

PULSIÓN Y PASIÓN EN LA CREATIVIDAD. UNA APROXIMACIÓN AL *GUERNICA* DE PICASSO

Víctor Cabré Segarra



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm.

Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012

Prefacio

En los años setenta, mientras trabajaba en una pequeña galería de arte de la calle Montcada de Barcelona para pagar mis estudios de psicología, tomé contacto con el *Guernica* de Picasso. Quizás sería más preciso decir que impacté con él, o que él impactó conmigo, ya que desde entonces no he dejado de sentir un interés muy especial tanto por la obra como por algunos de los aspectos que la rodean. Eran años en los que, en muchos

hogares, una reproducción del cuadro de Picasso presidía el comedor familiar. Me sorprendía la familiaridad y la facilidad con la que tantas personas, no necesariamente conocedoras de las circunstancias que rodearon la elaboración del cuadro ni del arte en general, incorporaban un lenguaje estético que a priori no parecía fácil de asimilar. Empecé a preguntarme si ese cuadro no debía tener alguna cosa más que lo que yo era capaz de apreciar en las múltiples reproducciones, de muy diversa fiabilidad, que se amontonaban en la galería. A falta de internet, comparaba reproducciones de una gran variedad de tamaños y calidades, hasta que decidí que tenía que ir a Madrid para verlo en directo.

Mi impresión al verme frente a frente con el *Guernica* es difícil de describir con palabras. La primera reacción instintiva fue la de cerrar los ojos y la segunda, inmediatamente después, taparme los oídos. En el silencio de la sala del museo, el gran mural emitía un nivel de ruido difícilmente soportable, hasta que pasados unos instantes los sentidos recuperaron un cierto equilibrio y el ánimo un cierto sosiego, necesarios para poder introducirme dentro de la obra sin miedo a ser fagocitado por ella.

En aquellos días, también, tuve la suerte de conocer personalmente a Josep Palau i Fabre, poeta y biógrafo, considerado como uno de los mayores conocedores, a nivel mundial, de la obra y la persona de Pablo Ruiz Picasso. A través de algunos de sus libros me acercó al genio y al controvertido personaje y a propósito de uno de estos libros que vio que yo había adquirido, me advirtió de que la censura de la época le había impedido reproducir uno de sus poemas. Sin mediar palabra cogió un pedazo de papel y me lo escribió allí mismo para que lo tuviera.

GERNIKA

Era dia de mercat.

Els infants jugaven a guerra.

Les dones triaven les verdures, els ous, l'aviram, les patates.

El repertori era una mica limitat perquè era temps de guerra.

Era dia de mercat.

Dos quarts de cinc de la tarda.

Els infants jugaven a guerra quan de sobte,

*del cel, d'on venen, diuen, els àngels i els ocells,
queia un xàfec de foc, el cel era l'infern,
l'ordre s'havia capgirat.
Tres hores com una eternitat i aquell joc s'extingia.
Els infants ja no jugaven a guerra:
la guerra els havia exterminat.
Ara tothom pensava igual, perquè tots els cadàvers pensen el mateix.
I així començava la gran uniformitat.
Mil sis-cents cinquanta quatre morts i vuit-cents vuitanta-nou ferits.
Quina gesta, senyors, quina gesta! Que el món prengui model, ja sap el que l'espera.
No habitaven als Andes, els Còndors? Per què escullen aquestes contrades?
I l'arbre allí, al bell mig, també nafrat, però dempeus.
I encara no ressuscitat!*

Josep Palau i Fabre (1979)

GERNIKA

*Era día de mercado.
Los niños jugaban a guerra.
Las mujeres elegían las verduras, los huevos, el averío, las patatas.
El repertorio era un poco limitado porque era tiempo de guerra.
Era día de mercado.
Las cuatro y media de la tarde.
Los niños jugaban a guerra cuando de repente,
del cielo, de donde vienen, dicen, los ángeles y los pájaros,
caía un aguacero de fuego, el cielo era el infierno,
el orden se había volteado.
Tres horas como una eternidad y aquel juego se extinguía.
Los niños ya no jugaban a guerra:
la guerra los había exterminado.
Ahora todos pensaban igual, porque todos los cadáveres piensan lo mismo.
Y así empezaba la gran uniformidad.
Mil seiscientos cincuenta y cuatro muertos y ochocientos ochenta y nueve heridos.*

¡Que hazaña, señores, que hazaña! Que el mundo tome nota, ya sabe lo que le espera.

¿No habitaban los Andes, los Cóndor? ¿Por qué escogen estos lugares?

Y el árbol allí, justo en medio, también herido, pero de pie.

¡Y aún no resucitado!

Josep Palau i Fabre (1979)

El encargo y la lucha interior

Desde los primeros días de enero de 1937 en los cuales Picasso recibe el encargo, por parte del gobierno de la República Española, de realizar un gran mural para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, hasta el mes de mayo de ese mismo año que es cuando están fechados los primeros esbozos reconocidos, la gran tela del *Guernica* permanece intacta en el taller. Para un trabajador incansable y prolífico como Picasso este lapso de tiempo se nos antoja una eternidad, por lo que podemos inferir que le faltaba un elemento esencial: el estímulo.

Picasso, que tiene 55 años, vive en París desde 1904 y permanece atento a los acontecimientos relacionados con la guerra civil española, por lo que el bombardeo de la pequeña villa vasca de Gernika actuó como catalizador de sus energías vitales y creativas. El hecho no le facilitó la imagen propiamente dicha, sino su esencia. Ya no le es posible responder con trazos satíricos, como lo había hecho a menudo anteriormente, porque no es el hecho bélico o político en sí mismo lo que le enfurece sino lo que él considera un abuso prepotente de los bombarderos nazis contra una pobre población indefensa. Este es el detonante moral que le sirve para convertir ese sufrimiento, ese grito angustiante, en el tema de la obra que ha de presidir el pabellón de la Exposición de París ese mismo año.

No hay duda en considerar el *Guernica* como el cuadro más famoso del siglo XX y una de las pinturas más célebres de todos los tiempos, pero ésta además se nos ofrece acompañada, por vez primera, de un extenso registro de bocetos y un archivo fotográfico de los diversos momentos de su ejecución. En algunas ocasiones se ha pretendido que toda esta información adicional permitiría comprender la esencia del proceso creativo del

pintor, pero estamos convencidos que la creatividad del pintor no se lleva bien con las condiciones de observación propias del laboratorio de investigación y en cuanto Dora Maar enciende el foco para fotografiar la tela, el genio creativo se hace escurridizo. Aún así, es innegable que todo este material nos permite tener constancia y tomar buena nota de distintos momentos por los que pasa el artista, entre el encargo inicial y el cuadro final, que reflejan una forma de trabajar, de incorporar, modificar y eliminar distintos elementos y distintas ideas.



Fotografías del proceso tomadas por Dora Maar

Nada más aceptar el encargo, Picasso alquila el gran estudio del número 7 de la *rue des Grands-Augustins* para este cometido, pero durante esos primeros días de enero pinta dos retratos que ofrecen un acusado paralelismo y que nos dan noticia de las dos mujeres que, en esos momentos, están presentes en su vida: Marie-Thérèse y Dora Maar. Ambas mujeres comparten presencia en el *Guernica*, tanto en el cuadro a través de los perfiles y de las actitudes de las distintas mujeres representadas en él, como en todo el proceso que lo acompaña. Dora Maar es quien realiza las seis fotografías de distintas etapas de la realización del cuadro y en la entrada del Pabellón, donde se expone el *Guernica*, se instala *La gran cabeza de Marie Thérèse*, escultura realizada por Picasso.



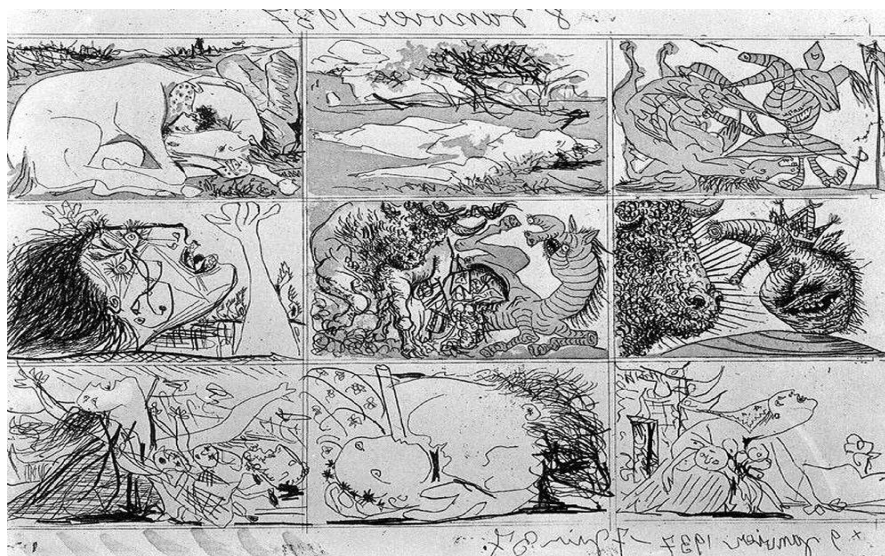
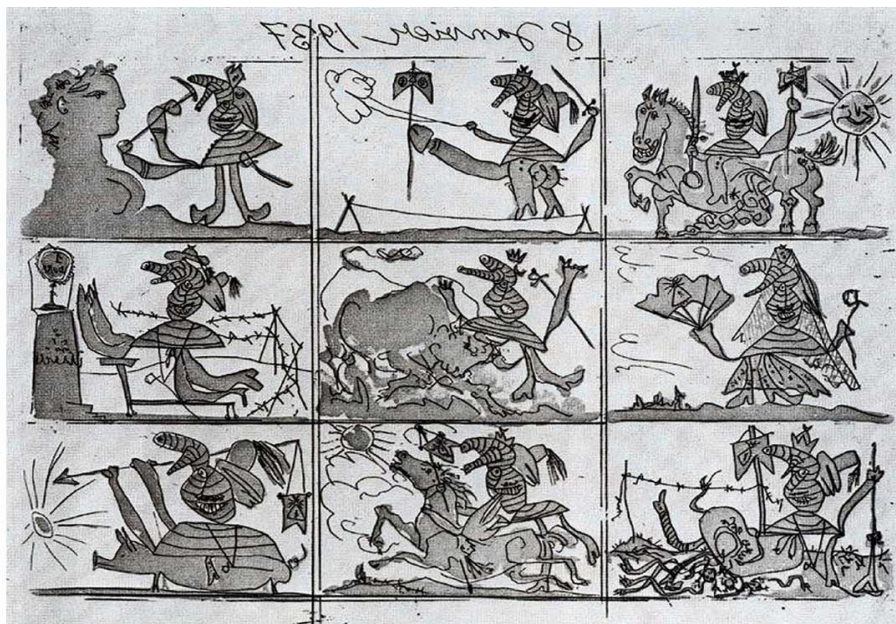
Marie Thérèse sentada (1937)



Dora Maar sentada (1937)

Simultáneamente graba la primera plancha y parte de la segunda de *Sueño y mentira de Franco* (1937)¹. Se trata de un conjunto de pequeños compartimentos conteniendo episodios diversos de una misma historieta en la que ridiculiza y caricaturiza la figura del general y que seguramente realizó ya animado por la perspectiva del mural. Igualmente hemos de citar, como antecedente directo del *Guernica*, la *Suite Vollard*, un conjunto de cien gravados que culmina en la *Minotauromaquia* (1935) conteniendo muchos de los elementos simbólicos de la llamada mitología picassiana: el caballo, el toro, etc.

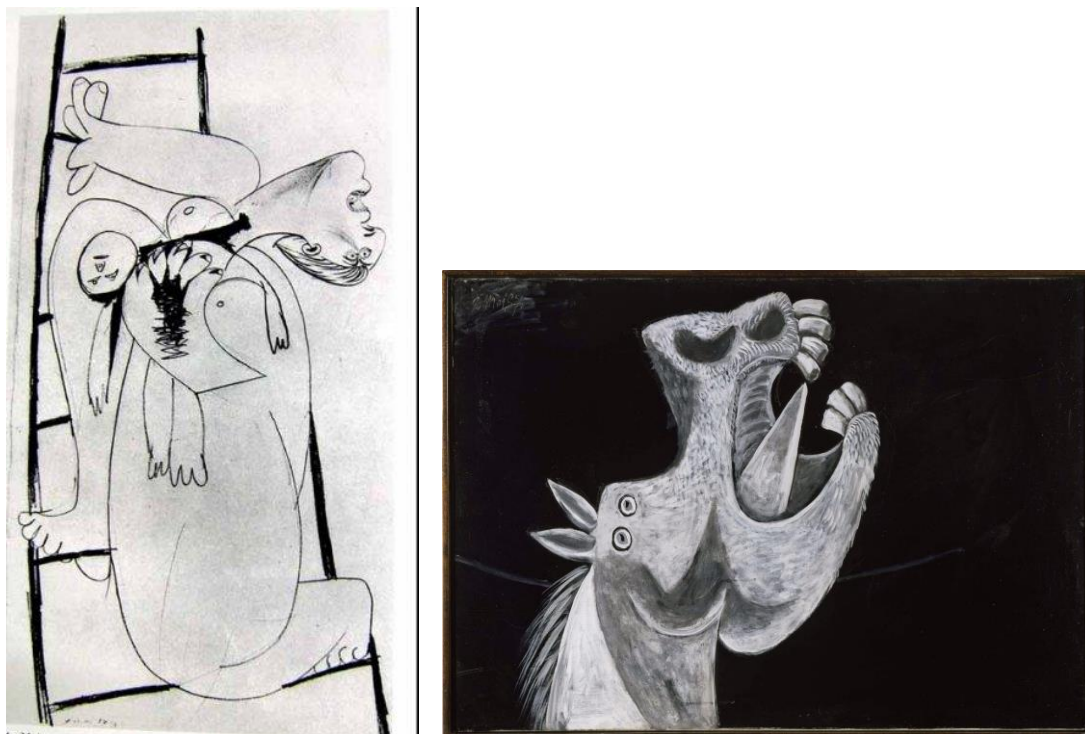
¹ La segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco* se completa el día 7 de junio, cuando el *Guernica* ya ha sido entregado.



Sueño y mentira de Franco I y II (1937)

Todos estos símbolos de su universo personal se agolpan en su interior cuando Picasso se enfrenta al reto de construir el mural, y de ello dan detallada cuenta el gran número de esbozos relacionados con la ejecución de la obra. En total son 45 dibujos minuciosamente

fechados y numerados, lo cual nos permite saber que nueve de ellos fueron hechos antes de recibir la tela en su estudio y los restantes durante la ejecución del cuadro o inmediatamente después. Tanto Palau i Fabre (1979) como Arnheim (1976) opinan que estos últimos fueron hechos con la intención de aclarar y precisar un fragmento o una figura durante el proceso, o para liberar al artista de fuerzas sobrantes acumuladas y por eso algunos son posteriores a la entrega del cuadro. Palau i Fabre (1979), incluso, llega a afirmar que buena parte de los esbozos preparatorios del *Guernica* son mucho más valientes y arriesgados que la misma obra y pone, como ejemplo, un detalle en el que una madre se aferra con una mano, desesperadamente, a los barrotes de una escalera mientras que con la otra sostiene como puede una criatura muerta (boceto nº20), al que nosotros añadiríamos la impresionante cabeza de caballo del esbozo número 9. Todos ellos, además, ya tenían tres de los elementos que estarán presentes hasta el final y que forman parte de la obra definitiva: el toro, el caballo (la yegua) y la mujer sacando el brazo y la cabeza por una ventana, con un quinqué en la mano. Parecería que, con el paso del tiempo, se atempera la rabia, el enfado y la impotencia inicial, aspectos que solo quedarían reflejados gracias a la existencia de estos esbozos cronológicamente ordenados.



Bocetos 20 y 9 (1937)

Hay otro detalle enigmático: no se sabe por qué, pero el día antes del bombardeo, el artista pinta un pájaro de colores chillones, solo, posado en una rama florida. Es como si este signo de vida (la flor y el color) adquiriera aquí un significado casi premonitorio, pero tal vez se deba tan solo a una simple casualidad.

El cuadro

El día 26 de abril se produce el bombardeo de la población vasca y parece que Picasso leerá la noticia publicada por *Ce Soir*, el periódico fundado por el poeta Louis Aragon, donde se afirma: “Gernika, cuna histórica del pueblo vasco y de las libertades vascas, ya no existe”. Inmediatamente Picasso se enfrenta a la gran tela en blanco tres semanas antes de que finalice el plazo previsto para su entrega. Entre los días 11 de mayo y 4 de junio se produce

una actividad frenética, en la que el pintor no se limita a depositar en el *Guernica* lo que él había pensado sobre los acontecimientos que habían tenido lugar, sino que va incrementando la comprensión del mundo a medida que avanza en la creación del cuadro. Todo el acontecimiento impresiona a Picasso y en palabras de Arnheim (1976): “Ya no se trata de un lance de guerra, de un ataque bélico, sino la manifestación de la brutalidad fascista representada por los aviones y las tripulaciones extranjeras devastando totalmente una comunidad humana pacífica”. Además, la población vasca representaba el orgullo y la libertad de todo un pueblo, con lo que el mortífero ataque estaba preñando de un gran significado histórico y humano, y por ello la realidad de un tema tan relevante hace el trabajo preparatorio para el artista. En la misma línea se expresa Palau:

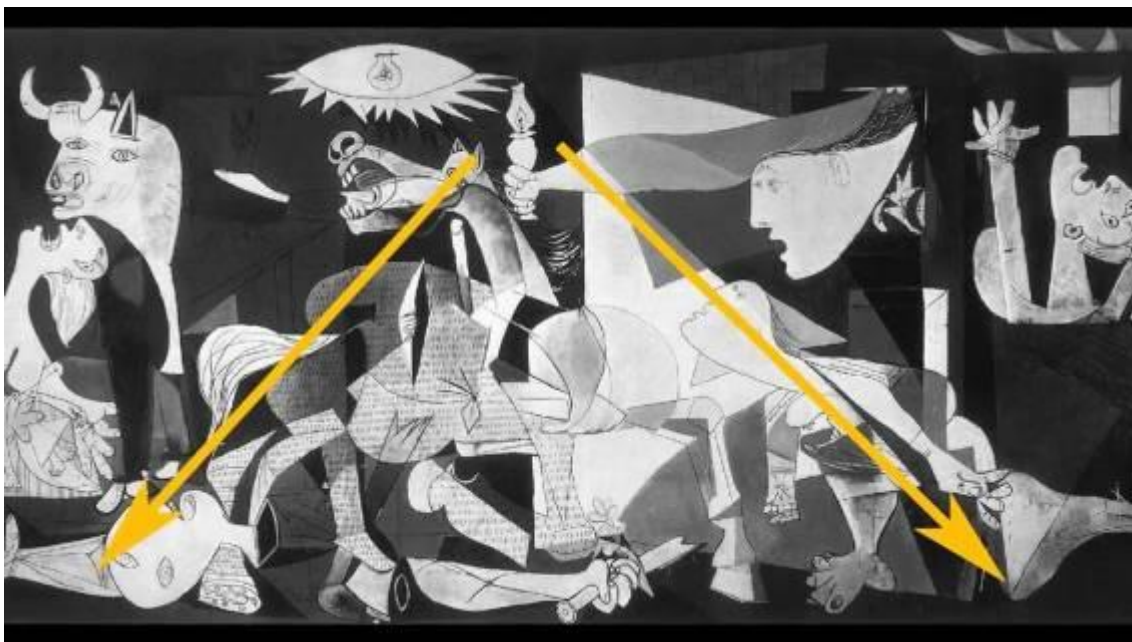
“El autor nos quiere involucrar en lo que estamos viendo. Quiere que la tragedia de Gernika nos afecte desde dentro, que nosotros formemos parte de ésta y que al intentar penetrar en el cuadro entremos en el interior de Gernika en llamas. La intención es que la obra pueda ser captada de una sola mirada y ahí es donde reside su misterio. La voluntad de espacio único y absoluto es tanta que hace que el espectador no sea quien capta la obra de una sola mirada, sino que él es quien será captado por la composición, como un ojo inmenso que lo devorara. Eso explica el desasosiego que acostumbra a engendrar la primera visión del *Guernica*. La obra nos mira, nos absorbe” (Palau i Fabre, 2011).

Equilibrio

Probablemente, la primera línea que Picasso traza sobre la tela virgen fuera directamente con el pincel, desde el centro superior hasta el ángulo inferior derecho, mientras que su simétrica del lado izquierdo nunca sería trazada en su totalidad, aunque los elementos representados en esa zona sí que la determinan ópticamente. De esta forma consigue que un cuadro de esas dimensiones, conteniendo un volumen tan grande de líneas y formas, conserve un completo equilibrio estético. Este recurso, el de asentar el conjunto en un triángulo de luz y de líneas, no es nuevo desde el punto de vista técnico y el mismo Picasso

utilizó la construcción piramidal en su época cubista. Palau i Fabre lo describe magistralmente:

“*Guernica* es una pintura muy apaisada, de acuerdo con el emplazamiento que le estaba destinado. Habría podido convertirse fácilmente en una obra densa o desmenuzada, pues se prestaba a una excesiva yuxtaposición de escenas y personajes. Es decir, se prestaba a ser una obra descriptiva. Picasso, con su construcción piramidal, evita una cosa y la otra. No solo lo evita, sino que consigue que en la obra domine la ingravidez. A pesar de que el espectáculo desolador que estamos presenciando transcurre a ras de suelo y que ello queda subrayado en la parte inferior del lienzo por una serie de imágenes que lo cierran (brazos, piernas, patas, etc.), la parte superior está construida por una serie de imágenes abiertas hacia arriba: los cuernos del toro, los brazos levantados de la mujer de la derecha, el brazo y la cabeza de la mujer del quinqué, etc. Aquí es donde creo que ha intervenido la intuición genial de Picasso. Es muy probable que, a causa de las descripciones de los periódicos, pensara desde el primer momento en los aviones portadores de la muerte. Al fin y al cabo, éste era el elemento verdaderamente nuevo en aquel momento, el anuncio de lo que sería una futura guerra” (Palau i Fabre, 2011).



Luz

Probablemente también, influenciado por las fotografías en blanco y negro de los periódicos, se decide por no incluir el color en el mural y no es aventurado pensar que el cine de la época, también en blanco y negro, estaba entre sus muchas fuentes de influencia. Palau i Fabre propone, incluso, que una escena del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, la de la mujer gritando con un bebé muerto en brazos, puede estar directamente relacionada con la figura que Picasso pinta en el extremo izquierdo del *Guernica*. Aún así, dentro del proceso de elaboración del cuadro, hay un momento en el que el pintor añade *papiers collés*, incluso de color rojo sangre, pero que son finalmente retirados, lo que acaba confiriendo en algunas zonas de la tela, ligeras tonalidades rosáceas y azuladas que van más allá de la gradación de grises entre el blanco y el negro de toda la obra.

Es muy interesante, también, la forma magistral en la que están distribuidas las manchas blancas, grandes y abundantes. Actúan a modo de proyectores encendidos simultáneamente para impactar en nuestra retina, cegándonos y obligándonos a la acción de cerrar y abrir los ojos, ya que, como hemos visto, Picasso no quiere que contemplemos el *Guernica*, sino que activamente lo sintamos.

De todas formas, la hipótesis que cobra mayor fuerza en relación a la ausencia de color en el cuadro, tiene que ver con el relato de los acontecimientos. El bombardeo tiene lugar a las cuatro y media de una soleada tarde de primavera, pero pronto todo queda sumido en una profunda oscuridad fruto de la humareda y, por consiguiente, el acontecimiento (o su interpretación pictórica), solo es visible mediante las lámparas y los erráticos destellos de luz de las llamas de los edificios.

Personajes

Por todo ello, podríamos afirmar que el *Guernica* es más explosivo que expositivo. Su autor quiere que lo veamos todo a la vez, al mismo tiempo y no una parte después de otra, quiere comunicar un acontecimiento como si lo viviéramos, no como un episodio histórico. Todas las imágenes quieren captar nuestra atención: si primero nos fijamos en el caballo en el vértice superior, enseguida nos llama nuestra atención la mujer con los brazos alzados que la cabeza del toro compensa en el lado opuesto, para continuar con la cabeza del guerrero, la mujer del quinqué, la que viene arrastrándose por la derecha y finalmente la mujer con el hijo muerto en brazos en el lado izquierdo. Todo, en el *Guernica*, reclama prioridad.

Para ser contundente y directo, para no suscitar equívocos, Picasso desnuda la obra de simbolismos. Sitúa en el cuadro, solamente, seres humanos que sufren, además de dos de los animales más familiares en los pueblos españoles: el toro y el caballo. Podríamos pensar en una suerte de representación teatral simultánea a través de nueve actores, principalmente mujeres ya que los hombres están previsiblemente en el frente. Los sitúa en un escenario plano, aunque la existencia simultánea de una bombilla y de un quinqué nos habla de una escena que tiene lugar en el interior y en el exterior, tanto en lo que se refiere a la acción como a la posición misma del artista. Todos los personajes, además, son actores, no hay espectadores ya que nosotros estamos todos involucrados en la escena, cegados y ensordecidos por el estruendo del bombardeo que nos golpea a través de la imagen, en una suerte de correspondencia de sentidos.

Estilos

El *Guernica* combina muchas tendencias y corrientes artísticas del siglo XX, aparentemente contradictorias e incompatibles, sobre todo el expresionismo, el realismo y el hiperrealismo, pero también aparecen rasgos del grafismo y del curvismo. Es como si Picasso recurriera a todos los estilos que él mismo había trabajado a lo largo de su extensa obra, o mejor dicho, que éstos hubieran acudido en su ayuda para que el resultado, el mural, trascendiera épocas y modas. Pero si nos fijamos bien y vemos cómo resuelve

algunos problemas de composición, como en la postura del toro, por ejemplo, nos daremos cuenta de que estas diferentes tendencias artísticas están genialmente integradas gracias al cubismo. Al cubismo y a la pasión. Parecería que el autor apuesta por presentar al cubismo como la corriente artística más importante de todo ese siglo y que, una unión, una verdadera integración de tamaño magnitud solo es posible mediante el oficio y la experiencia, pero, sobre todo, gracias a un nivel de apasionamiento y motivación excepcionales.

Algunos historiadores del arte hablan del *Guernica* como de una victoria, en este caso una victoria estilística después de la cual ya nada volverá a ser igual en el terreno de las tendencias artísticas. Hay que recordar que Picasso siempre se planteó su trabajo como una investigación en marcha y quizás por eso realiza tantos esbozos y variaciones de sus cuadros que numera escrupulosamente. Y quizás por todo ello, podemos afirmar que un cuadro como el *Guernica* no solo nos da noticia de un hecho histórico, sino que nos ayuda a comprenderlo mejor, a él y a toda una situación común de la humanidad.

El vacío de la obra terminada

La producción de esbozos posterior al cuadro demuestra que la motivación ha sido muy profunda en Picasso y que le ha costado liberarse de la carga emocional del bombardeo. Podemos suponer que al volver al estudio y no hallar la tela en la pared, éste debía parecerle un lugar vacío e inhóspito. Es entonces cuando se obsesiona, por espacio de unos meses, con un tema único: el de la mujer llorando. Incansablemente realiza una ingente cantidad de versiones, con las más variadas tonalidades cromáticas y en todo tipo de soporte, hasta en guijarros de playa o de riera y en cajas de cerillas. Hemos de pensar que, en esos momentos, Picasso recibe noticias de los bombardeos en Barcelona, ciudad donde viven su madre y su hermana.

Cuando en el mes de abril de 1939 las tropas franquistas entran en Madrid, Picasso continúa representando figuras femeninas, esta vez con el rostro escindido. Pocos días después, el trasatlántico francés *Normandie* zarpaba del puerto de Le Havre con el

Guernica en su vientre, rumbo a Nueva York. Es como si las dos mujeres, presentes en ésta y en tantas otras etapas vitales de Picasso, siguieran estando representadas en un juego permanente de fusión y separación, al que ahora se suma la distancia con la obra gestada desde la pasión, como todo en la vida de este genio: el arte, el amor, la vida.

Pero Rudolf Arnheim nos previene de los peligros de la interpretación reduccionista cuando se trata de arte y de que las formas, colores y acontecimientos que aparecen en la superficie de la tela, se refieren a capas de significación cada vez más abstractas y entonces –afirma Arnheim– el error consiste en “la creencia de que el auténtico significado siempre se encuentra en el nivel más profundo hasta el que puede excavar el investigador” (Arnheim, 1976).

O tal vez se trate, tan solo, del juego apasionado de un niño: “Picasso ha sido el hombre que se ha tomado más libertades. La interior es la más difícil de conseguir. Es preciso liberar el brazo, la mano, la mente, los ojos, la memoria. ¿De qué? De todo. Si este rostro nos quiere imponer un esquema, tenemos la libertad de rechazarlo, de verlo como nos plazca. ¿De rostro o de perfil? Rostro y perfil a la vez, ¿por qué no? Señorita, os puedo ver muy diferente, os puedo ver con ojos de niño, si quiero” (Palau i Fabre, 1979).

En cualquier caso pensamos que la actividad creadora está relacionada con la capacidad de abarcar las zonas más distantes y diversas de la conciencia, el pasado y el futuro, lo conocido y lo desconocido. La obra de arte, entonces, se convierte en el testimonio irrefutable de haber llevado a cabo estas visitas, después de las cuales el artista resta, de nuevo, extranjero de su obra y es por ello que todo artista experimenta la nostalgia de los lugares visitados y el deseo constante de emprender un nuevo viaje, una nueva incursión en esos parajes inexplorados.



El Guernica es colgado en el Museo (1937)

Referencias bibliográficas

Arnheim, R. (1976), *El “Guernica” de Picasso*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Palau i Fabre, J. (1979), *El “Gernika” de Picasso*, Barcelona, Editorial Blume.

Palau i Fabre, J. (2011), *Picasso 1927-1939. Del Minotauro al Guernica*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Palabras clave: arte y psicoanálisis, Guernica de Picasso, proceso creativo, investigación artística, motivación creativa.

Víctor Cabré Segarra

Doctor en psicología,

Profesor de Psicología dinámica en la Universitat Ramon Llull de Barcelona,

vcabre@fvb.cat