



EL GUERNICA DE PICASSO. HERMENÉUTICA DE LA OBRA PICTÓRICA FUNDAMENTACIÓN DEL VIDEO DIDÁCTICO

Irlanda Chalbaud Zerpa.

Resumen

El trabajo toma como corpus central la obra pictórica, el Guernica de Picasso, para realizar una lectura, en varios niveles de interpretación íntimamente relacionados.

Proponemos un análisis plástico que describe el principio de composición.

Un análisis contextual (corte sincrónico) que establece la época y circunstancias que originaron la obra.

Un análisis histórico (corte diacrónico) que permite establecer una clara diferencia entre el momento de producción de la obra, el lugar y tiempo de lectura.

La hermenéutica es fundamentalmente trabajo interpretativo, pero la interpretación debe regirse por principios objetivos. Estos principios los proporcionó la metodología que Gadamer ha desarrollado en su obra Verdad y Método.

Palabras claves: arte, pintura, representación, guerra, épica.

Abstract

In the essay, Picasso's Guernica is taken as the axis to accomplish several levels of interpretation closely related to one another. We propose a plastic analysis that describes the rudiments of composition, a synchronic contextual analysis which establishes the time and the circumstances that originated the piece, as well as a diachronic historical analysis that establishes a clear difference between the moment the piece was produced, the place and the time of interpretation. Hermeneutics is fundamentally a matter of interpretation, but this interpretation should be ruled by objective principles. These principles are given by the methodology which Gadamer has developed in his work Truth and Method.

Key words: art, painting, representation, war, epic.

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone un análisis de la obra de arte, que trascienda el tradicional estudio formal y conceptual al que nos enfrentamos diariamente en nuestra tarea docente.

Este análisis nos permitirá propiciar una nueva mirada sobre la obra de arte, que progrese en niveles interpretativos y nos conduzca al logro de diversas elaboraciones contextuales.

Una visión desde la hermenéutica, nos hizo posible la interpretación regida por los principios objetivos de la realización artística y nos condujo, hacia una percepción de la misma, tanto en su dimensión estética, como en su horizonte de época.

Ha sido característica de Pablo Picasso, el empleo de imágenes de su universo simbólico, como materialización de su pensamiento. En el caso concreto de Guernica, el artista muestra, un mundo extraordinariamente rico en imágenes simbólicas, condición ésta que abre la posibilidad de infinitud de lecturas posibles. La hermenéutica, fue fundamental para el trabajo interpretativo que nos propusimos y Gadamer en su obra Verdad y Método, nos brindó la metodología que nos condujo, a una percepción de El Guernica, iluminada por "una nueva luz que hace más amplio el campo de lo que entra en consideración"¹

Para Gadamer la inteligibilidad solo es posible en una relación entre objeto y horizonte; este es el principio fundamental de nuestra metodología.

El análisis propuesto se sustenta en la obra homónima del bilbaíno Juan Larrea, publicada en Nueva York en 1947, en la que el poeta nos ofrece una interpretación del cuadro con la aguda sensibilidad del poeta, de profunda raigambre hispana, amigo de Picasso y testigo de excepción durante la realización del cuadro.



Además de proponer a los estudiantes de Historia del Arte, un enfoque diferente de la obra artística, nos propusimos cristalizar los resultados de la investigación en un video instruccional, que se convierta en un apoyo central y no complementario a la metodología audiovisual que manejamos en nuestro desempeño diario y que actúe como generador de

1: Hans-Georg Gadamer. Verdad y Método II

El Guernica de Picasso. *Hermenéutica de la obra pictórica* Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

experiencias más significativas, que incrementen el interés y la atención en el proceso de enseñanza aprendizaje.

La obra ampliamente conocida como El Guernica de Pablo Picasso, es el cuadro de protesta ante la guerra, de mayor importancia del siglo veinte y quizás de la historia de la pintura. Realizado por el artista español en escasas seis semanas, esta obra capital del arte contemporáneo ha sido considerada como el primer cuadro histórico del pasado siglo donde se manifiesta la decidida intervención de la cultura en la lucha política. Pablo Picasso da la alerta ante el mundo, sobre la irresponsabilidad de la ciencia puesta al servicio del poder y acusa, de manera categórica el fracaso de la civilización occidental descarrilada la matanza

Aunque la obra ha sido sugerida por un hecho bélico concreto: el bombardeo a la villa vasca de Guernica, Picasso no denuncia una guerra en particular sino el inicio de una tragedia apocalíptica. Desde los primeros meses del año, (1937), los aviones nazi-fascista se ensañaron contra la pacífica población vasca, que no representaba ningún objetivo militar por encontrarse lejos de los campos de batalla, bombardear era un hecho normal dentro de la estrategia fascista a fin de amedrentar a los pacíficos pobladores. Pero ese fatídico 27 de abril un ataque aéreo con aviones alemanes Junkers y Heinkel al servicio de Franco sembraron el pánico y la muerte ante la población indefensa^{2,12}. Los métodos bélicos han cambiado a través de la historia, pero la repercusión de la guerra es inmutable y arquetípica.

En su atelier de París, Picasso reacciona ante el monstruoso crimen; el artista no empuña un fusil, no redacta un manifiesto, emplea el modo más eficiente que conoce para expresar su dolor ante la tragedia. En una de sus pocas declaraciones a la prensa francesa dijo Picasso "No, la pintura no está hecha para decorar salones, es un instrumento defensivo y ofensivo contra el enemigo"... "La lucha española es la batalla librada por la reacción contra el pueblo y la libertad. Mi vida entera ha sido una lucha contra la reacción y la muerte del arte. En el mural que estoy trabajando, y que llamaré Guernica, y en todas mis obras recientes, expreso mi execración de la casta que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte"³.

El poeta bilbaíno Juan Larrea poseedor del don de la palabra creadora evoca el escenario del crimen: " Guernica, el nombre de la pacífica villa vasca, apenas conocida fuera de la región, protegida por las murallas de un lenguaje recóndito desconocido por el resto del mundo, salta de repente a la escena internacional para convertirse en la capital del dolor"⁴. Era lunes, eran las cuatro de la tarde, en un pacífico día en el que la población se volcaba a las calles en la actividad propia de mercado, la villa, de unos siete mil habitantes, fue literalmente asolada. El ataque aéreo sembró el pánico y

2: Juan Larrea, Guernica

3: Juan Larrea, ob cit

4: Juan Larrea, ob cit.

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica
Fundamentación del video didáctico*Irlanda Chalbaud Zerpa.*

la muerte en la población indefensa. Luego del bombardeo, relata Larrea, "los aviones volando a ras, ametrallaron a los pobladores que huían despavoridos. Tres horas y media de muerte y horror fueron suficientes para reducir a escombros la antigua capital y sede de las libertades del pueblo vasco." La noticia se extendió rápidamente y como una mancha negra de culpa fue ensombreciendo la conciencia de Europa. En los medios democráticos franceses la indignación ascendió a niveles sofocantes; la noticia corrió por todo París donde la comunidad intelectual elevó su voz de protesta por el monstruoso crimen. El estudio de Picasso se convirtió en centro de reuniones políticas.

En los primeros días del mes de enero del año de 1937 desgarrada España en la guerra civil, Picasso recibe del gobierno republicano, el encargo de realizar un gran mural para el pabellón español en la Feria Internacional de París que había de abrir sus puertas en el verano de ese mismo año. El diseño y la construcción del pabellón estuvieron a cargo de los arquitectos racionalistas José Luis Sert, a quien el exilio llevaría a ser decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard, en colaboración con Luis Lacasa. Al lado de Picasso en el mismo pabellón estarían Joan Miró, con un enorme fresco, que bautizó El Segador o El pagés catalá y la revolució donde sintetiza el mensaje político y la tradición, enlazados por el vínculo de la tierra. Alberto Sánchez joven promesa de la escultura, cuya carrera artística y vida se vieron truncadas por los acontecimientos políticos, con una pieza fundamental para la escultura española del siglo XX que tituló: El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, y la imponente y expresiva Monserrat del escultor Julio González.

Es necesario destacar la audacia y contemporaneidad de los artistas españoles en ese momento y el freno que significó para su desarrollo el posterior régimen franquista. El gran artista norteamericano Alejandro Calder fue invitado para exponer su Fuente de Mercurio al lado de los españoles, quienes para ese momento profesaban un gran respeto hacia los Estados Unidos de Norteamérica, en la que veían la democracia perfecta y la esperanza del mundo. Las circunstancias y el tiempo irían desdibujando este juicio.

ANÁLISIS DE LA OBRA.

El 1º de mayo, a escasos cuatro días del bombardeo, Picasso comienza el mural. Los primeros bocetos contienen ya toda la figuración mitológica del cuadro. El toro, el caballo, una mujer que empuña una lámpara, y otra que clama. Picasso se preocupa por mostrar la claridad de la línea, esboza, dibuja, reorganiza, reduce las formas a lo esencial, la base del trabajo es el dibujo. Fueron necesarios 45 estudios preliminares en los que los personajes son desplazados de un lado a otro del enorme bastidor. Sólo la figura del toro permanece calmo e inmutable a través de todo el proceso de realización del cuadro. Dora Maar compañera del artista para ese entonces, se preocupa por llevar

El Guernica de Picasso. *Hermenéutica de la obra pictórica*

Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

un minucioso registro fotográfico del proceso. Picasso la inmortaliza en la inmensa figura de mujer que en actitud enérgica empuña la lámpara y en todas las figuras femeninas de ese período.

Dentro de un formato irregular y nunca antes empleado por el artista de 3,51 m x 7,82 m la composición muy libre a primera vista, construida sobre formas geométricas básicas, recuerda a Poussine, el más genial representante del ideal clásico. Para expresar su alegoría plenamente, emplea el triángulo que remite a la universalidad del Partenón, el vértice divide el lienzo en dos grandes rectángulos en los que las figuras están colocadas respetando una simetría bilateral.

La gama de colores seleccionados fue la más austera como convenía a la narración de una catástrofe. Nada más que blanco, gris azulado y negro, la técnica empleada fue el óleo. Las líneas firmemente dibujadas encierra los planos destinados a llenarse de color, señala Giulio Carlo Argan que el artista no emplea el color, ya que el color es naturaleza, naturaleza es vida, en el cuadro no hay vida, en el cuadro solo percibimos angustia y muerte.⁵

Toda la obra de Picasso constituye una sucesión de estudios, tanteos, esquematizaciones, trazos rápidos, dibujo informal cuya justificación general radica en este enigma portentoso. Es evidente la relación de esta obra con trabajos anteriores, como las Señoritas de Avignon, las descomposiciones cubistas y en particular con los aguafuertes de la minotauromaquia⁶ y de la serie: "Sueño y mentira de Franco".

Aunque podemos observar una fragmentación del espacio, el procedimiento seguido no es cubista, la perspectiva se evidencia en los planos del fondo, en la figura del guerrero del primer plano, en el biselado de la ventana, en el esmerado tratamiento dado al caballo, y la inclinación de la mesa sobre la que se posa una paloma. Hay también gradación de valores y ritmos crecientes de acentos. En esta obra, el lenguaje cubista encaminado a la descripción analítica de la realidad, hace explosión, se desintegra. "El análisis cognoscitivo se convierte en fragmentación violenta y destructiva. Pero así como los medios científicos y tecnológicos que el enemigo utilizó contra la población vasca fueron violentos y destructivos".⁵ La violencia y la muerte fragmentan y mecanizan los rostros y miembros de los personajes. Picasso comprendió que la atrocidad de la guerra estaba dentro de la lógica de la llamada civilización tecnológica.

La luz de la obra está dada por la alternancia de planos blancos y negros y emana de la bombilla eléctrica que ilumina con una fuerza tal que parece enceguecer al caballo y disolver su forma. Irradia como una pirámide invertida, iluminando particularmente los rostros. En medio de la ambigüedad de espacio, la ventanita del ángulo superior derecho, cumple funciones de perspectiva pero también es fuerte de luz,

5: Juan Larrea, ob.cit

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

ésta es simbólica, y emite un mensaje de esperanza. No obstante, es el candil de aceite, portador del espíritu simbolizado por la llama, el que proporciona el significado más relevante. El brazo enérgico que lo empuña, intenta frenar con la luz del entendimiento, el avance del oscurantismo en el que las fuerzas franquistas han precipitado a España.

El cuadro nos muestra siete figuras principales distribuidas simétricamente: Un caballo al centro, a su izquierda un toro, una figura femenina con un niño en brazos y un personaje derribado empuñando una espada. A la derecha tres personajes femeninos. Aunque la distribución es simétrica, el acento, plástica y conceptualmente se carga sobre el grupo de la izquierda. Las otras figuras: una espada rota, una herradura, un ramito de laurel sobre el plano inferior del cuadro y una paloma en actitud de levantar el vuelo, a la izquierda, aunque de menor alcance compositivo, poseen todas ellas una profunda significación simbólica.

Todo el lienzo se encuentra fuera de sí preso de una agitación. La composición se debate entre el mundo de las formas condenado por Apollinaire como el "culto a las apariencias vieja religión de los pintores" y las virtudes del lenguaje por las que Picasso se ha inclinado.

64

De inagotable cantera simbólica, nutrida de la tradición oral y el conocimiento del mundo clásico, extraerá Picasso las imágenes peninsulares con objeto de expresar un problema que insiste en no mostrar de manera explícita., prefiere que el cuadro conserve ese incógnito misterio, si bien para el pueblo español estas imágenes cobran un significado particular. La ambigüedad de las figuras del caballo y el toro han suscitado múltiples interpretaciones, sólo la sensibilidad latina ha sido capaz de dar una respuesta acertada.

Juan Larrea, el poeta de la resistencia española de profunda raigambre íbera dio una interpretación que recibió la aprobación del pintor y de la que nosotros nos hacemos eco.

Desde los primeros bocetos el toro aparece a la izquierda del cuadro, bello, imparable, retador, con rostro humano. Desde las culturas más antiguas, es símbolo de fuerza, vinculado al sol por su fecundidad y visto con agrado por los dioses. Para ese momento el artista había retomado el tema de las corridas, tratado 30 años antes.

El toro es para el poeta vasco, el "tótem peninsular, a cuyo sacrificio los españoles asisten con apasionado entusiasmo"..."es la víctima y el héroe sacrificado cargado de prestigio; en él se acumulan energías viriles que agota en esta lucha desigual"⁶ Para el español no existe animal de nobleza comparable a la del toro. En la serie Sueño y Mentiras de Franco, Picasso lo presenta en actitud de embestir a una grotesca figura cuyo significado es evidente. En la minotauromaquia de 1935, Picasso manipula el argumento, se identifica con el minotauro y el monstruo es el caballo.

6: Juan Larrea, ob.cit.

El Guernica de Picasso. *Hermenéutica de la obra pictórica* Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

En Guernica, el toro en actitud de olímpico desprecio, impertérrito mira al caballo convulso y con su cuerpo protege a la figura de la mujer con el niño en brazos. Una característica constante a través de todos los bocetos y dibujos previos es la expresión de los ojos poderosos y abiertos que contrastan con los desquiciados del caballo. Una vez hechas estas consideraciones no se duda en admitir que el toro representa al pueblo español, es Picasso mismo.

El otro personaje polémico ha sido el caballo, ocupa el centro de la tela y es sin duda la figura más elaborada del conjunto, difiere de las otras casi planas por la volumetría y la dislocada complejidad del diseño. Indiscutiblemente es el protagonista. Desde los primeros bocetos el caballo es visto derribado, convulsivo y agónico. Luego por las exigencias plásticas, el artista levanta el cuerpo del animal, quien prorrumpe un aterrador relincho para caer de rodillas. Los ojos, a los que Picasso en toda su obra concedió siempre particular importancia, en el equino, son pequeños y estrábicos si los comparamos con los soberbios y cargados de expresividad del toro.

No es difícil advertir la animadversión que Picasso expresa hacia el caballo. A quien muestra arrodillado y castigado. Esta figura que dio lugar al mayor número de bocetos y estudios parciales y con la que el pintor se ensaña, Larrea nos lo muestra como las fuerzas nacionalistas de Franco.

En la mitología el caballo es un ser telúrico, amenazante. En Asia Central y pueblos indogermánicos, tenía relación con el reino de los muertos, en algunos seres mixtos griegos, la parte del caballo simboliza los instintos animales incontrolables. En toda la obra de Picasso es una bestia de características inquietantes, que hostiliza, agrede o agoniza. En la Crucifixión de 1930, quien lacera el costado de Cristo, no es el centurión Longinos con su lanza, es la vara que empuña el "picador", este funesto centauro moderno que en la corrida de toros es estrepitosamente rechazado por el público. Sólo cuando lo representa alado, lo libera de estas cualidades oscuras, de esta forma el caballo ilustra los aspectos positivos, lo enviste de nobleza y lo hace trascender a dimensiones olímpicas.

La madre con el niño en brazos es otro de los personajes principales; así lo indican los numerosos bocetos que el artista le dedicó. El ademán del toro frente a la madre es visto por Larrea como una estrecha correlación entre ambos personajes: "casi boca a boca en comunidad de aliento, la del toro o pueblo español y la suya, la madre clama por su hijo agónico"⁷. En un momento de la realización de la obra Picasso muestra al niño con una herida mortal en el cuello, que el artista insinúa con un pequeño collage de papel rojo, que una vez concluida la obra, Picasso, en un gesto de rebeldía, retiró para no cerrar las puertas a la esperanza. Dentro del conjunto, el papel del toro acrecienta su importancia, está protegiendo con su cuerpo a la madre y al niño, el presente y el futuro de España.

7: Juan Larrea ob.ci. p.54.

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica
Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

A los pies del caballo yace un personaje, decapitado con los brazos extendidos en cruz, sujetando una espada rota, es el miliciano defensor de la República, víctima de las pezuñas de la bestia franquista. Desde los inicios del cuadro, el artista concede relevancia a este personaje ubicándolo al centro de la composición, en un momento el personaje muestra el puño cerrado en alto, luego el artista suavizó el provocador gesto y el puño sujetó un haz de trigo, posteriormente los brazos bajaron extendidos en cruz, el personaje se definió entonces como un Cristo, más acorde con un pueblo de arraigado sentimiento religioso. Dentro del círculo de acción mágica no olvida Picasso las tradiciones populares y juega con la ambivalencia colocando junto a la cabeza de la víctima la herradura como un talismán para contrarrestar la ofensiva del caballo; en una de sus manos sostiene una ramita de laurel asignado a los héroes mártires y símbolo de la inmortalidad alcanzada en la lucha, En los relatos míticos de todos los pueblos encontramos múltiples referencias a los poderes ocultos de las plantas, tema muy andaluz presente en la obra de Federico García Lorca.

El miliciano también empuña una espada rota, La espada ha sido considerada a lo largo de los siglos como arma y atributo de los conquistadores, pero su significado simbólico es dual o de mensaje ambiguo. Puede destruir para preservar la justicia; acompañada de la balanza es emblema de aquella y define un orden superior, también es alegoría de vida y símbolo solar, cuando ésta se rompe, la justicia se quiebra y el orden y la vida quedan truncados; una espada rota anuncia el caos y la oscuridad

La última de las grandes figuras es la voluminosa cabeza de la mujer que enérgicamente se precipita hacia el caballo, empuñando una lámpara de aceite. El diseño lineal del rostro de rasgos nobles que es realizado con una absoluta economía de medios, nos remite al busto representativo de la República Española de los aguafuertes "Sueño y mentira de Franco". Esta luz simbólica es diferente a la que desde la lámpara incandescente ilumina materialmente la escena. Es la luz de la verdad que la mujer en actitud militante opone al oscurantismo personificado por la bestia agónica.

Las figuras de la derecha, la mujer en llamas y la que escapa a zancadas del incendio, obedecen fundamentalmente a exigencias del orden plástico, desempeñan cometidos de complementación armónica de la composición. Sin embargo, Picasso no descuida la ambigüedad del lenguaje; la primera nos la muestra como una imagen cifrada del infierno en el que el alzamiento nacionalista sumió a España, con los brazos en alto, clamando al cielo, nos remite a un tema paleocristiano y medieval que incluso se puede retrotraer a la antigüedad pagana; es "La Orante", que en actitud de súplica, está considerada como la alegoría de la "Piedad".

Para esta imagen Picasso vuelve la mirada a los viejos maestros y recrea la atribulada mujer de extraordinaria fuerza expresiva, que en "Los Horrores de la Guerra" el gran humanista Rubens, incluye dentro de esa formidable alegoría a las fuerzas

El Guernica de Picasso. *Hermenéutica de la obra pictórica* Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

destructoras que la guerra desencadena.

También evoca el personaje central del Goya de "El Tres de Mayo". Los dos maestros españoles, muestran la agonía mortal y el sufrimiento de las víctimas – temas poco dignos de atención en la pintura histórica – confiriéndoles trascendencia religiosa.

Dentro de la perturbadora escena y entre las cabezas de los protagonistas, Picasso casi por finalizar la obra, se propone llenar un espacio inerte ubicado entre las cabezas de los grandes actores, para lo cual no duda en representar, severa y formalmente, la tridimensionalidad; pero no construida a priori, sino como resultado de disponer de las formas como una estructura; prolongando el cuerpo del impetuoso toro, hasta resolverlo en el plano de la superficie de una mesa sobre la que con trazo rápido seguro y sin vacilaciones, dibuja la silueta de una paloma. Esta intenta levantar el vuelo, pero el relincho aterrador del caballo, se lo impide - es la barbarie queriendo aniquilar el espíritu -. Otra vez la simbología animalística posibilita el mensaje. La paloma de copiosa significación simbólica, tanto en oriente como en occidente; después del diluvio universal se consagra como símbolo de la reconciliación con Dios y desde entonces ha sido considerada mensajera de la paz. En la obra picassiana representa una constante. En el Congreso Mundial de la Paz convocado en París en 1949, Picasso, invitado de honor, diseñó el cartel anunciador donde sólo aparecía una hermosísima paloma blanca.

67

El último elemento portador de significado que analizamos dentro de la obra, es la flecha que aparece entre las patas del caballo. Aunque de significado ambiguo, esta arma arrojada y penetrante, en todos los tiempos y culturas guardó relación con la muerte; en Grecia, India y China, los dioses Apolo, Artemisa, Rudra o Karma enviaban flechas portadoras de muerte y enfermedad. Es frecuente ver grabados medievales, donde la muerte armada de flechas, cabalga para dar alcance a los humanos. En el Apocalipsis el jinete de la muerte enarbola un haz de flechas. Si bien es común su presencia en los símbolos heráldicos, también está asociada al yugo, y particularmente es elemento integrante del emblema de la Falange española y del fascismo italiano. En la composición, firmemente dibujada, apunta con precisión hacia el corazón de la madre.



El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

Se ha dicho que el cuadro es complejo, de difícil comprensión para un público amplio, que no muestra una cómoda relación entre sus personajes que el espacio compartido es ambiguo, es posible. Sin embargo, son sus símbolos los que la darán coherencia. Estos en principio muy triviales son símbolos universales presentes en la literatura de todos los tiempos, los encontramos en Homero, en Cervantes o en García Márquez, símbolos que tienen relación con la conciencia universal, concepciones simbólicas que han permanecido vivas a lo largo de los siglos, son las vivencias ancestrales arquetípicas que Carl Jung identificó como el inconsciente colectivo

Picasso, artista complejo y auténtico, que para ser universal tuvo que ser antes profundamente de su tierra, tuvo muy en cuenta estas concepciones míticas o mágicas comprometidas con el pensamiento simbólico popular. El simbolismo animalístico ha estado presente en el arte desde los orígenes de la humanidad y fue tema recurrente de los creadores del arte rupestre; entonces como ahora -caso concreto del Guernica- el artista ha procurado una conexión psíquica con el receptor común, que situado ante la obra, pasa a ser un factor constituyente.

68 El cuadro ofrece una coherencia premeditada y profunda, es un objeto poético de precisión perfectamente elaborada y con un fin determinado: una posición frente al franquismo y a favor de la República. Sin embargo, Picasso no da la fórmula de interpretación de una manera directa, deja que fluya la imaginación de quienes lo contemplan. Asegurándose, eso sí, de que produzca en cada individuo la emoción más intensa posible.

La vigencia del mensaje está viva, la obra es premonitoria. Después de la guerra civil española, la violencia brotaría por toda Europa y Asia, la crueldad del hombre implementarían los campos de exterminio, luego vendrían Hiroshima, Nagasaki, Corea, Vietnam, el horror de las guerras del oriente medio, hasta profanar la pureza de América central. El futuro del hombre sigue estando amenazado por la ciencia irresponsable puesta al servicio del poder. La falta de escrúpulos de una sociedad demasiado ensimismada en satisfacer su voraz ambición, sin reparar en las consecuencias.

Durante la Guerra Civil de España, el cuadro recorrió varios países de Europa y América como embajador del pueblo español y solicitando apoyo para la causa republicana. Instaurada la dictadura franquista y ante el inminente estallido de la II Guerra Mundial, Picasso considera que no hay garantías en Europa para la seguridad del lienzo y según refiere Rafael Fernández Quintanilla⁸ el hombre clave en el affaire del Guernica, el pintor expresa en comunicación escrita a Alfredo Barr, para entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, amigo de Picasso y crítico de su obra, su voluntad de confiar el lienzo y el conjunto de obras que le acompañaban, a

8: Rafael, Fernández Quintanilla. El hombre que resolvió La Odisea del Guernica de Picasso.

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

la mencionada institución, fijando las condiciones de su devolución a su destinatario: el pueblo español, hasta tanto "las libertades públicas de España, no fueran restablecidas" Cuarenta y dos años debió permanecer el cuadro en la ciudad de Nueva York, quien fungió como custodio de este excepcional refugiado. Esos años de exilio dice Fernández Quintanilla, "han sido los que han permitido al lienzo alcanza la aureola que hoy le rodea"⁹ Finalmente el cuadro pisó tierra española el 10 de septiembre de 1981 donde fue recibido por el pueblo español como el héroe que regresa tras largo exilio. Para cumplir la voluntad de su autor pasó a ser huésped de honor del Museo del Prado. En la actualidad se encuentra en el Museo Reina Sofía de Madrid donde es considerado la mayor atracción de esta institución

La investigación realizada desde el Departamento de Historia del Arte de la Escuela de Letras, de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA cristalizó en un video didáctico, el mismo fue dedicado, por su autora, a sus estudiantes de Arte Contemporáneo del Departamento de Historia del Arte de la Escuela de Letras de esta Facultad.

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRAFICAS

- Argan, Giulio Carlo, El Arte Moderno, Vol. 2, Fernando Torres, Valencia, 1976.
Arhein, Rudolf, El Guernica de Picasso. Génesis de una Pintura, Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
Aristóteles, Poética, Traducción Angel J. Capelletti. Pensamiento Filosófico, Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.1990. Caracas
Así fue la Segunda Guerra Mundial, Nº 96, Volumen VI, ANESA, Buenos Aires, Argentina.
Azara, Pedro, De la Fealdad del Arte Moderno, Barcelona, Anagrama, 1990.
Becker Udo, Enciclopedia de los Símbolos. Robin Book, Barcelona, 1996.
Bernardac, M. L. Picasso, Artista y Bohemio, Grupo Zeta, Barcelona, 1977.
Biblioteca Mundial de Grandes Temas, Historia Mundial desde 1939, Salvat S.A., Barcelona, 1973.
Biedermann Hans, Diccionario de Símbolo. Paidós, Barcelona, 1995.
Bozal, Valeriano, La Construcción de la Vanguardia (1850-1939), Cuadernos para el Diálogo, S.A. Madrid, 1978.
_____, Historia del Arte en España. Historia del Arte en España. Istmo, Madrid, 1972.
Burger, Meter, Teoría de la Vanguardia, (1974), Barcelona, Península, 1987.
Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, El Correo de Vizcaya. No. 4. Guernica. Creativos S.A. Publicidad General. 1973.
Cirlot, J.E, Diccionario de Símbolos, (Labora, 1969), Siruela Madrid, 1997.
Combaña Dexeus, V., Estudios sobre Picasso, Gustavo Gili Arte, Barcelona, 1981.
Duncan Douglas, Viva Picasso,. Conmemoración del Centenario, 1881-1981, Blume, 1981.
Eco, Humberto, Obra Abierta, Ariel Barcelona, 1979.
Ediciones Orbis, Entender la Pintura, Milán, Italia, 1994.
Eliade, M., Imágenes y Símbolos, Ensayo sobre el Simbolismo Mágico-Religioso. Taurus, Madrid, 1964.
Fernández Quintanilla, Rafael, El hombre que resolvió La Odisea del Guernica de Picasso,, Planeta S.A., Barcelona, España,1981
Gadamer, Hans Georg, Verdad y Método, Sígueme, Salamanca, 1997.
21. Gaya Nuño, J.A., Picasso, Aguilar, Barcelona, 1957.
22. GeoMundo, Vol. 3, Nº 12, Diciembre, 1979.
23. Gran Enciclopedia Espasa, V.V. 7, 8, 9,10, 10, 13, 14, 16, Espasa Calpe S.A., Colombia, 2005.
24. Hechos Mundiales, Nº 42, AñoV., Santiago de Chile.
25. Horna, Katy, Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1938), Ministerio de la Cultura, Salamanca, 1992
26. Huyghe, René/ Jean Rudel, El Arte y el Mundo Moderno, De 1920 a nuestros días. Vol 2, Planeta, S.A., Barcelona.

9: Rafael, Fernández Quintanilla. ob.cit

El Guernica de Picasso. Hermenéutica de la obra pictórica
Fundamentación del video didáctico

Irlanda Chalbaud Zerpa.

27. Jung, Karl, El Hombre y sus Símbolos, Aguilar, 1969.
28. Kandinsky, Vasily, De lo Espiritual en el Arte, (1912). Galatea, Nueva Visión, 1957.
29. Kreebs, Victor J, Del Alma y el Arte,. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1998.
30. Larrea, Juan, El Guernica.. Picasso. Cuadernos para El Diálogo, Madrid, 1977.
31. Mente Sagaz, Nº 30, Placton S.A., Barcelona, España.
32. Mondrian, Piet, Realidad Natural y Realidad Abstract., Barralt, Barcelona, 1973.
33. National Geographic en español, Nuevas historias del Día D., Junio, 2002.
34. Morin, Edgar, El Método III. El Conocimiento del Conocimiento, Madrid, Cátedra, 1988
35. Salvat Monitor Nº 104. Febrero de 1970. Salvat Editores Venezolanos, S.A. Caracas.
36. Palau y Febre, José, Picasso Vivo, Polígrafa, Madrid, 1980.
37. Panofsky, Edwin, Estudios de Iconología, Madrid, Alianza, 1980.
38. Payró, J.. Picasso y el Ambiente Artístico Social Contemporáneo, Nova, Buenos Aires 1957
39. Perrose, Roland, Miró, Thames and Hudson, London, 1970.
40. Peace and Joy, Pablo Picasso, 2002 Calendar, Graphique de France.
41. Potter, Gabriel, Picasso, Chartwell Books, Inc. Secaucus, New Jersey, 1992.
42. Punyet Miró, J / G. Lolivier Rahola, . Miro,el pintor de las estrellas. Biblioteca de bolsillo Ediciones B, S.A. Barcelon, 1998 .
43. Raynal, Maurice, Picasso, Skira, 1953.
44. Repida, Pedro, Memorias de un Aparecido, Relato Fiel y Sangriento, Drama Español, Caracas, Tipografía Americana, 1937.
45. Ricoeur, Paul, Los caminos de la interpretación. Ed Tomás Calvo Martínez y Remedios Avila Crespo Barcelona: Arthropos, 1991.
46. Rioduero Diccionarios, Símbolos, Rioduero, Madrid, 1983.
47. Roy, Claude, Picasso, La Guerre et La Paix, Cercle D'Art. París. 1997.
48. Schoefer, Jean Louis, Escenografía de un Cuadro, (1969), Seix Barral, Barcelona, 1970.
49. Selecciones del Reader Digest, Gran Crónica de la Segunda Guerra Mundial. Tomos I-II- . III. Madrid. 1965.
50. Taine, Hipólito, La Naturaleza de la Obra de Arte, Colección 70. México, D: F., Grijalbo, S.A., 1969.
51. Thomas, Hung, La Guerra Civil Española, Ruedo Ibérico, Edition 1962.
52. Valle-Inclán, Jaime del Pablo Ruiz Picasso, Protagonistas de la Historia Nº24, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, S.A.
54. V.V.A.A., El Hombre a través de su Arte. La Guerra y La Paz. vivens-vives Barcelona España. 1964
54. Whalther, Ingo, F., Pablo Picasso, Benedikt Tachen. Bonn, 1996.
55. <http://www.bodhidharma.com.ar/>
56. <http://www.Wikipedia.com>
57. <http://www.google.es/search?q>

