Carl Schmitt is combined here with the consideration the Modern work of art as being situated in a field of forces, as Adorno stated in his *Aesthetic Theory*. This combination of perspectives allows a better clarification of *Guernica*'s difficult reception along the time. This article pays particular attention to an odd writing by the Spanish artist Antonio Saura, where he recorded his reactions when *Guernica* arrived in Madrid. The old relationship between war an art could be thought again considering the radical transformations of technology and the revolutions of the artistic avant-garde.

Keywords

Modernism-Painting-War-Technology-Politics-Picasso-Adorno-Schmitt-Saura

1.

El 26 de abril de 1937 la Legión Cóndor de la *Luftwaffe*, secundada por aviones italianos, atacó la ciudad vasca de Guernica en lo que fue considerado como el primer bombardeo por saturación de la historia contra una población civil. Guernica vivía un día de mercado, estaba alejada del frente, pero era una ciudad emblemática para las tradiciones vascas. El bombardeo comenzó a las cinco menos veinte. El *Times* de Londres informó que los aviones hicieron vuelos rasantes ametrallando a quienes buscaban refugio.¹

Hubo antecedentes aislados de estas agresiones desde el aire, pero ninguno tan sistemático y efectivo, ni con tanta repercusión en la opinión pública mundial. Más tarde, durante la Guerra Civil española, por no hablar de la Segunda Guerra Mundial, los ataques aéreos contra los civiles ubicados detrás de las líneas militares se volvieron habituales y masivos. Provocaban destrucción, pero el propósito central era la desmoralización de la retaguardia enemiga. ¿Por qué motivo sino el de propagar pánico los Stukas alemanes tenían aletas que sonaban como sirenas cuando caían en picada contra un objetivo?

Un oficial italiano, Giulio Douhet, teorizó sobre la guerra aérea en su libro de 1921 *Il dominio dell'aria*, en el que preveía no sólo la desmoralización de la retaguardia civil, sino su rebelión contra los gobiernos. Ese cálculo se vio desmentido por los hechos durante los bombardeos de la Segunda Guerra. Los alemanes reaccionaron con resignación por las pérdidas y odio al enemigo que las provocaba. Hitler se benefició de ese sentimiento que le acabó otorgando a su régimen mayor legitimidad hasta el final.² Con el arma aérea matando no combatientes, la noción de población neutral quedó suprimida: todos se volvieron blancos militares. El uso de medios proporcionados a los objetivos, la *intentio recta* postulada por la teoría de la guerra justa, cedió su lugar a la guerra total en la cual todos los recursos nacionales y toda la población de ambos bandos se hallaban inevitablemente involucradas.

Los estadounidenses justificaron sus bombardeos contra Alemania y Japón argumentando que iban dirigidos contra el poder industrial del enemigo. Después de la rendición de las fuerzas del Eje, John Kenneth Galbraith fue llamado a evaluar esa doctrina sobre el terreno. La encontró falsa, y su informe se archivó, según relató en sus magníficas memorias. El costo de las operaciones en material y personal, concluyó Galbraith, fue ampliamente superior las pérdidas económicas provocadas al enemigo, que incluso había logrado aumentar su producción de armamentos.³ El fin perseguido no era el aniquilamiento de la maquinaria bélica del adversario, sino la parálisis de la población en la retaguardia mediante el terror, un objetivo sujeto a perfeccionamiento constante. Puesto que las viviendas japonesas se hacían de madera, ¿por qué no usar entonces bombas incendiarias? Según cuenta en un documental consagrado a su carrera el propio introductor de esta innovación, Robert McNamara, su propuesta no sólo era simple, sino eficaz. Permitió calcinar entre el 50 y el 90 por ciento de la población de 97 ciudades.⁴ La campaña aérea contra Japón culminó de manera apoteósica, con dos bombas atómicas, las únicas jamás arrojadas hasta hoy y —hay que subrayarlo— lanzadas contra objetivos civiles.

2.

Comparado con lo que vino después, las bajas en Guernica, una ciudad por entonces de unos 5000 habitantes, fueron limitadas, aunque las bombas casi no dejaron edificio sin afectar. La cifra exacta de víctimas se ignora. Los cálculos van desde 125 a 1500 muertos, y se dice que por motivos propagandísticos se intentó exagerar el número. Como sea, ese episodio, que en su momento conmocionó al mundo, se ha convertido, entretanto, en noticia normal, en especial a partir de la caída del Muro de Berlín cuando EE. UU. emergió como un superpoder militar sin rivales y con un presupuesto militar equivalente al del resto del mundo. Desde la ex Yugoslavia a Libia, pasando por Irak y Afganistán, EE. UU. y la OTAN han realizado miles de operaciones produciendo considerables bajas inocentes, aliados alcanzados por “fuego amigo” y “daños colaterales” sobre objetivos civiles aparentemente no intencionados.

Carl Schmitt entendió que el bombardeo “estratégico” que se empezó a aplicar en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, y sistemáticamente en ella, multiplicaba unas características adquiridas por la guerra moderna tras el hundimiento del Derecho Público Europeo que había surgido de los tratados de Westfalia (1648). El bombardeo aéreo sobre ciudades tenía como objetivo a la población enemiga; sus finalidades específicamente militares eran por lo común insignificantes. El ataque a distancia eliminaba la discriminación entre combatientes y no combatientes, lo que explica las mayores tragedias de la Segunda Guerra (donde el 66 por ciento de las víctimas fueron civiles, sin hablar del Holocausto), y es también un rasgo decisivo de las actuales misiones punitivas sobre territorios en guerra civil o que se suponen tomados por un gobierno pro terrorista.⁵

Según Schmitt, esta es una característica “liberal”, vale decir, una cualidad de la política que se traduce en una operatoria estratégica, como afirmarían Clausewitz. Las incursiones aéreas de la posguerra fría prolongan de algún modo esa vieja actitud *naval* de los británicos, para la cual las poblaciones constituyen un objetivo para la aplicación de la fuerza, un mero medio de presión mediante el bloqueo o el bombardeo desde el mar. La potencia dominante se desvincula así de la suerte del territorio que quiere castigar militarmente

En la guerra aérea, sostiene Schmitt, no hay reglas: “no es una guerra de botín, sino pura guerra de destrucción”. Su diferencia específica con la ofensiva terrestre es que no excluye la aplicación de métodos que vuelvan difícil la ocupación posterior o el restablecimiento de relaciones jurídicas. Y es que la ocupación clásica no entra necesariamente en los cálculos militares o, por lo menos, la guerra no integra a la población derrotada en su concepto. La conquista del territorio, y el restablecimiento en él de las relaciones sociales y de poder suspendidas por el conflicto en beneficio del bando victorioso (el sojuzgamiento político de la población local), constituía un objetivo central de la guerra convencional. Como ocurría con el bombardeo naval, el ataque aéreo “separó” a la guerra del “suelo”, de la “tierra”, y alejó al vencedor de su obligación de reconstruir un orden interno en el territorio del vencido y de proteger a su población, con la que estaba vinculada moral y jurídicamente, tras el cese del fuego. Por lo demás, siempre de acuerdo con Schmitt, quien tiene la supremacía aérea se considera mejor, no sólo tecnológica, sino también moralmente. El autor recuerda la imagen de San Jorge cayendo en picada con su lanza sobre el dragón satánico. Esta figura es teológica, pero sugiere una justificación moral de la acción militar y

una percepción “salvífica” de las intervenciones aéreas para las que siempre se alegan razones “humanitarias”.

3.

En setiembre de 2009 el ejército alemán ordenó a la aviación de la OTAN que lanzara misiles sobre un grupo de gente en Kunduz, provincia afgana bajo su control militar. Murieron 142 personas, muchas de ellas civiles. La civilización progresó tanto que incluso el video del ataque se halla disponible en internet.⁶ Aplicaciones tecnológicas y políticas militaristas de extensión de la democracia se unen en acciones como ésta.

La filmación de la más reciente masacre alemana, ahora hecha en nombre de la democracia y la seguridad internacional, fue tomada desde el bombardero estadounidense que fue su instrumento. Asesinato y testimonio proceden de la misma fuente: una máquina que realiza tomas del horror que ella misma produce. El episodio condensa otros motivos vanguardistas: el autor del hecho es también el de su representación y documentación; un autor anónimo, incluso impersonal, de una obra efímera. ¿No era parte del programa de Dadá convertir al artista en una máquina? Pero fue otra corriente de vanguardia, más explícita en sus aspiraciones políticas, el futurismo italiano, el que asoció la máquina a la guerra e idolatró a ambas.

La muerte en la guerra, como ya había intuido Hegel, se volvió abstracta y anónima en la era moderna porque las armas actuaban a distancia. La posmodernidad completó el proceso con la superación del carácter épico de la experiencia bélica mediante mayores aplicaciones tecnológicas y evitando todo lo posible involucrar a personal militar en acciones de riesgo porque las sociedades avanzadas no toleran informaciones sobre bajas propias en campañas distantes, poco comprensibles para el público general. Alcanzar la victoria sin pagar un alto precio se convirtió en un ideal estratégico, y el predominio aéreo parecía el medio indicado para conseguirlo.⁷

En su época, Hegel vio en la extensión del uso del arma de fuego algo que contribuía a superar la mera relación de odio mutuo en el campo de batalla. El sentimiento privado entre los enemigos se volvía así superfluo gracias a la técnica, del mismo modo que el coraje personal. Hegel estimaba que esto representaba un paso adelante en consonancia con el progreso histórico general: la guerra quedaba así mediada por el Estado y dimensiones subjetivas como el odio al adversario pasaban a tener un papel marginal.⁸ Más tarde, Georg Simmel, desde un punto de vista casi opuesto, condenó la fetichización de las armas que sometían a los combatientes a una servidumbre comparable a la que sufre el trabajador alienado. La máquina se emancipaba del hombre y se oponía a él, tal como había anunciado Marx. Los pilotos militares, alguna vez comparados con los caballeros medievales por sus duelos aéreos, se convirtieron en sirvientes posheoicos de la tecnología, asesinos de escritorio, pero de escritorio móvil; asesinos de masas, pero con rasgos que los acercan a los artistas. De la tragedia de Guernica apenas nos quedan relatos y fotografías de las ruinas, crónicas periodísticas gráficas en blanco y negro hechas por testigos sobre el terreno. La aviación militar no tardaría en perfeccionar los registros de sus hazañas, tomados en el mismo momento en que las realizaba. Reconocimientos aéreos y testimonios en fotografías fueron los primeros ensayos; muy pronto se añadirían películas y videos.

Muerte aérea y cultura visual comparten una historia en común. A menudo se asocian, como sucede cuando se registra un ataque; otras veces se oponen, como cuando un bombardeo destruye tesoros del pasado. En la Segunda Guerra Mundial se hizo habitual el llamado *cultural bombing*. El 29 de marzo de 1942 la Royal Air Force devastó la ciudad medieval de Lübeck; Hitler respondió con ataques contra ciudades históricas inglesas: York, Exeter y Bath. Esta “Operación *Baedecker*” tomó su nombre de una conocida guía turística de la época mediante la cual se seleccionaron los blancos. Los Aliados lanzaron, a su vez, nuevos bombardeos contra ciudades tradicionales alemanas, sin otro interés militar que sus monumentos arquitectónicos y artísticos. Würzburg, una pequeña ciudad de Baviera, fue destruida en marzo de 1945 cuando no representaba ya ningún objetivo estratégico.

En Gran Bretaña fueron apenas unos pocos intelectuales y clérigos los que se opusieron al aniquilamiento del patrimonio histórico alemán. Por su parte, los alemanes no acusaron a sus enemigos, según comenta un historiador, porque vieron en las llamas que consumieron parte de su historia un sacrificio para expiar la culpa colectiva.⁹ La literatura alemana de posguerra guardó singular silencio sobre las ciudades en ruinas y la siniestra existencia a la que en ellas estaban condenados los sobrevivientes: sin posesiones, hambrientos, envueltos en nubes de moscas y acosados por las ratas. Las metáforas para describir la situación parecían haberse agotado; los alemanes se refugiaban en la amnesia y sólo espantados cronistas extranjeros dejaron testimonio escrito de la realidad. Cada raid aéreo privaba de coordenadas existenciales a miles de personas quienes se lanzaban a deambular por el país enmudecidas y desorientadas. El novelista W. G. Sebald interpretó esa situación como el origen de la masiva pasión de los alemanes por los viajes y la posterior adaptación a la vida nómada posmoderna. Proveniente de una aldea rural, Sebald visitó de pequeño Munich después de un ataque y llegó a pensar que los esqueletos edilicios derruidos, los derrumbes que bloqueaban las calles y los restos de los incendios eran características típicas de las grandes ciudades.¹⁰

4.

Lo que en el plano de la imagen hizo diferente la tragedia de Guernica fue, precisamente, el *Guernica*. Picasso compuso el cuadro en París por encargo del gobierno republicano español, semanas después de que se produjera el bombardeo. El artista había sido nombrado poco antes director honorario del Museo del Prado por la República española. Como la aviación hitleriana ya había bombardeado el edificio, su primera misión institucional fue evacuar el patrimonio de la institución hacia un lugar seguro, primero a Valencia, sede provisional del gobierno, y después a Ginebra. Este último traslado fue financiado por el propio Picasso. En el trayecto se dañaron los cuadros de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos*, ambos de tema militar; los guardias republicanos asignados al convoy del Prado a Suiza fueron entregados por los franceses a los alemanes quienes los recluyeron en el campo de Mauthausen.

Guernica tuvo un proceso de elaboración inusual para sus dimensiones (3,50 por 7,80 mts.);¹¹ fue pintada en un lapso relativamente breve, entre el primero de mayo de 1937 y los primeros días de junio. Picasso no esperó a estar seguro de la estructura para tabajar en el cuadro. Hizo muchos bocetos, pero no respetó enteramente ninguno. Fue cambiando las figuras y la disposición en el proceso de trabajo sobre el lienzo, tal como refleja la

secuencia de fotografías que documentan sus diversas etapas de composición tomadas por Dora Maar, entonces amante del artista.¹² *Guernica* no expone una tesis política ni se declara a favor de una ideología particular. Se ha dicho que subraya valores humanos, representa el sufrimiento y la injusticia. El cuadro secundó la oleada de solidaridad hacia la República después del impacto que produjo el bombardeo, y que beneficiaría al bando leal pese a algunos distanciamientos posteriores, por ejemplo el de los católicos franceses cuando se difundieron las noticias del ataque al clero y las iglesias; o el de la izquierda a medida que se conoció la represión que aplicaban los comunistas a los anarquistas y trotskistas.

En el proceso de su elaboración, desaparecieron del cuadro referencias que podían tomarse como alusiones partidistas: el puño en alto, la hoz; pero en principio fue devuelto al taller del artista porque el nuevo embajador de la República en París, un católico de izquierda, lo desestimó. Se afirmó que nada en el cuadro recuerda específicamente los sucesos de Guernica, y que su blanco y negro evoca la letra impresa de los periódicos a través de los cuales el artista se enteró de la noticias, mientras que la grisalla intermedia se puede asociar con las imágenes que difundía la prensa. *Guernica* fue catalogado como un ejemplo de cubismo expresivo, no analítico. En él se puede apreciar una sola figura masculina, yacente, cuatro femeninas, y tres animales: un toro inmune y poderoso y un caballo como víctima aullante que recuerda las antiguas corridas en las que los caballos de los picadores todavía no tenían protección y eran embestidos y agonizaban de modo atroz en la arena. Una lámpara situada en el centro del extremo superior acaso alude a la técnica o las bombas incendiarias, o simboliza una especie de Cristo pantocrátor, lo que también dio lugar a interpretaciones religiosas, que por supuesto suscitaron airados repudios. Las lecturas de la tela son, desde luego, numerosas. Algo claro es que ella ofrece, ante todo, la representación de una derrota, y de no un combate.

Picasso no solía aceptar encargos (una célebre excepción fueron sus telones para los ballets rusos) y tampoco había enfrentado nunca el desafío de pintar un gran cuadro de tema histórico o político, fuera de *Sueño y mentira de Franco*, unos bocetos sólo dados a conocer después del *Guernica*. En los 18 meses de guerra que siguieron a la finalización de su obra, Picasso no volvió al tema de la guerra, aunque por cierto no le resultaba indiferente como individuo. Recién en 1951, ya como miembro del Partido Comunista Francés (al que se afilió en 1944), pintó *Masacre en Corea*, cuyo modelo evidente son los fusilamientos de Goya.

Guernica fue exhibida por primera vez en el pabellón español de la Exposición Internacional de París junto con cinco esculturas del propio Picasso, entre ellas la *Gran cabeza de mujer* (1931) y otra de Alberto Sánchez (*El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*). Se exhibieron obras de Julio González (*Montserrat*), fotomontajes del funcionario de la República y artista valenciano Josep Renau y un enorme mural hecho en el lugar por Joan Miró (su *El segador* se extravió). Alexander Calder, artista estadounidense y antifascista, donó al pabellón la *Fuente de mercurio*, uno de sus *stabiles* (según denominó Max Arp a estas esculturas para oponerlas a sus propios *móviles*, bautizados así por Marcel Duchamp). En el pabellón también se proyectaban películas coordinadas por Luis Buñuel, entonces a cargo de la propaganda republicana en la embajada española en Francia. Un país atrasado y en guerra civil presentaba en su espacio a un conjunto de maestros contemporáneos.¹³

La elección de los encargados del pabellón español, y la defensa de sus preferencias por artistas revolucionarios como Picasso o Miró, fue posible gracias al momento político que vivía España. Los intelectuales vinculados a la tarea fueron Max Aub, José Bergamín, Josep Renau y los arquitectos Sert y Lacasa. El pabellón presentó obras que resistían tanto al “realismo socialista” como a la “vuelta al orden”, al oficialismo y a lo decorativo, al neoclasicismo y al academicismo, según escribió Saura en un ensayo. La imagen de Miró para el afiche *Aidez l’Espagne* es “una de las imágenes más poderosas del arte español de nuestro siglo [i.e., del siglo XX]”; pero, prosigue Saura, al lado de estas obras maestras del modernismo había asimismo una “sucursal del costumbrismo pictórico” y pinturas academicistas, de sentido social y convencionales en su estética.¹⁴

El *Guernica* suscitó rechazos aún entre las autoridades republicanas, pero terminó siendo aceptado *a pesar* de su audacia, de su antirrealismo que lo volvería difícil de comprender como arte político, según se creía a partir de los criterios convencionales del momento, del aparente subjetivismo de sus temas y de sus “defectos” como instrumento de propaganda de guerra, pues no identificaba los enemigos cuyos crímenes la tela debía denunciar. Con el tiempo, sin embargo, el *Guernica* se convertiría en la pieza de arte político más indiscutida y famosa del siglo XX.

Tras la clausura de la exposición de París, el cuadro fue exhibido en distintos lugares de Europa y acabó en Nueva York en 1939, integrado a una gran y exitosa muestra que el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) le dedicó a Picasso. La dictadura de Franco y el estallido de la guerra europea hicieron que la pintura permaneciera en ese museo durante más de cuatro décadas hasta que, en 1981, con la consolidación de la democracia española, emprendiera su vuelo apoteósico a Madrid, donde fue alojado, tras un vidrio blindado, en una sala especial del Casón del Buen Retiro, una dependencia del Museo del Prado. Once años más tarde se lo trasladó a su ubicación definitiva, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde se encuentra hoy.

5.

Fue al año siguiente de que el cuadro llegara a Madrid que el artista Antonio Saura dio a conocer una obra extraordinaria, su libelo *Contra el Guernica*, una colección de sentencias que, alternativamente, comienzan con las palabras “odio”, “detesto” o “desprecio”.¹⁵ El íncipit de sus frases da por sí solo una buena idea de la intensidad emocional y la energía moral que despliega cada una de ellas. Su violencia verbal no se contrapone, sin embargo, a la lucidez. En ocasiones expresa indignación; otras veces, la inteligencia estética y política dosifica una furia lingüística. La segunda invectiva, por caso, es una decidida corrección a las esperanzas combinadas de Walter Benjamin en la politización del arte y en su popularización a través de la reproducción técnica:

Detesto al *Guernica* porque es un cartelón y porque, como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito.¹⁶

Porque la consecuencia inevitable es por supuesto la banalización comercial de la obra antes que su difusión cultural:

Detesto al *Guernica* porque es “una mercancía que se vende muy bien todo el año”.

Más adelante, ese desdén muta en envidia española. Sin variar el típico verbo inicial, y citando quizá una fuente de época que hoy se nos escapa, declara:

Detesto al *Guernica* porque es “el único cuadro histórico de nuestro siglo, no porque representa un hecho histórico, sino porque es un hecho histórico”.

El artista plástico, no evita comentarios formales, agudos y contradictorios a la vez. En una página del libro se lee:

Detesto al *Guernica* porque habiendo sido pintado solamente en blanco y negro parece pintado con muchos colores.

Y en otra:

Detesto el *Guernica* pintado solamente con dos colores para evitar otros problemas.

La obra de Picasso siempre fue considerada como política; de hecho, es el mayor cuadro político del arte occidental. El rencoroso, genial talento de Saura en este librito consistió en poner de relieve, a través de un gran ejemplo, que el arte político es siempre arte *en situación*. El “mensaje” de un cuadro no permanece invariable a través del tiempo: puede alterarse, incluso invertirse. Es decir que una obra cualquiera está inserta en un campo de fuerzas en transformación histórica que puede alterar completamente su configuración y su contenido. En 1937 *Guernica*, en París, tenía un significado; en 1981, en Madrid, otro distinto. Dentro de ese lapso, pudo proyectar muchos otros mensajes, algunos, como de vela Saura, difíciles de creer en la actualidad, porque llegaron a ser capaces de neutralizarlo por completo o, lo que es peor, capaces de reutilizarlo en un sentido insólito:

Odio al *Guernica* porque su imagen, inocentemente empleada como portada para diversos libros franquistas, demostró el engaño que entraña al poder ser utilizada indiferentemente por uno y otro bando.

Con sus vitriólicos comentarios, Saura no pretende, por cierto, brindar una evaluación histórica de la obra. Lo que se propone es, en primer lugar, denunciar la manipulada recepción de Picasso a la que asiste en su momento. El acontecimiento de la llegada del *Guernica* marcó un clímax cultural de la transición española a la democracia, a menudo evocada como un modelo para posteriores procesos posdictatoriales, como los ocurridos en Sudamérica unos años después. La instrumentalización de la que es objeto el *Guernica* provoca en Saura un intenso rechazo que a menudo elabora a partir del montaje de fragmentos del discurso social, lugares comunes hallados en la prensa periódica (las citas siguientes no corresponden al orden en el que aparecen en el libro):

Detesto al *Guernica* porque en su regreso “no ha habido intencionalidad política”.

Odio al *Guernica* porque al llegar a Madrid una estúpida salva de aplausos saludó la caja de madera que lo contenía.

Desprecio la “admirable perseverancia y el patriotismo que hemos puesto a gala los españoles para que nos devuelvan el *Guernica*”.

Detesto al *Guernica* porque va a ser protegido contra “los extremismos de ambos signos”.

Desprecio “la alegría que invade los hogares españoles, reconfortados por el magnífico triunfo de la recuperación del supercuadro Guernica que representa culturalmente algo así como ganar el Mundial de fútbol”.

En conclusión:

Odio el premio podrido del *Guernica* concedido a los españoles por sus méritos en las oposiciones de ingreso a la democracia.

El espectáculo del Guernica democrático era, según Saura, una celebración del arribismo y la mediocridad públicas, la segura condena a muerte de la fuerza plástica y la movilización civil que el cuadro había sido capaz de demostrar en otros contextos históricos:

Detesto y celebro a un tiempo “el regreso del último exiliado, el último viaje del *Guernica*”, en la gozosa certeza de su aniquilamiento.

Odio al *Guernica*, en estos días de cicuta y crisantemos, “porque ya podrán repicar los cascabeles de la mojigatocracia, esbozar sonrisas de cocodrilo los politiqueros de la cultura y entonar caracoles disfrazados de noviembre los alguaciles del retroconformismo neoprogresista”.

El Partido Socialista Obrero Español (PSOE) era entonces la principal fuerza de oposición y en octubre de 1982 llegaría al poder. A fines de 1981 el gobierno de la UCD, integrado también por algunas figuras involucradas con el franquismo, firmó un protocolo de adhesión del país a la OTAN al que el PSOE se opuso prometiendo plebiscitarlo (cosa que hizo en 1986 pero, ya en el poder, haciendo campaña *a favor* del ingreso en la alianza militar). Saura captó con claridad la inmensa paradoja artístico-política de esta situación:

Odio la entrada en la OTAN del *Guernica*.

6.

El traslado del cuadro en 1992 desde el Prado, donde lo protegió inicialmente un vidrio blindado porque se suponía que suscitaría represalias cuando en realidad su presencia resultó pacificadora, hasta el Reina Sofía, distante un kilómetro, impulsó a Saura a componer una versión actualizada y complementó su líbello original con otro titulado “Réquiem para el *Guernica*”. Fue en el oficialista diario *El País* de Madrid donde aparecieron sus nuevas frases fechadas en París. El marco de publicación podría haber constituido una primera y seria amenaza, pero Saura, al menos desde la perspectiva actual, superó indemne el desafío:

Detesto imaginar qué hubiera opinado Picasso si hubiese sabido que el *Guernica* llegaría a España en un régimen monárquico, protegido por la Guardia Civil, siendo Calvo Sotelo presidente del gobierno y un cura director del Museo del Prado, habiendo sido encerrada la pintura en una urna cristalina bajo la protección permanente de las metralletas, y años más tarde en una pecera antibalas por capricho de un Gobierno socialista antimarxista.

Esta frase en la que Picasso oficia las veces de criterio moral, político y estético, viene después de otra que lo desmitifica:

Odio los documentos que prueban que el *Guernica* no fue generosamente ofrecido por Picasso al Estado español, sino bajo pago de 150.000 francos, la suma más importante percibida por el pintor hasta entonces, haciendo esto posible su presencia en el Centro Reina Sofía.¹⁷

En efecto, fue el recibo de ese pago lo que demostró que la obra pertenecía al Estado español y obligó al MoMA a desprenderse de ella. Picasso no es la última víctima del aforista Antonio Saura:

Desprecio al pintamonas en ejercicio Antonio Saura, admirador de Picasso y partidario del traslado del *Guernica* al Centro de Arte Reina Sofía.

La autocrítica de este aforismo anticipa ya la progresiva declinación de la fuerza que caracteriza los siguientes. Sólo un artista como Saura podía alzar su voz contra una obra como el *Guernica*, fetiche histórico del arte contemporáneo, a la vez que monumento nacional español. En 1997 Saura publica una nota, también en *El País*, titulada “Para salvar el Guernica”, y dirigida contra las pretensiones del gobierno vasco por trasladar al *Guernica* e integrarlo a la colección del flamante Museo Guggenheim de Bilbao. La atenuación de la violencia de la forma —un artículo sobrio, enérgico pero argumentado, en lugar del dicitario ácido de los fragmentos— es un paso en dirección a la urbanización del artista. Saura no cambia de opinión, sin embargo. Se opone a que el cuadro sea un “juguete político” que borre el carácter moral que había logrado adquirir. Según concluye Saura, era preciso impedir que una obra espectacular termine convirtiéndose en un espectáculo.

7.

El *Guernica* fue objeto de múltiples interpretaciones tanto políticas como estéticas a lo largo del siglo XX. Pintado tres décadas después de *Les Femmes d'Alger*, un cuadro considerado como hito inicial de las vanguardias del siglo XX, *Guernica* fue definido como el punto más alto de la producción de Picasso y que marcaría asimismo el inicio de su declive como artista, a pesar de que su carrera posterior se extendió productivamente a lo largo de casi cuatro décadas más. En cada uno de los lugares donde se exhibió, *Guernica* generó polémicas y fue aprovechado localmente de las más diversas maneras. En 1953 viajó a la Bienal de San Pablo en Brasil, donde tuvo gran repercusión entre los artistas y se convirtió en un ejemplo del modernismo al que el país aspiraba y la Bienal propugnaba. Ese mismo año se exhibió en Milán y el Partido Comunista Italiano (Picasso ya era miembro del PC francés) lo promocionó como un ejemplo de arte comprometido, un caso ejemplar de integración del gran arte con la política progresista.

Sin embargo, el *Guernica* había sido pintado sólo unos pocos años después de que en la URSS de Stalin se estableciera la doctrina del realismo socialista.¹⁸ El cuadro planteaba una serie de desafíos a los burócratas culturales del stalinismo. No podían simplemente rechazarlo como ajeno a la ortodoxia, pero resultaba inasimilable para sus lineamientos estéticos tradicionalistas y antivanguardistas. En su *Teoría estética* Adorno comentó que Picasso, junto con Sartre, encarnaban una contradicción entre, por una parte, sus respectivos roles de mascarones de proa culturales del stalinismo, y, por la otra, la independencia que sus producciones artísticas mostraban respecto de la ortodoxia, a la que objetivamente se oponían.¹⁹

Picasso se convirtió muy pronto en un representante destacado del pacifismo humanista que llegó a ser la línea internacional del Kremlin, difundida en todos los ambientes culturales comunistas de Occidente durante la Guerra Fría. En 1950 EE. UU. le negó al artista una visa de entrada para acompañar a una delegación de intelectuales que iba a difundir estas ideas (Picasso nunca llegó a visitar ese país). Su célebre *Paloma de la paz* (1949) se volvió un símbolo de esta política pacifista, junto con su posterior *Masacre en Corea*.

Más allá de las vicisitudes de su autor, durante su permanencia en Nueva York, *Guernica* alcanzó el estatuto de símbolo de la colección que albergaba el MoMA. Su director, Alfred H. Barr, lo consideraba un monumento modernista, pero por supuesto procuró desligarlo de la carga política partidaria que la firma de Picasso había llegado a infundir sobre la pintura. Las dificultades que afrontó Barr en los EE. UU. de la Guerra Fría para lograr su objetivo no fueron menores. La pieza más famosa del arte contemporáneo, exhibida en el museo más importante de arte moderno del mundo era obra del artista más célebre del siglo, un hombre afiliado al Partido Comunista que aparecía en reportajes ofrecidos a la prensa del partido y había hecho retratos del propio Stalin para ella (en 1953 Louis Aragon le encargó uno de ellos para *Les Lettres Françaises*).

Sin embargo, allegados a Picasso como su galerista D. H. Kahnweiler aseguraron que el comunismo del artista era apenas nominal, casi apolítico, y que carecía de cualquier formación ideológica. Su adhesión al comunismo fue más bien determinada por su simpatía por los pobres y por el pacifismo que defendía el partido. Después de la invasión soviética a Hungría Picasso siguió en el partido, pero apenas formalmente, sostiene su gran biógrafo John Richardson, quien estima que los valores básicos del pintor eran más bien aquellos religiosos con los que se había criado en España. Su propia compañera Jacqueline Roque reveló que Picasso hacía discretas donaciones a obras de caridad de la Iglesia; ella lo consideraba “*plus Catholique que le Pape*”. Mientras tanto, el régimen de Franco continuaba con sus intentos de seducción al artista a través del torero Dominguín, su amigo. De hecho, el Museu Picasso de Barcelona se abrió en plena dictadura, en 1963, sin que Madrid planteara objeciones.²⁰

Barr intentó establecer una interpretación del cuadro que lo ubicara en un contexto pacifista despolitizado y antifascista genérico. Después de todo, la obra había sido hecha en el período pre-comunista de Picasso y a favor de un gobierno democrático asolado por una insurrección fascista que lo derrocaría tras un espantoso conflicto civil que había movilizado a su favor numerosas voluntades entre los demócratas de todo el mundo.

El simposio sobre el *Guernica* que organizó Barr en noviembre de 1947 estaba dirigido a “domesticar la obra”, según le reprochó un crítico español. Las sesiones, que hoy nos pueden resultar un poco disparatadas, giraron en torno de la correcta decodificación de la imagería del *Guernica*, sobre cuya interpretación el propio Picasso habían brindado indicios contradictorios. ¿Representaba el toro erguido la fuerza indómita del pueblo español o bien la brutalidad de los fascistas? ¿Era un recuerdo de la gallardía del animal ante la muerte en la tauromaquia, un ícono español, o bien un mensaje universal contra el atropello totalitario? ¿Acaso el caballo atrozmente herido no aludía a la figura del pueblo atacado? ¿O era más bien una alegoría de la derrota que sin dudas le esperaba a los reaccionarios? Si las figuras individuales del *Guernica* podían dar lugar a estas bizantinas discusiones, era menos debatible que la obra como un todo había alcanzado una categoría canónica en la historia del arte moderno.²¹

Guernica siguió molestando cuando las reproducciones del cuadro se volvieron pancartas en las movilizaciones contra la guerra de Vietnam, pero en tanto modelo formal, como culminación de un cubismo expresivo, era una joya para el modernismo que auspiciaba el MoMA. Adorno, desde un modernismo estético que no temía la carga política del arte, deploraba su interpretación puramente contenidista, propia del realismo, porque desactivaba la fuerza del arte y lo volvía finalmente inofensivo. En la única mención explícita al cuadro incluida en su *Teoría estética*, afirmó que lo característico de la obra residía en su potencia formal. La contradicción entre el carácter social del arte y su autonomía, quedaba manifiesta de manera ejemplar en el *Guernica*, evitando la caída en mera ideología estética del arte “comprometido”:

En la aporía aparece la totalidad de la sociedad, que se traga todo lo que suceda. Que las obras renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de la expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social: la expresión es el fermento social de su figura autónoma. El testigo principal de esto sería el *Guernica* de Picasso, que con su estricta incompatibilidad con el realismo prescrito, mediante su construcción inhumana, adquiere esa expresión que lo agudiza como protesta social más allá de todo malentendido contemplativo.²²

Adorno insistió en el carácter radicalmente social, y por tanto también en la historicidad del arte. Esto implicaba que las obras, incluido su carácter estético, eran transitorias, “...lo que alguna vez fue arte puede dejar de serlo”, escribió. *Contra el Guernica* de Saura puede ser entendido como la reacción de un artista ante una obra que admira pero que ve sometida a un campo de fuerzas político que la rodea y amenaza con asfixiarla como obra de arte. Muy pronto, *Guernica* se expuso a la pérdida de su carácter estético debido a la inmensa proyección política y cultural que había alcanzado en todo el mundo. Esto la situó en medio del fuego cruzado de la política internacional durante la Guerra Fría. La recepción del cuadro en la España democrática la sometía a otra prueba decisiva, que Saura registró con preocupación y sarcasmo en su líbello.

Aquietadas las disputas por la interpretación de *Guernica*, ya emplazada en el destino que para ella imaginó Picasso, un museo español, subsiste sin embargo el interrogante por el legado de la denuncia que la obra elevaba. Como explicó Adorno, ninguna obra posterior podía limitarse a seguir el sendero formal que *Guernica* había abierto: su modernismo expresivo, su cubismo político. La aniquilación de poblaciones civiles desde el aire, que causó una impresión tan enorme en Picasso y en los hombres y mujeres de su generación, no haría sino volverse más letal y sistemática pocos años después de la tragedia de *Guernica*, durante la Segunda Guerra, y en nuestros días continúa impactando en la imaginación artística, porque el bombardeo de civiles sigue siendo un recurso estratégico.

Muchas obras posteriores al *Guernica* asumieron el tema de la guerra aérea. En América Latina, como reacción a los bombardeos en Vietnam, León Ferrari presentó en 1965 “La civilización occidental y cristiana”, obra escultórica, quizá la más representativa de su carrera, que todavía conserva todo su poder conmoción por su simplicidad y su fuerza (y, dicho sea de paso, por la persistencia del fenómeno lo que denuncia). Uno de los artistas más relevantes del presente, Gerhard Richter, produjo una serie de pinturas sobre los

ataques aéreos a partir de la Segunda Guerra en la que mostraba sólo los aviones dispuestos para la operación, y no sus resultados, como sí hizo en otra obra, en la que representó una fotografía aérea de la devastación que sufrió Colonia en 1945.²³ Todavía después del fin del comunismo, la copia en tapiz de Guernica, donada a la ONU por Nelson Rockefeller, tuvo que ser ocultada en 2003 cuando el Secretario del Departamento de Estado Colin Powell enfrentó a la prensa para anunciar el comienzo de los ataques a Irak. Adorno ya había advertido que el cubismo logró anticipar una experiencia histórica documentada luego por las fotografías aéreas de las ciudades devastadas por los bombardeos. “Mediante el cubismo, el arte dio cuenta por primera vez de que la vida no vive”.²⁴

¹ Eugenio F. Granell, *Picasso's "Guernica". The End of a Spanish Era*, Ann Arbor: Michigan, UMI Research Press, 1981.

² Enzo Traverso, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea, 1914-1945*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, trad. M. A. Petrecca, p. 118.

³ John Kenneth Galbraith, *Memorias. Una vida de nuestro tiempo*, Barcelona, Grijalbo, 1982, trad J. A. Bravo, págs. 229-235, 244 y 257.

⁴ *The Fog of War. Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003) de Errol Morris. La película ganó un Oscar al mejor documental. Sitio oficial: <http://www.sonyclassics.com/fogofwar/> [acceso: 8. 4. 2011]. La película está disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-6733596013688235740&ei=V29BS7vxJJKF-QaYt-ynBg&q=movie+agent+-Charlie+-Waco+-year&view=3&dur=3#> [acceso: 8. 4. 2011].

⁵ Carl Schmitt, *El Nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del Jus Publicum Europaeum*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979, trad. D. Schilling Thon, pp. 418 y ss..

⁶ http://www.bild.de/BILD/politik/2009/11/26/bomben-video-kunduz-in-afghanistan-verschwieg-minister-jung-die-wahrheit-ueber-die_20bombardierung.html [acceso: 2. 3. 2010].

⁷ Sobre esto, véase la siguiente reseña al libro de Martin van Creveld, *The Age of Airpower*: Michael Beschloss, “Questioning America’s Faith in Air Power”, *The New York Times* (Nueva York), 22. 4. 2011 [acceso: 5. 4. 2011]

http://www.nytimes.com/2011/04/24/books/review/book-review-the-age-of-airpower-by-martin-van-creveld.html?_r=1&ref=books

⁸ G. W. F. Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, § 328, págs. 375-376, trad. J. L. Vermal; G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Suhrkamp, Frankfurt. a. M., 1993, § 328, p. 496.

⁹ E. Traverso, *A sangre y fuego*, pp. 119-120.

¹⁰ W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003, trad. M. Sáenz.

¹¹ Joaquín de la Puente, *El Guernica. Historia de un cuadro*, s/l, Silex, 1987; Jean-Louis Ferrier, *De Picasso a Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Hachette, 1998.

¹² Meyer Shapiro, *The Unity of Picasso's Art*, Nueva York, G. Braziller, 2000, p. 169 y ss.

¹³ Una maqueta del pabellón, expuesta en el Museo Reina Sofía de Madrid, se puede ver en: <http://www.googleartproject.com/museums/reinasofia/spanish-pavilion-paris-international-worlds-fair-1937-479> [último acceso: 7. 4. 2011]. El gran biógrafo de Picasso recuerda, sin embargo que en 1934 Picasso fue contactado por un cuadro cultural del falangismo, Ernesto Giménez Caballero, quien lo invitó a cenar después de una corrida en San Sebastián y le propuso financiar una retrospectiva en Madrid, un viejo anhelo del artista, pero el proyecto se frustró por la ilegalización de la Falange y los acontecimientos políticos que siguieron. En ese mismo año se exhibieron en Barcelona pinturas de Picasso, las primeras que se mostraban en España. John Richardson, "How Political was Picasso?", *The New York Review of Books*, 25. 11. 2010: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/nov/25/how-political-was-picasso/> [acceso: 13.4. 2011]

¹⁴ Antonio Saura, *Fijeza. Ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, págs. 148-153.

¹⁵ Antonio Saura, *Contra el Guernica. Libelo*. Mont-sur-Lausanne, Archives Antonio Saura (Ginebra) – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid – Ediciones de la Central (Barcelona), 2009. Prefacio de Félix de Azúa.

¹⁶ Es curioso el paralelismo entre el comentario de Saura y el siguiente pasaje de Adorno, dirigido a subrayar el carácter transitorio del arte, del que se hablará más abajo: "Quien en 1970 pintaba a la manera cubista hacía carteles utilizables por la publicidad...". Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 397; Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 446.

¹⁷ Para apreciar el *Guernica*, escribió Saura en otro ensayo, es preciso "desembarazar al cuadro del contenido mítico y simbólico, sagrado en el fondo, en el que la historia lo ha sumergido y vulgarizado". A. Saura, *Fijeza*, pág. 164. Max Aub había vencido las resistencias de Picasso y le engregó un cheque en nombre de la República por 150 mil francos. Un historiador calcula que la cifra era muy elevada, casi 10 veces más de lo que recibía por esa época el artista por una obra, y un 15% de lo que costó todo el pabellón español. Sólo años más tarde *Les demoiselles d'Avignon* fue comprada por un monto similar por el MoMA. Pero Picasso había aceptado el encargo y comenzó a trabajar en el cuadro sin esperar compensación y luego donó los estudios preparatorios. Javier Tusell, "Picasso, Guernica y los años de la Guerra Civil española", *Picasso: Guerra y paz* (cat.

exp.), Institut de Cultura de Barcelona - Museu Picasso, Barcelona, 2004, María Teresa Ocaña (curadora).

¹⁸ En abril de 1932 el Comité Central del PC de la URSS disolvió las asociaciones de artistas y estableció “uniones de creadores” únicas para cada disciplina. Se limitó así la actividad de los grupos independientes de vanguardia (o sus luchas facciosas, como se argüía) y puso la actividad artística bajo la dirección del Partido. En 1934, el Primer Congreso de Escritores soviéticos postuló oficialmente la doctrina del “realismo socialista”, que luego se extendió a las otras artes. Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-textos, 2008, trad. D. Navarro, págs. 79 y ss.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Obra completa 7, Madrid, Akal, 2004, trad. J. Navarro Pérez, p. 337; Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, pp. 379-380.

²⁰ John Richardson, “How Political was Picasso?”, *cit.*

²¹ Los comentarios precedentes de las implicancias política y la recepción internacional de la obra se basan en las las contribuciones de Andrea Giunta, Francisco Alambert y Stephen Petersen incluídas en: Andrea Giunta (ed.), *El “Guernica” de Picasso, el poder de la representación: Europa, Estados Unidos y América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2009.

²² Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 396; Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 446.

²³ “14 FEB 45” (2001); también la serie de aviones: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=19 [acceso: 14. 4. 2011]

²⁴ Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 398; Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 447.