

JUAN LARREA Y EUGENIO F. GRANELL FRENTE AL *GUERNICA*. DOS INTERPRETACIONES DESDE EL EXILIO REPUBLICANO

JUAN LARREA AND EUGENIO F. GRANELL IN FRONT OF *GUERNICA*.
TWO INTERPRETATIONS FROM THE REPUBLICAN EXILE

M.^a Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: En este ensayo se lleva a cabo un análisis comparativo de los estudios de Juan Larrea y Eugenio F. Granell sobre el *Guernica* de Picasso. A pesar de las proyecciones psicológicas personales y de tránsitos estéticos divergentes en los dos autores, los trabajos analizados presentan claves hermenéuticas análogas: la vivencia común del exilio americano —teñida de nostalgia, frustración y esperanza—; el uso militante del cuadro, perceptible en la interpretación histórico-simbólica y mítica del cuadro, y la visión apocalíptica y, no obstante, esperanzada y utópica. Los ensayos realizados por aquellos autores sobre el cuadro picassiano no solo constituyen écfrasis crítico-literarias en las sendas mencionadas, sino también écfrasis literarias, cuadros verbales, en los que se manifiesta con perfiles propios la cognitio imaginativa de ambos autores enfrentando los enigmas y los silencios del *Guernica*.

Palabras clave: Écfrasis literaria, écfrasis crítica, videncia, cognitio imaginativa, surrealismo, apocalipsis, mito, poesía, pintura.

Abstract: This paper presents a comparative analysis of the studies of Juan Larrea and Eugenio F. Granell on Picasso's *Guernica*. Despite the personal psychological projections and divergent aesthetic transits of the two authors, the analyzed works present analogous hermeneutical keys: the common experience of the American exile —tinged with nostalgia, frustration and hope—; the militant use of the painting, perceptible in the historical-symbolic and mythical interpretation of the painting, and the apocalyptic and, however, hopeful and utopian vision. The essays carried out by those authors on the Picassian painting not only constitute critical-literary ekphrasis in the aforementioned paths, but also literary ekphrasis, verbal tables, in which the imaginative cognition of both authors is manifested with their own profiles, facing the enigmas and silences of *Guernica*.

Keywords: literary ekphrasis, critical ekphrasis, clairvoyance, imaginative cognition, surrealism, apocalypse, myth, poetry, painting.

A Tía Blesa, maestro en la interpretación de silencios y ausencias.

En la estela que deja el título y tratando de ahondar en su significado, destacamos al comienzo de este ensayo la visión intencional que comporta el fundamento de las interpretaciones de Juan Larrea y Eugenio F. Granell, sobre todo porque, como es el caso, existen en estos dos autores implicaciones emocionales previas con respecto al *Guernica* de Picasso. Un cuadro se mira y se contempla en un museo con delectación si invita a ello, pero la mirada va mucho más allá de los efectos estéticos que pueda provocar si se conoce el proceso de composición, si se crean expectativas sobre él por razones de amistad con el autor, por vivencias contextuales comunes presentes también en la inspiración de la obra, o porque se ha creado un estado de opinión que obliga, ya no invita, al visionado. Es más. Toda esta carga prejudicial¹ que induce a la contemplación de una obra suele relegar e incluso obliterar el componente estético del cuadro cuando los intérpretes, a pesar de ser artistas, consideran la imagen pictórica como clave de una identidad común con el pintor. Algo de todo esto se manifiesta en los estudios del Picasso llevados a cabo por Juan Larrea y Eugenio F. Granell, ambos creadores como el pintor malagueño, nacidos como él en España y transeúntes los tres de caminos afines — artísticos e ideológicos, fundamentalmente— en la España del exilio.

Juan Larrea era amigo de Picasso cuando conoció el encargo que el gobierno de la República española hizo al pintor para que un mural de su autoría figurara en la Exposición Internacional de París de 1937. En los primeros esbozos del mural andaba Picasso cuando el pueblo vasco de Guernica sufre el bombardeo de la Legión Cóndor que actuará como revulsivo de la inspiración del pintor. Larrea, conmocionado al igual que Picasso por aquel acontecimiento, será testigo de la gestación y conclusión²

¹ Empleamos el término ‘prejudicial’ en el sentido hermenéutico reivindicado por Gadamer (*cf.* 1960 1977: 338-353): “los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.” (344). Recordemos que para Gadamer la interpretación se da en la fusión de horizontes del texto (en este caso el *Guernica*) y el presente de esa realidad histórica del intérprete.

² La conclusión de una obra en Picasso es más provisional que definitiva, como ilustran las palabras de Larrea recogidas en el segundo párrafo de esta nota y como revelan las propias palabras de Picasso en entrevista concedida a Sabartés el día de Navidad de 1938: “¿Cuándo has visto tú un cuadro terminado?...Ni un cuadro ni nada. ¡Pobre de ti el día que se diga que estás acabado!... ¿Terminar una obra?... ¿Acabar un cuadro?... ¡Qué tontería!...Terminar algo quiere decir acabar con ello, matarlo, quitarle el alma, darle la puntilla. *L’achever*, como dicen aquí, es decir, darle el golpe de gracia: el más desgraciado para el pintor y para el cuadro.” (Delclaux, 1969: 316).

En su estudio sobre el *Guernica*, Larrea recuerda emocionado aquellos momentos de “aparente”, “durativa” y teatral conclusión del *Guernica*: “Pues bien, ocurrió que una tarde, ya bien avanzado junio, fuimos en gran comisión a contemplar el cuadro prácticamente concluido. Formábamos frente a él una barrera de unas quince o quizá más personas conocidas, admirando la formidable obra maestra que a mí, personalmente me sacudía, en una especie de trance, con emociones abismales. Y he aquí que en un instante en que, sobrecogidos, permanecíamos callados o comentábamos con cada vecino en voz muy queda, Picasso se destacó de la fila y acercándose al mural, arrancó los papeles que aún quedaban —creo recordar, aunque no pueda decir que esté del todo seguro, que había vuelto a colocarse el vestido rosado a cuadros sobre la mujer que en la extrema derecha se precipita en llamas—. Sólo persistían por último los pedacitos en papel rojo que, como agujijones, pretendían hacer más expresiva, excitante y conmovedora la composición. Pero al poco repitió Picasso la maniobra. Se acercó otras dos veces al mural, y arrancó esos papelillos, el último de los cuales fue el del cuello de la criatura, lo que dio lugar a que cuantos allí estábamos prorrumpiéramos en una espontánea salva de aplausos seguida de parabienes y congratulaciones calurosas. Así fue como el *Guernica* vio consumada públicamente su impresionante austeridad de monasterio del Escorial en espantoso desbarajuste.” (Larrea, 1977: 17).

del cuadro que desde entonces, por metonimia emocional, se denominará con el nombre de la histórica villa bombardeada.

Juan Larrea actuó también como uno de los primeros mediadores críticos del *Guernica* en el contexto cultural americano de Nueva York, en cuyo Museo de Arte Moderno el cuadro permaneció cuatro décadas. La interpretación de Larrea que nos servirá de base en este estudio fue en su origen un

encargo de Curt Valentin para un libro de autoría múltiple sobre el *Guernica*. Finalmente, la longitud y la calidad del trabajo de Larrea merecieron que fuese publicado como libro autónomo en 1947 con el título de *The Vision of "The Guernica"*³.

Eugenio F. Granell, diecisiete años más joven que el poeta vasco y treinta y uno más joven que el pintor malagueño, no fue testigo directo de la composición del cuadro ni de sus primeros visionados, pero sí de algunos ecos de la obra, especialmente en el estado de opinión de cualificados poetas que él conoció. Según confesión propia, su tesis doctoral “Sociological Perspectives of Guernica”⁴ —presentada en 1967 en la New School for Social Research de New York— parte de un comentario de André Breton⁵ a quien conoció en el exilio dominicano y a quien entrevistó para el periódico *La Nación* en 1941. El comentario de Breton sobre el *Guernica* de Picasso, tan decisivo como sucinto fue, según Granell: “It didn’t move me much. But it is deeply Spanish!” (Granell, 1967: XI)⁶.



Portada del primitivo ensayo de Eugenio F. Granell sobre el *Guernica*, germen de la tesis doctoral que comentamos en este trabajo.

³ Sobre las vicisitudes de la edición de su estudio sobre el cuadro de Picasso y sobre otras circunstancias que rodearon aquel estudio, incluso la valoración del propio Picasso, *cf.* Larrea, 1977: 23-25. Según testimonio del propio poeta vasco, Larrea participó el 25 de noviembre de 1947 con otros autores (Stuart Kavis, Jacques Lipchitz Jerome Seckler, José Luis Sert, Ben Shahan y el director del *Museum of Modern Art*, Alfred H. Barr, Jr.) en la celebración de un simposio que se organizó para debatir las tesis encontradas que sobre la obra de Picasso existían en aquel momento.

⁴ Según la hija de Eugenio F. Granell, Natalia Fernández, a quien debo la imagen que encabeza el primitivo trabajo de Granell (“Quiromancia de un cuadro”) que derivaría en su tesis doctoral y las observaciones que siguen en esta nota, el primer ensayo de su padre sobre el cuadro de Picasso debió de tener en su origen una orientación y un contenido diferentes, sobre todo si tenemos en cuenta la portada que diseñó el propio Granell para ese trabajo. En esa portada, debajo de una mano representada con característicos trazos granellianos que evocan los del cuadro del propio Picasso reza el título *Quiromancia de un cuadro*, denominación poética que, si por un lado sugiere las líneas surrealistas de la interpretación, por otro se aleja del marchamo académico que finalmente tuvo el ensayo seguramente ya muy retocado. En la portada se añaden dos referencias también significativas: “San Juan de Puerto Rico” y “1958”, datos ambos que apuntan presumiblemente al lugar y a la fecha de composición del primitivo trabajo de Granell sobre el *Guernica* de Picasso.

⁵ La influencia inicial de Breton en Granell, que derivaría en una gran amistad, fue decisiva no solo en la elaboración de la tesis doctoral que aquí estudiamos, sino en la futura carrera de Granell como pintor surrealista. No olvidemos que las primeras vocaciones del gallego fueron inicialmente la música y el periodismo.

⁶ En puntuales ocasiones y por diferentes razones como la presente en que se trata de recoger palabras textuales de Breton, citamos por la versión original de la obra de Granell. Las mencionadas palabras de Breton aparecen en la página de

Así pues, por estas y otras circunstancias, Larrea y Granell frente al *Guernica* son antes que críticos, teóricos, en el sentido que Gadamer atribuye al término griego *theoría*: “verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación” (Gadamer, 1975 1977: 170). Como teóricos, y siempre según Gadamer, son testigos de esa fiesta que es la obra de arte a la que acuden como auténticos espectadores, entusiasmados, fuera de sí, la única posibilidad de asistir a algo por entero (*Ibidem*, 171), según el filósofo alemán.

Incluso cabría incluir en esta faceta teórica al propio autor del cuadro pues no otra cosa hizo Picasso que visionar con sus pinceles y con calidad de vidente, como aprecia Larrea, la sinrazón de la lucha que se libraba en España desde 1936, o quizá muchos siglos antes, en sus orígenes míticos. Su testimonio era obligado y voluntario —obligado por el encargo del Gobierno de la República; voluntario, una vez que se sintió conmocionado con el bombardeo de Guernica— y su participación, militante. Larrea da testimonio de este propósito activo de Picasso: “El mismo confiesa que maneja los pinceles como los milicianos el fusil (Larrea, 1977: 14).

Y, en efecto, el *Guernica* es, para su autor —y en gran medida también para Larrea y Granell, como veremos—, catarsis personal y creación enigmática en esa “sucesión de estudios, tanteos, esquematizaciones y espectografías” (Larrea, 1977: 30) que constituyen toda su obra. Su objetivo es conmocionar al espectador —“lo que deseo es que mis obras produzcan emoción y nada más que emoción” (Larrea, 1977: 69)— y también concienciarlo, como un miliciano más, a través del *pathos* de su pintura. Hay, con todo, algo más que emoción y vinculación ideológica en Picasso y sus intérpretes: la inmersión en las profundas raíces culturales —antropológicas, socio-económicas, históricas, estéticas, etc.— de los hechos que los conmocionaron. Las herramientas son diferentes —pictóricas en Picasso, ensayísticas en Larrea y Granell— pero el cauce noético y poético es común: el espíritu de las vanguardias, especialmente del surrealismo, que planea en los tres⁷.

Hablamos de cauce noético y poético en el sentido de la *cognitio imaginativa* de Gadamer (1998: 157) —una intuición que se forma en el ver, descubrir y conocer componiendo, tanteando, creando— en la senda común del surrealismo porque esta escuela artística, en palabras de Larrea, “se afirma en la búsqueda de un método eficaz para poner en comunicación los compartimientos psíquicos divididos

“Agradecimientos” que precede al texto de la tesis del pintor gallego publicado por primera vez con el título *Picasso's Guernica. The End of a Spanish Era* (1967) en Ann Arbor, Michigan: UMI RESEARCH PRESS. En la mayor parte de las referencias a la obra que en nuestra consideración no requieren la fuente original, citamos por la traducción de Rafael Gámez Jiménez, *El Guernica de Picasso: el fin de una era española* (2002). Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal/ Ayuntamiento de Málaga. Puntualmente haremos también referencia a la traducción gallega, publicada también en 2002.

⁷ Arturo Casas (2009: 533) señala la afinidad de Larrea con el surrealismo, no por el desarrollo argumentativo y estilístico formal de su ensayo pero sí “por el protagonismo absoluto de la videncia, por el abandono de la racionalidad académico-disciplinar a favor de una *ciencia poética* y por la obsesiva necesidad de atribuir un sentido teleológico a la vida personal y a los acontecimientos conformadores del *orden poético* del mundo, aun con tintes vaticinantes y asumiendo el riesgo cierto de una reducción onirocrítica a simple delirio.” También Arturo Casas (2009: 545) reconoce que en el ensayo de Granell sobre el cuadro de Picasso, “cabe entender que el esfuerzo del autor consista en un acceso desde lo fenoménico a lo surreal, a aquello que no se muestra pero que constituye la maquinaria mental profunda de la sociedad española desde el siglo XVII como psicología social, realidad e imaginario simbólicos, creencias y estructuras de dominación... El propio Granell reconoce que a lo que aspira es a leer el *Guernica* como si fuera un libro. Y lo cierto es que lo hace afirmándose en surrealista” si bien, reconoce A. Casas —en analogía con lo observado en Larrea— “la gramática y la argumentación retórica de la superficie de su texto nunca se imbuyó menos de las prácticas correspondientes en cuanto escritura.”

a grandes rasgos en dos zonas o niveles diferenciados, consciente e inconsciente, ámbitos de la vigilia y del sueño.”(Larrea, 1977: 35-36). Un método que, como sugiere el poeta vasco, colabora con el conocimiento científico “descubriendo la relación que existe entre las cosas visibles y las invisibles, percibidas muchas de ellas desde tiempos remotos en forma intuitiva, analógica, poética mucho más que científica.” (*Ibidem*, 36). La palabra “videncia”, rescatada del repertorio metapoético de Rimbaud cobra significado así en el título del ensayo de Larrea. Una videncia, paradójicamente misteriosa, en una doble dirección en opinión de Larrea: “lo que el artista se ha propuesto conscientemente al pintar su cuadro”, y que todavía sigue siendo un misterio, y “lo que ha hecho y dicho sin proponérselo, esto es, esa «part de Dieu» de que hablaba André Gide mucho antes de que se enunciaran los dogmas surrealistas.” (Larrea, 1977: 144). Doble componente enigmático que linda con lo ausente, porque como el mismo Picasso dijo, “el valor de una obra está en lo que no está” (Desclaux, 1969: 316). Larrea asumirá estos retos con esa *ekfrasis* poética surrealista, vidente más que crítica, que es su obra “Videncia del *Guernica*”.

El lenguaje del *Guernica*, simbólico y onírico en su léxico y en su sintaxis, intenta traducir, según Larrea una realidad mental, una realidad psíquica más que metafísica (Larrea, 1977: 31-35). La función estética se subordina, en la interpretación del poeta vasco sobre el *Guernica*, al *pathos* vivencial que arraiga en el ser histórico español del individuo Picasso. El toro, el caballo, la madre y el niño, el soldado muerto con los brazos en cruz, la flor, la paloma no son solo elementos léxicos del *Guernica* que forman parte del repertorio de Picasso rastreable en toda su obra, sino que también representan un imaginario arraigado en la propia vida del pintor y en la historia de todos los españoles. Es este imaginario común el que permite consensuar hasta cierto punto —solo hasta cierto punto como veremos— entre los críticos el simbolismo básico de aquellos elementos, su re-conocimiento⁸ en lo que tienen de universal y de familiaridad con el entorno.

Hay mucho de prejudicial, como ya hemos dicho, e incluso de proyección psicológica en las interpretaciones de los autores que estudiamos. Lo prejudicial de base cultural en Larrea y Granell permite establecer vínculos especiales con lo prejudicial del propio cuadro pero aventurando vías de reconstrucción imaginativa que van más allá de una lectura crítica. Si leemos cualquiera de las interpretaciones que se han hecho del cuadro —la de Rudolph Arnheim, por ejemplo, de 1962, o más

⁸ Cfr. en Gadamer, (1977 1991: 83-99), el origen etimológico de ‘símbolo’ (“tabilla del recuerdo”), *tessera hospitalis* que el anfitrión partía en dos, una de cuyas partes daba al huésped para que pudiera servir en el futuro a ellos o a los descendientes como prenda de mutuo reconocimiento. Gadamer considera en efecto que “símbolo significa aquello en lo que se re- conoce algo o a alguien [...] y el arte, parezca lo que parezca, no puede ser nunca otra cosa que un lenguaje de re- conocimiento.” (Gadamer, 1998: 245). Recordemos que, examinando la teoría platónica y aristotélica del arte, Gadamer ve la mimesis del arte como re-conocimiento de algo, libre de la contingencia del momento, precisamente en lo que tiene de permanente y universal. Y no solo eso. Gadamer considera que “en cierto sentido, se reconoce uno a sí mismo. Todo re-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo. El arte, en cualquier forma que sea [...] es un modo de re-conocimiento en el cual, [...] se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo.” (*Ibidem*, 88-89). Creemos que la teoría del símbolo y del arte como re-conocimiento que presenta Gadamer es particularmente pertinente en el encuentro de los dos autores que estudiamos, Larrea y Granell, con el *Guernica* de Picasso. El cuadro representa para ellos una *tessera hospitalis* cuyo simbolismo o re-conocimiento comparten con Picasso. Símbolos, mitos, historia compartida son claves de reconocimiento entre los tres artistas, especialmente significativas, dado que los tres, Picasso, Larrea y Granell, están lejos del vivero común (el suelo español) de sus respectivas creaciones e interpretaciones.

cerca de nosotros la de Jesús María González de Zárate, de 2013—, se hace más evidente esa faceta creativa de los dos autores que estudiamos. Larrea y Granell, independientemente del modelo ensayístico elegido, independientemente de la función interpretativa que los guía, vuelan libres y se aventuran en sus particulares lecturas por caminos novedosos, insólitos, que no forman parte del consenso crítico. La defensa de alguna de estas interpretaciones llega a hacerse con tal vehemencia que incluso el intérprete reclama el juicio defensor del autor por vías también insólitas como veremos en Larrea a propósito de su particular visión del caballo.

Es esta aventura interpretativa de Larrea y Granell la razón por la que preferimos hablar de *ékfrasis* literaria⁹ o, en todo caso de *ékfrasis* crítico-literaria en ambos autores. *Ékfrasis* crítica, en tanto los dos trabajos se refieren a un cuadro existente y en tanto constituyen una interpretación de ese cuadro, pero sobre todo *ékfrasis* literaria dado que la interpretación deriva en una recreación en la línea de la *cognitio imaginativa* gadameriana, “esa «representación de la imaginación» [...] fundamento sobre el que descansan todas las artes” (Gadamer, 1998: 157). Los ensayos de Larrea y Granell son en ese sentido también dos obras de arte.

No podremos abordar en este espacio toda la riqueza interpretativa e imaginativa del estudio de los dos autores. Señalaremos, a modo de ejemplo, algunos aspectos especialmente heterodoxos en la interpretación del *Guernica*, para incidir en ese vuelo surrealista que emprendieron los dos ensayistas y a los que apuntó Arturo Casas en su trabajo sobre la “Improbabilidad del ensayo surrealista” (2009).

Heterodoxa, polémica y surrealista a nuestro entender, al menos en el componente de proyección psicológica que puede implicar, es el simbolismo franquista que Larrea atribuye a la figura del caballo del *Guernica*. En general, la crítica asimila la figura del caballo que se representa en el centro de aquel cuadro al sufrimiento de las víctimas. El mismo Larrea (Larrea, 1977: 147) advierte la interpretación, desviada a su juicio, que los críticos estadounidenses hicieron de la figura del toro y del caballo. Este puede ser el caso de Jerome Seckler que coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial, en una entrevista a Picasso, presionó a este para que admitiera que el toro simbolizaba la brutalidad de Franco y el caballo los sufrimientos del pueblo español (Chipp, 1988 1991:196; Calvo Serraller, 1999: 53). Arheim, a su vez, considera que “el caballo, víctima pasiva de las corridas de toros, encarna apropiadamente el dolor y la laceración. Su cuerpo desgarrado ocupa el centro de la composición, y a su cabeza le es asignada la expresión más vocal del sufrimiento.” (Arnheim, 1962 1976: 41). Más ambigua sobre el caballo del *Guernica* es la interpretación de González de Zárate quien, recurriendo

⁹ Seguimos en el empleo de estos conceptos la distinción de Michael Riffaterre entre *ékfrasis literaria* y *ékfrasis crítica*. Para Riffaterre, “la *ékfrasis* crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la *ékfrasis* literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje a propósito del arte. La *ékfrasis* crítica formula juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos; condena o elogia, quiere formar el gusto de sus lectores. Por el contrario, la *ékfrasis* literaria busca su admiración: al ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica. La *ékfrasis* crítica tiene por objeto obras de arte que se bastan a sí mismas y cuyo valor puede ser independiente del contexto. La *ékfrasis* literaria tiene por objeto esas mismas obras, pero también obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria [...]” (Riffaterre, 1994 2000: 162). No hay en el trabajo de los autores que estudiamos, Larrea y Granell, una formulación de juicios basados en principios estéticos, sino más bien un encuentro imaginativo con la *cognitio imaginativa* del cuadro, encuentro basado en la conjeturas prejudiciales explicables en el contexto cultural común a los dos intérpretes y al autor del *Guernica*.

al significado del caballo en la historia de la pintura (psicopombo, referencia a la guerra como atributo de Marte y representación del pueblo en su nobleza), concluye en su interpretación: “el caballo es imagen del pueblo, así lo hemos considerado, pero también remite, como se ha señalado, al furor bélico, pues, como compañero de Marte, explica la cólera” (González de Zárate, 59), consideración mitológica esta última más próxima a la interpretación del poeta vasco cuyo ensayo estudiamos.

Larrea fundamenta su interpretación del caballo en las propias palabras de Picasso: “Sé, por habérselo oído decir a él mismo incidentalmente, que en sus cuadros de una determinada época el caballo representa por lo general a una persona de sexo contrario al suyo, que ha desempeñado un papel excepcionalmente importante en su vida” (Larrea, 1977: 50). A este significado se añade el que el caballo representa en la corrida de toros, significado que evoca en Larrea la imagen del hechicero que “clava sus alfileres en una muñequilla a fin de que a la persona en ella simbolizada le ocurran los males que él la inflige.” (*Ibidem*, 50). En esta línea de interpretación —la catarsis de tensiones del artista como ser histórico— camina Larrea cuando observa que “la representación de dicho animal no sólo ocupa la parte céntrica de la tela sino que difiere de las demás figuras casi planas por ostentar volumen y una torturada complejidad de que carecen las restantes” (*Ibidem*, 50-51). Aquellas “consideraciones de orden íntimo” y esta observación del protagonismo del caballo sobre las otras figuras del cuadro incluidas la de la madre y la del hijo, llevan a Larrea a la siguiente conclusión:

Tirando del hilo es fácil percatarse de que el referido animal es objeto de un deseo incontenible de daño y de venganza. En definitiva pocas dudas pueden subsistir de que tal jamelgo decrepito y destartado, atravesado por una lanza o pica, figura que ha dado lugar al mayor número de bocetos y estudios parciales, dotado siempre de rasgos innobles y depresivos como los caballos de las corridas de toros, representa ni más ni menos, en el ánimo del pintor, que la España nacionalista. El pincel de Picasso se ensaña con él en una imprecación mágica que solicita para el franquismo el espasmo agónico y la actitud de vencimiento con que se le representa en imagen. (*Ibidem*, 51).

Ciertos hiatos existen en la argumentación de Larrea —como existen en Granell— pero creemos que esta es una característica de la libertad del ensayo no tan atenta al desarrollo lógico-argumentativo de un tratado filosófico o científico cuanto a la expansión reflexiva del yo enunciativo de aquel género y más, como es el caso, si el ensayista es un poeta vidente, condición que para sí reclama Larrea en el título de su ensayo. No es extraño pues que leyendo su trabajo encontremos alguna conclusión *non sequitur* que ejemplifica, por ejemplo, la cita anterior y la siguiente afirmación: “algo muy fundamental hemos conseguido, pues: saber que el centro del *Guernica* está ocupado por la voluntad maléfica de su autor contra el ridículo bestialismo franquista”, afirmación mantenida con vehemencia y solo sostenida por la interpretación personal —prejudicial en buena medida— de Larrea sobre el caballo que figura en aquel cuadro, por la interpretación igualmente personal de uno de los aguafuertes de *Sueño y Mentira* de Franco, donde del vientre del caballo salen “banderas falangistas y estandartes procesionales entre otras no menos repulsivas cosas” (*Ibidem*, 52) y la interpretación fuertemente imaginativa del “mosqueado con que se representan los pelos del animal”, que, según Larrea, pudiera contener también cierta intencionalidad perniciosa de género semejante al de los alfileres en manos de los brujos” (52).

La inmersión en la psique profunda de Picasso, la videncia de Larrea sobre la significación catártica del caballo en el ánimo creador del pintor —posiblemente una proyección psicológica del propio deseo del poeta vasco— y sus conjeturas arriesgadas defendidas con entusiasmo refuerzan esa visión de ensayo surrealista que apunta A. Casas. La *inventio* de la interpretación, hundida en los compartimientos psíquicos de Picasso no se compadece, por otra parte, con un aparente riguroso aparato argumentativo —más aparente que riguroso— porque el vuelo del crítico es más imaginativo que racional y, aunque ancladas en el cuadro, las premisas de la argumentación son en buena medida imaginativas.

Tampoco la interpretación de Larrea es una más en ese concierto de voces críticas nacidas en EEUU con el desembarco del *Guernica* en mayo de 1939. Hay en Larrea, aparte de su novedosa *inventio* interpretativa, un deseo de dominar con ella el simbolismo del *Guernica* con el refrendo del autor, precisamente cuando en el seno de la crítica neoyorquina sobre el significado del caballo, Picasso se desdice del simbolismo inicial atribuido a las figuras del cuadro¹⁰. Desamparado en su vuelo libre y en un alarde extremo del imperio del intérprete, no exento de una cierta obstinación, Larrea escribe a José Luis Sert, que viaja a París, para que actúe de mediador con Picasso y este firme una declaración que corrobore su interpretación¹¹.

No necesita Larrea realmente ese apoyo, que nunca le llegó, que sepamos, en el corsé de ningún modelo de declaración. Su *Guernica*, su videncia del *Guernica* no requiere paternidades de *la intentio auctoris*. Picasso, por otra parte, ya le había dado respuesta a través de los entrevistadores. Hay un silencio creador en el cuadro —“el valor de una obra está en lo que no está” (Delclaux, 1969: 316)— con una *intentio auctoris* tan enigmática como vimos más arriba en palabras de Larrea, una intención que solo tiene la mitad de la *tessera hospitalis* para que el huésped lector pueda reconocerse en ella mediante su propia mitad, su *intentio lectoris*. Una y otra mitad solo pueden unirse en la *intentio operis*¹², con su literalidad —“este toro es un toro; este caballo es un caballo”— pero también con su

¹⁰ En efecto, si en la entrevista de Jerome Seckler, de 1945, Picasso afirmaba que “The Guernica mural is symbolic... allegoric. That’s the reason I’ve used the horse, the bull, and so on. The mural is for the definite expression and solution of a problem and that is why I used symbolism” (Larrea, 1977: 145), interrogado en 1947 por Kanhwiler, a petición de Alfred H. Barr Jr., el pintor se corrige con las siguientes palabras: “Ce taureau est un taureau, ce cheval est un cheval. Y y a aussi une sorte d’oiseau, un poulet ou un pigeon, je ne me souviens plus, sur la table. Ce poulet est un poulet. Bien sûr, les symboles... Mais il ne faut pas que le peintre les crée, ces symboles, sans cela il vaudrait mieux écrire carrément ce que l’on veut dire, au lieu de le peindre. Il faut que le public, les spectateurs, voient dans le cheval, dans le taureau, des symboles qu’ils interprètent comme ils l’entendent. Il y a des animaux : ce sont des animaux, des animaux massacrés. C’est tout pour moi, au public de voir ce qu’il veut voir”. (Larrea, 1977, 145-146)

¹¹ Son dos los modelos de declaración que Larrea envía a Picasso, por José Luis Sert en primera instancia y luego directamente. “Declaración n. 1 ¿Es cierto que el caballo del *Guernica*, como el de uno de los aguafuertes de Sueño y Mentira de Franco representa alegóricamente al franquismo? —Sí (firma y fecha). Declaración n. 2 ¿Es cierto que el caballo del *Guernica*, como el de uno de los aguafuertes de Sueño y Mentira de Franco, representa alegóricamente al franquismo? —Hay que estar ciego (o ser tonto o crítico de arte, etc.) para no verlo. (firma y fecha). [Se añade un nuevo diálogo] ¿Cómo, pues, dejó usted afirmar en una interview que el caballo representa al pueblo? —¿Para qué llevar la contraria a nadie? Al pueblo falangista. ¿No estaba con Franco una parte de España? (firma y fecha). (Larrea, 1977: 175).

¹² Los límites de la interpretación se encuentran en Umberto Eco en el triángulo de estas tres *intenciones* —la del autor, la del lector y la de la obra— que tienen su ancla de fijación en la *intentio operis*. Es por ello por lo que Eco defiende en primer lugar la lectura literal, que no impide, sin embargo, otras lecturas siempre y cuando sean coherentes con la *intentio operis*. No obstante, el mismo Eco reconoce que lo que él llama *uso* del texto no carece de rendimiento interpretativo: “A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia *intentio operis*, atenuada y

apertura —“el público, los espectadores, tienen que ver en el caballo, en el toro, símbolos que interpreten como ellos quieran” según decía Picasso en la entrevista solicitada por Alfred Barr (Calvo Serraller, 1999: 53)—. No puede negarse que la de Larrea sea una lectura hecha en libertad pero en todo caso informada en el ser histórico de Picasso, tan afín al de Larrea en la cultura y en las circunstancias vitales que los unen. Con Larrea, la España peregrina apunta una nueva lectura del cuadro permitiendo que este vuelva a hablar (*cfr.* Gadamer, 1998: 259) de otro modo.

Más que las puntuales interpretaciones del cuadro como la que antecede, interesan para la fundamentación surrealista del ensayo de Larrea las claves de interpretación: la videncia de Rimbaud ya señalada, el psicoanálisis y una visión apocalíptica que predice “el traslado del acento creador de Europa a América” (Larrea, 1977: 159). Rimbaud hace visionario a Larrea de una triple realidad de la psique reflejada en el cuadro, triple división arraigada en distinciones órficas y que, en términos religiosos de la cultura cristiano-mediterránea, corresponderían, según Larrea, a los tres ámbitos psíquicos del psicoanálisis: el “cielo” como *Super-yo* (divinidad); la “tierra” como *Yo* (humanidad) y el “infierno” como *Ello* (animalidad) (Larrea, 1977: 85)¹³.

La clave apocalíptica de interpretación del cuadro conecta con estas distinciones hasta el punto de ofrecer una singular interpretación de la cabeza y los testículos del toro como una representación del alfa y omega de la humanidad europea de signo apocalíptico (Larrea, 1977: 79-81). La destrucción del Yo por el Ello infernal —el Anticristo—, que refleja el cuadro de Picasso según Larrea, tiene una vía de salvación en América, representada en el cuadro por la paloma¹⁴ —Larrea juega con la etimología de Columba y Columbia—, el olivo y las siete lenguas de fuego que aparecen en la crestería de la casa y en el vestido de la mujer de la derecha: símbolos, los tres elementos, del Espíritu salvífico.

En la misma dirección americana se presenta dentro del cuadro la figura femenina que sostiene el quinqué, una mujer que mira a Occidente, al Nuevo Mundo, a América, como otras figuras del cuadro, particularmente el toro. La “ruina del individualismo y del capitalismo (¿la bestia de *siete cabezas?*)” (Larrea, 1977: 89), la ruina del propio surrealismo europeo que ha de ceder el paso a un nuevo movimiento más positivo en América se proyectan sobre la interpretación del cuadro¹⁵.

oscurecida por tantas precedentes *intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris*. (Eco, 1990 1992: 45). No quisiéramos ser víctimas en este marco hermenéutico presentado por Eco del *síndrome de la sospecha* (*Ibidem*: 62-63) y creer que Larrea es víctima en su interpretación de su propia proyección psicológica: el deseo de derrotar al franquismo. No pensamos, pues, que su interpretación del cuadro, del caballo en concreto, sea un *uso* simbólico personal del cuadro al menos de modo absoluto. Su lectura del caballo, aunque resulte extraña, no carece de argumentos —por más que estos sean controvertibles— y está amparada en una lectura coherente de todo el cuadro, igualmente extraña y novedosa. Nos parece pintoresca, eso sí, el deseo de apadrinar su lectura del caballo con una *intentio auctoris* hasta los extremos referidos en la nota anterior.

¹³ *Cfr.* el examen de estos conceptos en el ensayo “Surrealismo entre viejo y nuevo mundo (1944)” (Larrea, 1944 1979) donde con la inspiración de Novalis y Gérard de Nerval, Larrea aventura una vía de salida al surrealismo en el Nuevo Mundo.

¹⁴ Sobre el simbolismo de la paloma en la obra de Picasso ha proporcionado también E. H. Gombrich importantes observaciones hechas desde los recuerdos de Sabartés sobre la biografía del pintor y con enfoque psicoanalítico. *Cfr.* Gombrich, 1963 1998: 32.

¹⁵ En su ensayo “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo (1944), Larrea sostiene, en efecto, que “el surrealismo, fenómeno asociado radicalmente a ese mundo occidental cuya desaparición implica su propia desaparición, anuncia por medio de la referida frase [Muerte del Occidente, de Pierre Mabille] el fin de ese mundo y su propio fin. Así parece vislumbrarlo André Breton, quien ya en América admite la posibilidad de que al surrealismo no le quede gran cosa que hacer cuando tituló su nueva entrada en escena: *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*. En virtud de la

En su visión apocalíptica del cuadro y en su proyección colombina, Larrea evoca el *Giudizio Universale* (1536-1541) de Michelangelo y *Le Radeau de la Méduse* (1819) de Théodore Géricault, pinturas representativas ambas, como el *Guernica*, de “épocas de transición [entre el Renacimiento y el Barroco, en el primer caso; entre la Revolución Francesa y el Romanticismo, en el segundo] en las que el patetismo reviste exacerbadas formas” (Larrea, 1977: 71). Las dos pinturas, también como el *Guernica*, tienen especiales vinculaciones con el continente americano: el *Juicio Final* coincide con el nacimiento de América; *La balsa de la Medusa*, con la manumisión de Hispanoamérica. En fin, el *Guernica* “debe corresponder a una tercera y decisiva etapa americana, seguramente la de su exaltación al goce de su universal naturaleza de Nuevo Mundo.” (*Ibidem*, 83).

Una última analogía, evocada por Larrea, vincula el *Guernica* con el Apocalipsis. Se trata de una escena que recoge el Beato de Saint-Sever del siglo XI.

Ahí están hombres y mujeres en gestos extraordinariamente afines a los del *Guernica*. Ahí está la madre, y el hijo, y el caballo, y los otros animales domésticos y las bocas abiertas contra el cielo, y cabezas como la del personaje de la parte inferior izquierda que es casi idéntica en ambas obras. Y ahí está también la paloma con las alas extendidas y cortando una ramita de olivo. A fin de que no quepan dudas acerca de su identidad, necesaria tal vez para caracterizar el diluvio apocalíptico, el miniaturista escribió junto al ave la palabra *Columba*. (Larrea, 1977: 73,76)

Analogía sorprendente de elementos formales plásticos que remite, en la visión de Larrea, a la emoción del fin del mundo. Y como en el *Guernica*, en el códice francés del siglo XI, la paloma anticipa la utopía de un nuevo mundo regenerado después del diluvio.

El apocalipsis, clave interpretativa de primer orden en el estudio de Larrea sobre el *Guernica*, también se presenta en el pintor surrealista gallego Granell, pero sin la orientación teleológica salvífica del poeta vasco. El ensayo de Granell, en su origen un trabajo académico del autor (su tesis doctoral), está aparentemente más contenido en emociones y ánimos polémicos. Tampoco Granell está preocupado, a pesar de aquel carácter académico de su trabajo, de proporcionar un sólido aparato argumentativo para sustentar sus hipótesis. De hecho manifiesta sus conjeturas sobre el cuadro ya en las primeras páginas de su obra como si fueran premisas firmemente asentadas y, sobre ellas, construye un discurso ampliamente documentado donde se combina lo histórico con lo sociológico y lo antropológico. El destinatario anglosajón de su investigación determina en buena medida este amplio caudal informativo¹⁶, lo que explica sin duda que su trabajo derive en digresiones de raíz analógica, más afines a la libre “*cognitio imaginativa*” (*cfr. supra* Gadamer, 1998: 157) del ensayo que al protocolo argumentativo de una tesis doctoral¹⁷.

coletilla «o no», admite la posible no existencia de un tercer manifiesto. Quizá oscuramente, André Bretón percibe que, siquiera en símbolo, ha traspuesto el Mar tenebroso que bañaba el fin de la tierra de donde procede y ha puesto pie en el auténtico mundo de la Realidad, allí donde el surrealismo ha de ceder el paso a un nuevo y más positivo movimiento. Cumplidos sus días, él mismo ha de ser víctima, disparatadamente, de su extraordinario y mucho muy mortífero «revolver à cheveux blancs». (Larrea, 1944 1979: 253-254).

¹⁶ Tanto la “Nota editorial” de la versión gallega de la obra de Granell (*cfr. Granell* (2002a: 5) como “La recepción crítica del *Guernica* de Granell” de Lourdes Moreno que encabeza la versión castellana (*cfr. Granell*, 2002b: 10) explican en función del destinatario anglosajón la exhaustividad de datos aportados por Granell.

¹⁷ Granell se preocupa, con todo, de sostener con una nutrida documentación y amplitud de fuentes sus excursos ensayísticos, derivados como en Larrea de su formación, vivencias, ideología y, puntualmente, de sus emociones.

En Granell, la doble condición de escritor y pintor favorece posiciones de acercamiento entre la literatura y la pintura, también en su trabajo como intérprete. En este sentido está muy cerca de la posición Gadamer quien sostiene a propósito de la obra de las artes plásticas que “tendremos que «leerla», tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla” (Gadamer, 1998: 259). De modo análogo, Granell no cree que “la pretensión de «leer» una pintura como si fuera un libro sea arriesgada” porque los cuadros fueron libros y ayudaron además a entender obras literarias y hechos históricos (Granell, 1967 2002b: 20). La sintonía expresiva y la permeabilidad con que Granell contempla las dos artes —literatura y pintura— permiten decir, según este autor, tanto “que un escritor está «retratando» esto o aquello como llamar «caligrafía» al estilo peculiar de las pinceladas de un artista determinado” (*Ibidem*, 20).

La proximidad de las dos artes en la interpretación de Granell queda patente en la lectura y escucha, más que visualidad, de palabras emitidas por diversas figuras del cuadro: el hombre que está siendo quemado y que grita “libertad” (Granell, 1967 2002b: 80); las bocas abiertas que trazan la letra “c” mientras pronuncian “a” (c+a= “ca”, que en la explicación de Granell pasa de la interjección popular al juego lúdico y emotivo de “carajo, canallas”); el punteado del caballo que en franjas de “palotes” “repite obstinadamente la palabra «derecho»” (*Ibidem*, 177); y la consideración del *Guernica* como documento escrito, apreciable ya en la elección de los colores: el blanco y negro del papel impreso (182)¹⁸. Son precisamente estas aproximaciones entre las dos artes las que, como puede deducirse de los ejemplos anteriores, coinciden con momentos de clímax emocional del ensayo que, de modo análogo a lo observado en Larrea, constituyen proyecciones psicológicas del propio intérprete.

Granell rehúye también, como Larrea, la faceta estética del cuadro (Granell, 1967 2002b: 18). El objetivo del intérprete gallego es profundizar en las raíces histórico-míticas del *Guernica* en una doble dirección religiosa y profana como si el cuadro fuera de doble imagen (Granell, 1967, 6, 56)¹⁹. Su planteamiento metodológico es muy parco como el mismo reconoce —“nuestro punto de vista es muy simple, casi como la simplicidad del trazado de la pintura misma” (Granell, 1967 2002b: 19)— simplicidad de trazo grueso que advertimos en las pinceladas de sus cuadros. Las hipótesis de su trabajo, presentadas según anticipamos como premisas firmes más que como conjeturas, son: 1. El *Guernica* expresa el fin histórico de dos mitos de gran relevancia en la vida social de los españoles. 2. Estos mitos, uno sagrado y otro profano, ayudaron a dar forma a ciertos modelos que tienen que ver

¹⁸ La precisión del pintor se impone, no obstante, en otro lugar: “La obra se pintó sobre lienzo. Su cromatismo se reduce a blanco y negro y también grises resultantes de la mezcla de estos colores.” (Granell, 1967 2002b: 21).

¹⁹ El que Granell sea pintor favorece el empleo de analogías pictóricas. Recurrimos en este punto a la versión original de la obra porque a nuestro entender en las dos páginas citadas, aunque en diversos términos, se menciona el concepto de “cuadro de doble imagen”: “According to our interpretation of *Guernica*, the elements of this composition exactly duplicate those that are basic to the sacred myth as well as those others that are characteristic of the structure of bullfighting.” (6). “If, as we are intending to demonstrate, *Guernica* unfolds the representations of the two Spanish traditional myths with which we are concerned, this canvas would show the typical trait of the so-called paintings of double image.” (56). Por lo que se refiere al término “duplicate” de la primera cita, nos parece más acertada la traducción gallega (“os elementos desta composición dobran exactamente a aqueles que son básicos ó sagrado mito e tamén a aqueloutros que son característicos da estrutura da corrida de touros” (Granell, 1967 2002a: 14) que la castellana (“los elementos de esta composición copian exactamente tanto aquéllos que son básicos para el mito sagrado como esos otros que son característicos de la corrida de toros” (Granell, 1967 2002b: 19) en cuanto queda más diáfano el concepto implícito de “cuadro de doble imagen”.

con el comportamiento social y económico de grandes grupos sociales españoles. 3. La Guerra Civil cerró una fase del proceso social español, donde esos dos mitos, productos y factores de tradición social, también dejaron de funcionar. Los dos mitos en cuestión son: el mito de la Epifanía y el de la corrida árabe (Granell, 1967 2002b: 19).

El primer mito, el de la Epifanía, expresa según Granell “la actitud pasiva e irracional de amplios sectores de la sociedad española con respecto a las expectativas económicas y sociales” (*Ibidem*, 19). Esta actitud propende al descanso, a la esperanza, y a modos de actuación rituales que lo apuestan todo a éxitos milagrosos o a golpes de fortuna. El mito de corrida árabe, irracional también, es, en cambio, activo, y expresa el comportamiento del soldado de fortuna español que arriesga su vida luchando por el reconocimiento social y por la riqueza (19). Granell sustenta toda la acción social de la moderna corrida de toros en la creencia de Cervantes que fraguó en esta expresión: “cada individuo es creador de su propio destino” (19).

Con este planteamiento, es fácil advertir que para Granell, como para Larrea, el *Guernica* no sea propiamente un cuadro de guerra, y menos un cuadro sobre la Guerra Civil Española —como sostiene con insistencia el pintor gallego (18, 22)— aunque se creara en ese contexto y con el revulsivo del bombardeo de la ciudad que da nombre al cuadro. Por otra parte, el primitivismo formal²⁰ del *Guernica*, con la decantación y simplificación de elementos y colores en el proceso de composición del cuadro, no favorece una interpretación limitada a un contexto histórico tan restringido. Para Granell ese primitivismo no solo es una invitación al recurso de la interpretación mediante mitos de sorprendente (el de Epifanía) o más comprensible²¹ (el de la corrida árabe) asociación con la escena del cuadro, sino también a la simplificación de las hipótesis explicativas del propio Granell ya mencionada²².

La revisión del mito de la Epifanía deriva en Granell en un amplio estudio del ritual del nacimiento, en el culto que a lo largo y ancho de la Historia y de la geografía española se da la Virgen²³

²⁰ Primitivismo formal que Gombrich relaciona con el estilo austero y ático de los oradores antiguos (Gombrich, 2002 2003: 19) y que aplica al *Guernica* de Picasso en los siguientes términos: “Espero no estar exagerando en mi interpretación si sugiero que Picasso intentó regresar a elementos primitivos precisamente porque le estorbaba su habilidad. Quería apartarse de lo que amenazaba con convertirse en un estereotipo facilón; quería aprender de los métodos de los niños. Posiblemente, su rabia y su dolor por la violación de su país le exigían algo más auténtico, más intenso, que la repetición de un símbolo, por conmovedor que fuera. Regresó de su empresa con una nueva imagen del caballo moribundo, más naturalista que el garabato infantil [uno de los bocetos para el mural del *Guernica*], pero menos que la primera versión. Uno de los aspectos más conmovedores de esta búsqueda de un símbolo expresivo con el que comunicar su dolor y su ira es que al final Picasso volvió a su primera idea. Debió de sentir que no podía mejorarla, y que mientras tanto el cuadro en sí había ido quedando tan cargado de emociones fuertes y elementales que se podía permitir esta autocita.” (Gombrich, 2002 2003: 237).

²¹ Al menos en lo que concierne a las figuras del toro y del caballo no es necesario hacer ninguna traslación metafórica como ocurre con el mito de Epifanía: buey/toro; caballo/mula.

²² Lourdes Moreno (“La recepción de la crítica del *Guernica* de Granell”) sostiene al respecto que “es posible que Granell sintiera una atracción subconsciente o no, por la iconografía primitivista del *Guernica*, sobre todo por la utilización de símbolos arcaicos. No hay que olvidar que esta complacencia por lo primitivo era compartida no sólo por ambos artistas —fueron coleccionistas de objetos etnográficos, Picasso de máscaras africanas, Granell de objetos sudamericanos— sino también por un espíritu común de época surgido a principios del siglo XX” (Granell, 1967 2002b: 11).

²³ El culto dado a las distintas advocaciones —fundamental la del Pilar— muestra en el repaso histórico de Granell distintas vicisitudes de acérrima defensa devocional y conducta blasfema, patente esta última en el cuadro según el intérprete gallego: “la pareja madre-hijo del *Guernica* muestra ciertos aspectos peculiares de la actitud blasfema esbozada anteriormente. La diferencia está en el hecho de que en el cuadro están gráficamente “dichos” [un nuevo ejemplo de la

—representada en la mujer que sostiene al niño muerto—, para recalcar en el abandono tradicional de los niños españoles, lo que le permite denunciar el maltrato que sufrieron especialmente los niños de la guerra civil²⁴ en suelo ruso —Granell, militante del Partido Obrero de Unificación Marxista, presenta en este punto y en otros de su ensayo un marcado tinte revolucionario muy crítico con respecto al comunismo estalinista de la Unión Soviética (cfr. Alonso Nogueira, 2015: 151)—.

En el estudio del mito de la Epifanía y, polemizando explícitamente²⁵ con Larrea, Granell potencia el significado de la parte derecha del cuadro (59). Según el pintor gallego, las tres figuras de la derecha representan la adoración de los Reyes Magos. No son hombres, claro; no son hombres salvo la figura que está ardiendo, un hombre cuyo sexo masculino defiende el intérprete por un dibujo previo de Picasso en el que aparece con una gran barba (58). Por lo demás el *travestismo* pictórico de los Reyes Magos en el *Guernica* es justificado por Granell con la presencia de mujeres barbudas en la pintura española, con ciertos rituales de villas pequeñas en los que las mujeres asumen oficios y cargos varoniles una vez al año y con otras acciones políticas o militares ejecutadas por señaladas mujeres hispanas (63-64)²⁶.

Los elementos espaciales tienen en Granell un significado superior al destacado por Larrea en el *Guernica*. En el intérprete gallego, el espacio representado por el cuadro es un establo, percepción coherente con la clave interpretativa del mito de la Epifanía y con el contexto rural de Guernica en el que el pintor gallego sitúa la escena representada. Según Granell, la atmósfera asfixiante de ese espacio “refuerza la escasez de paisaje de esta pintura. Excepto la pequeña flor que sostiene el campesino caído, no hay ninguna señal de escenario natural —y mucho menos de paisaje marino—.” (135).

lectura acústica del cuadro]. Los aspectos blasfemos son los siguientes: (1) La boca de la mujer, que tiene por lengua el signo diabólico de un cuerno, parece estar buscando la boca del animal, que está dotada de igual manera; y (2) el mismo modelo lineal sirve para los genitales del toro (sobre los que la mujer está inclinada [obsérvese en este punto la coincidencia con Larrea (1977: 79-80)], para los pechos de la mujer, y para la nariz y los ojos del niño, pero esto es un recurso metafórico común en la pintura.” (Granell, 1967 2002b: 42).

²⁴ “El niño muerto del *Guernica* de Picasso, relegado a una esquina del cuadro, con su pequeño cuerpo envuelto en un sudario para ser enterrado, sintetiza mejor que nada el destino trágico sufrido por un gran número de niños durante la guerra” (Granell, 1967 2002b: 50).

²⁵ A pesar de que Granell aprecia globalmente el trabajo de Larrea como obra de “inestimable importancia” (18), polemiza con él en este y otros dos puntos: en la interpretación de la moneda que aparece en *Sueño y mentira de Franco* como *duro*, no como franco (“la moneda del grabado no es un franco, como ha señalado Larrea erróneamente. Es una moneda de plata española, un *duro*; su nombre está escrito al revés dentro de su forma circular. La palabra *duro* hace referencia a las dificultades que tuvieron los leales para canjear su dinero por armas, alimentos, suministros médicos y todo tipo de utensilios necesarios para su causa” 74) y en la interpretación del papel que sostenía la mujer que huye de las llamas (“El papel, que finalmente fue quitado de la composición de *Guernica*, aludía a algo completamente diferente [un trozo de papel higiénico]: Era un testimonio escrito de lo que ocurre en el cuadro, y por eso habría resultado redundante. Picasso decidió suprimirlo porque los hechos hablan por sí mismos.” 59-60), opinión que redundante en la lectura literaria del cuadro y que de nuevo encontramos en 163: “Desde este punto de vista, la decisión de Picasso de suprimir el papel que sujetaba la mano de la mujer del *Guernica* que avanza hacia el caballo representa un acto de repulsa contra el papeleo innecesario.”

²⁶ La irrelevancia del sexo o (y) de la edad y su neutralización pictórica en la lectura del *Guernica* se aprecia también en otras interpretaciones particulares de Granell, alguna de las cuales se emplea con valor argumentativo con respecto a la feminidad de los Reyes Magos. Cfr. a este respecto las tres Marías de la Pasión y la heterodoxa visión de la Santísima Trinidad representada por tres hombres jóvenes (Granell, 1967 2002b: 660-63). En el examen del mito de la corrida árabe, Granell va más allá —la indefinición del animal-hombre— cuando observa que “los niños tienen la habilidad de pasar de interpretar el rol de torero al de toro sin ningún problema”, lo que le permitirá pasar a la imagen explicativa de “la ecuación toro-guerrero” (131).

Dentro de ese espacio, la mesa vacía del *Guernica* representa la pureza del altar, libre del mercantilismo del templo de los insurrectos²⁷. En esta misma dirección, Granell repasa el simbolismo de la paloma en la obra de Picasso y en el arte cristiano pero defiende el que se manifiesta en el *Guernica* desde la filosofía que inspiran dos frases proverbiales españolas —“El precio de este producto está por las nubes” y “Éste o aquél está en las nubes” (66)—, frases que aluden, respectivamente, a lo inasequible del producto y al alejamiento de la realidad socioeconómica del entorno, circunstancias —carestía de medios y pragmatismo— que, según Granell, padecían los leales (65-66).

A diferencia de Larrea, el toro y el caballo no simbolizan aspectos negativos de la Guerra Civil. La simbología del toro está asociada en Granell, como en Larrea, con España —la piel de toro, los siete pecados capitales, etc.—, no tanto con la animalización del propio pintor, como veíamos en Larrea. Y el caballo, salvo alguna propiedad mágica observada en la historia de los seres humanos, como la de Don Enrique de Villena o el Indio de Radin, está siempre asociado a la santidad —desde el caballo alado de algún boceto al pacífico asno de Belén (69)— y a la heroicidad: “El caballo del *Guernica* debe ser identificado con aquellos caballos históricos conocidos por sus propios nombres, como si fueran personas, montados por héroes reales o imaginarios” (67). En fin, con la habitual aplicación hermenéutica al contexto socio-económico de la Guerra Civil, el valor positivo del caballo está, para Granell, sobre todo, en el hecho de ser “una herramienta indispensable para los leales, que carentes de tanques y camiones, lo usaban a menudo jugando el papel que éste había tenido en el pasado” (67).

La atención de Granell al espacio del *Guernica* no se reduce al que representa la escena, incluidos personajes, objetos y atmósfera; alcanza también al diseño del propio cuadro. El pintor-intérprete establece “una curiosa analogía entre este enorme rectángulo pintado y el billete del dólar americano que tiene una pirámide como emblema: la punta de la pirámide truncada se convierte en el ojo triangular luminoso que representa la Divinidad” (71). De modo análogo, en el *Guernica* “hay también una pirámide [...] que sirve para determinar la estructura lineal de la composición. Y, como en el billete americano, el gran sol ocular y divino, con la bombilla como pupila” (71-72). También aparece en ambos —billete y cuadro— el busto de una mujer en una ventana (73). La analogía lleva a Granell a evocar las representaciones pictóricas de monedas y billetes españoles y a otras consideraciones de orden económico como es frecuente en su trabajo.

No olvida Granell tampoco algún espacio elidido en el proceso de composición del cuadro: esa rueda de la fortuna que figura en alguno de los bocetos del cuadro y que sirve al pintor gallego para incidir en el papel que la suerte, la esperanza, la magia y los milagros cumplían en el funcionamiento de la sociedad española. El premio de la lotería —“uno de los monopolios del estado”—, “una recomendación oportuna, una herencia inesperada, el descubrimiento de algún tesoro escondido, el

²⁷ El término “insurrectos”, con minúscula, (Granell, 1967 2002b: 26) es el que emplea Rafael Gámez Jiménez para traducir “Insurgents” empleado por primera vez por Granell en la versión inglesa (Granell, 1967: 12) para referirse al bando de los militares sublevados en la Guerra civil. La palabra será reiteradamente utilizada con este significado a lo largo de toda la obra. En la versión gallega se emplea el término más próximo a la versión inglesa “Insurxentes”, vocablo que también conserva la mayúscula del original (Granell, 1967 2002: 20).

éxito de un posible invento, un matrimonio de conveniencia, una viaje con éxito al Nuevo Mundo, o el rápido ascenso militar, político y religioso” (75) están en el simbolismo de esa rueda y alimentan la esperanza que, como apunta Granell en las primeras páginas de su trabajo, expresa el mito de la Epifanía.

La Guerra Civil, con sus principales contendientes, con sus idealismos y contradicciones, con sus alianzas y abandonos²⁸ conducen al fin de un mito o leyenda que tuvo vigencia en la historia de España hasta ese momento. “*Guernica* muestra la desmitificación de la antigua leyenda. Con la Guerra Civil, el mito de la Epifanía dejó de ser el canal soteriológico que unía el comportamiento social carismático con las grandes expectativas.” (88) La vocación pictórica de Granell se hace dinámica y apocalíptica éfrasis literaria de la escena del *Guernica* contemplada como desmitificación de la Epifanía:

La mesa de *Guernica* permanece vacía y sin pan ni vino; las casas del pueblo están siendo devoradas por el fuego; las herramientas, destrozadas, ya no sirven para nada; el caballo ha sido apuñalado. Una madre se queja de la muerte de su hijo; no hay ningún carpintero divino, pero sí un jornalero que ha sido desmembrado. Una mujer que corre en su ayuda llega tarde; otra, horrorizada, contempla la agonizante escena; un hombre que ha sido ridiculizado siendo disfrazado de prisionero se está quemando en una pira que recuerda un auto de fe. Los Reyes de la Epifanía han sido destronados, han perdido sus poderes mágicos, han sido desposeídos de sus regalos y ya no muestran las galas inherentes a su rango. No son los mensajeros reales de la esperanza, sino gente humilde, moribunda y desesperada. Oculta, un ave de presa²⁹ está al acecho detrás del espectáculo de destrucción y matanza. (88)

La simbología del espacio centra en Granell el estudio del mito profano. El pintor gallego revisa las metamorfosis del recinto de la corrida, desde la plaza pública cuadrada al círculo de la corrida moderna, transformación que implica en su interpretación simbologías diferentes básicas —estatismo, en la plaza cuadrada, y movimiento, en la circular— relacionadas, entre otras asociaciones, con el *mandala* y el *temenos* (106-109).

Si el análisis del mito religioso induce a Granell a realizar diversas calas en la historia económica y social del pueblo español, el estudio del mito de la corrida árabe lo invita a la digresión de índole histórica —es muy ilustrativa la evolución que describe desde los juegos taurinos aristocráticos y populares hasta la corrida moderna cuyo origen es falsamente atribuido a los árabes— y antropológica. Cercos de caza, estructuras circulares de cheyennes, winnebago y otros pueblos ofrecen múltiples referencias comparativas que enriquecen el fundamento antropológico muy en la línea de Lévi-Strauss. Comparatismo que se extiende a la relación interartística de música y pintura:

Como hacen los soldados en la guerra, los toreros eran impulsados a actuar por las vibraciones energéticas de trompetas y tambores. Pero Picasso, que pintó muchos instrumentos musicales desde la época cubista hasta sus últimos años, no pintó ninguno en *Guernica*. Deberíamos considerar que (1) el ruido de la

²⁸ Destaca en el estudio de los movimientos ideológicos sociales, económicos y políticos que intervienen en la contienda del 36, el análisis que Granell realiza del movimiento anarquista y del apoyo de la Iglesia Católica a los insurrectos. No en vano “la Iglesia y los anarquistas representaban las actitudes más contradictorias de la Guerra Civil” (75).

²⁹ La versatilidad interpretativa de Granell es manifiesta en este punto. Si ahora el pájaro del *Guernica* es ave de presa, páginas atrás, contemplando la flor del soldado caído como un anticipo de libertad, Granell abandona la consideración del pájaro como paloma por un doméstico (¿y esperanzador?) gallo: “Aquí no aparecen personas mágicas sino gente normal; ni ninguna paloma blanca que viene a anunciar un milagro, pero quizás sí un gallo que escapa de la amenaza del desorden” (85) Esta versatilidad está muy próxima a la neutralización sexual y animal-hombre de la que hablábamos más arriba, fenómenos todos ellos que constituyen a nuestro juicio signos de un dinamismo ensayístico de corte surrealista.

destrucción anula el sonido de la música y (2) *Guernica* está lejos de celebrar nada: lamenta el ocaso de una gran esperanza (120).

Esta lectura auditiva del cuadro reincide en la clave apocalíptica del “fin de una era” que se manifiesta sobre todo en los párrafos finales de los capítulos y apartados del estudio de Granell. Lo apocalíptico es todavía más evidente en el examen del mito profano, pues si se percibe una apología del simbolismo de la corrida en la progresiva decantación del torero como luchador procedente de las clases populares —apología no exenta de ciertos tintes de idealización— la Guerra Civil frustra, como en el mito de la Epifanía, el profundo significado que en la Historia de España representaba el mito profano. Si para Granell, el *Guernica* no es un cuadro de guerra, ni siquiera de la Guerra Civil, sí representa esta simbólicamente el fin de los dos mitos que sustentaban el tradicional comportamiento del pueblo español:

Lo que describe el *Guernica* es todo el desbaratamiento del orden de la corrida —el derrumbe violento de la sociedad ideal—. El caballo, moribundo, vuelve a ocupar el centro del ruedo; una mujer desesperada con su hijo muerto entra en la plaza; y mientras el toro, ahora relegado a un rincón del cuadro, permanece ileso, el héroe popular, en cambio, ha sido desmembrado. Las herramientas de la lucha se han vuelto inútiles. Ya que la gente tenía que luchar con moros de verdad otra vez, no había ninguna razón para continuar luchando con el mítico moro-toro. Además, al final del conflicto, los toros de todas las fincas habían sido exterminados —como también ocurrió con los leales—. (176)

Los trabajos de Larrea y Granell comparten aún con el sello particular de sus autores señaladas concomitancias: una interpretación histórico-simbólica del *Guernica* que margina lo estético, interpretación en la que las circunstancias comunes del exilio y la nostalgia que siente la España peregrina propende a un uso militante del cuadro, coherente, por otra parte, con la intención militante de la creación del cuadro manifestada por Picasso.

La frustración producida en los dos intérpretes por la victoria del franquismo conduce a una visión apocalíptica en ambos, mucho más marcada en Granell, pero con el reconocimiento de tímidos signos de esperanza también en este autor —“la flor blanca del luchador caído de *Guernica*, el único -y frágil- signo de esperanza colocado por Picasso en la parte inferior del centro del cuadro” (173)—. En Larrea, como vimos, la esperanza tiene un perfil más estético —la reconversión de las vanguardias artísticas europeas— y utópico, orientados ambos perfiles al Nuevo Mundo que representa la América en que ellos viven.

En los dos autores, la animadversión contra los vencedores de la Guerra Civil orienta el uso militante del cuadro no exento de proyecciones psicológicas. En Larrea es patente en la vehemente obstinación con que el poeta y ensayista defiende algunas interpretaciones (*cfr.* su visión del caballo); en Granell, en la aplicación hermenéutica de la interpretación del cuadro a las condiciones socioeconómicas que sufren los “leales” y en ciertas lecturas interjectivas de las imágenes del cuadro (*cfr. supra* el punteado de la piel del caballo y las bocas generadoras de expresiones interjectivas contra los alzados).

En fin, tanto en Larrea como en Granell se aprecia a despecho de la *dispositio* y la *elocutio* ensayística de aparente trazado argumentativo —exigido en Granell por la condición académica de su trabajo—, una *inventio* surrealista guiada por la *cognitio imaginativa* del artista, especialmente *vidente*

—mítico-cristiana, psicoanalítica, apocalíptica— en Larrea; pictórica, literaria, musical en Granell, patente especialmente en las écfrasis crítico-literarias de su trabajo (*cfr. supra*). La aplicación socioeconómica al contexto vivido por los contendientes de la Guerra Civil no deja tampoco en Granell, como las utopías americanas de Larrea, de sustentarse en recursos analógicos de marcado carácter surrealista.

Con los trabajos de Larrea y Granell, la significación universal de hondo calado mítico (*cfr. Van Hensbergen, 2004, 2005: 191*) del *Guernica* queda reforzada más allá de la fundamentación prejudicial de las dos interpretaciones estimuladas por la nostalgia del exilio. La visión apocalíptica era, por otra parte, común a los artistas de los años 30, como observa Van Hensbergen (2004 2005: 191) y los dos ensayistas la reconocieron en el cuadro de Picasso como “fin de una era” española (Granell) y como preludio de un necesario renacimiento europeo —también artístico— en un Nuevo Mundo (Larrea).

Bibliografía

- ALONSO NOGUEIRA, Álex (2015). “Alén da lúa de alén mar: traxectorias dos intelectuais galegos exiliados en Nova York”, en Alberto PENA, Mário MESQUITA y Paula VICENTE (coords.), *Emigración e exilio nos Estados Unidos de América: experiencias de Galicia e Azores*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 135-156.
- ARNHEIM, Rudolph (1962). *The Genesis of Painting. Picasso's Guernica*. Berkeley / Los Angeles / Nueva York: University of California Press. Traducción castellana de Esteve Rimbau i Saurí, *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1999). *El Guernica de Picasso*. Madrid. Tf. Editores.
- CASAS, Arturo (2009). “Improbabilidad del ensayo surrealista. Sus derivaciones discursivas en la obra de Eugenio F. Granell”, *Bulletin Hispanique*, 111-112, 519-549. Accesible también en <http://bulletinhispanique.revues.org/1022> (28/11/14).
- CHIPP, Herschel B. (1988). *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings*. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press. Traducción castellana de Ramón Ibero, *El Guernica de Picasso. Historia, transformaciones, significado*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1991. Con un capítulo de Javier Tusell.
- DELCLAUX, Federico (1969). “La obra acabada. Pablo Ruiz Picasso” en *El silencio creador. Antología de textos*. Madrid: Rialp, 315-320.
- ECO, Umberto (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri. Traducción castellana de Helena Lozano, *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg (1960). *Wharheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tubinga: Mohr. [Traducción castellana de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito realizada sobre la 4ª ed. alemana (1975), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme, 1977.

- GADAMER, Hans-Georg (1977). *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Philipp Reclam, jun. Traducción castellana de Antonio Gómez Ramos, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo, fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991. Con Introducción de Rafael Argullol.
- GADAMER, Hans-Georg (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos. Con Introducción de Ángel Gabilondo. Recopilación de textos de Gadamer (1976-1986) autorizada por el autor.
- GOMBRICH, Ernst H. (1963). *Meditations on a Hobby Horse*. Londres y Nueva York: Phaidon. Traducción castellana de José María Valverde, *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, 1998.
- GOMBRICH, Ernst H. (2002). *The Preference for the Primitive*. Londres: Phaidon. Traducción castellana de Juan Manuel Ibeas, *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la Historia del gusto y el arte de Occidente*, [Barcelona]: Debate, 2003.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (2013). *Pablo Picasso: Genio e Inspiración. Vuelo Vitoria-Guernica 264/37 LC. El Guernica. De los modelos iconográficos*. Guernica: Ayuntamiento de Gernika-Lumo. Fundartes.
- GRANELL, Eugenio F. (1967). *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- GRANELL, Eugenio F. (1967 2002a). *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. Traducción gallega de María Luisa Portela Yáñez, *O Guernica de Picasso: A fin dunha era española*. A Coruña: Edicións do Castro, 2002.
- GRANELL, Eugenio F. (1967 2002b). *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. Traducción castellana de Rafael Gámez Jiménez, *El Guernica de Picasso. El Final de una Era Española*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento de Málaga, 2002.
- LARREA, Juan (1944). "El surrealismo entre viejo y nuevo mundo (1944)", en Juan Larrea, *Angulos de visión*. Edición de Cristóbal Serra. Barcelona: Tusquets, 1979, 229-255.
- LARREA, Juan (1977). "Videncia del Guernica" y otros textos de Juan Larrea, en *Guernica. Pablo Picasso*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- RIFFATERRE, Michael (1994). "L'illusion d'ekphrasis" en G. MATHIEU-CASTELLANI (ed.), *La Pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vicennes : PUV, 211-229. Traducción castellana de Carles Besa, "La ilusión de ékfrasis" en Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco/Libros, 161-183.
- VAN HENSBERGEN, Gijs (2004). *Guernica*. Londres: Bloomsbury. Traducción castellana de Francisco Ramos, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, 2005.