

«GUERNICA» EN LA TRADICIÓN PICTÓRICA

Valeriano Bozal

1

Guernica es obra que se inscribe en una tradición pictórica bien determinada: el género de batallas o de acontecimientos bélicos. Pertenecer a una tradición no quiere decir respetarla, si algo hace la pintura de Picasso es transformarla radicalmente, pero esa transformación la evoca y contribuye a comprenderla. *Guernica* puede considerarse como una «máquina pictórica» afín a las grandes «máquinas pictóricas» del período napoleónico que conserva el Louvre. Aquellos cuadros fueron producto del encargo o del concurso oficial, estaban destinados a recordar las hazañas del emperador y de sus generales, pero también, y esto me parece de suma importancia, a legitimar histórica y moralmente la crueldad propia de esas hazañas. Respondían a una concepción de lo sublime moral que había encontrado en los años revolucionarios su manifestación mejor. En ellos se perfilaba, a su vez, una comprensión de la historia que perdurará a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX: la historia se desarrolla en episodios crueles en pos de un mundo mejor y más justo, el progreso tiene sus costes, pero los resultados finales bien los merecen. Estas pinturas fueron reproducidas en grabados e ilustraciones, utilizadas en libros de textos y en crónicas, difundiendo así sus valores entre amplios sectores de población.

La balsa de la Medusa, 48, 1998.

El romanticismo un tanto académico de los pintores napoleónicos no se funda sólo en la exaltación de un héroe capaz de desbordar los límites de lo cotidiano y, sobre todo, capaz de dominar sobre sí mismo, ese romanticismo lo es, también, por la concepción de la historia que en el héroe se encarna. Estas pinturas son inmejorable testimonio de cómo esta concepción puede ser accesible a todos, pues para todos están pintadas. Su estructura, su formato, son conocidos, su monumentalidad manifiesta. Nada queda al azar en la obras de Gros, *La batalla de Aboukir* (1806) o *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808).

La figura del héroe, el emperador o alguno de sus generales, suele presidir la escena, que no ahorra ni crueldad ni violencia al espectador. Suele montar un brioso caballo, ya sea en el centro del combate, verdadero Marte valeroso, ya mostrando su misericordia con el vencido, Marte pacificador y virtuoso. Ocupa el centro de la composición: delante, en un espacio específicamente pintado para tal objeto, los heridos y los muertos –se trata de una batalla que ha terminado, como la que Gros representa a partir de los hechos de Eylau–, o escenas de violencia y enfrentamiento –cuando la pintura se sitúa en el centro de la algarada, Aboukir es un buen ejemplo–. El espectador puede «reposar» su mirada en las figuras de este espacio inicial, que sirve de marco al héroe. En su torno, los que le secundan y los que se le enfrentan; detrás los acontecimientos propios de una batalla que terminó en victoria –los ejércitos triunfadores y los derrotados, los efectos de la violencia, los humos de los incendios, los paisajes arrasados...– o de la que en ese preciso momento se desarrolla, siempre con un horizonte lo suficientemente lejano como para que resalte el carácter cósmico del acontecimiento. Su legitimación es tanto más sublime cuanto mayor sea el empaque de los acontecimientos, y ninguno hay mayor que el aliento cósmico.

Me interesa señalar que estas «máquinas pictóricas» dan una solución pictórica, no meramente anecdótica, a los problemas planteados y que sólo por esto alcanzan un sentido ejemplar y se convierten en un verdadero género. Que el héroe esté en el centro de los acontecimientos es una anécdota obligada, pero también una necesidad plástica: es foco

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus últimos libros: *Pinturas negras de Goya* (1998) y *El gusto* (1999).



Pablo Picasso, *Guernica*



Jean-Antoine, barón Gros, *La batalla de Aboukir, 1806.*

para el conjunto de la escena, gozne entre el primer plano y el fondo, centro al que se dirige y del que vuelve nuestra mirada. Su posición es una anécdota —¿estuvo siquiera en la batalla, en su centro?—, pero también una necesidad semántica plásticamente resuelta. Su posición central da sentido al motivo, además de formar parte fundamental de la narración del acontecimiento.

El tamaño de las pinturas, el lugar donde se exponen, la índole del encargo no son asuntos indiferentes al género. Permiten comprender mejor su alcance, también sus límites: hoy nos parecen obras pomposas, retóricas, alejadas de nuestra sensibilidad. El dinamismo compositivo, el juego cromático, el verismo de figuras y objetos, la retórica de gestos, su carácter estatuario, son todos recursos necesarios para cumplir la finalidad propuesta: la legitimación histórica del héroe sólo será posible en una aproximación que articule todos estos factores.

Un motivo a primera vista menor permite apreciar el alcance y la importancia del verismo: las batallas se representan habitualmente al aire libre, y ello está de acuerdo con el hecho de que las batallas se desarrollaban preferentemente al aire libre, en la naturaleza, en el «campo de batalla» (aunque cabe pensar en enfrentamientos en las calles de una ciudad, en sus edificios, en sus plazas, pero no son habitualmente representados: Goya es una excepción notable al respecto). Hay una coherencia mimética que, sin embargo, posee implicaciones quizá más profundas: el héroe está en la naturaleza, domina a sus enemigos, los derrota, pero domina también a la naturaleza porque marca el sentido de la historia. El héroe es parte de la naturaleza, parte esencial, viva, expresión de fuerza y poder, tanto más cuanto que la supera al encarnar la historia que su victoria, su heroísmo construye.

Los motivos anecdóticos tampoco son, en este punto, caprichosos, azarosos. El enfrentamiento cruel y violento, «terrible» de los enemigos lleva en sí una fuerza que sólo a la natural es equiparable. El caballo que caracolea dominado por el héroe, Napoleón o Murat, es la expresión más nítida de esa fuerza natural: el héroe la hace suya. La metáfora del caballo y su jinete no ha hecho más que empezar, Géricault y Delacroix darán cuenta cumplida de ella.

Creo que no es casual que muchos de estos rasgos, invertidos o deformados, pero no por ello inadvertidos, sean protagonistas de *Guernica*. Picasso pudo ver las «máquinas pictóricas» que el Louvre exhibía, las estampas que las difundían, los libros que de ellas se servían. El éxito de estos pintores desborda los límites historiográficos o más estrictamente críticos. Es un éxito social y cultural, estético: esas pinturas for-

man parte del patrimonio de imágenes de una sociedad, de sus tópicos visuales. Así lo comprendieron los pintores de historia decimonónicos, que siguieron muchas de sus pautas. También obtendría Picasso con su *Guernica* un éxito de mayor alcance que el limitado a coleccionistas, historiadores o críticos: su pintura es patrimonio visual de nuestro tiempo. También él había recibido el encargo de hacer un cuadro de historia, una pintura de batallas, una pintura que debían ver muchos, que se exponería en un lugar público, con la intención de dar cuenta de unos acontecimientos terribles, la destrucción de Guernica por el bombardeo de la aviación franquista.

Pintó un gran cuadro, monumental, de dimensiones notables, como lo habían hecho sus antecesores. Se introdujo de lleno en una tradición hecha, pero la transformó radicalmente. Pintó una obra monumental que es casi un cartel, y como tal fue expuesta en su emplazamiento original. De lo más enfático, la «máquina pictórica», hizo un cartel dramático, invirtió su condición. Este proceder marca la que será pauta general de la pintura de Picasso, la inversión de los cánones de la tradición en la que se sitúa.

La monumentalidad de las pinturas decimonónicas se apoya en diversos factores, no es el menor de ellos el tamaño y la naturaleza de los cuadros. El público puede quedar impresionado, y seguramente quedó impresionado, ante la prestancia de unas obras de gran formato y notable precisión en los detalles, con un significado fácilmente perceptible, que ennoblecía en el marco de las Bellas Artes –profundamente ideológicas– las que en la realidad cotidiana eran escenas de crueldad y violencia. Aquellas «máquinas» debieron producir un efecto rotundo, todavía hoy lo producen, lo que contribuyó a validar la intención de quienes las encargaron.

Ahora bien, precisamente los factores que entonces impresionaron serían en la actualidad obstáculo para alcanzar un resultado similar. La pintura no puede resistir la competencia de la propaganda gráfica, su difusión es mucho más reducida, su monumentalidad, minoritaria, apropiada para una sala de museo o de exposiciones, no para la calle. Picasso pintó un cuadro que mantenía una relación distinta con las Bellas Artes y también con el espectador: no era un cuadro, era un óleo concebido como un cartel monumental y como tal exhibido (y reproducido). Prescindió de los recursos característicos de la tradición pictórica y de las pautas de habilidad académica, maestría y retórica que a esa tradición convienen. Redujo el cromatismo a una gama somera –de fácil reproducción– y la iluminación fue objetualizada con toda



Jean-Antoine, barón Gros, *Napoleón en la batalla de Eylan*, 1808



Jean-Antoine, barón Gros, *Napoleón en la batalla de Eylan*, detalle, 1808.

nitidez. El formato y la sencillez compositiva se encargan de afianzar la monumentalidad, pero lo hacen fuera del énfasis que se atribuye a las Bellas Artes. Su colocación en el Pabellón de España en la Exposición de París contribuye a intensificar esos rasgos: casi está al aire libre, como un cartel más, de dimensiones desmesuradas, sobrecogedor en su presencia. Cuando, después, en España, se mostró protegido por un cristal, como si fuera una urna, el sentido original quedó por completo tergiversado.

Una «máquina pictórica» que es un cartel y no una «máquina pictórica» que es un cuadro, una obra de arte..., y, sin embargo, es un cuadro, una obra de arte. Un cartel que «impacta» y no una pintura que exige reverencia..., y, sin embargo, la reverencia está a la orden del día. Lo que no es está presente en *Guernica* de una forma tan eficaz como lo que es.

2

Pero creo que no se podrán comprender de forma suficiente los cambios que Picasso introduce en la tradición al pintar *Guernica* si antes no tenemos en cuenta las transformaciones habidas en el motivo que da origen al género, en la guerra. *Guernica* es una pintura de guerra, como lo fueron las napoleónicas, pero las guerras no tienen en el siglo XX las características que tuvieron aquellas batallas.

En un artículo que me impresionó profundamente, analiza Allan Forbes la matanza de civiles en la Segunda Guerra Mundial, un fenómeno que transformó profundamente la naturaleza de la guerra¹. La matanza de civiles se experimentó por primera vez a finales de la Primera Guerra Mundial, cuando los aviones alemanes bombardearon el puerto de Folkstone y un campo militar canadiense. Poco después, el 13 de junio de 1917, los bombardeos alemanes arrojaron 10.000 libras de explosivos sobre Londres. Estos hechos produjeron horror y repugnancia moral, pero la historia de los acontecimientos posteriores muestran que tales reservas no impidieron su repetición, corregida y aumentada. La Guerra Civil española fue, en este aspecto, preludeo de lo que aconteció después en Europa. El bombardeo de Guernica, los de Madrid y Barcelona, el ametrallamiento de civiles fugitivos por la avia-

¹ Allan Forbes, «Atrocidades: el progreso de la matanza de civiles», *La balsa de la Medusa*, 37, 1996, 7-25.

ción franquista en las carreteras de Málaga, fueron otras tantas manifestaciones de ese proceder atroz.

Por lo que hace a Guernica, su destrucción se situó en el contexto de la ofensiva franquista en el frente Norte, que culminó con la caída de Bilbao y la pérdida del País Vasco². Intervinieron fuerzas de tierra apoyadas por la aviación, que bombardeó con intensidad diversas ciudades vascas, pero ninguna con la intensidad de Guernica. Guernica fue destruida el 26 de abril de 1937: oleadas sucesivas de bombardeos alemanes e italianos destruyeron la ciudad en un día que se celebraba mercado, cuando, se calcula, había 10.000 personas. Después ametrallaron a los que se habían refugiado en campos y montes circundantes. Se utilizaron bombas explosivas e incendiarias y fue, al decir del responsable alemán, el coronel Wolfram von Richthofen, un «éxito técnico completo»³. La presencia de periodistas extranjeros —tres reporteros británicos y uno belga— y de un sacerdote, Alberto Onaindía, permitió conocer los acontecimientos, que suscitaron una oleada internacional de condenas. Franco escribió una carta de felicitación a Von Richthofen y al jefe de la Legión Condor, general Sperrle, y los miembros de ésta recibieron la orden de negar los hechos.

Este no fue, como es sabido y ya se ha dicho antes, el único acontecimiento atroz en la Guerra Civil española, caracterizada por muchos historiadores como una guerra de aniquilamiento, pero sí un hecho profundamente significativo, preludio de lo que más adelante iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial. Guernica carecía de interés militar pero tenía un alto contenido simbólico, su destrucción sólo podía explicarse a partir de ese contenido y en el marco de un sistema de terror que debía ser experimentado con todas sus consecuencias. La actitud internacional fue de condena, y esta fue una de las razones que impulsó al Gobierno de la República a encargarse a Picasso un cuadro con este tema, destinado a ser expuesto en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París.

La guerra que ha de representar Picasso es, por tanto, bien diferente a la que fue objeto de las pinturas napoleónicas. No se trata, en sentido estricto, de una batalla, sino de un bombardeo de aniquilación. No hay héroes que legitimen la violencia, tampoco ideales que la justifiquen:

² Sigo aquí el análisis de Paul Preston en *Franco, «Caudillo de España»*, Barcelona, Grijalbo, 1994, 299 y ss.

³ *Ibid.*, 307. Preston analiza también el contexto y la responsabilidad de los mandos españoles.

sólo terror. ¿Son héroes los pilotos que arrojaron las bombas incendiarias, el coronel que mandaba la operación, el general jefe de la Legión Cóndor, el general Franco, responsable último de los acontecimientos? No lo son, sólo son los ejecutores de una atrocidad sobre la población civil.

En la historia del arte creo que sólo otro artista se había enfrentado a hechos de violencia similar. Goya representa en sus *Desastres* los efectos de la guerra sobre la población civil, una de sus estampas se refiere a un bombardeo en el interior de un edificio, con víctimas, *Estragos de la guerra* (Desastre núm. 30). Nada tiene de particular que esta estampa inspirase una de Solana sobre la Guerra Civil y que, en general, las estampas de Goya fueran motivo de referencia para otros artistas –Castelao es el ejemplo más notable, no el único– y se difundieran durante estos años.

Pero Picasso no tenía que hacer una estampa, ni una serie de estampas –en lo que, por otra parte, también se empeñó: *Sueño y Mentira de Franco* (1937)–, sino una pintura monumental destinada a una exposición internacional. No podía servirse de la tradición de las grandes «máquinas pictóricas» aunque lo deseara –pues Guernica no tenía parangón con las acciones bélicas de las que estas se ocupaban–, pero tampoco podía ignorarla: la transformó invirtiéndola.

3

Algunos de los problemas a los que Picasso se enfrentaba son sencillos de formular pero complejos de solucionar plásticamente. De forma resumida cabe mencionar los más importantes: la «batalla» no había tenido lugar al aire libre, era el bombardeo de una ciudad, convertida a estos efectos en un recinto cerrado de casas, calles, solares, escombros, etc.; no había héroes, sólo víctimas y éstas, en sentido estricto, no eran derrotadas (los habitantes de Guernica no luchaban aquel día), no había piedad ni ninguna de las virtudes habituales en las pinturas de batallas, sólo aniquilación; el verdugo no tenía contacto personal con la víctimas, ni estaba identificado personalmente (o su identificación personal era irrelevante), pero aquéllas, anónimas y numerosas, sufrían los efectos de la violencia desatada por el verdugo; la distancia entre víctimas y verdugo era absoluta (estaban inermes ante su poder), pero no por eso podía recurrirse plásticamente a lo sublime: la violencia absoluta era absolutamente negativa, la violencia era una masacre.

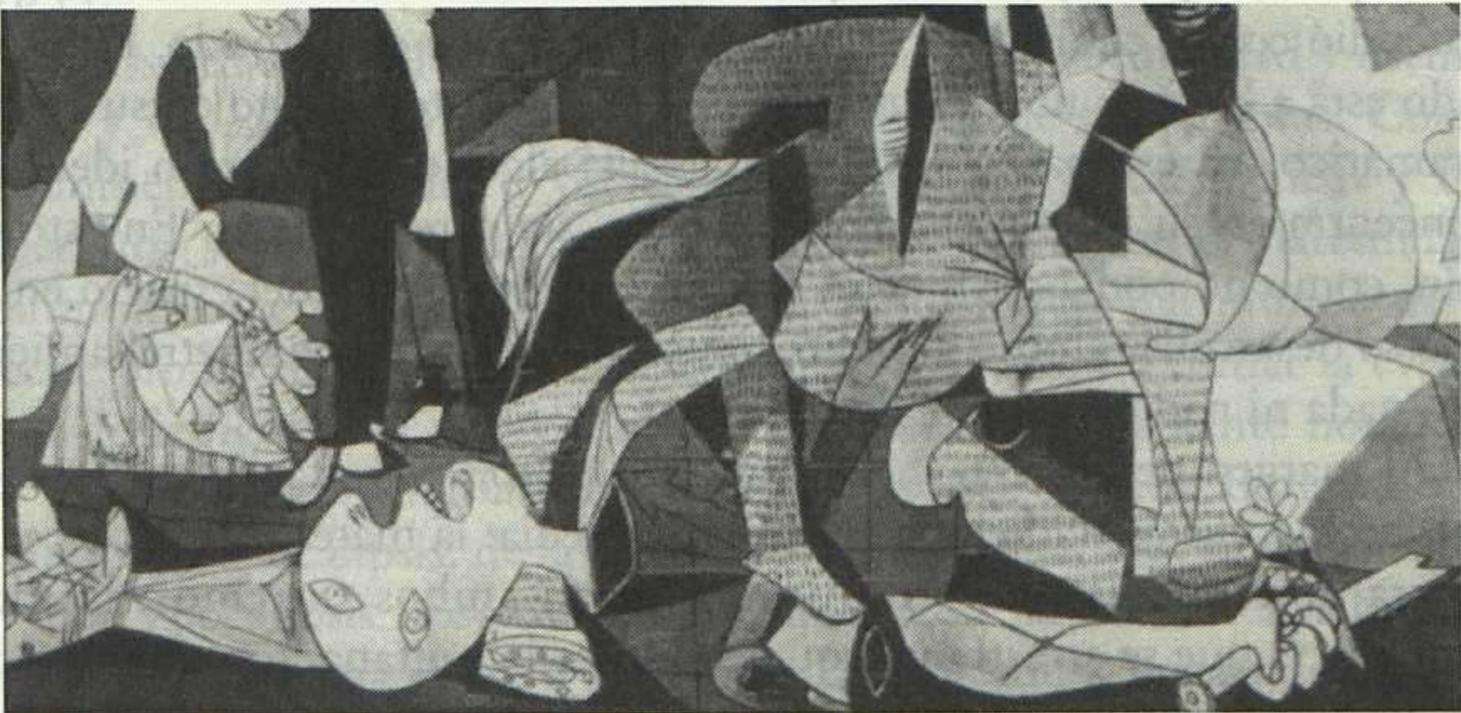
Estos son algunos de los rasgos más evidentes. ¿Cómo se enfrentó Picasso a este conjunto de problemas para los que carecía de referencias en las pinturas tradicionales, si bien disponía de su propio lenguaje, de la tradición que él mismo había creado? La cuestión es, como se ha dicho, sencilla y compleja a la vez. El artista resuelve el problema del *lugar* utilizando dos recursos fundamentales: la configuración espacial y la iluminación. Por lo que hace al primero, crea Picasso un verdadero escenario –en lo que no es muy original y en lo que recuerda a los pintores de batallas– con un espacio que no sólo le permite «acomodar» la figuras, sino producir dos sensaciones relevantes para el efecto buscado: el juego interior-exterior y el espacio cerrado, agobiante y trágico en el que la acción acontece. Si la primera nota es claramente perceptible a la izquierda y a la derecha de la pintura, allí donde las paredes se abren –a la izquierda, tras el toro– o se invierten –a la derecha, con las ventanas y las llamas–, la segunda se perfila en la profusión y disposición de las figuras, en el movimiento de algunas de ellas, que «crecen» a medida que se aproximan desde espacios angostos –la ventana, por la que «entra» la figura con el quinqué, es el ejemplo más obvio.

La *iluminación* contribuye de forma manifiesta a obtener esta configuración espacial, comportándose como una segunda estructura respecto del escenario, dando modulada claridad a los motivos y actuando, a su vez, como motivo expresivo. La nítida delimitación de las zonas iluminadas y la reducida, pero efectiva, gama cromática contribuyen a dotar a la luz de una intensa función expresiva que, sin embargo (y a diferencia de lo que suele ser habitual) no remite a la expresividad personal, a la pulsión del gesto... De este modo, el dramatismo de la iluminación se configura como parte del hecho (objetivo) trágico y adquiere un tono monumental. Además, y este es un punto en modo alguno irrelevante, la organización de la luz construye un tramado en el que quedan «prendidas» las figuras, de tal manera que el carácter opresivo general del espacio se trasmite a cada una de ellas, lo que recuerda –aunque el procedimiento sea muy distinto– algunas imágenes del manierismo clásico.

La segunda nota específica a la que Picasso se enfrenta es la *inexistencia de héroes*. El pintor malagueño es muy consciente de esa inexistencia y la subraya colocando al que podría ser héroe en el primer plano: el guerrero caído, cuarteado, con la espada rota de la parte inferior, bajo el caballo. Ni la colocación de este personaje, ni su relación con el caballo son casuales o neutrales. El lugar en el que está tendido es, efectiva-



Jean-Antoine, barón Gros, *La batalla de Abonbir*, detalle, 1806



Pablo Picasso, *Guernica*, detalle, 1937.

mente, el que ocupaban las víctimas en las grandes pinturas de batallas, arrolladas muchas veces por los caballos, caídas, desmontadas, componiendo grupos que enmarcaban la mirada sobre el héroe y los combatientes, inmediatamente detrás.

Picasso se atiene a estas pautas, pero las altera profundamente: las víctimas caídas, los guerreros o soldados, lo eran en atención a un valor heroico que legitimaba su sacrificio —y así participaban de la historia—, pero aquí ha desaparecido esa relación. Sobre el guerrero caído sólo se levantan las víctimas.

Toda la parte inferior de *Guernica* está ocupada horizontalmente: mano, brazo, cabeza del guerrero, cascos del caballo, brazo y puño con espada, casco del caballo, pie, rodilla, pierna y pie de la mujer que se «estira». Logra así un efecto de continuo espacio ocupado —con motivos arquitectónicos que «rellenan» los lugares vacíos—, muy próximo al perfil del cuadro y, por tanto, sin distancia respecto del espectador. La parte inferior contrasta con la superior, en la que rompe la continuidad a fin de destacar, de manera discontinua, personajes que sobresalen en su autonomía: la cabeza del toro, el caballo y la luz, el quinqué, el «pico» luminoso, la ventana con la figura, la mujer que levanta los brazos entre las llamas. El perfil discontinuo es bien diferente del continuo de la parte inferior, llama profundamente la atención sobre cada uno de los motivos, que tienen valor semántico autónomo. Ninguno es heroico. Podemos dudar sobre la índole del toro o del caballo —más adelante volveré sobre ambos—, pero no son motivos heroicos; todos los demás muestran explícitamente su carácter trágico.

Aunque hay profundidad espacial, las figuras tienden a comprimirse en el primer plano, para lo que Picasso se sirve de los recursos que aprendió con el cubismo, y la mirada no se pierde en el fondo. El resultado está a la vista: un friso trágico profundamente efectivo en su efecto dramático. La escena no remite a más allá alguno, histórico o ideal, se concentra en su propia condición trágica, sin ofrecer salida. En esto es afín, como no podía ser menos, a la condición cerrada del espacio en el que se desarrolla. Como sucedió con los bombardeos y ametrallamientos, nada ni nadie escapa al destino fatal.

Al margen del guerrero, el caballo y el toro, los restantes personajes son protagonistas tradicionales de una tragedia: la maternidad cruel y la figura desesperada que grita protagonizan ambos extremos; las dos mujeres, la que se arrastra y la que entra por la ventana, son víctimas de las acciones brutales, sobre las que llaman la atención: una los ilumina, la otra los contempla en el *pathos* de la más profunda amargura. No será

improcedente llamar aquí la atención sobre la economía de medios plásticos de la que Picasso hace gala: todas las figuras tienen similar fisonomía –son miembros de un mismo «pueblo» (bien picassiano, por cierto, según ponen de relieve las pinturas, dibujos y grabados de los años anteriores)–, su expresión cambia alterando la línea del perfil, de la boca y del mentón, la disposición de los ojos...

Veamos ahora las tres figuras marginadas del comentario anterior. Primero el guerrero, sobre el que tanto se ha escrito, identificado en muchas ocasiones con el Longinos de la Crucifixión. Atengámonos a lo que se presenta: un guerrero derribado y descuartizado, puede que caído del caballo o pateado por él, al igual que tantos combatientes de pinturas de batallas. Picasso lo dispone horizontalmente, siguiendo una pauta que ya había usado en pinturas anteriores: *Estudio con cabeza de escayola* (1925), una pintura en la que, sobre la mesa del estudio, además de la cabeza clásica –cuya sombra adelanta las cabezas múltiples dalinianas– dispone fragmentos de un cuerpo clásico y de motivos clasicistas.

El guerrero forma parte de la violencia general que domina la escena, su presencia no sólo está justificada, es una «batalla», sino exigida por el asunto. Pero él no es verdugo, también podemos contemplarlo como motivo trágico.

Después, segundo, el toro. Es la figura que más polémica levanta entre historiadores y críticos. No es motivo que encontremos en las pinturas de batallas pero sí en la iconografía picassiana anterior. Aún más, es figura muy habitual y relevante de esa iconografía, tanto en pinturas y dibujos como en grabados, entre los que destaca *La Minotauromaquia* (1935).

Picasso dijo que el toro no era el fascismo, sino «brutalidad y oscuridad», y no encuentro razón alguna para dudar de sus palabras. Como monumental brutalidad y oscuridad –señor del «ruedo ibérico» y del laberinto– se levanta poderoso, en acusado contraste con la maternidad, testimonio y emblema de la violencia apocalíptica, del mundo de la noche propio de *Guernica*. En este punto convendrá recordar la evolución de la figura del minotauro y el carácter profundamente nocturno de *La Minotauromaquia*. El toro «preside» ese mundo de la noche, mundo del apocalipsis, de la tragedia total, sin paliativos, sin consuelo.

Y al apocalipsis nos remite directamente la figura del caballo que, atravesado por una lanza o una pica, caracoleando, coceando, brama con los belfos distorsionados, exaltados los ojos, con esa extraña lengua punzante que puede perforar. Llamar aquí la atención sobre el modo en



Pablo Picasso, *Guernica*, detalle, 1937.

que lo pinta Picasso no es extemporáneo: para marcar más la escasez del espacio, su angostura, lo «despliega» en el plano, recurriendo, tal como se ha dicho, a las posibilidades que el cubismo ofrecía. El «punteado» característico de algunos planos cubistas a partir de 1912 reaparece en la figura del caballo, acentuando la condición de su origen formal. De esta manera obtiene un doble resultado: expresivo en la angustia que suscita y constructivo en la relación que con las demás figuras articula.

4

Tras esta somera descripción, que podría hacerse mucho más compleja pero no mucho más clara, estamos en condiciones de contestar a algunas de las cuestiones planteadas en un principio, en especial la cuestión central: ¿si las pinturas de batallas, las grandes «máquinas pictóricas» consagraron la sublimidad moral e histórica de los acontecimientos, y con ellos de sus protagonistas, del héroe, qué «consagra» *Guernica*?

La condición absoluta de la masacre puede inducirnos a pensar en lo sublime, pero la ausencia de valores positivos, de valores de legitimación, pone en duda –si no la excluye por completo– esta eventual referencia. Lo sublime, tal como lo vieron los autores dieciochescos, supone siempre un aspecto positivo, placentero, que en ocasiones costó mucho explicar. No es difícil, empezando por lo más sencillo, explicar la admiración y el gozo que produce la grandeza de las montañas elevadas o de los fenómenos atmosféricos desatados. Se cumple en esta contemplación la nota tradicional del sublime: la pertenencia del sujeto a una realidad cósmica, de condición absoluta. Más complejo resulta explicar lo sublime terrorífico, pero no fueron pocos los autores que, tras Burke, se dedicaron a ello, destacando ya fuera la intensidad de las sensaciones, ya la legitimación de la crueldad terrible en atención a valores superiores (y, por lo general, ambas cosas a la vez). Los acontecimientos revolucionarios con los que los manuales de historia suelen iniciar la contemporaneidad acentuaron la importancia de esa legitimación con su concepción del heroísmo y la moral civil.

Una vía diferente de explicación fue la kantiana, que, aun rechazando el carácter estético del concepto de sublime, proporcionó aspectos relevantes para su posterior comprensión en este campo. El más importante, el valor de la razón que, con esta idea, acudía en «socorro» del sujeto incapaz de soportar la grandeza absoluta del objeto. El valor

de este «sujeto capaz de ideas», de este sujeto racional, para el proyecto ilustrado está fuera de toda duda. Sólo en su racionalidad puede fundarse la libertad y la independencia de la que dará pruebas, siendo lo sublime testimonio patente de su poder (racional).

Ahora bien, todas las validaciones de lo sublime se fundan sobre la legitimación que los valores absolutos implican y el placer que, una vez salvada la distancia, proporcionan, de tal modo, podríamos decir, que nos alienamos en ellos —como de hecho nos alienamos— para alcanzar la felicidad gozosa en su grado máximo, el heroísmo moral o la libertad que sólo la razón proporciona. La pintura de batallas resume en sus imágenes estas tres posibilidades con grado diverso. La intensidad de la batalla es exigencia de la no menor intensidad de la emoción a que el ánimo se somete; el héroe es paradigma para nuestro comportamiento heroico; y nuestro comportamiento es elección libre de la naturaleza racional que se decide en pos de la felicidad que han de traer los nuevos valores. De este modo la racionalidad habita la historia y anima su discursar.

Nada tiene de particular que la pintura de batallas articule concepciones en principio tan diferentes pero finalmente próximas. Y menos que lo hiciese inventando procedimientos plásticos originales y recurriendo a motivos que, si todavía no estaban en el repertorio de los tópicos visuales, no tardarían en estarlo. La relación con la naturaleza, que en el héroe y el militar ocupa un lugar de segundo nivel, sube al primero en las grandes narraciones románticas; el héroe civil adelanta el modelo que de inmediato se dará por bueno y, a la vez, inalcanzable; el devenir histórico sustituirá a la naturaleza grandiosa hasta tanto se tome conciencia de que también la naturaleza es historia.

También *Guernica* atrapa en sus imágenes tópicos de no menor difusión: la luz que ilumina la tragedia, la madre con el niño muerto, la desesperación entre las llamas, el guerrero cuarteado, el caballo, el toro...; también es el espacio escenario de acciones, pero ahora espacio cerrado, de tal modo que permita producir una sensación agobiante emanando de esta gran «máquina pictórica». Todo esto es cierto y afín a la tradición. Como ella, también la pintura de Picasso tiene un éxito rotundo y sus imágenes pasan a formar parte del patrimonio visual de la época. Pero no consagra ni la grandeza ni el heroísmo, tampoco la libertad racional, y no es placentero su efecto.

Picasso sigue a Goya en este punto, al Goya de los *Desastres*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*. Es posible alienarse en los valores sublimes —y ya la afirmación de lo sublime se funda sobre la alienación—, pero

parece mucho más difícil hacerlo cuando el absoluto es negativo y no ofrece consuelo placentero alguno, cuando no hay valores de legitimación o, más exactamente, cuando los valores de legitimación son destruidos y tal destruir constituye el centro mismo de la pintura. Podremos identificarnos con la maternidad o la mujer desesperada, con el guerrero, el caballo, incluso el toro —«brutalidad y oscuridad»—, pero no alienarnos en ellas, pues estas figuras nos devuelven de inmediato a nuestra condición, nos preguntan por las razones de tan bárbara identificación, nos arrojan en el medio de la lucidez. Se trata de una identificación que, paradójicamente si se quiere, incluye distancia: la pregunta por la representación compone el espacio de esa distancia; la condición de esa pregunta mira a la ironía, en este caso patética o trágica, no cómica.

Guernica cierra el arco que habían iniciado las últimas pinturas, dibujos y grabados de Goya. Acompañaron al proyecto moderno, al «movimiento» moderno, como la sombra acompaña a la luz, pero con la lucidez de una sombra que la luz no podía aportar —y ya Goya apuntó a la verdad descubierta en y por la sombra al grabar *El sueño de la razón produce monstruos* y toda la serie de los *Caprichos*—, invirtiendo también en este punto una tradición que se creía asentada con firmeza. Que Picasso haya recurrido a su sobria gama de negros, grises y blancos luminosos, y que haya hecho de esa gama uno de los protagonistas centrales de *Guernica*, no me parece en modo alguno casual: responde a la exigencia de esa lucidez patética sin consuelos que es el mejor testimonio, y el más universal, de la atrocidad. Que los cuerpos sean los protagonistas de la escena y el pathos sea ante todo corporal, implica una respuesta a la búsqueda del clasicismo que el propio artista había desarrollado en varias ocasiones. También el espacio es físico y la firmeza con la que está cerrado impide que nadie —ni siquiera nosotros, espectadores— pueda escapar de la atrocidad. Desde *Guernica* la historia moderna adquiere una fisonomía distinta, una dimensión diferente de la que había hecho suya aquella tradición pictórica: ahora el mundo de la noche vuelve a reclamar sus derechos.