

ENSAYO

LA INTIMIDAD VULNERADA

El Centro de Arte Reina Sofía celebró el ochenta aniversario de la realización del *Guernica*, con la exposición ‘Piedad y terror. El camino a Guernica.’

GABRIEL CABELLO

Conviene empezar treinta y seis años antes, cuando *La habitación azul* (1901) aún mostraba con claridad el mundo de la intimidad decimonónica. Hay en ese lienzo un desnudo. Es decir, no un retrato de la señora X sin ropa, sino algo que el espectador pudiera “pensar” como un desnudo, tal lo dirá tiempo después a André Malraux un Picasso para quien, “en el fondo, no hay más que el amor” –lo que sea que quiera decir esta palabra. Casi en el centro del cuadro, de ese teatro imaginario que reconstruye una habitación, hay un cuerpo humano que se exhibe en su cuidada fragilidad, una mujer que toma un baño. Y, sin embargo, esa tenue figura está rodeada, arropada por una ternura que se extiende por toda la superficie del lienzo hasta inundarlo por completo: que impregna al azul que domina la tela sin despotismo, sin someterla a los excesos melancólicos comunes en el Picasso de este periodo; que impregna a los detalles y objetos del cuarto (las discretas vistas desde la ventana entreabierta, el pequeño paisaje colgado del muro, la escueta mesa,

la cama que retiene algo de calor corporal...); que impregna, en definitiva, al espacio mismo.

Aunque por la habitación circule el aire que entra por la ventana, ese espacio es contenido y cerrado. Tan palpable, tan opaco y plagado de texturas y, en definitiva, tan lleno, como en efecto sugiere la sábana caída: sobre una alfombra que parece fugarse hacia el fondo, ella parece en cambio solicitar que se la toque. El espacio, tangible y delicado, es todo una extensión de ese cuerpo frágil cuyo desnudo (“nude”) no está en el fondo constituido por su ausencia de vestido (“nakedness”), sino justamente por el hecho de esa expansión, tejida como una piel superpuesta a los objetos por la pintura misma –que es, en realidad, la pintura–, capaz de transformar ese espacio tan pacientemente construido, y tan fácil de destruir, en deseable.

La habitación azul no puede verse en “Piedad y terror. El camino a Guernica”, pero permanece en su subsuelo, al modo de una especie de subtexto o, mejor, de imagen-matriz, como de hecho lo estaba en *Picasso & Truth* (2013), el libro en que T.J. Clark, comisario junto a Anne Wagner de la exposición, desarrolló el argumento que la sostiene. Pues la primera tesis de la exposición, ya que tesis hay, es la siguiente: a pesar de todos sus procedimientos formales, de la ubicuidad de la sinécdoque, de las transparencias geométricas, del simultaneísmo y de la ruptura del espacio en perspectiva (y, con él, del modelo albertiano del cuadro-ventana), el cubismo se aferraba a un mundo propio del siglo XIX: el de la intimidad. Y, con ella, a la comunidad implícita que esa intimidad, hecha como estaba de una mezcla de posesión y erotización, de sensación de pertenencia, presuponía.

No otra cosa deja ver la primera de las obras centrales de la muestra, *Mandolina y guitarra* (1924), con su ventana abierta a una luz que inunda la sala de colores vivos y alegres, con sus baldosas inferiores que insisten en la presencia de un espacio habitable, con su repetición en miniatura del balcón superior que insiste a pesar de todo en la idea de la pintura como teatro, como lugar para la acción humana. Pues lo que muestra *Mandolina y guitarra* es la persistencia, en el centro y más allá de la transfiguración formal cubista, de toda la felicidad del interior del cuarto.



Guernica, Picasso, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP. 2017

Guernica (1937) da cuenta del desmoronarse de ese mundo, de esa intimidad y de la comunidad que presupone. *Guernica*, dice Borja Villeda en el catálogo, es el primer antimonumento de la historia: una alegoría en sentido pleno, que sólo ofrece el desmoronarse de los símbolos, que sólo ofrece ruinas. Pero, ¿ruinas de qué? De los cuerpos y de la intimidad, sin duda. Pero también ruina de una esfera pública insostenible bajo el terror generalizado, y acaso también ruina de la historia –para la interpretación benjaminiana, de esa historia inscrita en la teología del progreso. Y, si es que así fuera, se vuelve imposible no percibir lo ingente del empeño: el de convertir la destrucción del interior, de la celda en que Picasso se había desenvuelto hasta entonces con naturalidad (no hay que olvidar que la primera versión de *Guernica*, tras el encargo de la comisión y antes de los bombardeos, hablaba de un pintor y una modelo en su estudio) en el modo de dar cuenta de algo público, tan público como el bombardeo contra civiles propio de la estrategia del terror de que hablaban el general Mola y el mariscal Von Richthofen.

De ahí el reproche que en octubre de 1937 Anthony Blunt lanzó a Picasso: *Guernica* no era más que “el último perfeccionamiento del arte privado”, un arte incapaz de salir a la plaza pública. Pero lo sorprendente no está en que Blunt hiciera ese reproche. ¿Qué podría, después de todo, esperarse de un joven crítico al que Herbert Read o Roland Penrose ya achacaron entonces someterse al finalismo político y que, mucho tiempo

después, acabó siendo detenido como espía soviético? Lo llamativo es que, como sugirió Chipp a partir de los manuscritos de Josep Lluís Sert, la inicial respuesta de Picasso ante el encargo fuese la de que no estaba seguro de poder ofrecer el tipo de pintura que le demandaban.

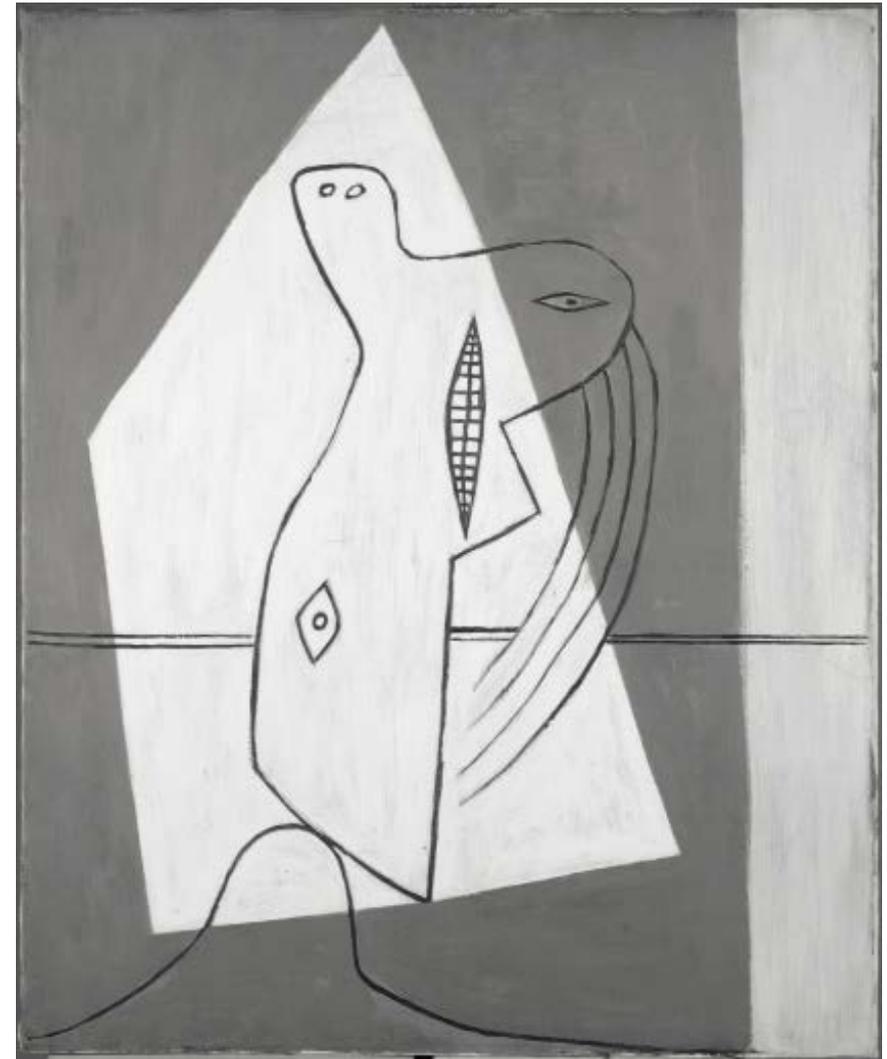
Quizá la respuesta que Roland Penrose dio entonces a Blunt ofreciera una pista acerca del camino por el que optó Picasso. La definición de su arte como “esencialmente privado” no sólo contrastaba, decía Penrose, con su celebridad como pintor, sino, sobre todo, con el hecho de que “tiene que resultar igual de imposible excluir la experiencia y la emoción ‘privadas’ de las artes que del amor”. La ecuación, fuera cual fuese, tenía que pasar por la intimidad, ese espacio donde el arte y el deseo se entreveraban. Y para que la ecuación terminara de formularse fue necesario un proceso que inunda la obra de Picasso desde 1925.

Un proceso que pasa, el primer lugar, por la aparición de fantasmas que violan la intimidad cubista. Como lo hacen la silueta que se desliza sobre la paleta (o mandolín, o incluso calavera, pues la indeterminación por anamorfosis es el grado cero de esa invasión) en *Instrumentos de música sobre una mesa* (1924), o esa figura sin espacio, como una aparición, monstruosa y a la vez íntima, que protagoniza *Figura* (1928). “Visual”, podría decirse, pero no “visible” en un lugar, como sugiere justamente el término francés “figure”. Pues, en efecto, no hay aquí propiamente un lugar. Esos fantasmas no habitan ya debidamente el espacio construido, el cual, como ocurre en *El pintor y la modelo* (1928), se aplana hasta no permitir aire ni vida, sino apenas signos, o se convierte, como en *Mujer en un sillón* (1927), en mero soporte de una luz que inunda la habitación menos para vitalizarla que para perpetrar un asesinato. Poco a poco esas figuras, formadas acaso en un texto, como el del poema de 1939 donde Picasso menciona repetidamente al “águila que vomita sus alas” y “la piel arrancada de la casa” y que acaso describe las preocupaciones que inundan *Guernica* mejor que ninguna otra cosa, esas figuras, decimos, que no dependen ya de la construcción formal cubista sino de preocupaciones compartidas con los surrealistas, van a ir consolidando una posibilidad terrible: la de una proximidad sin intimidad.

Y que pasa, en segundo lugar, por la monstruosidad. En *Las tres bailarinas* (1925), ese cuadro que el propio Picasso diría preferir a *Guernica* por ser “más real”, ajeno a “consideraciones exteriores”, el espacio del cuarto está habitado por tres figuras femeninas angulosas, distorsionadas, descoyuntadas, sin piel. Si el límite de la experiencia corporal, sobre todo femenina, puede ser el tema más recurrente de Picasso, robarle a un cuerpo la piel es dejarlo totalmente a expensas de la pintura, de esa segunda piel que envuelve el pequeño teatro del cuarto. Es decir: radicalizar su vulnerabilidad.

Antes de que los monstruos pueblen *Guernica*, habrán no obstante de salir al exterior y hacerse monumentales, como en aquel sueño donde Picasso veía cómo le crecían desmesuradamente brazos y piernas (tan enormes como las piernas hinchadas de aquella tía suya que nutrían un recuerdo de infancia). En *Figuras al borde del mar* (1931), dos seres (una mujer y un hombre gracias a la sinécdoque que a partir de los senos y esa especie de nariz-falo permite reconstruir una imagen) se besan a la vez que se devoran, como si fuera Bataille quien los hubiera concebido. Cuando regresen al espacio del cuarto será para dar cuenta de una destrucción llegada desde la nada, inconmensurable con el espacio de la intimidad, inimaginable como las bombas incendiarias cuyo origen no podemos percibir pero que nos abrasan, por así decirlo, desde el interior. El proceso de elaboración de *Guernica*, desde los primeros dibujos a las fotografías que tomó Dora Maar, muestra cómo poco a poco vamos pasando desde una escena exterior a un espacio que no está ni dentro ni fuera, poblado por monstruos vulnerables y horrorizados. Gigantes frente a la escala del espectador, esos monstruos viven en un mundo blanco y negro poblado por siluetas y menciones al papel pintado, pero se apoyan sin embargo sobre un primer plano que comparten con el espectador. Marcado por las mismas baldosas que en 1924 sostenían el interior de *Mandolina y guitarra*, el marco que permitía la intimidad, ahora arrasada, del cuarto.

La piedad que generan esas figuras es el origen del segundo gran tema de la exposición, el de la conversión, mediante la vulnerabilidad, de la monstruosidad en tragedia: “tiene que haber, dice T.J. Clark en



Figure, Picasso, 1928. Paris, Centre Pompidou. © Sucesión Pablo Picasso.

el catálogo, un camino de la monstruosidad a la tragedia. [...] Esta exposición es, ante todo, una invitación a estudiar esa conversión en el caso de Picasso”. Lo había dejado claro el propio Picasso, que no entendía la sustitución de la tragedia, y con ella de la posibilidad de la catarsis, por la locura de que hablaban los psiquiatras. Y, a propósito de *Guernica*, lo dijo Michel Leiris: “En un rectángulo negro y blanco, tal como se nos aparece la antigua tragedia, Picasso nos envía nuestra

esquela de defunción”. En el dibujo del 19 de abril de 1937, días antes del bombardeo, cuando Picasso aún pensaba en pintar un estudio con el pintor y la modelo, en el centro se levantaba un brazo masculino sosteniendo una hoz y un martillo. Luego pasará a ser simplemente un brazo impetuosamente levantado (en señal, es de suponer, de resistencia militante). Y, finalmente, se reducirá al antebrazo de una estatua rota que sostiene una especie de espada quebrada y una flor.



Mandolina y guitarra, Picasso, 1924. Salomon R. Guggenheim museum. Nueva York. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP. 2017

De poder configurarse comunidad y resistencia colectiva, sostiene T.J. Clark reclamando el concurso de Hannah Arendt y Judith Butler, sólo podrán estar fundadas en la vulnerabilidad.

Quizá el blanco y negro de *Guernica* tenga que ver también con la objetividad de los documentos fotográficos del bombardeo, exteriores y retardados. Testimonios *post-mortem*, como de algún modo es siempre la fotografía, de ruinas y víctimas de un imprevisible ataque a la población civil. Y quizá la figura que porta una vela (cuya luz, arrasada por la de la lámpara, no podremos percibir) aluda a la República, incluso

a la Ilustración: a su ruina. Pero también es cierto que a Picasso, como pintor, más bien le sobrevino lo público, a cuyo drama se integraron esos fantasmas que desde hacía una década amenazaban el cuarto. Y es el paulatino configurarse de esa integración lo que la exposición nos cuenta.

Aunque sólo fuera por el trabajo material que requiere, un cuadro no es, evidentemente, un sueño (o una pesadilla). Pero tampoco es exactamente un objeto que pudiéramos sin más diseccionar. La analogía es en cualquier caso pertinente por cuanto hace treinta años T.J. Clark, entonces joven miembro destacado de la “New art history”, distinguió, en referencia a las operaciones de la pintura, entre el contenido del sueño y –lo que verdaderamente cuenta– el trabajo del sueño. Es decir, sus condensaciones, sus desplazamientos, los reagrupamientos con que nos mantiene a flote aun ante aquello que no alcanzamos a aceptar. Picasso parecía saber bien esto cuando una vez mencionó a Brassai el famoso aserto de Rimbaud, “Je est un autre”:

“Creo que la obra de arte es producto de cálculos, pero de cálculos a menudo desconocidos por el propio artista. O sea que debemos suponer, como Rimbaud dijo, que ese otro es el que calcula en nosotros. [...]. Comienzo una pintura y se convierte en algo completamente diferente. Es extraño qué poco la voluntad del artista cuenta...”

Es casi imposible imaginar, dice Anne Wagner en el catálogo, cómo podría experimentarse el horror real que implicaba el pronunciamiento del general Mola sobre la necesidad de “sembrar el terror”. Gracias al lento trabajo de la imaginación de Picasso, y a su condensación en *Guernica*, contamos con un camino, sin duda no muy amable (¿podría acaso ser de otro modo?), para intentarlo. 🐼

GABRIEL CABELLO ES PROFESOR DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.