# BIOPOLÍTICA, ANATOMÍA Y DOLOR SOCIAL. UN ANÁLISIS ESTÉTICO DE PICASSO (1937-1945)

Mariano Monge Juárez
Universidad de Murcia–España
mongejuarez@um.es
https://orcid.org/0000-0002-5832-1638

Resumen

El presente artículo plantea una reflexión sobre las formas de representar la anatomía humana de Picasso con respecto al desarrollo biopolítico y, sobre todo, tanatopolítico de los fascismos durante los años treinta y cuarenta, en España y Europa, según las propuestas teóricas de Arendt, Foucault o Esposito. Para ello, hemos elegido tres obras: *Guernica* (1937), *Mujer que llora* (1937) y *El osario* (1945), que componen la línea analítica y estética del pintor malagueño en torno a su proceso de deconstrucción de la anatomía humana desde una óptica cubista, pero, desde 1937, con una función claramente reivindicativa, de lucha y denuncia internacional contra el fascismo. Por otra parte, pretendemos aproximarnos a estas obras desde la plástica de Grünewald, El Bosco, Goya y, mucho más próxima, la pintura de Otto Dix, es decir, nos detenemos en la tradición que se ha ocupado del cuerpo, el dolor y la guerra, con el fin de establecer posibles hilos conductores vinculados a la obra de Picasso. En este sentido, nuestro objetivo es analizar las relaciones entre el poder totalitario y las formas de entender el cuerpo humano, la anatomía deconstruida, la monstruosidad, y el sufrimiento colectivo, a través de las diferentes interpretaciones estéticas de Picasso.

Palabras clave: biopolítica, tanatopolítica, Picasso, cubismo, Guernica.

BIOPOLITICS, ANATOMY AND SOCIAL PAIN. A PICASSO'S AESTHETIC ANALYSIS (1937-1945)

Abstract

This article reflects on the ways of representing Picasso's human anatomy in relation to the biopolitical and, above all, thanatopolitical development of fascism during the 1930s and 1940s in Spain and Europe, according to the theoretical proposals of Arendt, Foucault and Esposito. To this end, we have chosen three works: Guernica (1937), Woman Weeping (1937) and The Ossuary (1945), which make up the Malaga painter's analytical and aesthetic line around his process of deconstructing the human anatomy from a Cubist viewpoint, but, from 1937, with a clearly vindictive function, of international struggle and denunciation against fascism. On the other hand, we have attempted to approach these works by Picasso from the point of view of the plastic art of Grünewald, Bosch, Goya and, much more closely, the painting of the expressionist Otto Dix, that is to say, we have looked at the pictorial tradition that has dealt with the human body, pain and war, in order to establish possible threads linked to Picasso's work. In this sense, our objective has been to analyze the relationship between totalitarian power and the ways of understanding the representation of the human body, deconstructed anatomy, monstrosity, and collective suffering through the different aesthetic interpretations of Pablo Picasso.

Keywords: biopolitics, thanatopolitics, Picasso, Cubism, Guernica.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.05
Revista de Historia del Arte, 7; junio 2024, pp. 11-35; ISSN: e-2660-9142
Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

## INTRODUCCIÓN

El primero en definir la idea de biopolítica fue el sociólogo sueco Rudolph Kjellen a principios del siglo xx, pocos años antes de la I Guerra Mundial. La nueva palabra venía a explicar que la política era capaz de penetrar cada vez con mayor intensidad y eficacia en las sociedades industriales. En cierto modo, la visión biopolítica anuncia la proximidad de sofisticados totalitarismos, capaces de ejercer el poder con gran precisión, no solo en la vida privada de los individuos, sino sobre sus propios músculos y nervios, como si el cuerpo de hombres y mujeres se hubiera convertido en un objetivo indispensable para el dominio total de la producción, la reproducción, la guerra y la administración del Estado. Kjellen vive el tiempo en que la eugenesia progresa y nace un nuevo culto al cuerpo, el deporte, la nueva idea de salud y la fortaleza física, que supera el viejo concepto de belleza clásica. Atenas ha organizado los primeros Juegos Olímpicos de la contemporaneidad, a la que ha sucedido París en 1900, luego, en 1904, San Luis, después Londres y, por último, antes del desastre, Estocolmo, en 1912. La política y la vida se «confunden» en un todo de congruencias, de modo que el cuerpo, la expresión material de la vida, adquiere una enorme diversidad de valores y expresiones. Una forma de entender esa nueva sociedad es observar el arte y su nueva relación con el cuerpo, un campo de tensión imprescindible para analizar la posmodernidad a través otro punto de vista: desde 1907, la obra de Picasso significa «esa» forma totalmente diferente de concebir el cuerpo humano y su anatomía, una forma que socava una frentera.

Hannah Arendt y Pablo Picasso dirigen la mirada de sus creaciones hacia la vida humana ya que, en la obra de ambos, el cuerpo se convierte en un factor (sacralizado) de desarrollo de sus modelos de entender el mundo: una, Arendt, desde el ámbito crítico de la biopolítica; otro, Picasso, merced a la deconstrucción creativa de la anatomía humana. Así lo describe Arendt en 1958:

> Si la vida se impone a la época Moderna como último punto de referencia, y si ella sigue siendo el supremo bien, es por la moderna inversión operada en el contexto de una sociedad cristiana cuya creencia fundamental en la sacralidad de la vida ha sobrevivido, absolutamente intacta, a la secularización y a la general declinación de la fe cristiana (Arendt 1993, 391).

Pero la relación de la biopolítica con el arte es compleja, nuestro fin es abrir una brecha para investigaciones futuras, lanzar una idea: el cubismo picassiano (o de otros autores) es también una respuesta a la nueva interpretación del cuerpo desde el poder. Desde el principio conviene dejar claro que nuestro camino es el estudio de la relación del binomio vida-humana/poder y cuerpo/anatomía[1] con respecto la política de la muerte propia de los fascismos (tanatopolítica) en España y Europa:

[1] Se trata de una propuesta biohistórica que nada tiene que ver, por ejemplo, con la idea específica de «bioarte», atribuida a Eduardo Kac, que en 1997 se implantó un microchip en su propio tobillo.

primero, como estrategia para entender el ser humano; segundo, como objeto de reflexión (social) y parte decisiva de la plástica picassiana.

Aunque, como decíamos, Kjellen abre una nueva fisura en las ciencias sociales, incluso antes de la Gran Guerra, la orientación biopolítica del análisis de la sociedad no llega al mundo de las ciencias sociales y humanas hasta los años cincuenta. Hannah Arendt publica en 1951 un libro fundamental, *The Origins of Totalitarianism,* en Nueva York, en Shoken Books, una editorial especializada en literatura judía. Uno de los factores que aporta Arendt en su disección del totalitarismo es la introducción del concepto biopolítica aplicado a la historia y a la ejecución de determinadas políticas en la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la Unión Soviética de Stalin (extensible a otros casos equivalentes, como los primeros años del franquismo en España, etc.). La filósofa alemana interpreta el siglo xx desde la vida, parámetro biológico y político que ocupa el centro de la escena, es decir, nos referimos a la vida («bios») entendida como «vida biográfica» (Toscano López 2016, 336). Roberto Esposito aporta una buena distinción entre «política sobre la vida» y «política de la vida», que producen «una política en nombre de la vida», y «una vida sometida al mando de la política» (2006, 26).

He aquí nuestro punto de partida: la «bios» implica cualquier aspecto relacionado con la vida. Cuando hibridamos «bio» con «política», o incluso con «historia» (biohistoria), estamos poniendo el foco en cualquier aspecto relacionado con un ser-viviente-humano, en este sentido, el cuerpo adquiere un valor singular, ya que constituye la parte más visible y entendible de la vida. En las artes, un cuerpo vivo o muerto presentará una serie muy diversa de planos de investigación. Sin duda, Picasso afronta el problema del cuerpo en su plástica, tanto, que se podría decir que el problema del cuerpo es el eje de su obra. Un alto porcentaje de su creación está ocupada por cuerpos (humanos o de animales) y caras. Pero es evidente que esta relación entre pintura y cuerpo no es ni mucho menos novedosa, lo crucial es que Picasso deconstruye la anatomía con la que se presenta la biología humana para re-presentar las formas trans-formadas en entidades *desanatomizadas*, es decir, no se trata exactamente de cuerpos deformados, sino de entidades descompuestas en planos según son desplegados a través de una geometría subjetiva. Esta transformación hallará una nueva orientación después de las dos guerras mundiales y la publicación de las primeras imágenes de los campos de concentración nazis, ya que Picasso lidera un giro estético para interpretar el dolor colectivo y objetivarlo a través de su pintura, de tal modo que, por primera vez, adquiere una dimensión pública y reivindicativa.

Las vanguardias artísticas y narrativas se consolidan en este periodo, también las nuevas teorías psicológicas y psiquiátricas. Como decíamos, raramente se ha relacionado la idea de biopolítica con las artes plásticas, cuando consideramos que se puede entender como un campo de interpretación interesante, sobre todo debido a la trascendencia que desempeña la vida y todas sus facetas en las formas de representación o reflexión en torno a la realidad. El cine, el teatro o la fotografía también aportan una nueva óptica en torno al cuerpo, la deformidad o incluso la monstruosidad: en 1932 Tod Browning estrena *Freaks,* una película basada en «Stups» (1923), un cuento de Tod Robbins. El estudio del cuerpo humano ha cam-

biado y desde otro punto de vista. Frente a las anatomías exuberantes y épicas del fascismo italiano de los años veinte y treinta, encontramos otras representaciones, como las propuestas del «teatro de la crueldad», de Antonin Artaud (1938), por ejemplo, (Mujer ciega, Paul Strand, 1916) Kati Horna y Geda Taro. En este sentido, nuestra visión es que el «uso» del cuerpo, en calidad de, por una parte, «colectivización del cuerpo» (Gualbenzu-Maeztu 2021) (fig. 3), por otra, como receptáculo del dolor, con funciones éticas sobre los significados de la guerra, se circunscribe al campo del trauma social que vive Europa tras la I Guerra Mundial –especialmente notorio en la obra de Dix–, trauma que irá «enriqueciéndose» según vayan aflorando formas cada vez más dramáticas de destrucción de la vida durante el resto del siglo xx (el bombardeo de Gernika, el holocausto, Hiroshima y Nagasaki, Vietnam, etc.) (Gutiérrez Peláez y Ángel Rincón 2012, 46-47).

Ante semejante panorama, que enfrenta y también afronta la pintura y la guerra, Francisco de Goya, Otto Dix y Pablo Picasso constituyen los tres vértices de un perfecto triángulo. El perímetro que los une es su «incomprensión» de la guerra. Tal «incomprensión» se traduce en el tratamiento que su plástica otorga al cuerpo humano, que, tanto en la obra de Goya y Dix como en la de Picasso, se convierte en un laboratorio de la deformación presentado a la sociedad. La guerra contra Napoleón, la Gran Guerra y la Guerra Civil, respectivamente, son las causas de su pacifismo, y el eje vertebrador de lo que podríamos llamar un género artístico, el de la denuncia social contra la guerra a través de la deformación.

Por otra parte, consideramos que la base original, desde el punto de vista –sobre todo– estético de este tratamiento del cuerpo en cuenta a sujeto físico del sufrimiento, es posible encontrarla en la plástica de Grünewald y El Bosco: ambos significan una vía diferente de interpretar la idea dominante en arte que se está imponiendo en los orígenes del Renacimiento, ya que sus posiciones rompen con la belleza neoaristotélica sobre la representación de la realidad y su necesaria vinculación con la naturaleza. Tanto Grünewald como El Bosco presentan una desviación hacia la deformidad como vehículo para la reflexión del espectador y suponen un análisis del dolor físico y psicológico, individual y colectivo, que abre la puerta de una nueva conceptualización del arte y sus dimensiones sociales y políticas. De este modo, desde este fundamento, gran parte de la obra de Goya ejerce de correa de transmisión entre ese tratamiento del dolor social, a través de la des-anatomización del cuerpo humano, hasta el paroxismo expresionista de Dix y el cubismo de Picasso.

## MARCO TEÓRICO

El marco teórico en el que, desde nuestro punto de vista, ubicamos la relación del binomio biopolítica/cuerpo ha sido, por una parte, el materialismo histórico, por otra, la historia social. Tras la irrupción y consolidación de la Escuela de los *Annales* y la de Fráncfort, han ido apareciendo paradigmas historiográficos que profundizan en las formas de afrontar las artes plásticas y su contexto, en este sentido, algunos textos de Theodor Adorno nos han resultado interesantes para plantear el arte con lo «empíricamente vivo»:

> La separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior (Adorno 1980, 14).

Cuando situamos la vida humana en el centro de nuestro análisis y elegimos el cuerpo como manifestación inicial de esa «bios», en el sentido de vida humana, o como diría Arendt, biografiable (Toscano López 2016, 336), estamos haciendo un planteamiento neomaterialista que se puede denominar biopolítica –o biohistoria– del arte. Picasso lanza una «racionalidad estética» nueva que se traduce y se sobrecarga en el *Guernica*. Como venimos advirtiendo, el marco epistemológico de este artículo está determinado por la aplicación del materialismo a las teorías biopolíticas de Hannah Arendt, Michel Foucault o Roberto Esposito en torno al uso y significado del cuerpo físico, entidad que representa y contiene la vida, pero también campo de deconstrucción anatómica (plástica). Esta deconstrucción anatómica que propone como paradigma estético el cubismo adquiere una dimensión diferente en el caso del *Guernica,* ya que se orienta hacia una deformación que busca sintetizar el dolor y el horror de la guerra, posteriormente continúa evolucionando en *Mujeres que lloran* y termina en *El osario*, nuestros tres objetos de trabajo.

## OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS

El objeto de estudio de este artículo es el análisis de la perspectiva que Pablo Picasso propone en su cuadro *Guernica*, como una desviación de lo anatómico y estrictamente biológico hacia la de-formación y la monstruosidad, cuya función es representar el dolor colectivo (social) por la guerra, en concreto, debido al bombardeo de la Legión Cóndor y aviación Legionaria Italiana sobre población civil, un día de mercado, el 26 de abril de 1937 en la villa de Gernika, y cuyo resultado fue de unas 2000 víctimas, según los últimos estudios de Agirreazkuénaga e Irujo. Para ello, proponemos un objetivo general, que consiste en establecer una relación directa entre el ejercicio biopolítico del poder y las formas de entender la representación del cuerpo humano en la obra *Guernica*, forma que encuentra ciertos antecedentes en otros autores, como Goya u Otto Dix. A su vez, este objetivo general se desarrolla por medio de tres objetivos específicos: a) estudiar otras conceptualizaciones plásticas del cuerpo con respecto al dolor y el sufrimiento y sus funciones o proyecciones sociales; b) analizar el proceso de deconstrucción de la anatomía (humana o animal) y sus funciones sociales contra la guerra en la obra de Picasso (Guernica, secuencia de mujeres que sufren y Osario); c) proponer un modelo de estudio que relaciona las teorías biopolíticas en cuanto a interpretación del cuerpo (humano o animal) en las artes plásticas del siglo xx.

## TRADICIÓN Y ANTECEDENTES PLÁSTICA DEL DOLOR: DE GOYA, OTTO DIX Y PICASSO

A principios del siglo xx, el público parisino, europeo y urbano, tiene que afrontar una nueva pintura. Ese público, cada vez más heterogéneo y exigente, procede del siglo xix, es decir, su criterio de belleza se ha gestado en los cánones del academicismo del ochocientos, para el que la pintura es una forma narrativa de representar la realidad: diríamos que todavía se trata de un arte heredero del aristotelismo, para el que la pintura, la escultura e incluso el teatro son «imitaciones de la realidad» (Panofsky 2013, 23-47). Pero todo empieza a cambiar a marchas forzadas en la coyuntura del cambio de siglo, cuando, de repente, nos encontremos en la «era de la velocidad» (Bloom 2010). La obra de Picasso es el producto más genuino de todo ese mundo en transformación, quizá se dispute con Henri Matisse el privilegio de haber administrado el golpe de muerte a los restos de ese aristotelismo al que nos hemos referido, mas, en cualquier caso, el creador malagueño es el que más puertas abrirá durante los primeros cincuenta años del siglo xx.

Para Picasso, el «desorden» es, como ya ha repetido la historiografía del arte, un nuevo orden que funda un paradigma, no obstante, conviene advertir que el presente artículo no se ocupa de este tema, sino de la plástica picassiana en cuanto a estrategia de creación de «personajes» monstruosos, fundamentalmente desordenados en su forma de presentarse al espectador, deformación que entendemos, primero, en calidad de interpretación del dolor social; segundo, como defensa de la vida, frente a las tanatopolíticas del fascismo, ya que, la táctica de la deformación coloca al espectador en el centro del problema: los ciudadanos ya ha perdido la soberanía sobre sus propios cuerpos, «ahora» es el Estado fascista el que decide sobre la gestión y función de sus vientres, brazos mentes ... Foucault ha definido ese aspecto de la biopolítica como la potestad de «hacer vivir» y «dejar vivir» (Toscano López 2016, 337), pero también como la autoridad sobre el individuo, en el sentido de adiestramiento de los cuerpos (anatomopolítica) en función de factores de producción, capacidad militar y reproductiva, entre otros (Foucault 2006). En concreto, aunque *Guernica* puede ser una crítica a esa «dictadura» de la anatomía, su función es diferente a la táctica que emplea el malagueño en cualquiera de las obras anteriores, ya que el objetivo de *Guernica* es la denuncia social de un genocidio. Picasso retoma desde el cubismo la monstruosidad reivindicativa en la lucha contra la guerra que había iniciado Goya en su serie «Los desastres de la guerra», en la que el pintor aragonés hace una interpretación bio-expresionista del cuerpo, el dolor, el sufrimiento, la mutilación y la monstruosidad. Pero entre Goya y Picasso hallamos otro pintor que completaría ese eje de la monstruosidad en defensa de la vida: Otto Dix, desde el expresionismo alemán, también nos aporta una visión en la que la deformidad ocupa un espacio central en la estética plástica con funciones sociales. No por casualidad, la pintura de Dix será en parte destruida por los nazis.

Aunque Goya es el otro gran punto de inflexión a principios del siglo xix, equivalente al de Picasso, ya desde principios del Renacimiento se abre una perspectiva plástica que plantea cierta ruptura con la armonía, la belleza y la «escenificidad» clásicas, y encuentra en la deformación una táctica de expresión. Para dar

con ejercicios o ensayos pictóricos sobre los efectos del dolor o el sufrimiento en el cuerpo humano hemos decidido poner nuestra primera atención en la obra de Hieronymus Bosch (1450-1516), El Bosco, y Mathias Grünewald (1455/83-1528), dos pintores centroeuropeos que marcan una transición hacia el Renacimiento y que, en cierto modo, comparten heterodoxia respecto a la tendencia dominante entre sus compañeros de generación. Obras como *El Jardín de las delicias*, *Las tentaciones de san Antonio* y el *Ecce homo* representan aspectos obscenos, en el sentido clásico de la palabra, ya que, si El Bosco conduce al espectador hacia el terreno de las consecuencias del pecado, Grünewald muestra el cuerpo de Cristo, quizá demasiado humano, lacerado o crucificado, muerto y torturado hasta el extremo, con el objeto de llevar al público hasta la comprensión más extrema del dolor para la salvación, la redención, el sacrificio. Ambos autores pretenden dar un uso piadoso al drama y la deformidad, la monstruosidad o el sufrimiento, ya que no se trata de creaciones reivindicativas, sino de escenas ejemplarizantes y/o piadosas. Podríamos decir que, aunque sus estrategias narrativas buscan la conmoción del público, el telón de fondo que las sostiene, es decir, sus contenidos ideológicos, transitan entre la reflexión sobre la desviación moral y el sacrificio como «lecciones» del buen cristiano. Ahora bien, si la obra de El Bosco y Grünewald significa la ruptura entre aquello que el mundo romano había clasificado como obsceno y escénico, ya que son capaces de romper el «pacto» entre creador y espectador, tanto El Bosco como Grünewald inauguran el lenguaje de la plástica y apología del dolor, y ambos llevan al extremo el uso de una deformidad dramática del cuerpo como gran escena.

Poco después de un siglo, en este mismo sentido, el barroco supone nuevas propuestas: inevitable aquí la referencia a *Lección de anatomía*, de 1632, y su trascendencia en la historia del arte, pero también en otros campos de las ciencias sociales y humanas, ya que la *Lección*, de Rembrandt, heredera de otra obra equivalente de Thomas Keyser, pintada en 1619, ofrece dos vías de interpretación: por una parte, que lo obsceno, el interior del cuerpo humano, puede ser expuesto ante el espectador; el pintor flamenco y el barroco nos sitúan en una ruptura del canon de belleza con respecto a los criterios renacentistas/grecolatinos; por otra, que esos mecanismos de la realidad han de ser desvelados ante el público. Rembrandt muestra el *backestage*, la tramoya oculta, y deconstruye el paisaje interior –secreto hasta ahora– del cuerpo humano para mostrar qué hay detrás, y, a la vez, nos introduce en «la trama de la vida» (Monge Juárez 2021, 76). También en el barroco, pero con otros contenidos muy distintos, hacia 1637, P. P. Rubens compone un óleo que titula *Los horrores de la guerra*, en el que nos muestra un tratamiento del cuerpo interesante, sobre todo enfocado a la mujer desnuda, personaje que se contorsiona casi en el centro de la obra: es Venus, la esposa de Marte desatado, cuyo protagonismo queda en un segundo plano. En la parte inferior de la composición yace un laúd roto y una madre con su hijo. Picasso establecerá ciertas analogías compositivas: también se sirve de una madre, esta vez con su hijo muerto, y sustituye el laúd por la espada. En cuanto a la exuberancia del barroco, ¿es la «Venus» de Picasso esa mujer que arrastra su pierna tumefacta? Tanto Rembrandt como Rubens aportan nuevas formas de entender el cuerpo humano, Picasso sabrá incorporarlas, primero, como valor de disección de una anatomía descompuesta en planos adyacentes o yuxtapuestos, segundo, como

estructuras de volúmenes. En un mismo contexto, encontramos también la obra de Callot *Les Grandes Misères de la guerre*, también de 1637, una serie de grabados tan narrativos que hoy nos recuerdan una novela gráfica que bien se podrían considerar el eslabón necesario que nos hace llagar hasta Goya.

En definitiva, durante el Antiguo Régimen, la pintura construye toda una épica del cuerpo humano que se agota a principios del siglo XIX. Como decíamos más arriba, Goya es un pintor de ruptura, como Picasso, ambos buscan salidas al colapso de determinados clasicismos y academicismos, y los dos son capaces de encontrar caminos, precisamente en torno a la nueva función y tratamiento que recibe, no ya solo el cuerpo humano, sino también el de los animales, sobre todo el del toro de lidia, tanto, que una de las causas fundamentales de la obra de Goya y Picasso es la tauromaquia y los elementos que la componen: muerte, dolor, sufrimiento, bestialismo, espectáculo, crueldad, es decir, los mismos elementos que construyen los argumentos plásticos de *Los desastres de la guerra* (1810-1815) y *Guernica*. Es posible afirmar que el caldo de cultivo estético y ontológico de ambas expresiones encuentra en la tauromaquia un contexto subyacente, sin olvidar, ya en el caso de Picasso, la fotografía de guerra, un género nacido en la I Guerra Mundial, también como arma para el pacifismo y/o denuncia social en muchas ocasiones.

Goya había entendido el problema de la guerra primero como una cuestión existencial, incluso personal, acerca del que reflexiona sobre la crueldad y la capacidad de producir dolor; segundo, desde una óptica creativa, en la que encuentra una forma plástica; y tercero, afrontando el tema de cómo «narrar» el sufrimiento. Ya es conocida la relación entre *Los desastres de la guerra* y la obra de Picasso, no obstante, nos detendremos en dos grabados concretos, sobre todo por su composición y relación con el cuerpo. En *Y son fieras* y *Estragos de la guerra* (figuras 1 y 2), el aragonés presenta un tratamiento distorsionado de la composición y del papel de las víctimas, cuya interpretación, en general, facilita la analogía con *Guernica.* Además, tanto Goya como Picasso participan de una misma idea narrativa, ambos, con plásticas muy diferentes, buscan hacer llegar (comunicar) al espectador los significados de la guerra, del dolor y el sufrimiento, de modo que sus obras «parecen» un reportaje en el que Goya adopta el papel de «fotógrafo» de guerra varias décadas antes de que exista la fotografía y se aplique al periodismo. Como ya hemos dicho, también Picasso entiende el *Guernica* como una gran portada en la que la escala de grises nos advierte de un estilo periodístico en el que la estrategia comunicativa de la plástica decide prescindir del color en beneficio de la austeridad del mensaje y de su concisión: se presenta un «texto» narrativo de «fotografías» secuenciadas, instantáneas, dibujadas, perfiladas, compuestas para presentar la desnudez del dolor.

En el caso de Goya, la fuerza de lo onírico –si lo interpretamos más bien desde una óptica del siglo XX– incluso desplaza los otros contenidos y se alía con las estrategias dramáticas. Con el romanticismo goyesco, desde *Los desastres de la guerra* nace o renace la idea de monstruosidad como recurso emocional, pero también con el valor de objeto de reflexión social. El monstruo, la deformidad o lo monstruoso gana con el nuevo paradigma estético un valor de discordia y quiebra con respecto a los cánones del neoclásico. La monstruosidad era para la Ilustración un fenómeno erróneo de la naturaleza que se trataba desde la óptica científico-médica,



Fig. 1. Goya, *Y son fieras,* 1812-1815, Los desastres de la guerra, n.º 5, 155 x 209 mm.



Fig. 2. Goya, *Estragos de la guerra,* 1810-1815, Los desastres de la guerra, n.º 30, 141x170 mm.

en calidad de prodigio. En cambio, el Romanticismo produce una atmósfera muy diferente durante las primeras décadas del siglo XIX. Por ejemplo, ya a partir de 1819, *Saturno devorando a su hijo* denota una escena monstruosa, como el resto de *pinturas negras*, que nos sumergen en un ambiente en el que la vida y la sociedad tienen otro sentido. Goya profundiza en la deformación porque la entiende como oportunidad plástica, capaz de expresar sentimientos y escenas de dolor, personal (privado) y público (social). Picasso llegará a la idea de monstruosidad desde otras visiones, pero terminará sirviéndose de la misma monstruosidad para expresar contenidos equivalentes a los que Goya había encontrado cien años antes. El monstruo, o la deformidad anatómica del cuerpo humano, se presentará ante Goya y Picasso como un desafío creativo que pertenece a la naturaleza, pero que se ocupa de recordarnos el error o la aberración de un sistema, el que imbrica la política para la muerte en la vida, en el cuerpo. Para Goya y para Picasso, el problema del monstruo es que



Fig. 3. Otto Dix, *Lisiados de guerra,* 1920, 25,9 × 39,4 cm, Museo de arte moderno (Moma), New York City, Estados Unidos.

> tiene varias aristas; es algo más de lo que vemos e incluso de lo que nos imaginamos, tiene un por qué y un para qué, depende si lo que muestra ese pasado, presente o futuro. Es causa, es efecto, y algunas veces, es fin en sí mismo (Santiesteban Oliva 2003, 23).

Pero entre Goya y Picasso encontramos un pintor que también aporta una visión nueva acerca de la monstruosidad, la política y la estética producto de la Gran Guerra. En el caso de Otto Dix, nos hallamos ante un gran planteamiento anatómico como causa formal de su pintura equivalente a la de Picasso. En *Lisiados de guerra* (figura 3), pintado entre 1919 y 1920, Dix emplea otras estrategias creativas, ya que se acerca a la deformidad grotesca casi desde la «caricatura»: cuatro militares mutilados aparecen en fila, «cubiertos» por sus uniformes, les faltan las piernas o los brazos, pero, sobre todo, la causa de la monstruosidad reside en sus caras, y, sobre todo, el gran recurso del pintor alemán es la ironía. En este caso, la anatomía apenas tiene un papel, el cuerpo se define por el propio uniforme del ejército alemán, que delimita la presencia de los personajes y sus mutilaciones, casi de feria, la anatomía no se deforma ni se contorsiona porque se encuentra oculta bajo la carcasa, es decir, la «vida» es un elemento muy secundario del que se sirve la «política» para derivar en realidad en una tanatopolítica en la que la gestión de la vida de una comunidad comporta la aniquilación de otra.

Otro caso es el de *Jugadores de cartas* (fig. 4), obra en la que la anatomía sí tiene un desarrollo complejo y singular, ya que aparece distorsionada, contorsionada y, sobre todo, re-interpretada con criterios incluso transhumanos, pero, sobre todo, desprovistos del más mínimo rastro de humanidad, ya que las simbologías, sobre todo los uniformes, forman parte de una serie de disciplinas que actúan con-

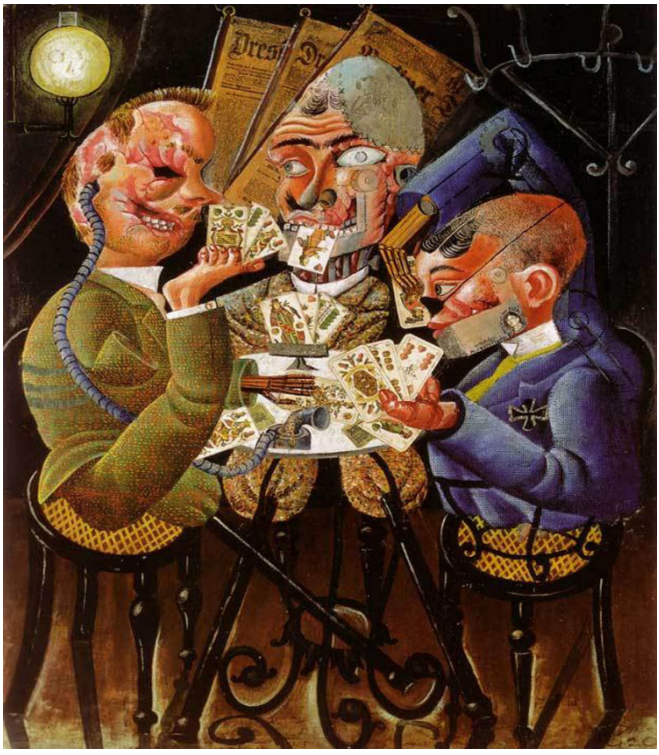


Fig. 4. Otto Dix, *Jugadores de cartas,* 1920, 45,5 x 57 cm, Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

tra la naturaleza del cuerpo de los tres personajes que se muestran como monstruos compuestos de elementos ortopédicos. En cierto modo se comportan como el negativo de los *Jugadores de cartas*, de un desaparecido mundo en paz que había pintado Cézanne unas pocas décadas antes.

La visión de Dix es de un *thánatos* que subyace en la ética política del siglo xx, la misma que se encuentra presente en *Guernica* y en *El osario*, pero también en *Los desastres de la guerra*. Es este *ethos* sobre la muerte y el dolor el factor que relaciona la obra de estos tres creadores. Se trata de esa *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) que cala en toda Europa tras una primera reflexión sobre la Gran Guerra, en la que la deformidad parece ser el criterio en otros autores como George Grosz, Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz o Max Beckman, pero también en la literatura de prosistas como Kafka o el propio Valle-Inclán, cuando, a partir de 1920, precisamente tras haber sido corresponsal de guerra en Francia, identifique su literatura con el esperpento.

Pero lo que hace destacar a Dix en su generación es que se trata de un pintor paradigmático que funda un expresionismo social de decidida defensa del pacifismo. Según Llorente Hernández (2012, 71), los resortes de los que se sirve Otto Dix para representar la «nueva guerra», industrializada y masivamente destructiva

(Becker 2003), siempre desde su particular interpretación del lenguaje expresionista, son el color y la fragmentación, nosotros añadiríamos a estos «recursos» su estrategia deformativa y compositiva en la que los personajes caminan entre la forma humana, el animalismo e incluso el maquinismo (transhumanidad). Dix ha vivido la guerra en primera persona, es un hombre traumatizado, como gran parte de los jóvenes que ya nunca van a superar las experiencias personales en el frente, por ello es capaz de plasmar sobre el lienzo la visión personal que se inserta en un análisis de una política orientada hacia la muerte, la especulación y el beneficio. En cambio, Picasso es un pintor de laboratorio, su vida no tiene nada que ver con la guerra, actúa más bien como un narrador secundario. Otra diferencia sobre la que incide Llorente Hernández acertadamente es que «mientras que Dix en sus obras de 1914 a 1936 se centró especialmente en los combatientes, Picasso lo hizo de los civiles, es decir, el malagueño representa un interior en el que se escenifica el drama como consecuencia del bombardeo» (75), pero también de un campo de concentración, ya que *El osario* (1945) significa un cierto desplazamiento hacia la abstracción con respecto a *Guernica* (71).

## DECONSTRUCCIÓN DE LA ANATOMÍA HUMANA: LA ESTRUCTURA DEL DOLOR SOCIAL EN LA OBRA DE PABLO PICASSO

El citado triángulo Goya-Dix-Picasso se refuerza, ya que entre los tres componen la exégesis plástica del dolor social y la monstruosidad que supone la guerra a través de sus diferentes visiones de la deformación. Quizá para el conservadurismo clásico, academicista y tradicional, Picasso suponga el triunfo de la deformación de la realidad, frente al orden estético que la cultura dominante venía arrastrando desde al menos el Renacimiento. Se podría afirmar que, a principios del siglo xx, la deformación revoluciona, la jerarquía estética y el arte encuentran el deber de recurrir a todo aquello que se consideraba «bárbaro», «primitivo», disonante y, por tanto, rechazado. Picasso es un investigador de todas esas manifestaciones de-formadas y des-figuradas, que van desde el arte africano o las pinturas rupestres al Románico. Desde esta reflexión, había emprendido un minucioso trabajo que termina por asumir la deconstrucción de las anatomías, los objetos o los paisajes. Cuando Picasso afronta el reto de *Guernica*, el cubismo y el resto de los paradigmas vanguardistas ya llevan unos treinta años evolucionando. En 1937, el contexto de Francia es cuando menos inquietante: se vivía de cerca la guerra en España y se padece situación prebélica en Europa. Es el momento en que Picasso se da de bruces con la vieja pregunta ¿qué hacer? La propuesta de Max Aub producirá cierto rechazo inmediato. Picasso no quería ser un pintor reivindicativo, pero quizá la cuestión de «¿cómo expresar de forma hermosa un bombardeo tan brutal como el de Guernica?» (Bodei, 1998, 143) le surgiere un gran reto creativo. Picasso busca en *Guernica* una forma –universal– de transmitir el horror, es la oportunidad de poner a prueba la sintaxis cubista. Su función es la empatización con el espectador, de modo que el horror y los dolores sociales ajenos puedan ser experimentados de una manera psicológica, a través de la composición, el no color, la deformación, la actitud de los personajes y el uso de

simbolismos concretos, para ser capaz de crear una atmósfera que se comporta como toda una semiótica del dolor universal desde un hecho particular.

Picasso propone una ética y una estética de la de-formidad equivalente a lo que, como hemos dicho en el epígrafe anterior, ha venido haciendo la tradición pictórica hasta el momento entre Grünewald y Otto Dix, pero con un enfoque completamente diferente. Si para Rudé, el siglo XIX había sido el tiempo de las multitudes (Rudé 1998), tras la I Guerra Mundial, la sociedad occidental, industrializada, es un espacio dominado por las grandes masas de población, es decir, el factor clave es la «sociedad de masas», marcada por el cine y otros grandes espectáculos, como los citados Juegos Olímpicos desde 1896 en Atenas o la Copa del Mundo de Fútbol desde 1930 en Uruguay. Este hecho es determinante para las artes plásticas, además, en España se da la paradoja de que, a pesar de ser un país periférico, la fiesta de los toros supone un lugar de concentración de población que desde el siglo XIX ya está funcionando en muchas ciudades como antesala de lo que van a ser las concentraciones de esas masas, es decir, si el siglo XX y su posmodernidad se entienden como la «sociedad del espectáculo», originada en esos centros de poder como Estados Unidos, Francia o incluso la Unión Soviética, la sociedad española del siglo XIX era pionera en una forma de escenificación multitudinaria evidente en la fiesta de los toros e incluso en sus arquitecturas derivadas. Cuando Picasso comprende la dimensión de los hechos de la masacre de Gernika y acepta –no sin reticencias– pintar un cuadro que afronte la lucha contra el fascismo ensamblando los horrores del bombardeo contra población civil y construyendo una metáfora que se anticipa a la II Guerra Mundial, toma conciencia de que el mensaje va a ser universal, y, por tanto, su lenguaje y sus tácticas de expresión han de ser globales, no obstante, el malagueño sitúa el punto de partida de ese recorrido en varios elementos puramente españoles, que además ya se habían convertido en símbolos dramáticos de su trayectoria, es decir, el cuerpo humano y la tauromaquia.

El cuerpo humano, su fisiología, su comprensión y, sobre todo, su deconstrucción anatómica son quizá la columna vertebral de la plástica picassiana. Desde antes de 1907, Picasso presenta anatomías que ya nos indican el interés por la deformación o contorsión de los cuerpos, por ejemplo, en *El viejo guitarrista ciego*, fechado en 1903, de la época azul, su forma de interpretar el expresionismo es precisamente a través de la forma de presentar el cuerpo del protagonista como también se puede observar en *Vida* (1903), *Los amigos* (1904), *Dutch* (1905) y, sobre todo, *Dos mujeres desnudas* (1906).

Pero entre 1907 y 1937, Picasso abre la vía de un nuevo paradigma, el cubismo. Desde *Las señoritas de Avignon* hasta *Guernica* podemos observar de qué modo la interpretación del dolor ocupa un espacio importante. Además, nos es imposible analizar *Guernica* sin entender *Mujer que llora* –también de 1937–, dos obras que forman un sistema de reflexión en torno al dolor público y del dolor privado, en el que encontramos un retrato del dolor mucho más concreto. Frente a un *Guernica* de gran relato, el retrato de la mujer llorando nos advierte de un plano más corto. No por casualidad en esa gran narrativa no hay color, sino escala de grises, frente al retrato, en el que los colores desempeñan un papel mucho más íntimo, como si se tratara de una fotografía personal, incluso privada, que comienza una secuen-



Fig. 5. Pablo Picasso, *Mujer que llora,* 1937, 60 x 49 cm, Tate Modern, Londres, Gran Bretaña.

cia de mujeres que sufren, a una escala mucho más humana (60 cm x 49 cm). Es como si de alguna forma Picasso hubiera querido «contar» qué ocurrió después y/o qué fue de las protagonistas, cómo continuaron su tragedia y su dolor personal en sus vidas privadas.

En cambio, *Guernica* es una obra de grandes dimensiones (3,49 m x 7,82 m), en la que predomina una gran estructura de dolor social y angustia. La estrategia de Picasso sigue cinco vías diferentes; a) la composición, que tiende hacia el *horror vacui*; b) la ausencia de color, entendiendo que tanto el blanco como el negro se entienden técnicamente como no colores; c) la deconstrucción de las estructuras anatómicas que representan los cuerpos humanos (deformados); d) la expresividad de los rostros, y por último; e) las simbologías concretas, relacionadas con la muerte y la destrucción que facilitan y agilizan la comunicación de un mensaje claro con el espectador. Así, *Guernica* se convierte en una perfecta construcción social (universal), en la que, como dirían Berger y Luckmann, del concurso de todas estas estrategias comunicativas surge el resultado final de una obra plástica reconocida como expresión máxima del dolor y la destrucción producidos por la guerra, y asumida

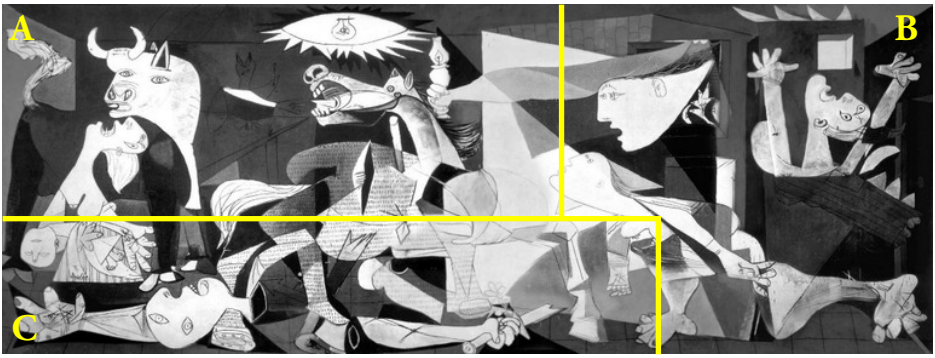



Fig. 6. Pablo Picasso, *Guernica,* 1937, 3,50 x.7,82 m, Museo Reina Sofia, Madrid, España.

como una construcción social eficiente del pacifismo internacional, reconocido en todo el mundo (2003, 11).

Por tanto, *Guernica* se presenta con las condiciones perfectas para ser un mensaje universal. La composición de Picasso no tiene centro. Picasso consigue un perfecto equilibrio en el que todo el espacio pictórico tiene igual importancia, así, su «narrativa» pueda ser interpretada desde cualquier parte del rectángulo. No hay figuras ni áreas claramente dominantes. Los organismos vivos que el artista decide incorporar son una flor, tres animales, mujeres, hombres y un niño o niña. Se podría decir que predominan grandes estructuras de anatomías deconstruidas con criterios traumáticos o patológicos, dos brazos, una cabeza cortada y los miembros deformados, inflamados. No obstante, es posible dividir el cuadro en tres partes (fig. 6): la parte superior (A-B) se encuentra protagonizada por el dolor social de los vivos y la parte inferior (C) contiene los elementos de la muerte y la derrota.

Tanto en *Guernica* y la serie *Mujer que llora*, ambas pintadas en 1937, como en *El osario*, de 1945, Picasso desarrolla toda una estructura plástica del dolor, que es el fundamento de una narrativa social casi de reportaje periodístico, en el que el cuerpo humano y sus expresiones ocupan el centro de toda la argumentación. Su objetivo es llamar la atención de la sociedad europea y estadounidense sobre la amenaza y/o el auténtico significado del fascismo. En los tres casos asistimos a un dramatismo centrado en el tratamiento del cuerpo y de su anatomía. Si en las obras inspiradas en la Guerra Civil los protagonistas son identificables, las mujeres, las madres que representan el mayor dolor social, en *El osario*, ya solo encontramos restos mortales mutilados que continúan la narración de *Guernica* en todos los aspectos, solo que con *El osario*, el mensaje es final, ya que Picasso presenta una pirámide de restos mutilados en cuyo vértice se erigen, como resultado, dos miembros maniatados que componen una «chimenea». Por otro lado, la franja superior de la obra se encuentra dominada por líneas humeantes que solo nos recuerdan la desaparición espectral. En síntesis, la mutilación, la deformidad y la muerte son las protagonistas: la deconstrucción anatómica sitúa al público universal ante un espectáculo del

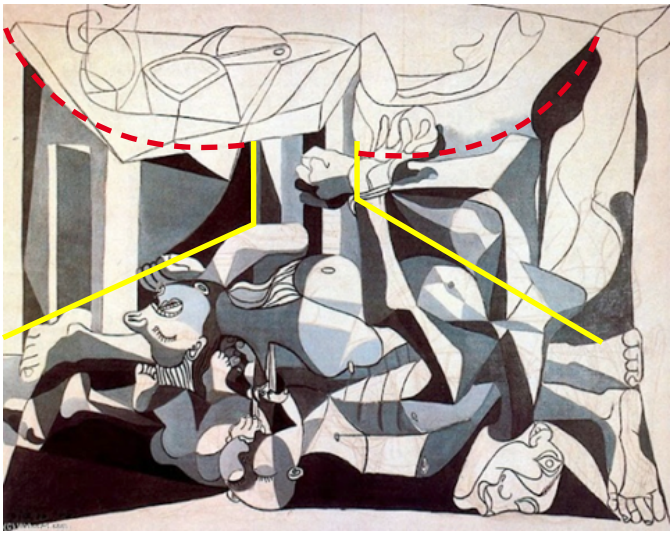


Fig. 7. Pablo Picasso, *El osario*, 1945, 190,8 x 250,1 cm, Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

sufrimiento que ejerce de epílogo para la narración iniciada en *Guernica*. La tanatopolítica ha cumplido su recorrido y Picasso se ha convertido en el gran observador. Su estética ha sabido re-presentar cómo la política es capaz de imbricarse en los aspectos más elementales de la vida (bios) para deformarla de tal modo que los seres humanos se tornan figuras monstruosas cuya reproducción continuará tras el resultado de las bombas atómicas que Estados Unidos lance en Hiroshima y Nagasahaki, en agosto de 1945.

## CONCLUSIONES

Durante los años veinte y treinta del siglo xx, el totalitarismo se convierte en una práctica política en gran parte de Europa (Italia, Alemania, España). Su objetivo es el dominio absoluto de la sociedad a través del control de todos los aspectos de la vida humana. Esta estrategia del poder se define como biopolítica o tanatopolítica en el momento en que es capaz de definir el derecho a la vida de parte de su población, hecho que se materializa en determinados procesos de exterminio visibles en casos como el bombardeo dirigido por la aviación nazi contra la población civil de Gernika, en abril de 1937.

El genocidio de Gernika se convierte pronto en el primer hito conocido del que partirán varias reflexiones en torno a la naturaleza de los fascismos. La obra *Guernica,* que Picasso pinta pocos meses después, es el primer manifiesto de carácter internacional que denuncia las prácticas genocidas del fascismo, de modo que,

entre 1937 y 1945, a través de las tres obras de las que nos hemos ocupado (*Guernica, Mujer que llora* y *El osario*), Picasso construye toda una narrativa plástica sobre el dolor y el sufrimiento colectivo, cuya función es la reivindicación del derecho a la vida y el pacifismo a través de ese tratamiento de la anatomía humana que supone el cubismo. El proceso de análisis deconstructivo de la realidad que el pintor malagueño había iniciado en *Las señoritas de Avignon*, en 1907, encuentra una nueva frontera en el momento en que Picasso incorpora a su estética el criterio contextual que se estaba desarrollando en España y Europa, es decir, la política ha logrado introducirse en el interior de la vida humana (bios) en un proyecto totalitario (el fascismo) que se desarrolla en una estrategia que se puede definir como tanatopolítica. Estos mecanismos subyacen en la estrategia re-presentativa de la anatomía en los personajes protagonistas del *Guernica*, que se configuran desde criterios de-formativos que, a su vez, hunden sus raíces en la obra de Grünewald y El Bosco, en el caso del Barroco y, sobre todo, en la de Goya, *Los desastres de la guerra,* en un contexto que también define la pintura de Otto Dix.

La nueva plástica picassiana significa un paso más en su evolución creativa, ya que la plástica a la que nos hemos referido se orienta hacia una narración periodística en la que tanto *Guernica* como *El osario* surgen ante el espectador como un gran reportaje periodístico, por otra parte, *Mujer que llora* se ocupa de mostrar el dolor privado, representado en un primer plano en el que aparece el color como táctica de lo particular, el retrato de una mujer concreta, sola, que expresa su sufrimiento fuera del ámbito escénico.

Picasso abre una vía de interpretación del cuerpo deconstruido, que sintetiza la bipolítica y la tanatopolítica de las sociedades totalitarias. El artículo pretende solo una aproximación a un planteamiento de la estética picassiana y los procesos de deconstrucción y de-formación de la anatomía humana desde una perspectiva social y política. Convendría analizar con mayor detenimiento las diferentes tácticas narrativas –si las hubiera– en cuanto al cuerpo de la mujer, el hombre o los animales, o cómo esta «necesidad» de de-formación influye en los modos de comunicación posteriores, sobre todo en contextos de violencia. También sugeriríamos estudios posteriores, ya desde el campo de la sociología, que incidieran en el impacto de los contenidos pacifistas de Picasso, Dix u otros en la sociedad actual, sobre todo teniendo en cuenta la inflación de imágenes que suponen las redes sociales.

Enviado 23/2/2024; aceptado 25/3/2024

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS


Adorno, T. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Aguirreacuénaga, J. (2017). Bombardeo y destrucción de Gernika: Pasión por la ignorancia. Donostia: Txertoa.

Arendt, H. (1993). La Condición humana. Buenos Aires: Paidós.

Berger, P. L. y Luckmann, Th. (2003). La construcción social de la realidad. Amorrortu: Buenos Aires.

Becker, A. (2003). Une culture de guerre. Otto Dix, en Otto Dix La guerre. Paris: Continents Editions.

Blom, Ph. (2010). Años de vértigo. Barcelona: Anagrama.

Bodei, R. (1998). La forma de lo bello, Madrid. Madrid: Visor.

Espósito, R. (2006). Bíos. Biopolítica y filosofía. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, M. (2006). Seguridad, territorio, población. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.

Gualvenzu-Maeztu, M. (2021). «Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española», en Re-visiones», n.º 11, s.p.

Gutiérrez Peláez, M. y Ángel Rincón, F. (2012). «Trayectos entre estética y biopolítica: trauma, sujeto e imagen», en (Pensamiento), (palabra) y obra, n.º 7, pp. 42-55. DOI: 10.17227/ppo.num7-1423.

Irujo, X. (2017). Gernika: 26 de abril de 1937. Barcelona: Crítica.

Llorente Hernández, A. (2012). «Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra», en Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, n.º 24, pp. 65-78. DOI: 10.5944/etfv.24.2012.10257.

Monge Juárez, M. (2021). «Público, democracia e historia: aproximación a una dialéctica sobre la crisis de la posmodernidad», en Audens, n.º 5, pp. 70-84.

Panofsky, E. (2013). Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte. Madrid: Cátedra.

Rudé, G. (1998). La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1830-1848. Madrid: Siglo XXI.

Santiesteban Oliva, H. (2003). Tratado de monstruos. Ontología teratológica. México: Plaza y Valdés, Universidad de la Baja California Sur.

Toscano López, D. (2016). «El descubrimiento político de la vida en Hannah Arendt y Michel Foucault», en Revista de Filosofía, n.º 41 (2), pp. 335-356. DOI 10.5209/resf.53957.