

“Los combates del *Guernica*. El arte como testimonio y denuncia para una cultura de la paz”

Marta Rodríguez Fouz
Universidad Pública de Navarra

Hay algo paradójico en el combate perpetuo que viene librando el *Guernica* casi desde su misma concepción como referente de la condena universal contra la violencia bélica. Eso paradójico se expresa en la incapacidad histórica para apaciguar los ánimos de quienes consideran un agravio su exhibición en Madrid y esgrimen el derecho moral del pueblo vasco a su propiedad. Al parecer con su mural Picasso no habría pintado sólo un grito de denuncia contra el bombardeo a civiles, sino un símbolo que, entre otras cosas, viene prestando ocasiones para el enfrentamiento entre el nacionalismo vasco y el gobierno español. Podría decirse que su potencial contribución a la paz se ve permanentemente coaccionada por la consideración de su ausencia en Euskadi como un símbolo de agresión hacia lo vasco. Una consideración, eso sí, cuyo ánimo desafiante ha ido atenuándose en los últimos años.

Desde este punto de partida propongo una reflexión sobre el sentido de esa simbolización y sobre las consecuencias que la misma ha podido tener en una cultura de y por la paz. Plantearé un recorrido guiado inicialmente por la siguiente pregunta: ¿por qué el *Guernica* se esgrime combativamente como expresión de un doble bombardeo? El que sufrió Gernika en el 37 y el que sufriría simbólicamente Euskadi al no poder exponer el mural en su territorio. Y, más importante aún, ¿qué consecuencias tiene esa ampliación de su significado en su eventual contribución a la paz? Una ampliación cuyo argumento más poderoso es que el *Guernica* es un cuadro vasco pintado con “la sangre de los vascos” y “pagado con sus muertos”.

Después, tras ese primer análisis de la combatividad propiciada por el *Guernica*, me ocuparé de otro de sus “combates”: aquel que consistiría en la lucha por rebasar las fronteras que separan la ética y la estética. Cuando hablamos de obras de arte cargadas de contenido moral (como pudiera ser el caso del *Guernica*), se impone una reflexión sobre los límites prácticos de esas apuestas artísticas. De ahí que, a partir del ejemplo que nos presta Picasso, pase a considerar las dificultades que afronta el arte en general cuando se concibe a sí mismo como testimonio y como denuncia. Pero, en primer lugar, me centraré en las extensiones simbólicas de *Guernica* subrayando cómo pueden frenar su caudal pacificador.

No hay que volver la vista muy atrás para advertir los efectos simbólicos de la reivindicación imperecedera del nacionalismo vasco sobre los derechos de propiedad del cuadro. No obstante, hay una diferencia visible entre el tono de las declaraciones políticas y de las movilizaciones sociales de los años ochenta o de las más recientes peticiones del préstamo del mural. Éstas, coincidiendo con la inauguración del Guggenheim bilbaíno o con las diversas conmemoraciones del bombardeo. Y en concreto, la última, a raíz del setenta aniversario, y que ya ha sido taxativamente desestimada por la Ministra de Cultura, Carmen Calvo, alegando, una vez más, el delicado estado del mural.

Si recordamos las jornadas previas y posteriores al definitivo final del largo exilio del *Guernica*, allá por setiembre del 81, nos toparemos con una elevada violencia expresiva que choca con el mensaje pacifista del cuadro de Picasso. La virulencia del reclamo, en especial por parte de la *Comisión de Investigación del bombardeo de Gernika*, cuyos representantes llegaron incluso a exigir que el mural siguiera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York porque España demostraba no ser una democracia, tiene un referente bien distinto que el de aquella virulencia que denunciaba el mural, expresada literalmente en el primer bombardeo contra una población civil que contó con un eco mediático. No en vano, la prensa extranjera (*Times*, o *L'Humanite*, que leía Picasso), al publicar el

conocido relato de Alberto de Onaindía y las crónicas del corresponsal de guerra George L. Steer, convirtieron a la opinión pública europea en testigo de los efectos devastadores del bombardeo y a éste en el referente inaugural de una nueva modalidad de la barbarie bélica que todavía hoy continúa añadiendo episodios a la historia de la “inhumanidad”.

Parece una simple anécdota o una nota inconsistente al margen de los grandes argumentos de la memoria histórica, pero como nos recuerda Sven Lindqvist en su singular recorrido por la *Historia de los bombardeos*, la primera población civil masacrada por unas fuerzas aéreas no fue Gernika, sino la localidad marroquí de Xauen en 1925. Franco, como testigo de los hechos, habría tomado buena nota de esa violación inaugural del tabú «que prohibía el bombardeo de una ciudad llena de civiles indefensos». «Xauen, sostiene Lindqvist, puso los cimientos de Guernica»¹. Y sin embargo, Gernika habría pasado a la “conciencia colectiva del siglo XX” como testimonio del primer bombardeo indiscriminado contra una población civil.

La celebridad de Picasso y las numerosas exposiciones recaudatorias (para las víctimas de la República) de su mural *Guernica* desempeñaron un importante papel de lucha contra el olvido. En territorio vasco, esa lucha se libraba contra una versión oficial que incriminaba a los “rojos-separatistas” y limpiaba la cara a un ejército levantado en armas que dos años después del salvaje bombardeo derrotó a la República Española, iniciando cuatro décadas de dictadura militar y de ocultamiento doméstico de su auténtica responsabilidad en la masacre.

El *Guernica* se consolidó, tras su discreta presencia en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París en 1937, como una obra de arte cargada de un poder testimonial que, con todo, no nace de su dramatismo escénico ni de su amoldamiento a las coordenadas históricas que impulsaron los trazos de Picasso a partir del 1 de mayo, pocos días después de conocerse por la prensa la magnitud

¹ Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, Turner, Madrid, 2002 [1999], epígrafe 122.

del ataque de los aviones alemanes. Son su título y la remisión a un episodio bélico que había calado en la opinión pública internacional los que le prestan esa capacidad de conmoción que por sí solo quizá no habría logrado. No en vano, como señalan numerosos críticos y comentaristas del lenguaje pictórico de Picasso, el *Guernica* parece dejar en suspenso las emociones. Parecería un ejercicio de parálisis del tiempo entre latido y latido. No hay sangre, no hay furia ni deseo de venganza. Como tampoco hay elementos políticos identificables con episodios concretos de la Guerra Civil. Algo que suele señalarse como un acierto (tras algunos titubeos visibles en los estados iniciales del mural y en algunos bocetos) que habría convertido la denuncia de Picasso contra la guerra en un mensaje universal, alejado, en principio, de lecturas partidistas y de un lenguaje efectista y cruento.

El carácter propagandístico del mural, que lleva a alguno a calificarlo como “cartel-mural-pancarta”, marca el signo de su combatividad. Picasso no admite dudas. El cuadro pertenece a la República Española y sólo el restablecimiento de la misma (que luego sería sustituido por el de las “libertades democráticas”) permitiría su llegada a España. Ese coherente exilio del *Guernica*, custodiado por el MOMA neoyorquino desde 1939, colabora en cargarlo de simbolismo. Un simbolismo que sale a relucir durante la Transición y que adquiere su mayor presencia pública en las jornadas previas y posteriores a su llegada al Casón del Buen Retiro del Museo del Prado, el 25 de octubre de 1981. El *Guernica* se convertía para la clase política española y para buena parte de su ciudadanía, en la constatación del reconocimiento internacional a su democratización. En un plano simbólico ponía el punto final a la Transición, reconciliando a las dos Españas. O cuando menos, apagando los rescoldos más humeantes de la división española propiciada por el derrocamiento de la República.

En ese clima, el reclamo del derecho vasco a la pintura de Picasso aparecía como una voz discordante que impedía cerrar la herida. Una herida que no se expresa como la que los nacionales infligieron a los republicanos, sino como la

que los españoles habrían provocado a los vascos. El *Guernica* se convierte en ese contexto en un arma arrojada que ponía en cuestión el incipiente desarrollo del Estado de las Autonomías y que colaboraba en reeditar el testimonio a favor de la lucha independentista vasca. Es un símbolo entre otros muchos, pero la constatación de ese sentimiento de expolio, auspiciado incluso por las Instituciones, reafirmaba el arrojo combativo del pueblo vasco. En el marco del nacionalismo, todas las voces coincidían en la certeza de que el *Guernica* pertenecía por derecho propio a los vascos, quienes, a fin de cuentas, habían sufrido, en su ciudad sagrada las consecuencias directas del bombardeo. No importa que Picasso pintara el mural atendiendo un encargo (realizado meses antes de que el tema de la guerra asaltara su imaginación artística) del Gobierno Republicano y que mantuviera siempre que pertenecía a éste. Tales matices no tienen valor cuando se opta por hablar de derechos morales y simbólicos. Unos derechos que, en efecto, son desatendidos por el Gobierno central.

Con esas premisas se impone una pregunta: ¿El nacionalismo vasco sería capaz de ver el *Guernica* única y exclusivamente como un testimonio universal contra la violencia bélica, y, en concreto, contra los bombardeos, con independencia de dónde tengan lugar? ¿O, sigue persuadido de que ese dónde, que da título al mural, representa su auténtica esencia y los límites de su significado? El problema de ese dilema interpretativo no reside en la duplicidad semántica que puede provocar, sino en que la segunda vertiente, esa que convierte el *Guernica* en un cuadro vasco, se consolide como argumento para legitimar una lectura de la relación entre España y Euskadi en clave de enfrentamiento, lectura, no obstante, cuya expresión más belicosa no sería la polémica por la exhibición de un cuadro, sino la que se amontona como recuerdo sintomático de uno entre otros muchos agravios. La idea de estar siendo atacados, “bombardeados, una vez más, desde Madrid”, creaba desde luego un clima propicio para que la eventual cultura de paz fracasase.

Pocas obras de arte contienen el potencial semántico del *Guernica*. Su ambigüedad genera interpretaciones de todo signo, muchas veces incompatibles entre sí. Pensemos por ejemplo, entre la multitud de exégesis, en la versión que Juan Larrea dio del toro y del caballo (el primero sería el pueblo español y el segundo, esto es, el caballo, la España fascista sobre la que Picasso ejercería un simbólico poder destructivo). O en la de Jorge Oteiza, identificando el caballo como “el animal totémico vasco” y afirmando que Picasso “ponía árbol de Gernika al poner caballo”², y que representaba con él al pueblo vasco como víctima. La presencia de ambos animales, típicos de la iconografía picasiana, ha sido interpretada también como expresión literal del hecho de que el día del bombardeo había mercado en Gernika. Picasso, por su parte, dejó abierto su significado, concediendo únicamente una pista cargada de sentido: aquella que afirmaba que ambas figuras eran animales cruelmente asesinados³. Ésa es la imagen precisa de un bombardeo: cuanto está bajo el cielo cubierto de aviones que arrojan bombas estaría sentenciado. De hecho, incluso aquel que logra sobrevivir queda marcado por esa experiencia del desastre.

¿Qué ilustra esa disparidad a la hora de interpretar la simbología del mural? La polisemia del *Guernica*, pero, también, su inevitable dimensión política. No cabe hacer una lectura meramente estética de la obra, aunque haya quien ha explorado esa vía en exclusiva. El acontecimiento histórico al que remite y el destino inmediato del mural (para el Pabellón de un Gobierno español que estaba siendo derrocado por las tropas franquistas) lo cargan de significado político e impiden una mera interpretación artística de su trama pictórica. A ello se añade el valor simbólico que la villa de Gernika tenía para los vascos con anterioridad al bombardeo y que se expresa en la consideración de ésta como su ciudad santa. De ahí que no tenga excesivo sentido reclamar una mirada apolítica sobre el

² Jorge Oteiza, “La significación vasca del *Guernica*”, en *Goya mañana*, Fundación Jorge Oteiza, Pamplona, 1997 (pp. 143-159), p. 146.

³ Sobre esas interpretaciones de las figuras del toro y el caballo puede consultarse Marta Rodríguez Fouz, *Los retos de la identidad. Jürgen Habermas y la memoria del Guernica*, CIS/Siglo XXI, Madrid, 2004, pp. 289-291. Sobre el resto de interpretaciones, pp. 274-318.

Guernica, aunque sí pueda tenerlo indagar sobre los motivos que alientan el combate para poseerlo y considerarlo como algo propio que habría sido enajenado.

Es improbable que la mirada vasca actual sobre el *Guernica* deje de convocar esas otras batallas perdidas (la del 81 y la del 98, con la inauguración del Guggenheim bilbaíno) y no advierta en su presencia actual en el Reina Sofía la ausencia de Gernika. La exhibición del mural en Madrid se conjuga como ejemplo del maltrato perpetuo de España a las aspiraciones vascas. Desde esa perspectiva, ¿cómo mirar la obra de Picasso como un mero alegato contra la guerra? ¿Cómo integrarla en una cultura de paz? La llamada a la lucha es inequívoca y, de hecho, no es casualidad que el entorno más radical del patriotismo vasco haya convertido la imagen del mural en parte de su iconografía. El *Guernica*, paradójicamente, se convierte así en icono de quienes habrían decidido considerar el presente como una perpetuación de la guerra: guerra abierta (a través de los *gudaris* de ETA) contra los enemigos de la independencia de Euskal Herria. Una independencia que se dice golpeada por la actual democracia española y, curiosamente, también por la Legión Cóndor en aquella lejana jornada de la Guerra Civil, mientras se dilucidaba la supervivencia de la República Española.

Décadas después de su llegada a España podemos preguntarnos por las razones que impidieron al gobierno de UCD considerar siquiera la posibilidad de trasladar el mural a Gernika. Y toparemos con otra significación política. El *Guernica* se había convertido en símbolo del éxito de la democratización española. El pueblo español, como legítimo dueño del mural, lo recuperaba y podía verlo en su territorio por primera vez en la larga historia de su peregrinaje. Se había convertido en “el último exiliado que vuelve a casa” y en el símbolo del final de la dictadura. Frente a esa simbología, auspiciada por las condiciones que había puesto Picasso para que el *Guernica* finalizara su exilio neoyorquino y que exigían la restitución de las libertades públicas, el nacionalismo vasco incorpora otra vertiente que remarca la emotividad del episodio que inspiró a Picasso. Es el

significado vasco del bombardeo a Gernika el que convocaría el mural y el que justificaría que se ubicase en Euskadi. Aquí obtendría su mayor impacto y su mayor capacidad de conmoción. El argumento se reviste además de aquel sangrante lema combativo que puso en circulación con éxito Xavier Arzallus: “nosotros ponemos los muertos, ellos se llevan el cuadro”.

La capacidad de decisión acerca de dónde ubicar el mural correspondía al gobierno español que desoyó las reivindicaciones vascas. ¿Habría podido atenderlas? Difícil saberlo. Lo que sí está claro es que no quiso atenderlas. Cabe suponer que porque la lectura política que hacía de la obra de Picasso no tenía nada que ver con una interpretación vasca que resumía el episodio de Gernika como un ataque de los españoles contra la ciudad sagrada de los vascos. Sea como fuere, el significado simbólico del cuadro marcó el tono de los discursos abriendo esa brecha ideológica que parece imposible cerrar y que implica una combatividad que salta más allá de la condena a la violencia brutal de cualquier bombardeo por parte Picasso.

La conmoción de Picasso sería la del ciudadano que es testigo de los desastres de la guerra y su denuncia apuntaría a los responsables de esos desastres. A quienes asolaron Gernika en especial, pero también a los responsables de cualquier otra intervención aérea que reeditara las dimensiones de ese horror. Puede recordarse que esa simbología fue la razón por la que el *Guernica* sufrió un ataque durante la Guerra del Vietnam. Concretamente, en 1974, cuando un artista iraní pintó sobre la tela la frase “Hill lies All” (“Matad todas las mentiras”) en protesta por la matanza de My Lai, y haciéndose eco de la incoherencia que suponía que Estados Unidos, que intervenía con un amplísimo despliegue aéreo en Vietnam, mantuviera la custodia del mural de Picasso, que, no en vano, aparecía como dedo acusador contra la práctica bélica de cualquier bombardeo⁴. En cualquier caso, esta lectura que resulta la más usual, y la que sitúa el trabajo de Picasso (junto con algunas otras obras consideradas menores por la crítica, como

⁴ Vid. *ibid.*, p. 353.

Matanza en Corea, Osario, o los murales *La guerra y La paz*) como un arte comprometido con la paz, convive con aquella otra lectura cuya simbología vasca resalta sobre cualquier otra interpelación. En Euskadi es imposible mirar el *Guernica* sin añadir esos otros referentes (aglutinados en la constatación de su ausencia) que, en cierto modo, dinamitan el potencial que pudiera tener para contribuir a una cultura de paz.

Es verdad que ante esa lectura de la ausencia del cuadro como un agravio hacia los vascos los ánimos no han vuelto a encenderse como en el 81, pero la constatación de que el *Guernica* ya no se moverá de su actual emplazamiento, convierte esa lectura en una sentencia inamovible que parece tender a incorporarse como ejemplo de una injusticia histórica cuyo recuerdo puede terminar resultando lacerante y movilizador de acciones combativas que encuentran ahí otro de sus motivos. Uno entre otros muchos fundados sobre una simbología demasiado emotiva.

La oportunidad de exhibir el *Guernica* en Gernika (o en Bilbao) se volatilizó ante las conclusiones del exhaustivo *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso* realizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1997, conclusiones que desechaban cualquier eventual traslado ante el enorme deterioro de la tela y ante la imposibilidad técnica de una restauración. Ninguna decisión política, como ocurrió durante la primera legislatura del Partido Popular, que, si se recuerda, aunque hoy suene a ciencia ficción, tuvo como socio de gobierno al Partido Nacionalista Vasco, podría interferir en la decisión del Patronato del Reina Sofía, que desoyó el acuerdo de los políticos para el préstamo temporal al Museo Guggenheim. Ante esa sentencia inamovible, lo que sí puede variar es la interpretación que se haga sobre la ausencia de Euskadi del mural. Puestos en el terreno simbólico, ya que en el material se cumplió estrictamente el derecho del gobierno español a decidir dónde ubicar el cuadro, no estaría de más preguntar por qué se considera esa decisión como una injusticia histórica. ¿No tendría el pueblo español idéntico derecho al

del pueblo vasco a considerar que el *Guernica* denunciaba la furia criminal del ejército sublevado contra un gobierno legítimo? Esa versión choca de frente con la esgrimida en conjunto por el nacionalismo vasco, pero en el fondo moviliza las mismas claves identificadoras. Lo que importaría sería su significado simbólico y no, como ocurre por lo general en el mundo del arte, su propiedad.

¿Es posible, ante ese panorama, contemplar el mural sin movilizar ese sentimiento colectivo de haber perdido la batalla por el derecho a su propiedad? Para el nacionalismo vasco no cabe duda de que “ese cuadro está pagado con la sangre de los vascos”. El precio sería esa sangre, y no los 150000 francos que Luis Araquistain, embajador de España en París, pagó a Picasso para cubrir los gastos de ejecución de la obra.

La propuesta para conseguir descargar la relación vasca con el *Guernica* de todo ese sentimiento de agravio reposa en una decisión muy sencilla: reconocer, como ocurre con otra multitud de cuestiones, que no es tan importante. Que es una pena, pero no importa. Se trata, en efecto, de la renuncia a una aspiración largamente soñada, pero en realidad ¿es tan decisiva? ¿La memoria de las víctimas de Gernika se ve dañada por la presencia del mural de Picasso en Madrid? Conceder que habría sido un bello gesto simbólico trasladar el *Guernica* a Euskadi, incluso definitivamente, no implica que haya que considerar, como se ha venido haciendo, que no trasladarlo constituye un ataque contra la memoria vasca del bombardeo a Gernika. Sólo así, aceptando esas premisas que restan gravedad a su ausencia de Euskadi, el mural de Picasso puede contribuir en alguna medida a construir, aquí y ahora, una cultura pacífica.

Ética y estética. Las batallas del arte comprometido

A partir de esta síntesis que pone delante de los ojos las claves de los combates del *Guernica*, y que apunta la necesidad de descargar de espíritu de

forcejeo la mirada a la pintura de Picasso, e incluso de renunciar a la reivindicación vasca del derecho moral sobre el cuadro en clave de justicia histórica, pasaré a analizar el vínculo entre arte y ética. Vínculo que comparece cuando se utilizan las obras de arte como mensajes que rebasan su puro lenguaje artístico.

Una obra de arte cuyo propósito sea dar testimonio de la violencia y denunciarla, como ocurre con el *Guernica*, toma una posición ética que, eso sí, no tiene garantizada la repercusión que persigue. Como nos advierte Gerard Vilar en “Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, el fracaso, especialmente en la actualidad, es el destino lógico del compromiso artístico que busca unir ética y estética.

Aunque han sido posibles Goya y Picasso, cabe afirmar que desde el siglo XIX la ética y la estética ya no son inmediatamente lo mismo. Y como no son lo mismo, ocurre muy a menudo que la representación de la violencia se queda en mera estética, sin alcanzar dimensión ética alguna. Tal vez éste sea el fenómeno más relevante en el presente: la anestesia de nuestra mirada ante tanta violencia y tanto dolor. Nuestra retina está tan machacada por la visión diaria del horror que ya somos refractarios a cualquier efecto reflexivo o emotivo [...]. Así pues, pudiera parecer que el arte contemporáneo que intente ganar una dimensión ética está condenado de antemano al fracaso en la medida en que esa conexión entre la ética y la estética ya no es posible, y cualquier tentativa en dicha dirección sólo puede llevar a una estetización de la violencia, a integrar toda reflexión en el espectáculo dominante, a tranquilizar las buenas conciencias. (Vilar, 2006: 109)

No estamos hablando de un arte ideológico, o de un arte político, sino del arte decidido a conmocionar las conciencias mediante su representación de la violencia, más específicamente, de la violencia bélica. Una cultura que persiga el ideal de la paz, acude a las expresiones de ese arte tratando de localizar pistas para una educación que condena categóricamente la violencia. Y ahí, la relación que el espectador mantiene con la obra de arte resulta decisiva. Por eso me entretenía

subrayando cómo una mirada al *Guernica* tamizada por la impresión de que habría sido enajenado al pueblo vasco puede convertir en paradójico el mensaje pacifista de Picasso. La lucha continuaría. Se perpetuaría un combate que ya está definitivamente perdido, pues a fin de cuentas, aunque sé que esto también sería discutido, la propia integridad del mural estaría en juego. ¿Cómo utilizar la pintura de Picasso como la plasmación de sus convicciones éticas contra la masacre de civiles si en esa interpretación se entrecruza el sentimiento de un bombardeo perpetuamente renovado contra el pueblo vasco? Recuérdese que Arzallus llegó a decir, también en el 98, “Para nosotros las bombas y para ellos el cuadro”, removiéndole ese profundo rencor contra lo español que garantiza la continuidad del combate, de relaciones orientadas al enfrentamiento antes que al entendimiento.

Puestos a recalcar en la posición del espectador ante la obra de arte, parece oportuno distinguir también entre las diversas formas de arte, pues obviamente no es lo mismo mirar un cuadro, un grabado, una escultura, una fotografía o una película. El desciframiento de sus respectivos contenidos se sitúa en planos diversos que impiden sacar algún provecho de considerarlos global e indistintamente como obras de arte. Con todo no se trata aquí de teorizar sobre la recepción y percepción de las diversas modalidades de expresión artística, sino de advertir cómo la función ética del arte tiene que medirse no sólo desde el posicionamiento de sus autores, sino desde la reacción que alcance a provocar en sus receptores, con lo que tiene sentido apuntar esas diferencias según sea lo que el espectador tenga delante. Claro que la susodicha reacción de los espectadores es especialmente difícil de identificar, aunque parte de esa reacción previsible ya ha sido indicada al reconocer la tendencia de nuestra época a la impasibilidad, en concreto cuando señalábamos con Gerard Vilar el gusto por el espectáculo y por la generación de buena conciencia que impediría a los espectadores del mundo actual una adecuada relación entre ética y estética.

A la hora de proponer una reflexión sobre la vinculación entre ética y estética parece oportuno seleccionar algunos ejemplos que permitan ceñir un tema tan amplio. Mi intención es utilizar la propia temática del *Guernica* para localizar ejemplos en otras fórmulas artísticas que alcanzan a conectar con esa reflexión genérica acerca del potencial ético de la obra de arte. Así, me ocuparé principalmente de los bombardeos y de cómo éstos han sido reflejados en algunas propuestas artísticas que, por lo general, no admiten la menor ambigüedad a la hora de condenar el uso de esa fuerza aérea. Una ambigüedad que, en cambio, sí suele salir a relucir cuando se analiza su valor estratégico y su supuesta capacidad para decidir el signo de una guerra. Ahí, la impotencia del arte para combatir la lógica militar aparece con toda evidencia.

Tal como hemos visto al abordar la referencia al *Guernica*, su capacidad de conmoción y de denuncia reposa en una narrativa que se añade a la imagen que “congeló” Picasso. La contextualización del mural, el ejercicio de verbalizar qué es aquello que cuenta, convierte la experiencia visual en una experiencia narrativa que puede dinamitar las posibilidades de su universalidad moral, esto es, su estricto mensaje antibelicista. El impacto emotivo que puede procurar el *Guernica* a los espectadores aparece condicionado por el contexto específico, y para muchos local, al que remiten sus coordenadas históricas. Estaríamos ante una imagen estática que, no obstante, se visualiza como una secuencia cuyo carácter narrativo parece contener las claves de su significado. Sin embargo, en principio, su lenguaje, sus estrategias comunicativas, su naturaleza pictórica, no remiten al universo del discurso.

Ocurriría como con las fotografías de guerra, que en rigor exigen un pie de página suficientemente clarificador. Las imágenes solicitarían ese anexo que las explica y contextualiza. Pero, en el caso de las fotografías, en especial cuando tienen el propósito de ilustrar una información, esa exigencia parece justificada. ¿Qué ocurre, en cambio, si esas fotografías se convierten en arte? ¿En un arte, además, cargado de vocación ética? Ocurre que la contextualización histórica

pierde buena parte de su relevancia. Basta su carácter de constatación de que aquello que refleja ocurrió. No importa tanto el dónde ni el cuándo, sino el dato de que tuvo lugar.

La posibilidad de la manipulación de las imágenes fotográficas, que incluye tanto la intervención en su superficie como una contextualización inapropiada, interfiere en su capacidad para dar testimonio fehaciente de aquello que muestra, afectando a su posible valor documental. No obstante, dichas imágenes mantienen la fuerza conmovedora de su testimonio gráfico. Es el ejercicio crítico el que puede cuestionar la veracidad de determinadas imágenes fotográficas, pero son su estética y el aprovechamiento de la oportunidad como testigo del instante que queda fijado por la cámara los que condicionan su estatus tanto artístico como ético. Un estatus que, por lo demás, como ocurre con otras expresiones artísticas, carecería de auténtica capacidad de intervención.

Como advierte Enrique Ocaña en su estudio “Fotografía, guerra y dolor”, donde contrapone la figura de Ernst Jünger a la del pacifista Ernst Friedrich,

frente a lo que podría creer cierto humanismo ingenuo, las imágenes del terror, por crueles y despiadadas que sean, no contienen en sí mismas una llamada a la paz; no despiertan conciencia alguna ni proporcionan comprensión o explicación de las razones o causas del hecho fotografiado, salvo que preceda una labor de ilustración o se encabecen las imágenes con citas o textos explicativos. (Ocaña, 2000: 70)

El intento de Ernst Friedrich de deslegitimar la guerra a través, entre otras referencias, de una muestra fotográfica de sus efectos sobre los rostros de los contendientes obedecía a su convicción de que ese testimonio conseguiría denunciar las consecuencias del entusiasmo bélico con el que Europa acudió a la guerra del 14. Su obra, titulada *Krieg dem Kriege!* (*¡Guerra a la Guerra!*) y publicada en 1924, a la que Jünger respondería seis años después con su *El rostro de la guerra*, utiliza la fotografía como arma moral, pero, en ningún caso, esas

fotografías se presentan como arte. Cualquier aspiración estética o de belleza está fuera de lugar.

El conjunto de imágenes del libro componen una galería del horror militar que recurre a la técnica de la yuxtaposición para herir a conciencia, sin ningún tipo de miramiento, la sensibilidad del espectador. Algunas de las fotos, como los “retratos” de supervivientes con monstruosos semblantes desfigurados [...], sobrepasan el umbral de espanto permisible para que pueda sentirse compasión. La fealdad y repugnancia que suscitan tales fotos violan las convenciones y tabúes que regulaban, a la sazón, los límites de lo visible y sufrible [...]. Incluso hoy día, a pesar de la creciente anestesia moral y emocional del espectador medio, habituado a la visión de toda clase de carnicerías, generan más aversión que piedad. (Ocaña, 2000: 59)

Ahí se localizan los límites expresivos del arte que persigue movilizar conciencias mediante el testimonio del artista acerca de aquello que condena. Su particular versión de los hechos, especialmente singular si pensamos, por ejemplo, en los trazos con los que Picasso representó el bombardeo de Gernika, afronta un desafío distinto si se trata del arte fotográfico. Como nos recuerda Susan Sontag en el valioso alegato contra la hipocresía en el consumo de las imágenes violentas que es su libro *Ante el dolor de los demás*, las fotografías que tratan de denunciar la realidad no pueden presentarse como arte sin perder buena parte de su credibilidad e, incluso, de su valor moral.

Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece “estética”, es decir, si se parece demasiado al arte. (Sontag, 2003: 89)

La pintura, en cambio, precisamente porque requiere la acción creativa de la mano del pintor y por la larga tradición de su función “testimonial” de grandes batallas resueltas con indudable belleza, no parece directamente apelada por ese incómodo celo del espectador.

Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello –en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza- es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que hacen las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. (Sontag, 2003: 88-9)

A fin de cuentas, «una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen»⁵. Y no olvidemos que es ese carácter documental el que presta su fuerza expresiva a la foto que se presenta como testimonio. En cambio, cuando nos situamos ante una pintura, frente a lo que ocurre como espectadores de fotografías, la función documental es secundaria. *Guernica* es un documento de la barbarie en un sentido bien distinto a como puedan serlo las fotografías que muestran su destrucción. Y por eso, dado que Picasso habría tenido vía libre para una interpretación estrictamente estética, podemos preguntarnos con naturalidad si el *Guernica* tiene belleza. La respuesta, si es positiva, recalará en el gusto por el lenguaje pictórico de Picasso, pero si es negativa, no eliminará su dimensión estética y artística. Su arte puede convencer o no por sí mismo con independencia de la fidelidad de su tratamiento de los hechos que le inspiraron. Pero, además, Picasso podía permitirse perseguir un efecto estético bello sin despertar ninguna sospecha sobre su cualidad humana y moral.

Desde aquí, haciendo un enlace bastante usual, podría estirarse la mirada hacia *Los Desastres de la Guerra*, de Goya. En los grabados que componen esa serie, la representación de lo fiero, lo abyecto, lo salvaje, lo espantoso de una violencia de la que Goya decía haber sido testigo, muestran un arte ajeno a cualquier belleza. Sin embargo, como señala Francisca Pérez Carreño, los grabados de Goya, que constituirían por derecho propio la primera representación plenamente moderna de la violencia política y de la intención del artista de que no

⁵ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid [2003], p. 90.

sea tolerada, «se suelen interpretar en términos meramente plásticos, obviando la carga de violencia»⁶.

El trabajo de Goya en su serie *Los Desastres de la Guerra* sitúa el espectador ante una representación de la violencia cuyo contexto, en realidad, carece de importancia. La llamada Guerra de la Independencia, en la que los españoles habían luchado con éxito contra la invasión de las tropas napoleónicas, presta la ocasión a Goya para expresar el horror de la violencia salvaje que vio con sus propios ojos y que le contaron. En sus grabados recrea las imágenes de un paisaje humano donde la compasión por el dolor ajeno habría desaparecido y donde las atrocidades, cometidas por ambos bandos, impiden cualquier mirada épica sobre el curso de la guerra. Como advierte Valeriano Bozal, profundo conocedor del arte de Goya, la figura del héroe desaparece y emerge con todo su poder destructivo la violencia deshumanizadora. Frente a otros artistas que representan una violencia idealizada, justificada por valores superiores, Goya desciende al terreno real donde la distancia heroica resulta una impostura. Y ahí, su discurso artístico se entremezcla con sus convicciones éticas generando un arte comprometido cuyo significado se universaliza como denuncia contra la violencia. Por eso el conocimiento del contexto, aunque amplíe el conocimiento de su obra, no añade ningún mensaje sustantivo a sus grabados.

¿Podría ocurrir eso con el *Guernica* de Picasso? ¿O con sus grabados *Sueño y mentira de Franco*? Obviamente su resolución más alegórica y abstracta sitúa al espectador ante una mayor dificultad. La imaginación que traduce la pintura y los dibujos como “citas” de escenarios de una masacre real es decisiva. Sin esa mediación que produce la necesaria complicidad con el lenguaje de Picasso y que acude al recuerdo y a la reconstrucción mental del bombardeo para reforzar la conmoción por el suceso histórico que representa, probablemente no cabría hablar

⁶ Francisca Pérez Carreño, “Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia”, en Valeriano Bozal (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006 (pp. 211-47), p. 215.

de conmoción. Goya, en cambio, es más literal y produce una emoción inmediata, similar a la que pueden producir unas fotografías explícitas de la violencia.

De ahí que subrayara antes cómo la experiencia del espectador ante el *Guernica* está atravesada por una contextualización que convierte en discursivo su lenguaje visual. Su imagen se transforma en una narración (diferente si es una mirada vasca) que amplía el significado de aquello que Picasso representó en el mural. Una amplitud que es aún mayor si se tiene en cuenta que Picasso consideraba los bocetos preparatorios como elementos inseparables del mural y que, además, eligió su proceso de creación para inmortalizar, a través de las fotografías de Dora Maar, los diversos estados por los que pasa una obra de arte hasta quedar terminada. La conclusión sería entonces que la reacción de identificación moral con la denuncia del *Guernica* tiene lugar como efecto del conocimiento de sus aledaños, que cargan de significado histórico la *vaga* pintura de Picasso. La imaginación de los espectadores amalgamaría en una visión única los trazos de Picasso y sus ideas particulares acerca del bombardeo, logrando así la vivencia personal de una emoción congruente con un rechazo de la violencia desde la empatía por quienes la sufrieron y sufren en primera persona. Como subraya Valeriano Bozal,

los espectadores de *Guernica* experimentarán sentimientos congruentes con el pánico al contemplar la pintura de Picasso, pero no el pánico [...]. No sufrirán la violencia desatada en el bombardeo de la ciudad vasca, pero tendrán una visión *iluminadora* de aquella violencia en un horizonte que reúne para siempre a quienes la ejercieron y sufrieron, pero también a todos los que la contemplan ahora. (Bozal, 2006: 32)

La singular representación de la violencia que lleva a cabo Picasso obtiene su plus de sentido en el discurso exterior que la sitúa como denuncia contra el bombardeo de una población civil indefensa. Y en el conocimiento histórico de que el bombardeo contra Gernika tuvo efectivamente lugar. A fin de cuentas, la

capacidad de conmoción de los espectadores tiene directa relación con el conocimiento de que aquello que ven apunta un referente real.

Es cierto que la ficción puede conmover incluso con mayor fuerza que la realidad, pero el desciframiento emotivo de un arte que testimonia y denuncia es distinto que el de un arte que inventa. Si, acudiendo a las pinturas negras de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* no representara una leyenda, su visión resultaría absolutamente espantosa. Al representar una ficción, el estremecimiento que produce enlaza con un universo imaginativo que puede soportarse. No así en el caso de los *Desastres*, que nos convierten en testigos de atrocidades que cometieron unos hombres contra otros durante la Guerra de la Independencia. Aunque, en términos de denuncia ética, este último dato histórico resulta poco significativo. Únicamente la constatación de que, contra lo que venía ocurriendo y pese a su inclinación política, Goya rechazó la versión romántica y heroica de la lucha de los españoles contra el invasor francés tiene especial interés pues presta un valor añadido a su figura humana.

El arte combativo, en concreto aquel que se erige en portavoz de un determinado posicionamiento moral antes que ideológico o político, encuentra en su capacidad para dar testimonio y denunciar buena parte de sus expectativas de éxito. Por eso es importante la distinción entre ficción y realidad y por eso el compromiso del artista (tanto de Goya como de Picasso) enlaza con la memoria colectiva de una manera natural. Estamos hablando de la representación artística de la violencia desde el propósito de contribuir a una cultura de paz y partiendo de ahí se impone la reflexión acerca de cómo podría dicho arte tener alguna repercusión. La renuncia a una estética que se traduzca como belleza parece el primer tributo que tendría que pagar un arte que persiga ese objetivo de denuncia de la violencia. Y de hecho, resulta evidente que la plasticidad de la mirada del artista conmovido por la guerra habría sido dañada por la experiencia directa de su horror. En realidad, la pregunta acerca de la belleza del arte habría perdido buena parte de su sentido tras la radical experiencia del siglo XX como un siglo que,

especialmente en su primera mitad, habría prestado a los artistas increíbles cotas de sufrimiento tanto físico como moral.

Ernst Friedrich acudió a las fotografías para combatir el sentido de la guerra, y Otto Dix, entre otros, recurrió a su talento pictórico para representar la pesadilla de su vivencia en las trincheras de la Gran Guerra. ¿Cómo habría pintado Picasso su *Guernica* si su experiencia de la violencia no hubiese sido indirecta? ¿Si no hubiese accedido a ella a través de los relatos periodísticos y la hubiera vivido en primera persona? No podemos saberlo, pero en parte, esa experiencia distante podría explicar la frialdad del *Guernica* frente a, por ejemplo, la explosividad emotiva del retablo *La guerra* (1929-1932) de Otto Dix⁷. Es como si la posición de Picasso fuese más intelectual y la de Dix más experiencial. Por eso también, como ocurre con los grabados de Goya o con otras obras de Dix, de Grosz, de Beckmann, de Meidner, de Kokoschka, o de Masereel, la reacción del espectador no moviliza necesariamente aquellos otros referentes que añaden un significado moral a su contenido explícito. No es necesaria una reconstrucción del significado de aquello que esos otros artistas (cada uno con su estilo personal) nos ponen delante de los ojos. Picasso, si se recuerda, se permitía sonreír cuando le preguntaban por el significado de aquello que había representado en su *Guernica*. A fin de cuentas, en varias ocasiones ya había confesado que no debía haber una única interpretación de sus obras.

La idea de un arte comprometido nos remite a su eventual poder de conmoción, pero también a la posición de compromiso que tomaría el autor a la hora de convertir su arte en una vía de denuncia. El sufrimiento que imaginamos que acompaña al artista mientras recrea en su estudio los recuerdos más pavorosos de la violencia que ha conocido añaden valor a la carga testimonial de sus trabajos. Sin embargo, esa imagen de sufrimiento que se vuelca en la obra no compagina con la que tenemos de Picasso mientras elaboraba *Guernica*. Puede

⁷ Puede verse una reproducción del tríptico con panel inferior en Eva Karcher, *Dix*, Taschen, Colonia, 2002, p. 173.

recordarse que, en esas semanas de trabajo frenético, Picasso llegó a bromear colocando un trozo de papel higiénico en la mano de la mujer que está en primer plano a la derecha del mural. Algo muy difícil de enlazar (aunque sea un gesto frívolo hecho con ánimo de divertir a un amigo y no haya que darle excesiva importancia) con la suposición de una auténtica empatía con las víctimas que estaba “representando”. No se trata de dudar de la conmoción de Picasso ante el bombardeo de Gernika, pero sí de advertir que, precisamente porque no conoce el drama en directo, puede distanciarse tan tempranamente, mientras elabora los trazos de la que sería su denuncia.

Los artistas que sufrieron en sus carnes la carnicería de la guerra de trincheras, o que vieron con sus ojos los desgarramientos que provocaban las llamadas batallas de material, mantienen otra relación con el dolor y, por supuesto, con su representación. Claro que sólo podemos imaginar qué ocurre en la cabeza de un artista cuando se dispone a recrear, por lo general con ánimo combativo, aquello que le reportó su sufrimiento. En ese ejercicio de rememoración que implica volver a tener presente el horror de la violencia, los artistas aparecen como sujetos cuyo sacrificio iría destinado a dar su particular testimonio de aquello que sufrieron. No en vano, su decisión de revivir el horror podría no haberse dado.

Durante la guerra del Vietnam, donde en las filas norteamericanas no había “artistas oficiales” pues todos los hombres eran necesarios para combatir, se constata cómo, en ese esfuerzo voluntario y vocacional por expresar sus vivencias, «los vietnamitas rara vez representaban lo más crudo del combate, argumentando que han presenciado tanto horror que prefieren recordar otros aspectos de la experiencia de la guerra»⁸. Por su parte, los combatientes norteamericanos toman apuntes que después transformarán en su versión del infierno. Como harían también posteriormente cineastas como Oliver Stone con

⁸ VVAA, *En guerra*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 2004, p. 230.

su trilogía de la guerra del Vietnam (*Platoon, Nacido el 4 de julio, El cielo y la tierra*).

No imaginamos, como sí puede ocurrirnos al pensar en Otto Dix, en Max Beckmann o en George Grosz, incluso en Goya, a Picasso sufriendo mientras pinta su *Guernica*. Pero esto no es un reproche. Su arrolladora personalidad artística, y sus mismas circunstancias vitales, apuntan en otra dirección. Por lo demás quizá esos artistas que plasman una experiencia vivida en primera persona, alcancen a aislar sus emociones mientras elaboran su obra. Como el fotógrafo que se parapeta tras su cámara para distanciarse de las escenas brutales que presencia y retrata.

James Natchwey, uno de los fotógrafos de guerra más prestigiosos del mundo, se aferra al sentido combativo de su profesión para seguir buscando el encuadre idóneo sin derrumbarse ante la tragedia que le rodea. Su compromiso, que cataloga en términos morales, le lleva a primera línea pues, como decía Robert Capa, si la foto no es buena es porque no estás demasiado cerca. Natchwey no renuncia a la belleza en sus fotos pero prioriza su función ética por encima de la estética. La finalidad de sus trabajos es la de dar voz a los perdedores, la de mostrar toda la miseria y el dolor que provocan las guerras, la de convertir el duelo íntimo por los muertos en un mensaje público de denuncia contra la violencia... La indiferencia sería el cómplice más poderoso de la guerra y esa indiferencia se derivaría del desconocimiento de sus brutales desarrollos. Por eso busca mostrar esa realidad que confía en poder cambiar mediante la fotografía como documento de denuncia que, pese a todo, explota su potencial artístico⁹.

El carácter heroico de la mirada dolorosa a los recuerdos por parte de los artistas puede ceñirse bien si, más allá del arte pictórico, nos fijamos en los testimonios literarios de sensibilidades como la de Primo Levi o Jean Améry. Parece imposible notificar el horror de su experiencia en los campos de

⁹ Sobre James Natchwey puede verse el interesante documental de Christian Frei, *War Photographer*.

concentración y, sin embargo, desde distintas posiciones morales respecto a la posibilidad del perdón, lo intentan sin permitirse el alivio de olvidar y pagando un alto precio anímico. No en vano, ambos escritores acabaron suicidándose. Junto a esa experiencia radical del sinsentido de la violencia del Tercer Reich, surge también la dificultad para narrar el bombardeo de las ciudades alemanas por parte de la aviación aliada. En primer lugar por las circunstancias de la guerra, que identificaban inequívocamente a Alemania como responsable de la contienda y como autora del Holocausto. Pero también por el propio trauma que implica vivir un bombardeo de tal intensidad.

La dificultad de poner en palabras la experiencia de un bombardeo es señalada por Sebald en su *Sobre la historia natural de la destrucción*. Sebald apunta incluso cómo un filólogo de la talla y finura verbal de Victor Klemperer, no consigue transmitir con acierto y sinceridad la vivencia de esa violencia extrema de un bombardeo aéreo, en concreto, el que destruyó Dresde en febrero de 1945¹⁰.

Esa falta de veracidad de los relatos de testigos oculares se debe también a los giros estereotipados que con frecuencia utilizan. La verdad de la destrucción total, incomprensible en su contingencia extrema, palidece tras expresiones apropiadas como “paso del fuego”, “noche fatídica”, “envuelto en llamas”, “infierno desencadenado”, “inmensa conflagración”, “espantoso destino de las ciudades alemanas” y otras parecidas. Su función es ocultar y neutralizar vivencias que exceden la capacidad de comprensión.

[...]

La muerte por el fuego en pocas horas de una ciudad entera, con sus edificios y árboles, sus habitantes, animales domésticos, utensilios y mobiliario de toda clase tuvo que producir forzosamente una sobrecarga y paralización de la capacidad de pensar y sentir de los que consiguieron salvarse. Por ello los relatos de testigos

¹⁰ Victor Klemperer, *Quiero dar testimonio hasta el final*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, pp. 675-701. El comentario de G. W. Sebald, en *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona, 2003 [1999], p. 34.

aislados tienen sólo un valor limitado y deben completarse con lo que se deduce de una visión sinóptica y artificial. (Sebald, 2003: 33-5)

Es muy posible que también los artistas plásticos se enfrenten a barreras similares para expresar sin trampas retóricas la crudeza de sus recuerdos. Pero, en cualquier caso, la interpretación posterior de sus obras no exige un esfuerzo reflexivo y de composición como el que ponen en juego las obras literarias. Por eso mismo, también la reacción puede ser mucho más inmediata. Algo que curiosamente no ocurre con el *Guernica*, que solicita un bagaje añadido que permite situarla como denuncia explícita de los bombardeos contra civiles.

La crónica de la devastación que pueden contar las imágenes de un bombardeo remite básicamente a las ruinas y cenizas que éste deja a su paso. Las palabras que tratan de contar la acción de la destrucción sí contienen, al menos en potencia, la capacidad de narrar el acontecimiento preciso de la destrucción mediante un masivo ataque aéreo. También las películas que recrean esos ataques pueden alcanzar a poner ante los ojos del espectador la referencia sobre el poder avasallador de las bombas incendiarias y de los ataques de la aviación. Pero el pintor, en principio, sólo puede representar un momento. Y ahí, la instantánea de los efectos gana presencia sobre el acto en sí del bombardeo que, en realidad, es reproducido mentalmente por la imaginación del espectador. En el *Guernica* no vemos un bombardeo. Pero sí podemos adivinar la intención de Picasso de representar sus dramáticos efectos. Aunque sea con un lenguaje pictórico que transforma los perfiles usuales de la realidad. Y así, puede interpretarse su mural como un testimonio del bombardeo, por más que no quepa convertir a Picasso en testigo sufriente.

Como denuncia que querría acabar con la salvajada de los bombardeos el fracaso del *Guernica* fue y es monumental. No había pasado una década desde la destrucción de Gernika cuando la atrocidad humana alcanzó su cima más demencial con los bombardeos atómicos sobre Hiroshima y Nagasaki. Cima que,

en realidad constituye uno entre multitud de episodios históricos cuyo final ni siquiera se vislumbra. La alargada sombra de la *guerra justa*...

En el caso de la fotografía, vinculada a la empresa informativa antes que a las galerías de arte, el único ejemplo histórico que parece refrendar algún poder de las imágenes para marcar el rumbo de una guerra a través de su impacto en la opinión pública es la guerra del Vietnam. El público norteamericano fue testigo de las masacres y retiró paulatinamente su apoyo a la guerra, llevando su protesta a las calles y consiguiendo finalmente (aunque intervinieran otros factores) que Estados Unidos se retirara derrotado. Los veteranos del Vietnam estrenaron, en su vuelta a casa, la experiencia de ser considerados villanos y no los héroes que habían soñado llegar a ser. Su trauma, reflejado años después en numerosas producciones cinematográficas (*Nacido el 4 de julio*, *El cazador*, *Platoon*, *La chaqueta metálica*, *Apocalipsis Now*, *Taxi Driver*, *La colina de la hamburguesa*...), puede verse como contrapunto a la versión mítica de la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, no es esta llamativa diferencia lo que nos interesa aquí. Sino la constatación del poder de intervención que pudieran llegar a tener las imágenes documentales de la tragedia. La retransmisión en directo de la Guerra del Vietnam marcó, hasta cierto punto, el signo de la misma, pero las recreaciones cinematográficas de Oliver Stone, Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Stanley Kubrick, John Irvin..., carecen del potencial movilizador de aquel periodismo gráfico. Primero porque la guerra que contaban sus películas ya había terminado y, después, porque la disposición del espectador es distinta cuando ve ficción o realidad (con independencia de que la ficción esté basada en la realidad). La vocación pacifista que pudieran tener esas obras combativas, enormemente distinta a la que refleja la cinematografía sobre la Segunda Guerra Mundial, donde, por lo general, cabe identificar inequívocamente el mensaje de sacrificio de los héroes que combaten en Europa contra los nazis, se vuelca sobre esa herida abierta que es Vietnam y sobre las dimensiones de su horror particular. El ejercicio de extrapolación a otras guerras resulta más

complicado, aunque ello no discuta su rechazo moral de la violencia bélica ocurra donde ocurra.

Su carga moral se ve reforzada si las comparamos con otras producciones que enaltecen el espíritu belicoso y las virtudes viriles del combatiente (*Rambo*, *Acorralado*, *Los boinas verdes...*). Pero tanto unas como otras recrean explícitamente el escenario de una violencia salvaje cuya repercusión sobre la mirada de los espectadores no puede controlarse. De hecho, gran parte de las películas bélicas muestran una fascinación estética por la violencia y una sincera admiración por sus héroes, que aunque no encajen en la figura del vencedor, sí lo hacen en la del sacrificado (con o sin sentido), lo que puede ser interpretado como exaltación de los valores de la guerra. Esa fascinación, que puede conjugarse o no con un mensaje pacifista, se vislumbra en la experiencia de las generaciones que consumen esas películas viendo en ellas un entretenimiento y no un sermón antibelicista¹¹. Llegado el caso, esas vivencias de la ficción cinematográfica, tal como recoge Michael Moore en su documental de denuncia contra la guerra de Irak *Fahrenheit 9/11*, pueden modular la experiencia real de los nuevos soldados, que se sienten protagonistas de una narración épica. Sin embargo ésta es sólo una de las manifestaciones posibles (y no la más frecuente) del visionado de esos productos culturales que, con todo, probablemente sí contengan la capacidad para hacer revivir sus experiencias a quienes sufrieron la guerra en primera persona. El testimonio de un superviviente vietnamita puede dar pistas sobre la conmoción de esos encuentros.

En la pantalla del televisor estoy viendo una película de guerra norteamericana, con escenas de soldados americanos que chillan mientras se lanzan al combate, y de nuevo estoy listo para intervenir y batirme en la exaltada escena de sangre, matanza demencial y brutalidad que deforma la personalidad y el alma. La sed de muerte, la crueldad, la psicología animal, la funesta desesperación. Me quedo aturdido,

¹¹ Sobre la presencia del imaginario cinematográfico en nuestra composición de la historia del siglo XX puede verse el trabajo de Shlomo Sand, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2004 [2004].

impresionado por la bárbara conmoción de revivir el combate cuerpo a cuerpo a bayonetazos y culatazos. Se me acelera el pulso mientras fijo la vista en los rincones oscuros de la habitación, de los que surgen fantasmas de soldados, destrozados por heridas abiertas. (Bao Ninh, 2005: 48)

El conocimiento acerca de la naturaleza ficticia de las imágenes cinematográficas no impediría la emoción que conecta directamente con el escenario real de la tragedia. En especial para quienes la han vivido personalmente. Para el resto de espectadores, la mayoría, la experiencia enlaza con la imaginación y puede despertar tanto sentimientos de rechazo hacia la violencia como de simpatía hacia los héroes sacrificados. La narración, la presencia de un argumento, distingue esas obras ficticias (aunque estén basadas en hechos reales) que tienden a cerrarse oportunamente. El desenlace cuando se trata de batallas reales aparece mucho más diluido. Las imágenes reales sobre los diversos conflictos que retransmiten las televisiones en sus programas informativos carecen de ese cierre narrativo que, además, no suele ser reclamado por los espectadores cuya curiosidad tiende a interrumpirse con el estallido secuencial de nuevas tragedias que sepultan a otras anteriores aunque no estén resultas. Por lo demás, esas exposiciones mediáticas de los conflictos carecen de cualquier impulso estético. Con lo que, aunque tengan capacidad de afectar anímicamente a los espectadores, no sirven para reflexionar sobre la relación entre arte y ética, como lo hacen las obras del llamado séptimo arte que emplean, eso sí, el lenguaje audiovisual como soporte de sus mensajes. En cualquier caso, unas y otras imágenes, las informativas y las cinematográficas, se enfrentan a la misma pregunta sobre la impotencia de sus posibles posicionamientos éticos. No cabe duda de su profunda influencia en nuestra cultura, pero tampoco de su incapacidad para impedir la guerra.

Sea como fuere, volviendo a la fotografía, algún poder de intervención sí habían demostrado tener las imágenes (más o menos artísticas) de aquellos corresponsales o *free landers* que informaron sin mayores censuras sobre lo que

ocurría en Vietnam. No en vano, a partir de entonces, el control de las emisiones durante la guerra es una realidad que suele justificarse mediante el protocolo de defensa que censura las informaciones, en ocasiones con la connivencia de las grandes cadenas.

En cualquier caso, no es ese uso de las imágenes el que nos interesa. Estamos hablando del arte comprometido, y ahí, la función meramente informativa tiene unas características distintas a la que se deriva de la apuesta estética. Es cierto que el sentido combativo del arte viene marcado, por lo general, por su capacidad de dar testimonio, pero la mediación del artista transforma el objeto que comunica ese testimonio. Y, junto a esa mediación que determina el resultado definitivo de una mirada personal, la posición del espectador también varía cuando está ante una obra de arte o ante una información. También la carrera por la actualidad y la primicia, características del periodismo, marcan una diferencial primordial: la caducidad casi inmediata de la información. En cambio, la obra de arte tiene otro ritmo. Rebasa su contexto y aspira a inmortalizar aquello que expresa. Hoy seguimos viendo el *Guernica* y recordando lo que representa aunque no recoja explícitamente ningún elemento real de la escena que ocurrió aquel 26 de abril de 1937.

No es casualidad que muchos actos conmemorativos busquen una representación artística (por lo general escultórica) para afincar determinado acontecimiento en la memoria colectiva. La duración de ese testimonio (que, con todo, muchas veces a lo largo de la historia ha sido utilizado como loa del vencedor) invita a imaginar una suerte de justicia anamnética que homenajee a las víctimas e impida una reedición de la violencia. Claro que bien sabemos que ese propósito tiene algo de ingenuo y, una vez más, escasas expectativas de intervenir en el curso de la realidad. Sea como fuere puede reconocerse en esos ejercicios rememorativos la decisión de no olvidar. Un no olvidar que tiene distinta carga simbólica cuando se trata de los agravios cometidos contra uno (como ocurre con el bombardeo de Gernika) o cuando el propósito es recordar las injusticias

cometidas por uno mismo (como el Monumento del Holocausto en Berlín). El problema es de perspectiva y suele marcar el fracaso de las políticas de la memoria: recordar los sufrimientos propios suele ser más tentador que acometer el reconocimiento de los sacrificios provocados. O de los dispuestos a provocar a partir del sentimiento de una derrota que quiere convertirse en victoria y que acostumbra a perder de vista las coordenadas precisas para una auténtica cultura de la paz. De ahí que los testimonios de Friedrich sobre la Gran Guerra, donde todos los ejércitos eran igualmente responsables, tuvieran una incómoda carga antipatriótica que acabó condenándole ante sus compatriotas alemanes, embarcados en un rearme que suele enlazarse con el escaso ánimo reconciliador y con el excesivo revanchismo del Tratado de Versalles.

La expectativa de utilizar el arte para recordar enlaza básicamente con una capacidad de conmoción que no altera la percepción de los espectadores como sujetos morales no responsables de aquello que les conmueve y escandaliza. La complicidad se dilucida en ese reparto de papeles donde la inocencia estaría siempre de la mano del artista y del espectador. La conmoción ante las imágenes, como señala Susan Sontag, tiene algo de trampa hipócrita pues es imposible sentir auténticamente el dolor de los demás. La catarsis moral de la indignación que no conduce a ningún cambio se combina con la indiferencia del privilegiado consumidor de contenidos mediáticos que tan pronto se siente afectado como decide mirar hacia otro lado. Ante la visión del dolor retratado por los artistas cabe además una reacción sentimental que, de nuevo, solo conduciría a formas de compasión muy poco o nada efectivas. Como afirma Francisca Pérez Carreño,

también la victimización es un modo de sublimar la representación de la violencia. En este caso, los sentimientos de admiración por el héroe, la superioridad moral del héroe, se ven sustituido del lado del espectador por sentimientos de compasión, y en los casos peores de autocompasión y sentimentalismo. (Pérez Carreño, 2006: 220)

El caso de Kevin Karter, ganador del Pulitzer en 1994 por su impactante fotografía de una niña sudanesa moribunda con un buitre acechando en segundo plano, nos trae a la memoria otro tipo de relación con el dolor y otra vertiente del sentimiento de responsabilidad. Karter no era responsable de la muerte de la niña. Sí, tal como confesó él mismo, de haber esperado pacientemente durante más de veinte minutos a que la niña extendiera sus brazos (o el buitre se acercará más) para obtener una foto más brillante, narrativa y estética. Y también de la anestesia moral que le llevó a no hacer otra cosa que sacar la foto. Su posterior suicidio le convirtió en víctima de su desafío moral¹². Aquel que afrontan inevitablemente quienes se convierten en testigos y voceros del dolor ajeno y no alcanzan a confiar en el sentido último de su trabajo. No es casualidad que muchos conocedores de la obra del mencionado James Natchwey afirmen que es su optimismo el que le salva. Si pensara que su trabajo no sirve para nada se hundiría sin remedio. Y esa confianza en el valor práctico de su trabajo reside, en última instancia, en la confianza en la reacción de los espectadores.

El ejercicio de visualización de la violencia y de oposición contra ella, que muchas veces acaba siendo puramente retórico, canaliza la energía hacia el lamento inoperante que sella las ridículas posibilidades de intervención. De hecho, ésta adquiere su fuerza moral como denuncia, pero, muy pocas veces, como activadora de acciones encaminadas a terminar con las formas de violencia que las imágenes de los reporteros y de algunos artistas consiguen hacer visibles. Es un dato casi constante de nuestra realidad: la crónica reiterada de las tragedias, su abrumadora presencia en el discurso de los medios, saturan al espectador haciéndole partícipe de las dimensiones de las miserias del mundo que habita pero convirtiéndole en una pieza de la realidad como espectáculo, no como motor para la acción. El caso es que la exigencia de una memoria que haga justicia a todos los males sufridos y provocados por el hombre contra otros hombres resulta

¹² Vid. John Carlin, “La fotografía de la pesadilla”, *El País Semanal*, 18 de marzo de 2007, pp. 40-43.

aterradora y muy poco práctica. Recordar es necesario, pero podría ser paralizante.

Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar *es* una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo [...] La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (los agravios de antaño [...]) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. (Sontag, 2003: 134)

La presión de esa necesidad de olvidar para hacer la paz recae sobre nuestro contexto como una sentencia demoledora. El sentido combativo cargado de argumentos emotivos, la solicitud de determinada justicia histórica, que se expresa en particular como reivindicación sobre el *Guernica*, predefine un horizonte de fracaso que perpetúa una memoria doliente, siempre dispuesta a conjugar el presente desde una mirada sobre el pasado incapaz de reconocer la relatividad de su importancia. Mirar hacia atrás para cargarse de razones simbólicas que impulsan a una lucha perpetua dificulta la posible marcha de una cultura de la paz. En especial cuando a su vez esa mirada se niega a percibir las consecuencias más dolorosas de su empeño.

Bibliografía

- ACHAGA, Bernardo (2007), *Marcas. De Gernika a Guernica*, Ediciones de la Central, Barcelona.
- ANDERS, Günther (2003), *Más allá de los límites de la conciencia*, Paidós, Barcelona [1995].
- BOZAL, Valeriano (2004), *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid.
- BOZAL, Valeriano, et. Al. (2006), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
- BRECHT, Bertol (2004), *ABC de la guerra*, Ediciones del Caracol, Madrid [1967].
- CARLIN, John (2007), “La fotografía de la pesadilla”, *El País Semanal*, 18 de marzo de 2007, pp. 40-43.

- CAPARRÓS LERA, Josep M. (1998), *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona.
- DIX, Otto (2003), *La guerre*, 5 Continents Editions, Milan.
- GOYA, Francisco de (1996), *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, Gustavo Gili, Barcelona (1ª ed. 1980).
- KARCHER, Eva (2002), *Dix*, Taschen, Colonia.
- KLEMPERER, Victor (2003), *Quiero dar testimonio hasta el final*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- LINDQVIST, Sven (2002), *Historia de los bombardeos*, Turner, Madrid [1999].
- NINH, Bao (2005), *El dolor de la guerra*, Ediciones B, Barcelona [1998].
- OCAÑA, Enrique (2000), “Fotografía, guerra y dolor”, en Nicolás Sánchez Durá (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica, fotografía*, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 59-86.
- OTEIZA, Jorge (1997), “La significación vasca del *Guernica*”, en *Goya mañana*, Fundación Jorge Oteiza, Pamplona (pp. 143-159).
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (2006), “Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia”, en Valeriano Bozal (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, (pp. 211-47).
- RODRÍGUEZ FOUZ, Marta (1999), “Materiales de la historia. El *Guernica*, Habermas y algunos apuntes sobre el simbolizar electivo”, en Iñaki Martínez de Albéniz y Gabriel Gatti (coords.), *Las astucias de la identidad*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1999, pp. 215-229.
- RODRÍGUEZ FOUZ, Marta (2004), *Los retos de la identidad. Jürgen Habermas y la memoria del Guernica*, CIS/Siglo XXI, Madrid.
- SAINT-EXUPERY, Antonie (1995), *Piloto de guerra*, CS Ediciones, Buenos Aires.
- SAND, Shlomo (2004), *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona [2004].
- SEBALD, W. G. (2003), *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, Barcelona [1999].
- SLOTERDIJK, Peter (2003), *Temblores de aire. En las fuentes del terror*, Pre-Textos, Valencia [2002].
- SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid [2003].
- VILAR, Gerard (2006), “Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, Valeriano Bozal (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona (pp. 105-35).
- VVAA (2004), *En guerra*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona.

VVAA (2004), *Picasso: Guerra y paz*, Barcelona.

Filmografía

Apocalipsis now, Francis Ford COPOLA [1979].

El Cazador, Michael CHIMINO [1978].

El cielo y la tierra, Oliver STONE [1994]

La chaqueta metálica, Stanley KUBRICK [1987].

La Colina de la hamburguesa, John IRVIN [1987].

Nacido el 4 de julio, Oliver STONE [1989].

Platoon, Oliver STONE [1987].

Taxi driver, Martin SCORSESE [1976].

War Photographer, Christian FREI [2001].