

■ Realidad y ficción, cine y pintura: acerca de la presencia de Picasso en el film *Guernica*, de Alain Resnais

Tatiana Aragón Paniagua*

*En este artículo proponemos el análisis comparativo del film *Guernica* (Alain Resnais, 1950), y del célebre lienzo de Picasso, así como de parte de su obra tanto anterior como posterior a dicho cuadro, y que es usada como estrategia expresiva por este documental. De este modo, veremos como Resnais toma la propia figura de Picasso como punto de partida, e interpreta su vida y su obra en términos socio-políticos, para ofrecernos una personalísima visión de los hechos acaecidos en la villa vasca de Guernica en 1937.*

*In this article, we propose the comparative analysis of the film *Guernica* (Alain Resnais, 1950), and the analysis of the famous Picasso's picture, and other previous and rears paintings of him, which were used by this documentary like a expressive strategy. In this way, we'll be allowed to see how Resnais was inspired by the life and the work of Picasso, especially in a sociologist and political way, to offer us a very personal vision from the happenings in Guernica in 1937.*

En 1950, Alain Resnais, en colaboración con Robert Hessens, realizaba un cortometraje documental que, en el contexto específico de la posguerra, y tomando como punto de referencia el monumental lienzo de Picasso, *Guernica* (1937) ofrecía una visión desgarradora de los hechos atroces que años atrás tuvieron lugar en esta pequeña aldea vasca. Al mismo tiempo, y dado el carácter fuertemente simbólico que adquirió el triste suceso, el film se convertía también en un grito de desprecio y repudia hacia la guerra -cualquier guerra- y en un canto de esperanza y de confianza en la sencillez y la inocencia del ser humano.

Se trataba esta película, en principio, de un documental de arte, género cinematográfico surgido a principios de la década de los cuarenta¹, y que en Europa se convertiría en un mecanismo de evasión que atenuaba el trauma del conflicto bélico, puesto que apelaba a ese patrimonio cultural que quedaba vigente, a pesar de que la guerra dejara en ruinas la mayor parte de Europa². Pero Resnais no buscaba la contemplación objetiva de la obra de arte ni su documentación, sino que se esforzaba en mostrar la personalidad del artista a través de su propia creación. De este modo, tras *Van Gogh* (1948), y *Gauguin* (1950), el cineasta elabora *Guernica*, en la que no tanto el pintor, sino su cuadro, y no tanto el cuadro sino lo que éste puede llegar a significar, se convierten en los verdaderos protagonistas del documental.

Debemos tener en cuenta, sin embargo, tanto las circunstancias que rodearon a la creación del *Guernica*, como las que afectaron a la propia figura de Picasso, ya

ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana, "Realidad y ficción, cine y pintura: acerca de la presencia de Picasso en el film *Guernica*, de Alain Resnais", en *Boletín de Arte*, n^o 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 605-628.

consagrada, en los años sucesivos al fin de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, el film de Resnais proyecta una lectura política del famoso mural estrechamente relacionada con los tremendos acontecimientos que acababan de sacudir al mundo (el fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica), y que presupone el compromiso político y social del artista. En este caso, el documental pasa a ser, no solo la expresión de la postura ideológica del cineasta, sino también de la supuesta postura del pintor, a través de la cual (expresada en toda su obra, y no únicamente en el citado cuadro) se apoya y estructura el cortometraje.

Para corroborar esta visión, nos esforzaremos en este trabajo por llevar a cabo una profunda lectura de la película, en la que se combine el análisis de los rasgos filmicos de ésta con el de la propia obra pictórica de Picasso sobre la que se construye. Del estudio comparativo de ambas pueden extraerse interesantes conclusiones con respecto al alcance simbólico del film, que, igualmente, revelan a este temprano documental como un consistente ejemplo del cine característico de Alain Resnais, por cuanto nos ofrece el tratamiento de un hecho histórico y real, a través de la más pura ficción, otorgada por una puesta en escena exclusivamente proporcionada por una parte significativa de la obra de Picasso.

LECTURA Y COMENTARIO DEL FILM GUERNICA A TRAVÉS DE LA OBRA DE PABLO PICASSO

Guernica es una película (de once minutos de duración) sobre el famoso bombardeo, el primero sobre población civil, que en el marco de la Guerra Civil Española, y en un momento de fuertes convulsiones políticas y sociales en Europa, destruyó, el 26 de abril de 1937, la pequeña aldea vasca, alarmando y conmoviendo a toda la opinión pública internacional. En torno a este hecho, el cortometraje crea una ficción argumental, que toma parte de la obra de Pablo Picasso, y reconstruye a partir de ella los acontecimientos. Así, el punto de partida principal es, por supuesto, el gran mural que el artista concibió como denuncia y protesta frente a la atrocidad cometida con esta población, pero en torno a éste, antes y después, otras obras de diversas etapas del pintor, recrean los hechos inmediatamente anteriores y posteriores al bombardeo. De este modo, queda establecida, a partir de la exposición de estas circunstancias históricas concretas, una película narrativa, que, si bien nada tiene de ficción, dado el carácter tristemente verídico de los acontecimientos narrados, supera con creces el puro documental para convertirse en una desgarradora elegía por los inocentes que fueron sacrificados.

Así, tras un primer plano general fijo de la ciudad devastada de Guernica, un *flash-back* nos introduce en la tranquila y pacífica vida que sus habitantes, humildes trabajadores, niños y mujeres sobre todo (los hombres movilizados por la guerra estaban

* Universidad de Málaga

¹ Sobre el documental de arte puede verse ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J., *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 143-153.

² SANCHEZ VIDAL, A., "Picasso y el cine", en AA. VV., *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pág. 321.

en el frente), llevaban antes de producirse el brutal bombardeo. Para ello, la película dedica toda una secuencia en la que los famosos acróbatas y payasos de la etapa rosa, "interpretan" el papel de estos personajes tan sencillos y bellos a pesar de las durezas de la vida.

Tras esta especie de presentación, se desarrolla una secuencia en la que la prensa diaria de Madrid actúa como anclaje temporal, y narra el inicio y el avance de la contienda, hasta culminar en el bombardeo. Tras ella, una tercera secuencia se centra ya en la narración de aquel: el ruido de las sirenas y de los aviones alarman a las gentes de Guernica, que ahora son interpretados por los personajes de la etapa azul. Se suceden diferentes escenas que, a través de diversas obras del pintor (surrealismo, abstracción o incluso cerámica), ilustran el caos y la destrucción en la aldea, provocadas por los proyectiles, hasta culminar en un clímax donde el *Guernica* se erige como una sobrecogedora visión paradigmática de la guerra, y de lo que ésta tiene de destructivo, absurdo y cruel.

Asistimos finalmente a la secuencia del desenlace: contemplamos el reguero de muertos que ha dejado el bombardeo (esculturas deformadas por la fuerte iluminación contrastada), pero aun debemos mantener la esperanza en los valores positivos del ser humano, que aparecen triunfalmente encarnados en el *Hombre del carnero* de 1943.

La banda sonora de la película está principalmente integrada por un comentario elaborado por Paul Eluard. Conmovedor y comprometido, se basa en *La victoire de Guernica*, un poema que el mismo autor compuso en 1937, indignado por el bombardeo, y que se convertiría en el compañero inseparable del gran mural, aunque hay autores que señalan su correspondencia con las planchas de *Sueño y mentira de Franco*, con la que establecería una fuerte relación de contraste, dado el acento fuertemente sarcástico de los grabados³.

De cualquier modo, el célebre poeta, gran amigo de Picasso, estuvo siempre políticamente comprometido con los ideales antifascistas, y sintió hondamente la tragedia de Guernica, como él mismo atestigua en una carta dirigida a su esposa Gala: "...estoy lleno de una rabia inconmensurable por la masacre de Guernica, pero no sé que hacer..."⁴.

En 1942, ingresa en el Partido Comunista francés en un momento especialmente delicado, y desde él lucharía como poeta y filósofo por la liberación de París. Su presencia en este film es por tanto especialmente simbólica, por cuanto su figura está históricamente relacionada con los ideales de la Resistencia francesa y de la lucha frente al avance del fascismo.

Igualmente simbólico es el hecho de que las bellas palabras de Eluard sean puestas en boca de María Casares, española exiliada en Francia desde 1936 debido a

³ GATEAU, J. C., "Combats", en *Eluard, Picasso et la peinture*, Genève, Librairie Droz, 1983, págs. 53 y ss.

⁴ Citado por GATEAU J. C., *Op. cit.*, pág. 52.

la ascensión del franquismo⁵, a instancias del cual se produjo el bombardeo. Su voz apasionada, siempre *over*, articula todo el film, a modo de *raccord* sonoro, y da a éste homogeneidad y sentimiento; se alterna en el primer plano sonoro con una partitura musical, de Guy Bernard, que se muestra totalmente empática con respecto a la imagen, y que oscila entre la melancolía, el desasosiego, la angustia y el triunfo.

ANÁLISIS FORMAL Y ALCANCE SIMBÓLICO DEL FILM *GUERNICA*

Las primeras frases del comentario de Paul Eluard se escuchan ante una pantalla totalmente negra: "*Guernica. C'est une petite ville de Biscaye, capitale traditionnelle du Pays Basque.*" [Guernica. Es una pequeña aldea de Vizcaya, capital tradicional del País Vasco]. Un fundido de apertura da paso a un plano fijo general de la aldea de Guernica tras el bombardeo, completamente asolada y destruida; a modo de plano secuencia, y a través de la voz *over* del narrador, esta imagen ilustra la explicación, objetiva y realista, de los hechos que acontecieron en la villa: "*Le 26 avril 1937, jour de marché, dans les premières heures de l'après-midi, les avions allemands bombardèrent Guernica durant trois heures et demie par escadrilles se relevant tour à tour. La ville fut entièrement incendiée et rasée.*" ["El 26 de Abril de 1937, día de mercado, a primera hora de la tarde, los aviones alemanes bombardearon Guernica durante tres horas y cuarto por escuadrillas que se iban relevando. La villa quedó enteramente arrasada e incendiada"].

Tras este plano introductorio de factura estrictamente documental (tan sólo el rasgado de unas cuerdas de guitarra al finalizar cada una de las frases del narrador, otorgan a sus palabras un sentido fuertemente dramático), comienza el verdadero lamento: la *Familia de saltimbanquis*, de 1905, se va sobrepresionando lentamente, y mediante cierre de *zoom*, sobre la foto fija de las ruinas de Guernica; al mismo tiempo, la voz cálida de María Casares, arropada por una melancólica música de piano, sustituye a la voz masculina e imparcial de Jacques Pruvost, con que daba comienzo el cortometraje.

Acto seguido, desfilan muchos de los cuadros pertenecientes a la denominada época rosa de Picasso, y en menor medida, de su etapa neoclasicista; todos ellos tienen en común el estar protagonizados por esa legión de arlequines, payasos, *pierrrots* y saltimbanquis, que tanto conmovieron al pintor durante toda su vida. De estos cuadros, son seleccionados planos medios y cortos de los personajes, mostrando así sus rostros y expresiones, o la cámara recorre sus cuerpos mediante cabeceos, para mostrar sus indumentarias y sus esbeltas figuras. Al mismo tiempo, la voz *over* de la narradora describe a estos personajes tan particulares, tan bellos y tan tristes a la vez: "*Visages bons au feu visages bons au froid/ Aux refus a la nuit aux injures aux coups/ Visages bons à tout/ Voici le vide qui vous fixe/ Pauvres visages sacrifiés/ Votre mort va servir d'exemple [...] Gentils acteurs si tristes mais si doux/ Acteurs d'un drame perpétuel/ Vous n'aviez pas pensé la mort*" ["Rostros que valen para el fuego rostros que valen para el frío/ Para las negaciones, la noche, los insultos, los golpes/ Rostros que

⁵ La actriz era hija del célebre político republicano Santiago Casares Quiroga.

sirven para todo/ He aquí que os mira el silencio/ Pobres rostros sacrificados/ Vuestra muerte va a servir de ejemplo [...] Amables actores tan tristes como tan dulces/ Actores de un drama perpetuo”].

Estos personajes de circo adquirieron en la obra de Picasso un profundo valor simbólico como metáforas de la vida y de la condición del artista. Dan lugar a imágenes cargadas de melancolía, pues estos saltimbanquis, arlequines y bufones son seres marginales, pero poseen una gran belleza, y a través de su arte combaten su propio desprestigio, e irradian sabiduría, dignidad y sinceridad. En el film de Resnais, los habitantes sencillos e inocentes de Guernica, son como estos personajes de circo y de la *Commedia dell'Arte*: pobres y marginados trabajadores que contienen en sí mismos la belleza y la sabiduría de la sencillez y la verdad. Pero son también seres melancólicos, pues, paradójicamente, la dignidad que les reporta el duro trabajo que les ha tocado desempeñar, los convierte en seres desprestigiados. Como dice el poema de Eluard, las gentes de Guernica sirven para todo: para el fuego, para el frío (se refiere probablemente a las duras condiciones ambientales del trabajo en el campo o en las minas), e incluso para los golpes y los insultos, como los personajes de circo, que han de ofrecer su vida como simple espectáculo, soportando las más crueles humillaciones; pero a pesar de vivir un drama perpetuo, son dulces y amables.

Efectivamente, Arlequín y los otros personajes de la *Commedia dell'Arte* (género teatral surgido en Italia a mediados del Cinquecento y representado por compañías ambulantes), protagonizaban todo tipo de situaciones cómicas e hilarantes, en las que la improvisación de los actores daba paso a multitud de confusiones, sorpresas, ocurrencias y juegos de palabras burlescos y chistosos, cuyo cometido era el entretenimiento de un espectador preferentemente cortesano⁶. Tradicionalmente, se asocian las figuras de estos cómicos a la del artista que ha de procurar divertimento a los privilegiados, sacrificando para ello su propia dignidad como persona. Así lo representaba Watteau en su célebre *Gilles* (1718-9) que es descrito por Giovanni Macchia como “la imagen inmortal del actor diariamente ofrecido a las risas de sus semejantes, víctima inocente de una ceremonia cuyo sentido ignora”⁷. Posteriormente, en Francia fueron vistos como imagen del proletariado sin raíces, o del pueblo mismo, alcanzando su faceta más amarga tras los fallidos intentos de subversión política del siglo XIX⁸.

Así son las víctimas de Guernica: humilladas por las desigualdades sociales de un mundo que vivía en aquellos años un momento políticamente atroz, pero llenas de belleza, de verdad y de dignidad. Su sacrificio, dice Eluard, va a servir de ejemplo, no solo porque el bombardeo tenía como objetivo ensayar una nueva estrategia militar (la guerra psicológica, a través de la cual se desmoralizaba al bando contrario mediante la destrucción masiva de una población civil), así como la presentación ante el mundo de la gran fuerza destructiva de la aviación nazi, sino también porque este acto brutal

⁶ Un breve estudio sobre este género teatral en AA. VV., “La comedia renacentista italiana y la “Commedia dell'Arte”, en *Literatura universal. Renacimiento y Barroco*, tomos IX y X, Madrid, Gre-dos, 1982, págs. 389-409.

⁷ MONTAGNI, E. C., *La obra pictórica completa de Watteau*, Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1976, pág. 5.

⁸ WARNCKE, C. P., y WALTHER, I. F., *Picasso*, Colonia, Taschen, 1997, pág. 130.

y asesino contra la belleza y dignidad del ser humano, se convertiría en la evidencia ante el mundo de la barbarie y el horror del fascismo.

Este paralelismo establecido por Resnais no resulta descabellado, por cuanto estas representaciones de artistas y cómicos adquirieron con Picasso un sentido de protesta social: hacia 1905, el artista se relaciona con la vanguardia literaria francesa (entre ella Apollinaire o Max Jacob). Vanguardia que tendía políticamente hacia la extrema izquierda, y promulgaba un nuevo mundo donde la libertad del arte vencería a la rigidez del orden social establecido; para ello, llevó a cabo la estilización y estetización de la marginalidad y de la propia figura del artista. Estos personajes maltratados por la vida, pero delicados y llenos de gracia, son los desheredados de un mundo sacudido por las injusticias sociales, al igual que los habitantes de Guernica. Por eso, en el cortometraje, Resnais los identifica con estos cómicos, y se recrea en la visualización de sus rostros, serenos y llenos de belleza, pero también de melancolía y amargura, a través de planos cortos; y también en sus indumentarias de artista, tan bellas y vistosas, mediante lentos movimientos de cámara.

Los especialistas se esfuerzan por ver en estas representaciones la translación autobiográfica de las vicisitudes del propio Picasso, pues los saltimbanquis son como los pintores bohemios de Montmartre. Pierre Cabanne afirma: "al tomarlos como temas de sus pinturas [a los saltimbanquis y cómicos], es su propia juventud lo que Pablo muestra, pues, ¿no es también él, acaso, uno de esos arlequines que pinta diversificándolos en rojo tierra, rosa pálido, gris marchito, como otros tantos semblantes de la pobreza, de la incertidumbre, de la fragilidad?"⁹.

Vemos pues, cómo el compromiso social de Picasso es (o al menos, parece) fuertemente sólido, por cuanto él mismo llegó a sentirse como parte de ese mundo de actores incomprendidos y maltratados por la vida¹⁰. Como muy certeramente resume Juan Antonio Ramírez:

*"Aquellos jóvenes poetas y pintores mantuvieron una relación íntima y constante con los nómadas circenses, y es de suponer que llegaron a idealizar sus condiciones de vida y de trabajo. Pablo Picasso debió ver el circo como una metáfora del universo del arte: allí se representan los sentimientos y pasiones, pero nada de eso es necesariamente 'la verdad'; sus actores, errantes y desarraigados, al margen de los valores burgueses, podían encarnar bien su ideal de libertad"*¹¹

Volviendo al film de Resnais, vemos como esta primera secuencia finaliza con una dramatización de la música, antes melancólica y serena, y con unos planos que pueden adquirir una significación expresiva importante: la partitura se hace desgarradora,

⁹ CABANNE, P., *El siglo de Picasso. I-El nacimiento del Cubismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 216.

¹⁰ Sin embargo, hay autores que niegan en estas representaciones cualquier objeto de crítica social: Max Raphaël, por ejemplo, desde el pensamiento marxista, ve en la figura del pintor un auténtico símbolo de la sociedad burguesa contemporánea, y añade que sus representaciones de arlequines y personajes de la calle son visualizaciones de la pobreza como algo heroico, que se convierte en mito, el mito del esplendor interior. Vid. RAPHAEL, M., "Picasso a la luz de una sociología marxista del arte", en COMBALÁ, V. (ed.), *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, págs. 194-195.

¹¹ RAMÍREZ, J. A., *Picasso. El mirón y la duplicidad*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 19.

y un plano medio de una *Maternidad*, de 1905¹², seguido de un primer plano de una cabeza femenina clásica que parece gritar aterrada, refuerzan esa identificación entre los personajes actores y las víctimas de Guernica, que fueron en su mayor parte mujeres y niños, puesto que los hombres estaban en el frente; el poema de Eluard hace referencia a esta circunstancia: "*Les femmes, les enfants ont le même trésor/ Dans les yeux/ Les hommes le défendent comme ils peuvent*" ["Las mujeres y los niños tienen el mismo tesoro/ En sus ojos/ Los hombres lo defienden como pueden"]. Al mismo tiempo, se nos hace partícipes de que algo ha sucedido, algo ha roto la resignación callada y la paz melancólica de estas gentes que, como recita María Casares, no habían pensado en la muerte: tras la *Maternidad*, un plano americano del *Actor*, de 1904, entra en diálogo con la *Mujer con abanico* de 1905, a modo de plano/contraplano. El gesto de ésta, con la mano alzada, ha sido interpretado por Carlos Fernández Cuenca, en esta película, como el saludo fascista¹³. Tal aproximación no es inverosímil, si tenemos en cuenta que las imágenes y la música se han hecho más dramáticas, y que del choque de ambos planos -la *Mujer con abanico* y otra vez el *Actor*- surge un tercero y significativo: *La muerte del arlequín*, de 1906¹⁴. La destrucción, la muerte de Guernica, es

¹² Este motivo iconográfico es uno de los protagonistas del Guernica de Picasso, adquiriendo por tanto una gran importancia en este film. Nos evoca, además, otra de las más desgarradoras escenas de la historia del cine, en la que una matanza de inocentes es también el motivo principal: nos referimos a la escena de la escalera de Odessa en *El Acorazado Potemkin* (*Bronenozet Potemkin*, Sergei Mijailovich Eisenstein, 1925). De hecho, es posible que Picasso conociera el célebre film de Eisenstein antes de realizar su cuadro. Teresa Posada Kubissa defiende esta tesis, y sostiene que la *Maternidad* del Guernica es una clara reinterpretación de la madre con el hijo muerto en brazos, que en *El acorazado Potemkin* implora piedad a los soldados del Zar. Según esta autora, ésta no sería la única imagen que inspirara a Picasso, ya que los brazos y manos de la figura que en el lienzo cae envuelta en llamas son iguales a los que sobresalen de entre los cuerpos muertos y amontonados en la escalera de Odessa. Del mismo modo, en la mujer con mantilla que empuja el cochecito de niño, estaría el modelo de la serie Picassiana de *mujeres llorando* posteriores al *Guernica*. Igualmente, afirma que la inspiración en la película es lo que hace que este lienzo sea rectangular y de gran formato, como una pantalla de cine (aunque debemos advertir que, en ese caso, el formato del cuadro es panorámico, una escala cuyo uso no se generalizó, por medio del cinematógrafo, hasta la década de los cincuenta), y en blanco y negro. En POSADA KUBISSA, T., "Picasso y el cine: el Guernica y El Acorazado Potemkin", en *Boletín del Museo del Prado*, t. IX, 1988, págs. 110-117.

¹³ FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Picasso, en el cine también*, Madrid. Editora Nacional, 1971, pág. 91.

¹⁴ De nuevo, una referencia a Eisenstein: en este caso, Resnais pone en práctica las teorías sobre el montaje concebidas por el célebre cineasta, que planteó esta actividad en términos de "conflicto": del conflicto o yuxtaposición de dos planos independientes, surgiría un tercero, cuyo significado es fruto de la combinación de ambos. Así, las imágenes, además de su propio significado, producen otro nuevo derivado del choque que éstas experimentan entre sí, alterando el pensamiento y la conciencia del espectador. Según palabras del propio Eisenstein: "[...] cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un todo, a saber, en aquella *imagen generalizada*, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema. Si consideramos ahora dos trozos de película colocados juntos, apreciamos su yuxtaposición de un modo bien distinto. [...] La *representación A* y la *representación B* deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera que su yuxtaposición -la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados- evoque en la percepción y sentimientos del espectador *la más completa imagen del tema*", en EISENSTEIN, S. M., *El sentido del cine*, Argentina, Siglo XXI, 1974, pág. 20.

el objetivo del fascismo implacable, lo que se refuerza con una nueva repetición del plano de la *Mujer con abanico*, en el que a través de un violento cierre de *zoom*, se selecciona el gesto del brazo. Finalmente, un fundido a negro da por terminada esta secuencia, dando paso a la siguiente.

Se hace alusión ahora a la recepción del acontecimiento por la prensa: las crónicas espeluznantes sobre la destrucción de la aldea, que se produjo además en un día de mercado, cuando la presencia de la gente en plena calle era particularmente numerosa, dieron muy pronto la vuelta al mundo con una rapidez pasmosa: "*On a tout lu dans les journaux en buvant son café: quelque part en Europe, une légion d'assassins écrase la fourmière humaine.*" ["Todo se ha leído en los diarios al tomar el café: en algún lugar de Europa una legión de asesinos aplasta el hormiguero humano."].

Aparecen ahora fragmentos de los característicos *papier collé* del cubismo sintético, en los que Picasso integraba recortes de periódico, que se van intercalando con imágenes de auténticos diarios madrileños de la época, sobre los cuales, por medio de aperturas de *zoom* y reservas, se seleccionan primeros planos de las palabras más significativas: "la guerra", "fascismo", "triumfal", pero también "resistencia" o "el pueblo es invencible".

De forma simultánea, se van intercalando, sobreimpresionados ante un fondo impreciso con aspecto de muro cubierto de graffitis (alusión a lo que éste tiene de "grito en la pared", calificativo que recibiría posteriormente la pintura *Guernica*), primeros planos de políticos del Frente Popular, de personajes anónimos de la época azul, e incluso del propio Picasso, del que se muestra el *Autorretrato* azul de 1901, y otro más avanzado en el que se aprecia ya la geometrización e indicios de cierta facetación cubista. Curiosamente, la música que acompaña a estas imágenes parece circense: redobles de tambor y golpes de platillos, a cuyo ritmo se van dibujando sobre las imágenes unas especies de salpicaduras que se asemejan a lágrimas o a gotas de sangre. Por ello, establecen un diálogo de relación y contraste a la vez, con aquellos planos de payasos y saltimbanquis con los que comenzaba la película.

Finalmente, en los últimos planos de la secuencia, sobre un fondo de papel de periódico, la palabra "Guernica" es construida a partir de letras recortadas y pegadas. Así es como el cortometraje, al igual que había hecho la prensa del momento, narra el avance de las tropas fascistas, ante la resistencia del Frente Popular, hasta culminar con el bombardeo de la villa vasca; los malogrados actores de la comedia ininterrumpida de la vida, el pueblo inocente y trabajador, y no sólo el de Guernica, sino el Pueblo, en su concepción más universal, va a representar ante el mundo su última y más macabra función: la música de circo que antes comentábamos, así lo expresa. Y la masacre de Guernica, como paroxismo de la destrucción salvaje y absurda a manos de los poderosos, se convertirá en su símbolo.

De nuevo un fundido en negro expresa un cambio de secuencia: en la oscuridad total de la pantalla se abre un círculo de luz, y ya no escuchamos melodía alguna, sino un ruido de sirenas que da paso a una música inquietante y siniestra. Al mismo tiempo, y por medio de una panorámica, comienzan a desfilan ante nosotros los personajes que protagonizaron la denominada etapa azul de Picasso, sucediéndose

después mediante cortes. Para Resnais, se trata de los mismos payasos y saltimbanquis de antes, pero ahora, alarmados ante el ruido de sirenas que nosotros oímos, y llenos de miedo, adquieren una apariencia diferente: ya no son los dulces y amables actores resignados ante las adversidades de la vida, sino los inocentes que van a ser sacrificados; la eterna función que protagonizan (la de la sencillez, el trabajo, y la pobreza), ha sido interrumpida. Para expresar este cambio, el director hace uso de la iconografía azul del artista: el paso de la etapa rosa a la etapa azul en el film, alude, por tanto, a la ruptura de esa tranquilidad ancestral que ha presidido las vidas de estas gentes que, aunque ajenas a las convulsiones políticas y militares que se están produciendo (ya hemos insistido en que las víctimas de Guernica fueron mujeres y niños en su mayoría, población civil) van a formar parte, de manera inconsciente e injusta, del teatro fascista de la destrucción por la destrucción.

En el panorama artístico en el que se mueve el joven Picasso durante su denominada etapa azul, conviven el nuevo decorativismo del *Art Nouveau* y el aun persistente Simbolismo francés. Frente a la superficialidad ornamental de aquel, el artista optará por la decadencia y lo irracional que se desprenden del segundo. Además, pasa hambre y frío, y su amigo Casagemas acaba de morir, víctima de los excesos de la vida bohemia. Su obra se tiñe de tristeza y de meditación, y se concentra en la contemplación de los tipos humanos más desfavorecidos (mendigos, ciegos, músicos ambulantes, prostitutas, viejos, trabajadores, sobrias maternidades...), la exploración interior y la interrogación sobre el sentido de la vida. Estos personajes son el reverso de la *belle époque* y la evidencia palpable de los desajustes sociales con los que nacería el siglo¹⁵.

Pierre Cabanne señala la influencia que sobre Picasso proyectó Isidro Nonell en la etapa barcelonesa del artista, en la que surgiría la representación del lado más oscuro de la bohemia (prostitutas, borrachos, drogadictos). Nonell promulgaba unas teorías sociales de tendencias anarquistas, según las cuales los miserables y desheredados de la vida eran tan dignos como los más respetables burgueses: "para Nonell, la pintura no era sólo un medio para expresar sus ideas: era sobre todo un arma para la defensa de los humildes y oprimidos; él fue quién primero introdujo [...] en la pintura catalana de su época [...] a los hombres y mujeres de su país en toda su verdad: la miseria"¹⁶.

En este sentido, los pobres y mendigos de la etapa azul guardan mucha similitud con los personajes de circo de la etapa rosa: convencionalmente, se apela al mayor optimismo, armonía, y plenitud de esta segunda fase, para diferenciarla de la anterior, pero en esencia, ambas etapas son iguales en cuanto a su voluntad de dignificación y reivindicación del ser humano política y socialmente desfavorecido.

Ya mencionábamos, al hablar de los arlequines, algunas posturas escépticas con respecto al compromiso social de Picasso¹⁷, pero vemos como el artista, al menos

¹⁵ WARNCKE, C. P. y WALTHER, I. F., *Op. cit.*, págs. 86-88.

¹⁶ CABANNE, *Op. cit.*, pág. 100.

¹⁷ *Vid.* Nota 10.

durante su juventud, mantuvo precisamente la representación de los personajes más humildes y maltratados por la vida como hilo conductor, no sólo entre las etapas azul y rosa, sino también entre éstas y la etapa de Barcelona, y, apurando aún más, entre aquéllas y sus primeras academias (el *Hombre de la gorra*, la *Muchacha descalza*, o *Ciencia y caridad*). De este modo, Resnais acierta cuando identifica a los personajes de la fase azul con los arlequines de la fase rosa, y a ambos, con las gentes de Guernica, si bien invierte el proceso de sucesión real de los dos periodos en función de las necesidades expresivas, dramáticas, e incluso narrativas, que antes comentábamos.

La panorámica inicial recorre las imágenes de estos personajes, cuyos rostros son seleccionados a través de una fuerte iluminación en claroscuros; se crea así un efecto de reserva, que aísla primeros planos de aquellos de gran fuerza expresiva, o más bien, expresionista, pues el vacío y la oscuridad total rodean las caras minúsculas de estos personajes que sabemos víctimas sin esperanza alguna. El comentario de Eluard sugiere el desconcierto de éstos al percibir la cercanía de los aviones, y son ellos mismos quienes se expresan a través de la voz de la narradora: "*Dire que tant d'entre nous avaient peur des éclairs, peur du tonnerre! Que nous étions naïfs: le tonnerre est un ange, les éclairs sont ses ailes, et nous n'étions jamais descendus dans la cave pour ne pas voir l'horreur de la nature en feu*". [“¡Y pensar que tantos temían los relámpagos, temían el trueno! Que ingenuos éramos: el trueno es un ángel, los relámpagos son sus alas, y jamás habíamos bajado al sótano para no ver el horror de la naturaleza en llamas”]. Las gentes de Guernica son sorprendidas en su más pura inocencia, sienten el miedo ante el sonido de las sirenas que precede al bombardeo, están aturcidos, no saben qué ocurre e intuyen la tragedia. Uno de los cuadros reproducidos en esta parte del documental es el *Autorretrato* de 1901, sometido a la misma iluminación contrastada que los anteriores, y del que, por medio de un violento cierre de *zoom*, se selecciona un primerísimo primer plano de los ojos, una imagen verdaderamente significativa, por cuanto nos conduce a interpretar todo lo que vemos, por medio de este particular *raccord* de mirada, con aquello que ve el artista: es la mirada de Picasso, a través de la mirada de otro artista, Alain Resnais. Al mismo tiempo, la música es sustituida por el ruido de los motores de los aviones que se aproximan. A continuación, una serie de primeros planos, cada vez más breves, de estos mismos personajes, que miran fijamente al espectador, ilustran su incertidumbre. Finalmente, de nuevo una *Maternidad* (tengamos en cuenta que este motivo iconográfico es uno de los protagonistas del célebre lienzo), sobre la que se lleva a cabo un movimiento de cabeceo para mostrar el rostro del hijo y de la madre, refuerza la idea de masacre de inocentes.

Un plano que aísla el detalle de la bombilla-ojo del *Guernica* se intercala rápidamente con primerísimos primeros planos de los rostros de la maternidad y del autorretrato de Picasso. Al mismo tiempo, María Casares describe la llegada de los aviones alemanes y el comienzo del bombardeo: "*Casqués, bottés, corrects et beaux garçons, les aviateurs lâchent leurs bombes. Avec application. Au sol, c'est la débâcle*." [“Con cascos, con botas, correctos y guapos, los aviadores sueltan sus bombas. Aplicadamente. Abajo es el desastre”]

Pronto, el sonido de los aviones es sustituido de nuevo por la música, que se hace absolutamente frenética y desasosegante. El ritmo en la sucesión de los planos, y la

cadencia en cuanto a la intensidad de éstos con respecto a su escala y composición, aumentan notablemente (compárese con la cadencia suave y melancólica de la secuencia de los arlequines, en la que primaba la idea de contemplación).

Aparece un primer plano del personaje que en *Guernica* porta una lámpara de aceite, seguido de un barrido que termina precisamente en el enfoque de ésta, cuyo plano es reiterado tras un nuevo corte. Esta figura podría asimilarse, dada la insistencia en ese plano de la luz y la carga implícita que ésta tiene como fuerza iluminadora y reveladora, a la imagen de la verdad, que alumbra el desastre para dar buena cuenta de él. De hecho, la mayoría de las interpretaciones iconográficas en torno a dicha imagen giran sobre una idea parecida. Así, por ejemplo, para Arnheim este personaje es una especie de testigo¹⁸, y para Herbert Read es la verdad que extiende su lámpara sobre la carnicería¹⁹.

Antonio Oriol Anguera la identifica con la religión, pues es incorpórea, sólo muestra su cabeza, y lo que es peor, la luz que porta ya no ilumina. Esta figura, dice, formaría trilogía con la de la mujer que se arrastra, como queriendo saber más, que sería la ciencia, y que no encuentra respuesta alguna; y con el toro que, enhiesto y agresivo es el símbolo del dictador²⁰. Larrea, por su parte, la identifica con una alegoría de la República española, comparándola con la representación de ésta en el aguafuerte *Sueño y mentira de Franco*, donde aparece como una matrona clásica que es destruida a manos del protagonista, imagen satírica del dictador. También la compara con la estatua de la libertad, pues como ésta, porta una luz, y sus dedos y pezones puntiagudos son un trasunto de los siete rayos que coronan aquélla²¹.

A continuación, el cortometraje muestra una sucesión frenética de primeros planos muy breves, que, al ritmo angustioso y estridente de la música, ilustran el caos y el desastre. Entre ellos, se distinguen rostros clásicos que se van alternando con imágenes, también seleccionadas mediante una iluminación contrastada, de un saltimbanqui contorsionándose, o de una de las *Bañistas* de 1918 que se mueve convulsivamente. Así, mediante este efecto de reserva, se aíslan estos motivos de su contexto original, y se usan para expresar la dislocación y la convulsión generalizados durante el bombardeo.

También se suceden primeros planos de toros, animal de especial protagonismo en el *Guernica* y en la obra de Picasso, y de las decoraciones que el pintor diseñaba para sus objetos de cerámica; decoraciones circulares que muestran soles antropomorfizados, por lo que entran en relación con la imagen de la bombilla-ojo de *Guernica*. Esta última, que aparecía mientras la narradora relataba la llegada de los alemanes y el inicio del bombardeo, se podría asimilar, a su vez, a la imagen de la explosión de una bomba o proyectil. Así, estos soles serían las bombas que son arrojadas sobre la población, idea que se refuerza por medio de la iluminación, que en varias ocasiones,

¹⁸ ARNHEIM, R., *El "Guernica" de Picasso*. Génesis de una pintura, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 42.

¹⁹ READ, H., "El 'Guernica' de Picasso", en COMBALÍA, V. (ed.), *Op. cit.*, pág. 193.

²⁰ ORIOL ANGUERA, A., *Guernica al desnudo*, Barcelona, Polígrafa, 1972, págs. 30-34.

²¹ LARREA, J., *Guernica*, Pablo Picasso, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, págs. 163-164.

se apaga y enciende rápidamente sobre un mismo plano. Juan Antonio Ramírez llama la atención sobre la semejanza etimológica entre las palabras “bomba” y “bombilla”²², pero esta asimilación no es usual entre las numerosas interpretaciones del cuadro, siendo más frecuentes su equiparación a la luz del sol o a la presencia omnipresente de Dios. El mismo autor señala también que esta especie de lámpara es un ojo cuya pupila es sustituida por la bombilla, lo que remite a la iconografía tradicional de la mirada divina que todo lo ve; esto convierte a la imagen en una broma cargada de ironía y sarcasmo, ya que la “cruzada” franquista se veía a sí misma como bendecida por Dios²³. Para Oriol Anguera, la bombilla es la luz de la ciencia (simbolizada por la mujer que se arrastra, que mira fijamente en su dirección), que, al igual que la luz de la religión, tampoco alumbra ya²⁴.

Arnheim relata que los hechos tuvieron lugar a plena luz del día, pero que las calles quedaron rápidamente oscurecidas por la humareda de los incendios. Por ello, las luces en *Guernica* tienen un papel muy simbólico por cuanto hacen visibles (y por tanto, existentes) los acontecimientos. Pero frente a la fuerza de la luz del quinqué, que está en un punto dominante de la composición, la luz de la bombilla es como inerte, pues no proporciona iluminación alguna y no es impulsada por nadie: es el instrumento ciego de una consciencia sin conciencia²⁵.

Acto seguido, se suceden de forma frenética una serie de primeros planos que extraen fragmentos de diferentes cuadros de la etapa surrealista y cercana a la abstracción del pintor. Estas imágenes se asemejan a llamaradas, e ilustran el horror que están viviendo las gentes de Guernica, cuya presencia inocente e injusta en este desastre se manifiesta a través de los primeros planos de ese rostro clásico, que se continúan intercalando entre las imágenes de destrucción.

A continuación, toman protagonismo la imagen del toro y el caballo, cuyos planos se van alternando de forma cada vez más breve y convulsa. Estos animales se toman de la etapa precedente a la elaboración de *Guernica*, y de algunos de los bocetos preparatorios para el cuadro. Coincidían también en la iconografía de la corrida, cuya representación sería abordada de forma particularmente intensa por el artista a partir de 1932. En ella, aparece con frecuencia el caballo destripado por el toro, y surgen también dibujos donde aparece la agonía de aquél en solitario. Ambos temas confluirían en *Guernica*, donde estos dos animales presiden la composición de forma enérgica y llamativa. La presencia enigmática de éstos en el cuadro ha sido ampliamente discutida, puesto que son dos de los más paradigmáticos símbolos picassianos.

En el documental, al tiempo que vemos la sucesión de estos toros y caballos, la voz de la narradora revela la orientación que éstas toman: “*Sur les hommes du sang sur la bête du sang/ Une vendange degoutante et plus puante/ Que les bourreaux eux-mêmes pourtant purs et propres*” [“Sangre sobre los hombres sangre sobre el

²² RAMÍREZ, J. A., *Guernica*, Madrid, Electa, 1999, pág. 46.

²³ *Ibid.*, pág. 52.

²⁴ *Vid.* Nota 20.

²⁵ ARNHEIM R., *Op. cit.*, págs. 31-32.

animal/ Una asquerosa vendimia y más hedionda/ Que los mismos verdugos puros y limpios sin embargo"]. Los toros, pues, son los verdugos (el comentario de Eluard alude a las bárbaras teorías nazis sobre la pureza de la raza por medio de una ironía lúcida y amarga que actúa también como rasgo identificador de éstos), y los caballos, las víctimas. La película recurre, por tanto, a la iconografía de la corrida, a todo lo que de brutal, salvaje e irracional pueda tener la figura del toro o del minotauro, y a todo lo que de víctima inocente a manos de éste puede llegar a tener el caballo. La presencia simbólica de ambos animales es ampliamente discutida en todos los estudios sobre el cuadro, que plantean la posibilidad de que el toro encarne al pueblo español, noble y enhiesto, y el caballo a la España nacionalista, destripado y repugnante; tal es, por ejemplo, la visión apasionada de Larrea²⁶. Otros autores como Vernon Clark, sostienen la idea contraria: el toro es la victoria nacionalista, y el caballo, el pueblo débil y resignado²⁷. Otros ven en ambos animales símbolos del pueblo, en su faceta triunfante y doliente a la vez; así lo entiende Juan Antonio Ramírez²⁸, para quien este cuadro vendría a ser la viñeta final del aguafuerte *Sueño y mentira de Franco*.

Finalmente, se describe el desastre en todo su apogeo y alcance, y para ello se hace uso exclusivo de fragmentos extraídos del *Guernica*. Esta secuencia, que es el auténtico clímax de la película, hace uso ya de las imágenes del célebre cuadro que da nombre al cortometraje, y que adquiere ahora todo el protagonismo. Vuelve a mostrarse un primer plano de la bombilla, que nosotros hemos asociado a los proyectiles, y desde éste se llevan a cabo una serie de barridos que muestran las consecuencias del bombardeo: el hombre que es pisoteado por el caballo, la madre que sostiene a su hijo muerto, y la mujer que grita entre las llamas. La escena termina con la imagen casi completa del cuadro (la obra no aparece nunca de forma íntegra, lo cual puede traducirse en un afán por evitar en lo posible cualquier atisbo de quietud compositiva), que aparece por medio de una apertura de *zoom*.

Las circunstancias que rodearon la génesis y elaboración de esta obra son de sobra conocidas: a comienzos de 1937, durante la Guerra Civil Española, el gobierno de la República encargaba a Picasso la elaboración de un mural para el pabellón español de la Exposición Internacional de París, que se celebraría en el verano de aquel mismo año. El artista, que había tomado partido por la causa republicana a partir del estallido de la contienda, no terminaba de decidirse por comenzar el encargo, y en un principio, optó incluso por la representación de una variante más sobre el tema del pintor y la modelo²⁹. Pero a finales de Abril, los hechos que acontecieron en Guernica despertaron la ira y la indignación de Picasso, que comenzó a trabajar en el cuadro. Éste se convertiría en una denuncia, no tanto de aquella masacre gratuita, sino de la barbarie y de la destrucción en su dimensión universal. Algo similar podemos decir que ocurre con el film de Resnais, que aborda la narración de los hechos históricos que acontecieron en la localidad vasca, pero se convierte en un auténtico canto de repudia hacia cualquier guerra, dada la significación simbólica que este acto depravado llega a adquirir.

²⁶ LARREA, J., *Op. cit.*, pág. 53.

²⁷ CLARK, V., "El mural 'Guernica': Picasso y la protesta social", en COMBALÍA, V. (ed.), *Op. cit.*, pág. 189.

²⁸ RAMÍREZ, J. A., *Guernica... Op. cit.*, pág.40.

²⁹ WARNCKE, C. P., y WALTER, I. F., *Op. cit.*, pág. 388.

Muy pronto, el cuadro se convertiría en una de las obras cumbre del siglo XX, sobre todo en cuanto a su posible alcance simbólico, siendo objeto de múltiples y muy diferentes interpretaciones iconográficas que se esforzaban por revelar el significado de cada elemento de la composición. Lo cierto es que el alzamiento militar provocaría en el pintor un sentimiento de compromiso total con la causa republicana, que sería corroborado públicamente más tarde por un manifiesto en el que el propio Picasso se declaraba contrario a "la lucha de la reacción contra el pueblo, contra la libertad", y aclaraba las circunstancias en las que había aceptado el simbólico cargo de director del Museo del Prado, y en las que había concebido la composición del *Guernica*³⁰. Efectivamente, Picasso tendría un papel activo en las vicisitudes políticas de una España dividida, tomando claro partido por la República, de la que se convertiría en símbolo de la intelectualidad más avanzada. Acepta entrar en comités, firma llamamientos, y en enero de 1937 comienza las planchas de *Sueño y mentira de Franco*, una visión absolutamente satírica, irónica y mordaz de la figura del futuro dictador, que aparece bajo la forma de un repugnante tubérculo, protagonizando las más ridículas y absurdas peripecias a modo de parodia caballeresca. Finalmente, el bombardeo despiadado de Guernica le sugeriría la creación del gran lienzo, que se destinaría al pabellón de la República en la Exposición Universal de París.

Pierre Daix insiste en el sentido indudablemente político del cuadro -que es el reflejo del horror del que el hombre debe liberarse-, puesto que el pintor le dio el significativo título de *Guernica* para que sus intenciones quedasen claras³¹. También Vernon Clark hace referencia al peso que ejerce el título sobre la composición, en la que, debido a ello, el aspecto contenidista pesaría más que el formal³², pero a diferencia de Daix, afirma que el cuadro fracasa como acto de denuncia del fascismo, y se acerca más al lamento de un señorito burgués que ve peligrar su confortable vida. El autor basa este planteamiento en la supuesta moderación en el tratamiento de un tema tan horripilante, en la quietud que él percibe en la composición, y en la imposible comunión entre el mensaje y la forma. Al mismo tiempo, afirma que la obra es una alegoría de la victoria fascista, simbolizada en el toro, firme y arrogante (señala el carácter negativo de éste en toda la obra anterior de Picasso, lo que justificaría esta identificación), sobre un pueblo débil y resignado, siendo el jameigo destrozado el símbolo de la perdida causa republicana³³.

Sin embargo, son más frecuentes las interpretaciones de *Guernica* como una violenta protesta frente a la destrucción desmedida y cruel de la villa vasca, y si bien muchos historiadores niegan que el cuadro haga referencia a este hecho concreto (Oriol Anguera, por ejemplo, señala que no hay en él ninguna referencia de tiempo ni lugar, que podrían haber venido dados por la representación del célebre roble o de la histórica Casa de Juntas³⁴), es innegable que lo que en él se visualiza es una imagen de caos y muerte, que toma una significación universal como visión horripilante del salvajismo que acompaña a cualquier acto violento, a cualquier guerra. Así, Herbert

³⁰ CALVO SERRALLER, F., *Pablo Picasso. El Guernica*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 9.

³¹ DAIX, P., *Picasso*, Barcelona, Daimon, 1972, pág. 165.

³² CLARK, V., *Op. cit.*, págs. 185-186.

³³ *Vid.* nota 28.

³⁴ ORIOL ANGUERA, A., *Op. cit.*, pág. 12.

Read califica al *Guernica* como un monumento de protesta en el que aparecen alegorizados no sólo este pueblo, sino también España, y la propia Europa³⁵.

De cualquier modo, *Guernica* es siempre una visión de la guerra y de las consecuencias brutales de ésta, y tal es la interpretación que el cortometraje de Resnais da al polémico lienzo: la apertura de *zoom* que muestra el cuadro casi completo, así lo demuestra. Las palabras del narrador, lo reiteran: "*Il n'y a qu'une nuit, c'est celle de la guerre, grande soeur de la misère et fille de la mort répugnante, affolante*" ["No hay más que una noche, es la noche de la guerra, hermana mayor de la miseria e hija de la muerte repugnante, enloquecedora"].

Advertimos además como el realizador ha intuido el carácter de síntesis que normalmente se le atribuye a este cuadro, como aglutinador de toda la obra picassiana precedente: hay indicios en él de las etapas azul y rosa, por cuanto se trata de una denuncia de la destrucción canalla de los débiles a manos de los poderosos (además, hay tenues pinceladas azules y ocreas en pequeñas zonas del lienzo); hay rasgos cubistas en la figura del toro; el cuerpo del caballo imita la textura del papel de periódico, lo que implica la presencia del *papier collé* (la intención inicial del artista era pegar papel pintado y ropa al lienzo); se perciben también ciertos rasgos de los períodos expresionista y surrealista, e incluso del dibujo curvilíneo que el pintor usaba en las representaciones de Marie-Thérèse Walter. Palau i Fabre ve en esta combinación de tendencias estilísticas un símbolo de la convivencia humana, verdadero trasfondo social del cuadro³⁶. Para Resnais, gran parte de la obra del pintor tiene desde sus inicios una orientación claramente social y reivindicativa, confluyendo en *Guernica*, que sería una especie de sublimación de esta idea. Después de este cuadro, la producción picassiana no abandonaría esta trayectoria, como atestiguan las profundizaciones en el tema de la *mujer llorando*, y las experimentaciones escultóricas, que van a protagonizar el resto del cortometraje.

Además, esta cohesión entre *Guernica* y el resto de la producción del pintor como un todo homogéneo, que en esta película funciona a modo de principio argumental, viene corroborada por el empleo de la fotografía en blanco y negro a lo largo de todo el cortometraje, lo que se hace especialmente patente y llamativo en las secuencias de la etapa rosa y de la etapa azul, cuyos rasgos definitorios más característicos son, precisamente, el color rosa y el color azul. En el film *Guernica*, la monocromía austera del cuadro preside toda la obra de Picasso; la ausencia de color es algo realmente significativo en una obra cinematográfica que parte de la producción pictórica de un artista.

Finaliza esta secuencia con una reiteración de planos donde aparece el tema de la *mujer llorando*, una iconografía que Picasso trabajaría asiduamente durante los años posteriores a la elaboración de *Guernica*. Estos cuadros trágicos de mujeres desfiguradas por el llanto, son puestos en relación, mediante *raccord* visual, con la maternidad del lienzo. La película se muestra especialmente comprometida con el hecho de

³⁵ READ, H., *Op. cit.*, pág. 193.

³⁶ PALAU I FABRE, J., *El "Guernika" de Picasso*, Barcelona, Blume, 1979, pág. 30.

que las víctimas fuesen, en su mayoría, mujeres y niños, civiles inocentes. Por ello, hace especial hincapié en esa imagen de la madre que llora a su hijo, y la convierte en el símbolo de la consecuencia más trágica y desoladora de la guerra; el dolor infinito de aquélla es lo que la película nos transmite con esa sucesión frenética de rostros deformados por la locura. Juan Antonio Ramírez sostiene que estas variaciones sobre el tema de la mujer llorando son "las caracterizaciones del dolor más extremadas, patéticas y convincentes de toda la historia del arte"³⁷.

Además, se suelen relacionar estos retratos convulsos y desgarrados con los sentimientos de ira que el avance del bando fascista en la Guerra Civil Española provocaban en el pintor, y serían un ejemplo de cómo las circunstancias políticas convulsas que se vivían en aquellos momentos quedaban fielmente reflejadas en la obra del artista. Muchos autores se esfuerzan en establecer conexiones entre los hechos históricos y la producción picassiana posterior a *Guernica*, de modo que se demuestre el compromiso del autor con éstos. Así, por ejemplo, Pierre Cabanne dice, refiriéndose a estas mujeres: "esos rostros son imagen del desgarramiento de su país, el símbolo del Apocalipsis presente y futuro [...] quien contempla los cuadros de Picasso experimenta la misma reacción que Picasso cuando observa al hombre, el ultraje que significa la agresión fascista contra el pueblo español [...]"³⁸.

Tras la dramática sucesión de mujeres llorando, se produce un fundido a negro. Después, asistimos a un largo plano secuencia en el que, por medio de un *travelling* lateral, vamos observando diferentes fragmentos de esculturas realizadas en la década de los cuarenta. Éstas se someten a una iluminación de tono muy bajo, y fuertemente contrastada, que impide no sólo la identificación de las obras, sino también el reconocimiento material y físico de lo que estamos viendo. Al mismo tiempo, una música desgarradora, pero carente ya de la angustia frenética anterior, nos ayuda a interpretar la nueva escena: el bombardeo ya ha terminado, y la calma parece haber vuelto, pero lo que estamos viendo no son sino las consecuencias brutales de la masacre. Estas esculturas, parcialmente iluminadas, se asemejan a fragmentos informes de carne muerta: es el reguero de sangre, cadáveres y mutilados que las bombas han dejado tras de sí. Muy significativa, en este sentido, resulta la aparición entre estos trozos escultóricos inidentificables, muy matizada por la luz, de la *Calavera* en bronce de 1943. De ella, Werner Spies destaca su "realismo turbador. No sólo causa impresión por la exhibición de detalles reales -cuencas de los ojos sin mirada, nariz corroída, boca destrozada- sino también por su tamaño hipertrofiado"³⁹.

La acción desmedida y cruel que ha arrasado la aldea ha convertido a los bellos y delicados saltimbanquis del comienzo del documental, en estos trozos de cuerpos irreconocibles y repugnantes, tal es la fuerza destructiva y asesina de la guerra. La voz de María Casares se lamenta: "*Monuments de détresse/ Beau monde des masures/ De la mine et des champs/ Mes freres vous voila transformés en charognes en schelettes brisés/ La terre tourne en vos orbites/ Vous êtes un désert pourri*" ["Monu-

³⁷ RAMÍREZ, J. A., *Guernica... Op. cit.*, pág. 56.

³⁸ CABANNE, P., *El siglo de Picasso. III-La guerra*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 36.

³⁹ SPIES, W., *Esculturas de Picasso*. Obra completa, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pág. 148.

mentos de angustia/ Hermosa gente de las casuchas/ De la mina y de los campos/ Hermanos míos he aquí que os habéis convertido en carroña y en rotos esqueletos/ La tierra da vueltas en vuestras órbitas/ Sois un desierto podrido"]. Pero tras otro fundido a negro, vemos un nuevo plano en el que ya sí reconocemos la figura que aparece. La música se va haciendo poderosa y decidida, y también la voz de la narradora cambia de registro: "*Sous le bois mort du chêne de Guernica, sur les ruines de Guernica, sous le ciel pur de Guernica, un homme est revenu, qui portait dans ses bras chevreaux bellant, et dans son cœur une colombe*" ["Sobre la madera muerta del roble de Guernica, sobre las ruinas de Guernica, sobre el cielo puro de Guernica, ha vuelto un hombre que llevaba un cabrito en sus brazos balando, y en su corazón una paloma"]. Al mismo tiempo, sucesivos movimientos de *travelling* (hacia atrás, hacia arriba, y finalmente, hacia delante) nos van mostrando la imagen completa del *Hombre del cordero* de 1943, y en un primer plano de su rostro, junto con el manifiesto de que "la inocencia vencerá al crimen", finaliza el cortometraje.

Tras la elaboración de *Guernica*, Picasso desarrolla una obra en la que se refleja de algún modo el fantasma tan cercano de la guerra, destacando sus célebres *naturalezas muertas* con cráneos de animales a la luz de las velas y sus esculturas, que expresan aun mejor esta angustia. En este contexto, y como reflejo de estas circunstancias, en 1943 y en plena Segunda Guerra Mundial surgen la *Calavera* y el *Hombre del cordero*, que protagonizan las secuencias finales del documental. Especial protagonismo adquiere esta última, pues es la responsable de dar al cortometraje un final esperanzador y optimista, que de no cerrar la película convertiría a ésta en un puro llanto o lamento de dolor sin fin.

En el film de Resnais, esta interpretación picassiana del *moscóforo* clásico, que posteriormente pasaría a formar parte de la iconografía cristiana como imagen de Cristo o del Buen Pastor, tiene realmente algo de sagrado o místico, pues es el hombre que resurge de su propia devastación. La opinión de Fernández Cuenca sobre la aparición de esta imagen al final de la película, guarda mucha relación con esta idea, pues dice de ella que "es algo así como una versión laica del Buen Pastor, a modo de invocación a la humanidad, a la permanencia sobre todas las destrucciones"⁴⁰. Werner Spies admite la relación de contraste entre tan pacífica imagen y la guerra⁴¹.

Pierre Daix afirma que el *Hombre del cordero* es la expresión de la profunda confianza de Picasso en el hombre frente a la destrucción: "[...] es una obra cumbre. Es el resultado de multitud de búsquedas y de croquis. Sin duda, Picasso jamás había alcanzado este equilibrio, jamás había expresado con tan sosegada fuerza su profunda confianza en el hombre, en la vida, contra la destrucción y las ruinas"⁴².

Pierre Cabanne también habla de esta escultura, que fue instalada en la plaza de Vallauris como símbolo de la esperanza:

⁴⁰ FERNÁNDEZ CUENCA, C., *Op. cit.*, pág. 92.

⁴¹ SPIES, W., *Op. cit.*, pág. 146.

⁴² DAIX, P., *Op. cit.*, pág. 185.

“Antítesis de tal obsesión [la de la soledad y el enclaustramiento provocados por la ocupación alemana], he aquí el Hombre del cordero, un pastor sencillo y solemne, mensajero de la esperanza, que lleva el animal ante sí cual una ofrenda, símbolo de mansedumbre. Picasso ha hecho múltiples dibujos y bocetos hasta llegar a esa imagen conmovedora de humanidad que tiene algo de los ciegos y los ancianos de la época azul [el subrayado es nuestro]”⁴³.

EL FILM GUERNICA EN EL CONTEXTO PICASSIANO DE 1950

Debemos tener en cuenta que la elección por parte de Resnais de la obra, y por consiguiente, de la figura de Pablo Picasso para la construcción de este film, que se declara políticamente comprometido, y absolutamente indignado ante las atrocidades cometidas por el fascismo, no es casual.

Durante la ocupación alemana de París, el pintor nunca abandonaría la capital francesa, a pesar de que tuvo la oportunidad de hacerlo, y mantuvo siempre hacia los nazis una actitud, aunque correcta, distante y fría⁴⁴. Lo cierto es que nunca se comprometió con la Resistencia francesa, pero mostró su conformidad con los objetivos de ésta, y en un contexto en el que la cultura oficial estaba marcada por un fuerte carácter de antimodernidad, prescrito por los alemanes⁴⁵, alterna con la intelectualidad más avanzada (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir) y, tras la liberación de París, es aclamado como figura de culto, pues ni su arte ni él mismo cedieron ante los fascistas⁴⁶.

Al mismo tiempo, en 1944, el pintor es honrado con una exposición individual en el *Salón de la Libération*, que tenía un marcado carácter simbólico, dado que se trataba de un manifiesto del arte francés después de cuatro años de dominación alemana, y que provocó ciertos disturbios entre el público manipulado por los nazis para que aclamara las elecciones artísticas de Hitler. En aquel mismo año, se anunciaría, además, como miembro del Partido Comunista francés. Fueron los intelectuales (entre ellos Paul Eluard) quienes tentaron a Picasso para que se afiliara, y sin inmutarse ante los peligros que muchos veían en esto para su arte, aceptó la invitación de buena gana, lo que suponía un nuevo gesto de desafío frente a Franco y Hitler⁴⁷. Al año siguiente protagoniza una exposición en el Victoria and Albert Museum, donde se mostraba parte de sus obras recientes, junto a una retrospectiva de Matisse⁴⁸. Finalmente, en 1946, el MOMA lleva a cabo la primera gran retrospectiva de Picasso, y comienza el mito⁴⁹.

Entre 1947 y 1948, ya en plena guerra fría y comenzado el conflicto de Indochina, protagoniza varias actuaciones en favor de la paz (visita con Eluard las barracas y recuerdos de los campos de concentración de Auschwitz y de Birbenau, participa en

⁴³ CABANNE, P., *El siglo de Picasso. III- La guerra...* Op. cit., pág. 185.

⁴⁴ *Ibid.*, págs. 86-87.

⁴⁵ WARNCKE, C. P. y WALTER, I. F., *Op. cit.*, págs. 434.

⁴⁶ *Ibid.*, págs. 454-456.

⁴⁷ PENROSE, R., *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1988, pág. 309.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 311.

⁴⁹ CABANNE, P., *El siglo de Picasso. III-La guerra...* Op. cit., pág. 206.

manifestaciones...)⁵⁰, y a partir de 1949 toma parte en sucesivos Congresos Mundiales de la Paz⁵¹.

Así pues, el Picasso de los años cuarenta no sólo es un artista recientemente aclamado como uno de los grandes maestros del siglo XX, sino que además, desde un plano político, es un artista comprometido con la paz, y con cierto componente simbólico, puesto que su obra es una metáfora de la resistencia frente al fascismo y la intolerancia de los nazis. El cortometraje de Resnais, producido a finales de esta década, se ve influenciado por dicha imagen del pintor, y la presencia de éste se hace permanente durante todo el film, ya que es metonímicamente representado a través de una muy significativa parte de su obra (incluido, como hemos visto, el propio autorretrato del artista), en la que *Guernica* ocupa un lugar determinante, dado que manifiesta de forma abrumadora esta actitud pacifista y de denuncia de la violencia fascista, atribuida al pintor durante aquellos años.

GUERNICA EN LA TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA DE ALAIN RESNAIS

El artífice de *Hiroshima mon amour* o *El año pasado en Marienbad* comenzó su andadura cinematográfica precisamente elaborando cortometrajes, de los cuales realizaría casi una veintena entre 1935 y 1948 (todos ellos al margen de la distribución comercial). A partir de este año, lleva a cabo tres documentales, *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), y *Guernica* (1950), que, como ya comentábamos, trascendían la simple función didáctica y realista del documental de arte, y mostraban la personalidad creativa del artista a través de su propia obra.

En el caso de *Guernica*, no era tanto ésta, sino la posible actitud de rechazo por parte de Picasso hacia unos hechos concretos, la base articuladora del cortometraje, que sobrepasando ampliamente los principios definidores del formato documental, usaba la visión del pintor para construir a partir de ella la suya propia. Y para llevar a cabo esa apropiación de la visión del artista, Resnais construye una puesta en escena en la que los actores y decorados son proporcionados única y exclusivamente por la obra de Picasso (salvo escasísimas excepciones, como los fondos cubiertos por *graffitis* o pintadas infantiles, la foto fija inicial de *Guernica* destruida, o los recortes de prensa), de la que son seleccionadas una serie de fases estilísticas, cuadros y esculturas, como ya hemos comentado detenidamente, en función de las necesidades expresivas de la película. Según palabras del propio realizador a propósito del cortometraje *Van Gogh*: “[...] se trataba de saber si [...] unos personajes pintados podían desempeñar gracias al montaje, el papel que los objetos reales juegan en un discurso y si, en este caso, era posible substituir, por parte del espectador, el mundo interior de un artista por el mundo tal como lo revela la fotografía”⁵².

⁵⁰ DAIX, P., *Op. cit.*, pág. 202.

⁵¹ WARNCKE, C. P. y WALTHER, I. F., *Op. cit.*, pág. 474.

⁵² Citado por RIAMBAU, E., “Los cortometrajes. La larga historia de unos cortos”, en VV.AA., *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 81.

El tema pictórico, pues, no era más que una excusa para la exposición de un tema de gran alcance histórico y simbólico. Carlos Losilla afirma que en el caso de *Guernica* "un presunto documental sobre un cuadro se convierte en una película sobre la muerte y sobre la imposibilidad del cine para interpretarla"⁵³. Rimbau sostiene que el pretexto pictórico dado por el cuadro permite establecer en el film múltiples relaciones dialectales: "[...] entre la obra y su contexto [...] entre la realidad [...] y su reproducción [...] entre la bidimensionalidad del cine y la pintura y la tridimensionalidad de unas esculturas [...] entre el texto de Paul Eluard y la dicción de María Casares [...] entre la tragedia individual y un trasfondo colectivo [...]"⁵⁴.

Debemos tener en cuenta que, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial -y este corto es un producto que surge en plena posguerra- se produce en la mentalidad humana la constatación definitiva de la Muerte de la Razón, ya que ésta, fuertemente desestabilizada en sus propios cimientos por el carácter bárbaro e irracional de la Primera Guerra Mundial, ve cómo una segunda contienda, de carácter similar, pero de aún mayores proporciones destructivas, terminaba por hacer desaparecer por completo cualquier atisbo de esperanza en una razón que, como habían demostrado los hechos, era inoperante⁵⁵. Es en este contexto en el que surgen las primeras obras importantes de Resnais, entre ellas *Guernica*⁵⁶.

El realizador proyecta en sus primeros trabajos, y el film que comentamos es un buen ejemplo de ello, un marcado interés por el hombre que acaba de sufrir la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, acaba de salir de los campos de concentración nazis, y acaba de vivir el estallido siniestro de la bomba atómica. Se manifiesta fuertemente comprometido con la denuncia de estas lacras y miserias que han convulsionado a la especie humana, y el bombardeo desalmado y cruel de Guernica, para probar la efectividad del material militar nazi, y para demostrar al mundo su poderío destructivo, es una de las más grandes infamias llevadas a cabo en el marco de una contienda bélica, ya de por sí desestabilizadora y aniquiladora del hombre.

Ya hemos comentado como este acto tomó muy pronto una dimensión simbólica que trascendía lo que de particular y concreto tenía, para convertirse en una metáfora

⁵³ LOSILLA, C., "Desde el país de los muertos", en *Ibid.*, pág. 46.

⁵⁴ RIAMBAU, E., *Op. cit.*, pág. 82.

⁵⁵ La Muerte de la Razón constituye uno de los pilares básicos sobre los que bascula el pensamiento teórico y filosófico de la segunda mitad del siglo XX. Adorno y Horkheimer, en el marco de la Escuela de Frankfurt, formularon esta idea en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), una obra integrada por las notas que la mujer de Adorno tomó de las discusiones mantenidas entre los dos pensadores durante la Segunda Guerra Mundial. En ella se intenta hallar una explicación a la realidad arrojada por el Proyecto Moderno de la Ilustración. El progreso en el que éste confiaba, y que debía permitir al hombre la conquista de sus propias libertades, ha generado un nuevo estadio de barbarie: el nazismo, la mercantilización de la vida, el estalinismo y la destrucción de la naturaleza. VILARD, G., "Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt", en BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, vol. II, págs. 195-196.

⁵⁶ Carlos Losilla sostiene que, al situarse Resnais en esta perspectiva estético-filosófica, sus films no se centran en la enunciación, sino en la representación; en las imágenes, que son en realidad reflejo de otras imágenes. LOSILLA, C., *Op. cit.*, pág. 31.

del carácter siniestro y horrible de la destrucción por la destrucción. Tal lectura dual ofrece el cuadro de Picasso, y, de igual modo, el film de Resnais. Éste, al tomar aquellos períodos del artista más comprometidos con los desajustes sociales y políticos, al dotar de una significación expresiva acorde con esta idea a ciertas obras aisladas, y, por supuesto, al hacer de la monumental denuncia que es el *Guernica*, la protagonista principal del corto, se convertía no sólo en la protesta ante aquel triste episodio que ocurrió trece años atrás, y en el marco de la Guerra Civil Española (tengamos en cuenta que a menudo se ha visto a ésta como antesala de la Segunda Guerra Mundial), sino en la denuncia ante los hechos antes impensables que sacudirían al mundo entero durante los años centrales del siglo XX. Es, por otra parte una interpretación de la trayectoria pictórica picassiana, como metáfora visionaria de los acontecimientos convulsos que caracterizarían al siglo, y que culminarían en la barbarie de la bomba atómica⁵⁷.

En esta película vemos como el realizador ensaya ya la que será una de las constantes temáticas en su cine posterior: la Historia; pero, como señala Josep Torrell, "concebida como recuento de la opresión, del dolor y de la destrucción, un catálogo de heridas compartidas [...]"⁵⁸. Resnais visualiza en su filmografía los hechos convulsos y violentos que dieron carta de naturaleza al siglo XX a partir de la Segunda Guerra Mundial: uno de sus posteriores cortometrajes, *Noche y Niebla (Nuit et Brouillard)*, 1955), versa sobre los campos de concentración nazis y el holocausto judío; del mismo modo, sus grandes largometrajes reflejan esta misma realidad: *Hiroshima mon amour* (1959) nos muestra las consecuencias de la bomba atómica, y el colaboracionismo durante la ocupación alemana; *La guerra ha terminado (La guerre est finie)*, 1966), la lucha clandestina contra el franquismo. Incluso en *El año pasado en Marienbad (L'année dernière à Marienbad)*, 1961) según dice Carlos Losilla, hay algo, en esos personajes sin determinación alguna, como alienados, alusiones a la manipulación ideológica y a los lavados de cerebro fascistas⁵⁹.

Vemos como en todos estos *films*, la protagonista indiscutible es la Historia; pero el tratamiento de aquélla no responde en absoluto a los preceptos del realismo ni del formato documental, a pesar de tomar la apariencia de éste. La elección de aquello que va a ser registrado por la cámara implica necesariamente la actuación subjetiva del realizador, pero en este caso, la relación entre Resnais y su cortometraje es de pura y total complicidad sentimental: tan sólo el fotograma fijo de Guernica en ruinas, mientras la voz *over* del narrador describe los hechos con total imparcialidad, puede considerarse objetivo. Ya hemos comentado la carga implícita de subjetividad que implica la elección de un encuadre, en este caso, el de un plano general en el que todo lo que se muestra está destruido, cuando podría haberse incluido una imagen con la Casa de Juntas, que no fue alcanzada por las bombas, y cuya visión no sería por tanto tan desoladora.

⁵⁷ BERNADAC, M. Y BRETEAU-SKIRA, G., "Alain Resnais. Roberte Hessens, Guernica. 1950", en *Picasso à l'écran*, París, Centro Georges Pompidou, 1992, pág. 23.

⁵⁸ TORRELL, J., "El caso Alain Resnais", en HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la Modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, pág. 318.

⁵⁹ LOSILLA, C., *Op. cit.*, págs. 49-50.

Acto seguido, el film pierde cualquier atisbo de objetividad que pudiera tener, y se convierte en un puro lamento, que apela a la sensibilidad y a los sentimientos del espectador. En relación a la selección e interpretación de la obra de Picasso por parte de Resnais, hay autores que sostienen que éste “agrede” la obra del pintor, al descomponerla y volver a componerla a su antojo⁶⁰.

A través de los cuadros el realizador, en ese afán por lograr la expresión de la ficción pura, parte de la captación de un mundo alternativo al real, para mostrar la realidad y la historia: éstas se manifestarán así mediante las asociaciones de ideas y la creación de imágenes. Las palabras cargadas de sentimiento de Paul Eluard, recitadas con gran afectación por María Casares, intervienen, igualmente, en este proceso que lleva a cabo el propio film al explorar sobre su propia naturaleza ficticia como representación.

El hecho de utilizar a estos actores irreales e inexistentes, que se convierten en espejismos de los verdaderos protagonistas de los hechos, ilustra también lo que en años posteriores sería otro de los grandes ejes del pensamiento y la filosofía de la segunda mitad del siglo XX: la Crisis del Sujeto. La razón, como ya hemos comentado, ha desaparecido como principio articulador esencial de los discursos sobre los que se ha construido la civilización occidental durante siglos, pues ha quedado demostrada su inoperancia. Al mismo tiempo, el sujeto de conocimiento que ha emitido estos discursos, es ya incapaz de seguir articulando consciente y activamente el programa de la razón, y de participar intencionalmente en la construcción y emisión de dichos discursos⁶¹. En *Guernica*, los actores que interpretan el papel de las víctimas no son reales, sino que pertenecen a otro mundo (el mundo de los cuadros y esculturas de Picasso). El narrador omnisciente, con la voz de María Casares, relata lo ocurrido como si lo hubiera vivido y esos hechos estuvieran en su memoria o en su mente. Pero sus palabras y su tono de voz no son de este mundo, y es tan irreal como los otros actores: no es un recuerdo lo que nos está contando, y ni siquiera está vivo; se trata más bien de una entelequia mental, de un discurso cuyo emisor no es tangible, o puede que incluso sea inexistente. En ocasiones, asume el papel de un narrador convencional, pero en otras, emplea la exhortación, y a veces incluso habla en primera persona. Esta oscilación entre diferentes tipos de discurso, y que excluye toda coherencia narrativa, contribuye igualmente a convertir a esta figura en un ejemplo notable de esa constatación de la muerte del sujeto que Resnais siempre quiso mostrar en su obra.

La guerra como ente aniquilador, pues ha traído consigo campos de concentración, genocidios, injusticias sociales, bombas atómicas... es el gran tema de este documental, que no es tal, puesto que los cuadros no son el fin de la obra. Son un

⁶⁰ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J., *Op. cit.*, pág. 148.

⁶¹ Las circunstancias en que este sujeto de conocimiento, protagonista del Proyecto Moderno Ilustrado, se desvanece, serán teorizadas a finales de los años sesenta, pasando a formar parte del discurso teórico de la Posmodernidad. Pensadores como Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* (1966), comienzan a reflexionar sobre ello, alcanzando esta idea sus máximas formulaciones de la mano del deconstruccionista Jacques Derrida, en *La diseminación* y en *Los márgenes de la Filosofía*, a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. En THIEBAUT, C., “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, en BOZAL, V. (ed.), *Op. cit.*, vol. II, págs. 387-390.

medio para ofrecer un discurso, y desarrollar la representación de unos hechos, que tampoco son tratados como históricamente reales, a pesar de que lo sean, sino como una representación ficticia que se convierte en la metáfora de los acontecimientos destructivos que dieron identidad al siglo XX.

Poco más podemos decir acerca del apropiamiento que hace el film *Guernica* de este célebre y monumental lienzo, así como del resto de los cuadros y esculturas que contiene, a los que muestra estrechamente ligados a él. El empleo de estas obras, y no otras de la ingente producción del pintor, responde a necesidades estrictamente narrativas, y presuponen una interpretación muy concreta de la obra y la figura de Picasso, como artista siempre conmovido por las injusticias que azotan a los débiles, y políticamente comprometido con los ideales opuestos al totalitarismo.

Es por ello que el realizador hace uso de aquellas obras del artista en las que más fácilmente pueden hallarse rasgos simbólicos, iconográficamente hablando, y a través de cuyas lecturas pueden sugerirse las ideas sobre las que se construye el cortometraje. Advertimos, de este modo, la ausencia casi total de referencias a la producción más experimental, y convencionalmente, considerada como más importante del pintor: el cubismo, que es el lenguaje pictórico en el que el artista más destacó, por cuanto jugó un importante papel en su conformación, apenas aparece en el cortometraje. Tan sólo algunos fragmentos de obras pertenecientes al período sintético, ilustran, por su indisociable relación con la prensa, la secuencia en que los medios de comunicación van plasmando el avance de la contienda en España, y dan testimonio del brutal bombardeo (también parte de la obra cercana a la abstracción del pintor, aparece como imagen del caos y la destrucción en la secuencia del bombardeo). Pero el documental recurre, casi en su totalidad, a la obra figurativa de Picasso: los payasos, los mendigos, las mujeres llorando, etc. Resnais recurre a aquellas obras que le permiten desplegar el discurso de su cortometraje, obras en las que las imágenes no sólo son identificables y narrativas, sino que son susceptibles de remitir a profundas reflexiones en torno a gravísimos desequilibrios sociales y políticos, como atestiguan los mendigos de la etapa azul, o incluso el propio *Guernica*.

Este film es un bello ejercicio de conciliación entre el riguroso registro de la realidad, y su plasmación a través de un lenguaje puramente ficticio, como es el que surge de la combinación entre los principios de la estética cinematográfica, y el empleo de una puesta en escena que viene dada exclusivamente por las obras de Picasso: actores, decorados, escenarios... nada hay en ella que no pertenezca al mundo ficticio de la representación artística; aún así, la masacre de Guernica no deja de parecernos tangible, cercana, y escalofriantemente real.

Así, podemos concluir que la película, en su afán por llevar a cabo la captación de la realidad a través de principios "extra-reales", resuelve un problema que difícilmente el cine puede superar, como arte que implica de forma necesaria e inevitable la filmación de una realidad ineludible: da testimonio de un hecho histórico, pero ni un solo plano nos muestra escenas reales de lo que allí ocurrió, o testimonios de supervivientes. Únicamente la foto fija con que comienza el documental se rinde ante la necesidad de procurar un dato mínimo que impida la no identificación entre la narración y los hechos protagonistas; un plano, que en el fondo es innecesario para ello, y que

tal vez tenga el más sublime papel de actuar como puro y tajante testimonio ineludible de un acto de locura. En este sentido, confluyen en *Guernica* dos de las más bellas tareas del arte, que aquí aparece bajo la forma de un monumental híbrido entre cine, pintura, escultura, música y poesía: el de mostrar la realidad que nos rodea - en este caso, una realidad que traía consigo imágenes de guerra, de campos de concentración, de explosiones atómicas, y de inocentes exterminados masivamente a causa de todo ello- a través de una mirada diferente, nueva y reveladora; y el de dotar a esa mirada distinta y nueva de una capacidad crítica que implique el compromiso total y esperanzador entre el arte y la vida.

APÉNDICE II: DATOS TÉCNICOS DEL FILM GUERNICA

35 mm (16 mm). Sonora. Blanco y negro. **Nacionalidad:** Francia. **Duración:** 11 minutos. **Año de realización:** 1950. **Realización:** Alain Resnais y Robert Hessens. **Producción:** Pierre Braunberger, para Panteón Productions. **Distribución:** Arcanal, Soieté du Cinéma du Panthéon, FACSEA Grove Press Films. **Escenarios:** Alain Resnais y Robert Hessens. **Imágenes:** A. Dumaitre, W. Novick, H. Ferrand. **Montaje:** Alain Resnais. **Sonido:** Pierre-Luis Calvet. **Música:** Guy Bernard. **Comentario:** Paul Eluard. **Dicción:** María Casares, Jacques Pruvost.