

EL "AURA" BENJAMINIANA Y LOS SÍMBOLOS DEL GUERNICA

Matei Chihai

Universität zu Köln/ ENS LSH Lyon
Résidence Bonnamour C40a.
90, rue André Bollier. F-69367 Lyon. Francia
chihaiam@yahoo.de

BENJAMIN'S AURA AND GUERNICA'S SYMBOLS

ABSTRACT: *Picasso's "Guernica" still is an icon, despite of its countless reproductions which make it an example of what Walter Benjamin calls the loss of aura in modern art. The history of its reception is marked by religious metaphors which bestow a symbolic distinction upon its technical transports. Several narrations about the mural's displacement (or the travel towards it) can thus be differentiated from a narrative model which is based on replacement, as it is put forward in Luis de Castresana's *El otro árbol de Guernica*, as well as from the franquist discourse, which dwells on the icons' continuity. Finally, even theft in a movie (*El robo más grande jamás contado* by Daniel Monzón) and in reality (concerning Richard Serra's sculpture) can be considered as illegitimate transfers which reveal the dialectics of aura as described by Benjamin.*

KEY WORDS: *Aura; Guernica; metaphor; narrative.*

RESUMEN: El "Guernica" de Picasso ganó su estatuto de icono, es decir, de objeto aurático, gracias a una reproducción industrial que, de acuerdo con Walter Benjamin, debería quebrar el aura del arte moderno. En la historia de su recepción un sistema de metáforas religiosas cubre precisamente los traslados mecánicos para conferirles una carga simbólica. Los relatos respectivos acerca del *desplazamiento* del mural (o hacia el mural) se distinguen claramente de un modelo narrativo basado en el *reemplazo*, como propone *El otro árbol de Guernica* de Luis de Castresana, y también de un discurso franquista centrado en la continuidad de los iconos. Finalmente, incluso un robo de cine (en la película *El robo más grande jamás contado* de Daniel Monzón) y un robo real (la escultura desaparecida de Richard Serra) en tanto que traslados ilegítimos, intervienen como para revelar la dialéctica del aura descrita por Benjamin.

PALABRAS CLAVE: Aura; Guernica; metáfora; relato.

1. TRASLADOS MECÁNICOS Y TRASLADOS SIMBÓLICOS

La metáfora, procedimiento que está en el centro del arte poético, desempeña también un papel central en la política. Puesto que "consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita" (de acuerdo con la definición de la Real Academia Española), este tropo nos permite comprender, en todo género de discurso, las evidencias del mundo "recto" y las comparaciones que pueden hacerse tácitamente. Las bellas artes, género tácito por excelencia, "exigen un 'desplazamiento', una metáfora en el sentido literal; su gesto retórico se vuelve tropo o transición" (Block de Behar, 2004, 18). El "Guernica" de Picasso, para hablar de un ejemplo conocido, debe de ser tal metáfora: No representa el bombardeo de la ciudad vasca de manera reconocible, sino por caminos misteriosos, que desde hace medio siglo

estimulan la discusión de los historiadores del arte y de la cultura. La obra logra un doble traslado: Además de traducir el tema histórico en unas figuras cubistas, la obra comienza a desplazarse literalmente, convirtiéndose en uno de los "iconos universales de la memoria colectiva" (Cueto Asín, 2005, 93). Algunos han llamado "vampirización" a esta acogida (Barea, 1999, 587), aunque en realidad no se debe a las alas románticas de murciélago, sino a las de los museos y aviones: Su éxito mundial está estrechamente relacionado con las tecnologías modernas de reproducción y distribución. Comenzando por la Feria Mundial de París, en la que se exhibe por primera vez, y el transporte del enorme lienzo a través del océano al MOMA de Nueva York, donde llega a ser un símbolo universal del pacifismo, hasta la reproducción masiva de esta imagen —por ejemplo en tarjetas postales— y sus réplicas en dimensión original, toda la "vida" de la obra, cuya biografía trazó

recientemente Gijs van Hensbergen¹, ilustran los logros tecnológicos del siglo XX.

Estas dos formas de traslado material —transporte geográfico y transposición técnica de un medio artístico a otro— hasta parecen propiciar el traslado simbólico. El tapiz con la reproducción de "Guernica" que cuelga a la entrada del consejo de seguridad de la ONU en Nueva York, por ejemplo, sirve de fondo a las declaraciones de prensa y recalca el compromiso con la paz en el mundo. Por eso, precisamente, se tapó con una tela azul, cuando a comienzos del 2003, en una rueda de prensa delante del tapiz, los Estados Unidos amenazaron con bombardear Iraq². Según algunos diplomáticos citados en el *New York Times* no es "conveniente que el embajador de Estados Unidos ante la ONU, John Negroponte, o el mismo [Colin] Powell, hable de guerra rodeado de mujeres, niños y animales que gritan con horror y muestran el sufrimiento de un bombardeo" (Hansen, 2004, 391). Como la comparación con Guernica había llegado a ser un lugar común periodístico, se temía que el tapiz generara otros traslados desfavorables a la política exterior estadounidense.

Otra vez, el arte revela las analogías tácitas. El escultor Richard Serra ya lo había pronunciado a propósito de su obra "Equal/Parallel - Guernica/Bengasi" (1986), compuesta de tres bloques de acero de un total de 38 toneladas, e inspirada en el bombardeo de un puerto Libio, realizado por la aviación americana: "Para mí fue algo tan horrible como el bombardeo de Guernica"³. Aun más que en el caso de Picasso, el traslado simbólico de Serra recurre a procedimientos tecnológicos, adecuados para describir una guerra enteramente automatizada. Aunque Walter Benjamin piense en obras vanguardistas como la de Picasso, cuando describe la pérdida del "aura" en el arte moderno, el ejemplo de Serra muestra que hasta finales del siglo XX la discusión acerca de valores simbólicos de la obra sigue enlazada a la cuestión del original y de la continuidad. A continuación trataremos de diferenciar dos formas de recrear valores simbólicos tras el hecho traumático del bombardeo de Guernica con la ayuda de procedimientos metafóricos de desplazamiento o de reemplazo respectivamente.

Según el célebre ensayo de Benjamin, las técnicas modernas de reproducción cambian fundamentalmente la presencia del objeto de arte en el espacio. Antes de la edad

moderna, la obra todavía mantiene el aura que caracteriza el objeto de culto. Su presencia irreplicable se sitúa en un lugar fijo y apartado del mundo, con los museos imitando la forma y la función de los templos. Sólo la reproducción técnica, que acerca los objetos de arte al espectador, puede alentar ideas revolucionarias: "Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable" (Benjamin, 1973, 25). Sin embargo, por la reproducción de "Guernica" no sólo se difunden unos ideales democráticos o progresistas, de la República española en todo el mundo. También contribuye a la naturaleza abierta y ambigua de la obra, permitiendo que ésta se convierta sucesivamente en símbolo de orden internacional, nacional o regional, que propague el compromiso militante por la República, para los unos, y la lucha por la paz, para los otros.

Recientemente, Miriam Hansen evocó a Walter Benjamin para comentar el episodio de la ONU: El poder del arte moderno aumenta gracias a técnicas masivas de reproducción, como la transmisión televisiva de una rueda de prensa. De acuerdo con Hansen, este poder ya no emana de la obra de arte sino de las condiciones de reproducción y distribución tecnológica, que precisan una "estética de los medios de comunicación" (Hansen, 2004, 394-395). El hecho de que estos medios facilitan el traslado de la obra a través del espacio y del tiempo — sea por técnicas de transmisión, de transposición o simplemente de transporte — cambia las condiciones del traslado simbólico. La imagen que originalmente simbolizaba los sufrimientos de la República española se convierte en una metáfora de la guerra o incluso del arte moderno. Pero se observa también que la mediatización aumenta el valor y la fascinación única de la obra original. Aunque la técnica moderna acerca la imagen artística al espectador, el aura del "Guernica" sigue incitando relatos de peregrinación o de "translatio" en su sentido medieval, basados en su presencia irreplicable.

2. "GUERNICA" DE PICASSO: PEREGRINACIÓN Y TRASLADO

Cultura pop y fascinación por la obra original se mezclan en el relato que un joven catedrático de origen hispánico

hace de su encuentro con el mural, en el Centro de Arte Reina Sofía (Rubio, 2004, 175-184). Puede servirnos de ejemplo para todo un género de narración de viaje que describe el acercamiento a la obra de arte como una suerte de peregrinación. Tales relatos menudean en los siglos pasados, pero en el caso presente es interesante observar cómo se mezclan con una actitud de desenfado hacia la tradición cultural. Steve Rubio habla del "aura" del "Guernica" con referencia directa a Benjamin: Espera que el viaje a Madrid le permita descubrir sus raíces castellanas. Sin embargo, nota que el "aura" que experimenta al acercarse no tiene mucho que ver con la presencia irrepetible descrita por Benjamin: "Guernica seemed to impart an aura, but it was nothing like Walter Benjamin might have imagined" (Rubio, 2004, 180). En las calles de Madrid, caminando hacia el museo, sus ojos se llenan de lágrimas, no por la obra de arte, sino por una magia que emana de sus alrededores. También en el museo, teme cometer un "sacrilegio" cuando descubre que el mural es más pequeño de lo que había pensado. Rubio concluye que el aura no pertenece a la obra misma, sino al contexto cultural que le confiere su valor único. Su propio relato, sin embargo, no sólo estriba en la presencia de "cultura", sino también en la experiencia mística de la peregrinación (como la evoca Benjamín): La expectativa y el llanto al acercarse al templo, el miedo a cometer un sacrilegio por sus comentarios, caracterizan una actitud casi religiosa.

El breve relato de Rubio cita otra narrativa, que desempeña un papel central en la recepción de "Guernica" a finales del siglo XX: El capítulo en el que Javier Tusell cuenta la vuelta del mural al Prado. Ya que el cuadro identificaba a la República, había seguido viajando por el mundo después de la exposición, con el propósito de recoger fondos para las víctimas de la Guerra Civil. Finalmente, tras la victoria de Franco se queda en el MOMA de Nueva York. Según Picasso, no había de volver a España hasta no establecerse un régimen democrático. Al final de los años sesenta, algunos representantes oficiales del régimen franquista de Madrid empiezan a considerar el cuadro como una pieza del patrimonio español y tratan de recuperarlo. Pero aún en la transición de los años setenta, el legado del artista encontraba resistencias para ser devuelto a un estado cuya cabeza era un monarca hereditario. Sólo después de largas negociaciones, en las que el propio Tusell desempeñó un papel considerable, se logró un acuerdo para que el "Guernica" llegase a Madrid, en 1981.

El capítulo de Tusell subraya la importancia de los traslados en la historia del "Guernica": Creado en París, el mural había acabado su gira por todo el mundo en el MOMA de Nueva York. Tusell hace de este acto metafórico una alegoría de la España unida después de la Guerra Civil. La ceremonia de su regreso a Madrid constituye un "símbolo de reconciliación", "significa un punto final en la transición española hacia la democracia"⁴. El texto del historiador del arte fundamenta las metáforas del joven catedrático estadounidense: Éste puede creer en el sentido simbólico y hasta religioso de su viaje porque se había estilizado la vuelta del "Guernica" como una "translatio", un traslado de reliquias. El transporte que le lleva a la capital española necesita una protección especial, demostrando así la fragilidad del mismo proceso de la transición, que a comienzos de 1981 se había puesto de manifiesto con el intento de golpe de Estado del 23-F. El blindaje del mural y las guardias armadas del Museo Reina Sofía sugieren su importancia como símbolo del Estado, la vulnerabilidad de este símbolo, y quizás hasta un modo de fijarlo en su nuevo papel de icono nacional⁵. Otra vez, el traslado técnico —efectuado gracias a la compañía aérea *Iberia*— resulta compatible con las connotaciones del mundo sacro.

La analogía tácita está en la raíz de muchas imágenes y noticias relacionadas con la llegada del "Guernica" a Madrid. Aun la foto de su entrada triunfal en el Casón del Buen Retiro, en una caja oblonga, evoca ceremonias funerarias (Chipp/Tusell, 1988, 181; véase también la fotografía de Marisa Florez en *El País* 11-09-1981, p. 23). También en las peticiones para que el cuadro se ubicara en el país vasco vuelve un tema religioso, el "holocausto" del pueblo bombardeado, como razón para un traslado del cuadro a Guernica⁶. Si se establece un nexo tan material entre las víctimas de Guernica y el cuadro pintado por Picasso, no falta mucho para considerar el Centro de Arte Reina Sofía un relicario que recibe el vestigio de los martirios de Guernica. El traslado de los santos huesos tiene un papel tan central en la definición del territorio español en el medioevo que podemos suponer cierta continuidad (Henriet, 2007, 361-386). Pero las metáforas que convierten el traslado en "translatio" y el viaje del espectador en peregrinación quedan en el marco moderno determinado por las técnicas de transporte y de comunicación. Aunque intenten rescatar un "aura", Tusell y Rubio distinguen, mediante la evocación de estas técnicas, el interés moderno en la obra de arte original de las formas de recepción del arte sagrado.

Al contrario, los intelectuales franquistas tratan de integrar el Picasso en una tradición premoderna. La recuperación franquista se justifica por una lectura del mural más religiosa que política, como se encuentra en los *Comentarios a mil imágenes de la Guerra Civil*, firmados por José María Pemán, miembro de la Real Academia⁷. El libro hace del "Guernica" una negación del arte católico, una representación del ansia existencial del hombre sin Dios: "La fantasía de los antiguos lienzos o tablas de El Bosco o Patinir", reza, "reflejaban el horror de las 'postrimerías': muerte, infierno, condenación eterna. Picasso ha pintado para el momento, con enorme fuerza expresiva. Cuando el hombre pierde la eternidad, grita furiosamente a sus contemporáneos" (Pemán, 1967, 372). Consecuentemente, el relato acerca del bombardeo que propone Pemán no quiere basarse en el mural, que es grito existencial sin sentido histórico. Prefiere las fotografías documentales que, a pesar de ser reproducciones industriales, resultan más adecuadas a una alegoría católica que el Picasso.

El comentario a la foto de "Guernica bombardeada" anuncia el modelo religioso que sirve para encubrir los desastres de la guerra: "Uno de los dolores más profundos de la guerra. Y un fruto triste de la violencia. Afortunadamente, la Guernica luego reconstruida ha renacido de sus cenizas" (Pemán, 1967, 369). Las palabras clave "dolor"- "fruto"- "renacer" indican el marco ideológico de la reconciliación: La madre dolorosa, los frutos que califican los actos y el simbolismo del miércoles de ceniza pertenecen a la iconografía premoderna, al evangelio y al rito católico. La memoria franquista de la Guerra Civil, pues, tapa el choque del bombardeo con la panoplia de valores confesionales y nacionales. El comentario de Pemán trata las fotografías como si fueran iconos y niega las condiciones materiales y técnicas de la reproducción masiva. Todo lo contrario, las narraciones de Rubio y Tusell tratan de relacionar las técnicas del desplazamiento con el simbolismo de la obra.

3. *EL OTRO ÁRBOL DE GUERNICA* DE LUIS DE CASTRESANA: SUSTITUCIÓN DEL SÍMBOLO INMUTABLE

Entre los conceptos clásicos de la metáfora, y con tan grande autoridad como la "translatio", surge la idea de que se puede analizar como una expresión figurada, que sustituye a otra expresión, más usual. Ambos conceptos, el

traslado ("translatio") como la sustitución ("immutatio"), se encuentran en Quintiliano (Lausberg 1990, 282, § 552ss.). Desde el punto de vista de la retórica, pues, los modelos de desplazamiento y de reemplazo parecen estrechamente conectados. Sin embargo, abren dos caminos distintos en el discurso cultural: permiten distinguir símbolos movibles de símbolos que, a causa de sus raíces fijas, no se dejan trasladar; su reproducción se efectúa como reemplazo simbólico, según un modelo premoderno.

Este otro modo de conceptualizar la reproducción resalta cuando comparamos el traslado del mural de Picasso con otro sistema de metáforas y analogías centradas en Guernica. La novela *El otro árbol de Guernica*, honrada por el Premio Nacional de Literatura en 1967, puede considerarse, ella también, parte del proceso de transición pacífica. Esta novela, por un lado, reveló la suerte de los niños expatriados e impulsó un proceso conmemorativo que llevó en 1986 a la creación de la Asociación de Niños Evacuados del 1937. Por otro lado, la historia de los niños vascos expatriados sirvió a una política de integración patriótica que, al final de los sesenta, se dirigió contra los nacionalismos regionales (González, 2001, 220-222). El "árbol de Guernica", un roble centenario, lugar simbólico donde reyes y reinas de España prestaron juramento a la autonomía vasca, aparece como un lugar de memoria específicamente español y ancestral. Este lugar de memoria milenario tiende a tapar el choque moderno del bombardeo.

Mientras que el *Guernica* de Picasso denuncia el ataque aéreo, *El otro árbol de Guernica* se refiere exclusivamente al roble, como si toda la ciudad siguiera indemne. Las dos obras, pues, invocadas al final de los años sesenta para reconstruir una identidad nacional, llevan a dos Guernicas distintas y como situadas en mundos paralelos. En el cuadro se nota la ausencia del árbol milenario, de hecho el único detalle que, por sobrevivir a la destrucción masiva, hubiera permitido identificar la escena como representación del bombardeo de Guernica. En cambio, la novela omite el bombardeo que se vincula con el nombre de Guernica a partir 1937. Luis de Castresana cuenta el exilio de un niño vasco, Santi, que junto a muchos otros se evacuaba a Francia y Bélgica para escapar de la Guerra Civil. Los niños vascos reunidos en un internado de Bruselas bautizan un roble del patio "El árbol de Guernica", para darse un nuevo centro de identidad. Se trata, pues, de una doble sustitución: Explícitamente, gracias al acto fundacional

del bautismo y a los ritos que confirman esta identidad (bailes circulares, fueros y concilio a la sombra del roble), un nuevo árbol reemplaza al original. Implícitamente, el árbol como icono de la memoria colectiva eclipsa otro icono, vinculado con el hecho traumático del bombardeo, el "Guernica" de Picasso.

Puesto que la evacuación masiva de niños del País Vasco se debía directamente a los bombardeos, parece imposible que el narrador no haga ninguna referencia a los asuntos de 1937. Es como si "Guernica", el nombre del roble simbólico y la causa de la identidad nacional, no se debiera relacionar con sus contrarios, es decir, barbarie, división y destrucción. Aun el comentario ulterior del autor presenta el nexo con el otro Guernica como una idiosincrasia belga, de la que los chicos se enteraron sólo después de elegir su lugar de memoria: "Cuando llamábamos 'el árbol de Guernica' al roble del patio descubrimos que en Bruselas se conocía el nombre de Guernica por el bombardeo que había sufrido la ciudad el 26 de abril de 1937 por los aviones de la Legión Cóndor (un mes y seis días después de salir nosotros de Bilbao) y por el famoso cuadro de Picasso" (Castresana, 1972b, 126).

Eficaces en las dos transformaciones que España necesitaba a finales de los años sesenta, capaces de transformar la realidad por medio de la reproducción industrial, esas obras lo consiguen de dos modos distintos. Crean *dos* formas para concebir la identidad nacional, y eso a partir de las *dos* Guernicas que fundan *dos* lugares de memoria. *El otro árbol de Guernica* propone un simbolismo natural como imagen de la identidad nacional. De ahí que la mayoría de sus tropos retóricos se centren en el símbolo del árbol, cuyo organismo ancestral y cuya presencia unívoca implica un modelo de organización política⁸.

Aunque sea de manera implícita, el árbol constituye una metáfora política. Comienza la serie de connotaciones positivas que se refieren al roble de Guernica con el mismo título y en el nombre dado al orfanato de Bruselas: El "Orphelinat rationaliste de Forest"⁹ se convierte en el "Fleury", por una referencia al árbol en plena floración, que logra mantener la categoría semántica de "Forest". Mientras que la voz del autor vuelve a emplear la alegoría del árbol en su ensayo acerca de su novela, *La verdad sobre "El otro árbol de Guernica"*, la mayoría de las comparaciones, metáforas y alegorías botánicas dentro de la narración se atribuyen

al enfoque del mismo Santi, chico sensible y aficionado a los árboles.

"Esta idea del hombre-árbol la tenía Santi tan adentro, era tan sustancial con su naturaleza, que cuando veía a alguien que no sabía que hacer con su vida, que no distinguía entre el sí y el no y que lo mismo le daba ocho que ochenta, decía de ese alguien que era un 'desarbolado'. Y de súbito, cavilando sobre el árbol y el mástil, le entró a Santi un temblor angustioso al imaginar la tragedia de los hombres, y de las mujeres, y de los niños que no querían o que no podían crecer sobre su propia tierra" (Castresana, 1972a, 167).

La alegoría del hombre-árbol se difunde por toda la novela para enfatizar que nación es tierra, y que las identidades españolas o belgas se pronuncian con la univocidad de sus raíces. Aun si nunca se habla de la voz de la sangre, la idea es que la naturaleza da la forma de organismo a toda identidad y permite que hallen "otro árbol de Guernica" en otro roble. Esa sustitución simbólica no es pura ficción, ya que el mismo roble de Guernica no es eterno. De hecho, hubo que reemplazarlo varias veces por otros árboles crecidos de los jóvenes esquejes del roble original¹⁰. La novela centrada en la alegoría del árbol ajusta la búsqueda de identidad al modelo de un "aura" natural, arraigada al suelo. El árbol puede sustituirse por otro símbolo, por otro árbol; pero esta reproducción no se efectúa de manera técnica sino connota la transmisión dinástica. La imagen del árbol en el escudo del País Vasco no es reproducción moderna sino emblema premoderno. Más allá de la culpa de las circunstancias un roble es un roble, y las raíces son las raíces. Con todo, el símbolo orgánico toma su forma de la misma naturaleza, vista como un depósito de sentidos unívocos y de identidades evidentes.

El otro árbol consigue dar un centro simbólico a la sociedad tradicionalista que recrean los jóvenes españoles. Les proporciona un espacio donde pueden cantar y bailar como sus padres, y un lugar de integración social, donde se otorga la nacionalidad vasca a un chico belga, y se iniciará una suerte de noviazgo entre Santi y otra refugiada de origen catalán. En la edición de 1972, ilustrada por fotos de la película que se hizo a partir del libro, esta función simbólica del árbol parece documentarse en algunas imágenes casi etnológicas. El reemplazo del centro simbólico, en la ficción de Luis de Castresana, se logra gracias a un rito

de pasaje –el bautismo–. Las connotaciones culturales de la sustitución resultan, pues, distintas de las del traslado. Ambas pueden verse como formas de mantener el aura simbólica y la legitimidad de objetos únicos frente a una situación de crisis como el destierro; pero en el primer modelo el traslado material propicia traslados simbólicos que abren la obra a varios contextos. En cambio, la sustitución del objeto, al menos en el caso del "otro árbol de Guernica", se hace con el propósito de conservar el sentido simbólico y la unidad del organismo original.

4. TRASLADOS ILEGÍTIMOS: DESINTEGRACIÓN Y DESAPARICIÓN DE OBJETOS DE VALOR

Los relatos acerca de cambios culturales como desplazamiento y de reemplazo marcan el período de la transición y su afán de legitimidad política. Recientemente, sin embargo, desatan también metáforas satíricas o traslados ilegítimos. El modelo del desplazamiento desemboca en la desintegración o desaparición del objeto simbólico. *El robo más grande jamás contado* (2002), película de Daniel Monzón, presenta a un grupo de criminales que plantean robar la obra de arte más grande del mundo –el "Guernica"– mediante una grúa. No logran realizar su robo, y por el intento fracasado destruyen el mural. Sin embargo, el pedazo del lienzo que involuntariamente habían arrancado, les permite chantajear al Estado español, que hará todo para rescatar la integridad del símbolo nacional.

Desde luego, ya al final de los sesenta, la ambigüedad del cuadro de Picasso invita a cuestionar todos los esfuerzos de transformarlo en un símbolo legítimo –hasta impulsar réplicas como la serie de montajes "Guernica" del equipo crónica, que lo reescribe para contrapesar el cambio o la pérdida de significado¹¹. En cambio, la película de Monzón, que lleva en su cartel una grúa, confirma no solamente el valor material, sino también el peso simbólico del mural. Es interesante comparar esta ficción con un hecho real que parece imitar la idea de la película. Ya mencionamos la escultura "Equal/Parallel: Guernica/Bengasi" de Richard Serra para ilustrar el conjunto de técnicas de reproducción y traslados simbólicos. Lamentablemente, el compromiso político que expresa el título nunca hizo de los bloques de acero un símbolo "aurático" a la medida del mural de Picasso. La prueba es que las trazas del Serra se pierden en

1992, sin que su propietario, el Museo Nacional del Prado, o la opinión pública se enteren de nada. Cito una de las noticias de *El País*:

"Con grúa. Tranquilamente, el 15 de diciembre de 2005 un camión y un coche entraron por la noche en el jardín de la Fundación Henry Moore en Much Hadham, población situada al norte de Londres, y con una grúa cargaron en el camión la escultura 'A reclining figure', de Moore, una pieza valorada en 4,5 millones de euros que pesa 2,1 toneladas. La policía sospecha que los ladrones querían vender el bronce tras fundirlo. Es una sospecha que planea también sobre la famosa escultura de Richard Serra desaparecida, por no decir robada, del almacén en el que la tenía depositada el Reina Sofía de Madrid desde hacía 10 años"¹².

La grúa es un emblema del traslado técnico. Con un botín de 38 toneladas, frente a las dos toneladas del Moore, los delincuentes de Madrid pueden presumir del "robo más pesado jamás contado". No son las condiciones técnicas de este traslado ilegítimo las que quebrantan el "aura" de la obra, sino los fines: El objeto simbólico se convierte en mercancía en el mercado de arte (en el caso del inglés) o, aún peor, en el mercado de acero (en el caso de Serra).

Los comentarios acerca de este robo o dejan entrever cierta nostalgia por un símbolo arraigado en un todo orgánico (como en *El otro árbol de Guernica*) o enfatizan la posibilidad de reproducción que resulta de la naturaleza técnica del obra. Mientras que el "Guernica" de Picasso – por su proceso de recepción – todavía tiene algo de reliquia, es decir de cuerpo, de "Equal/Parallel" dicen que no se puede "conservar la obra como si fuera un cadáver"¹³. No obstante, la policía concentra su busca en el suelo, como si el metal tuviera que reintegrarse en la tierra de la que había salido¹⁴. Pero la obra de arte virtual no tiene ni las raíces ni el aura del árbol de Guernica, es hierro reproductible de acuerdo con Amelia Aranguren, del Centro de Arte Reina Sofía: "La obra de Serra no es como un cuadro, es una instalación, una idea, está en su cabeza. Se puede volver a reproducir siendo igual de original, guardando toda su esencia"¹⁵. La sustitución incluso resulta más fácil en este caso, ya que el objeto técnico tiene un número definido de calidades, mientras que en el mural como en el árbol de Guernica sobran inefables esencias simbólicas. Puesto que la sustitución legítima y la presencia irreplicable de la obra ya no tienen valor simbólico, el traslado ilegíti-

mo, mediante una grúa, queda como la única forma que pueda ilustrar la analogía simbólica "Equal/Parallel: Guernica/Bengasi". El metal robado, acero quemado y fundido, la obra de arte desaparecida sería, pues, no solamente la expresión de una pérdida total del aura, sino también una "metáfora absoluta", una variante enigmática del proceso metafórico que se cristaliza en Guernica. En conclusión,

el aura moderna que se manifiestan en el cuadro y en el roble se debe a su capacidad de servir como paradigma de un discurso metafórico: a diferencia de otros símbolos culturales que se emplean como metáforas, los símbolos de Guernica fundamentan la estructura del propio discurso. No son metáforas políticas, sino que constituyen una política de la metáfora.

NOTAS

- 1 El título inglés del libro de 2005 reza "Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon", New York, Bloomsbury.
- 2 Aunque Miriam Hansen prefiere considerar la forma artesanal y casi medieval del tapiz como un caso de "kitsch", distinto de la reproducción masiva (Hansen, 2004, 391), la transposición de obras de arte moderno en tapices forma parte del fenómeno de "arte industrial" y está, en tanto, estrechamente relacionado con las técnicas descritas por Benjamin.
- 3 Citado por Barbara Celis en "Esta copia es el original", *El País*, 3 de junio de 2007, p. 48.
- 4 Javier Tusell: "El final de la transición", *El País* 11-09-1981, p. 25.
- 5 Algunos estudios se dedicaron a describir el "ritual secular" y a la arquitectura casi religiosa que apoyaron el "carácter aurático" del "Guernica" (Zunzunegui, 1990, 50; Layuno Rosas, 1993, 615-637).
- 6 Javier Angulo: "Protestas en Euskadi por la instalación de 'Guernica' en el Casón del Buen Retiro", *El País* 12-09-1981, p. 25. Por la actualidad de la discusión sobre un posible viaje del "Guernica" al País Vasco véase Lola Galán: "La política persigue al 'Guernica'", *El País*, 9 de abril de 2006, p. 7.
- 7 Este álbum dedica dos dobles páginas y media al asunto Guernica. Es verdad que el comentario insiste en una fecha –el 29 de abril de 1937– que no es la del bombardeo, y que la fotografía de Pablo Picasso cede el paso a la del comandante que conquistó la ciudad –como si ambos fueran de una manera u otra iconos del triunfo fascista– (Pemán, 1967, 370-371).
- 8 El concepto de "orgánico" e "inorgánico" toma al pie de la letra la distinción entre el tipo del intelectual "orgánico", "comprometido exclusivamente con su propio bando, e intelectual 'inorgánico', 'apenas comprometido consigo mismo', metáforas plasmadas por Alberto Reig Tapia a propósito de José María Pemán y Miguel de Unamuno" (Reig Tapia, 1999, 13).
- 9 Hace poco, se publicó la historia de este orfanato belga (Goldberg y Pirlot, 1996).
- 10 Véase José Antonio Jáuregui: "El árbol de Gernika. 1858-20.4.2004", en *El Mundo Magazine*, n.º 274, 26 de diciembre de 2004 (consultado en el sitio www.elmundo.es/magazine).
- 11 Los artistas valencianos muestran la obra de Picasso como objeto de varias formas de agresión: En uno de estos cuadros, "Túnel de tiro", las figuras del mural, trasladadas a un nuevo contexto, sirven de blanco para ejercicios de tiro (Dalmau, 2002, 108).
- 12 C.S.: "Robos masivos, casos selectos", *El País*, 1 de septiembre de 2006, p. 34.
- 13 Manuel Borja-Villel, citado por F. Samaniego: "Crear arte con instrucciones de uso", *El País*, 27 de julio de 2006, p. 40.

Recibido: 23 de marzo de 2009

Aceptado: 23 de abril de 2009

- 14 Jesús Duva: "Sin rastro del coloso de Serra", *El País*, 2 de julio de 2006, p. 51.
- 15 Citada en N.N.: "Reproducir la esencia", *El País*, 26 de marzo de 2006, p. 56.

BIBLIOGRAFÍA

- Barea, Pedro (1999): "Gernika y el 'Guernica' en el teatro", en José Romera y Francisco Gutiérrez (eds.): *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 583-594.
- Benjamin, Walter (1973): "La obra de arte en la era de su reproductividad técnica [1936]", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 15-58.
- Block de Behar, Lisa (2004): *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, Paris, L'Harmattan.
- Chipp, Herschel B. y Tusell, Javier (1988): *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- De Castresana, Luis (1972a): *El otro árbol de Guernica [1967]*, Madrid, Editorial Prensa Española.
- De Castresana, Luis (1972b): *La verdad sobre 'El otro árbol de Guernica'*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- Cueto Asín, Elena (2005): "'Sombras de héroes' de Germán Bleiberg o el primer 'Guernica' sobre el escenario", *Revista Hispánica Moderna*, LVIII (junio-diciembre), 93-106.
- Dalmace, Michèle et al. (2002): *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, Valencia, IVAM.
- Goldberg, Martine y Pirlot, Adelin (1996): *346 chaussée d'Alsemberg. Histoire de l'orphelinat rationaliste de Forest*, Bruxelles, Espaces de liberté.
- González, Fernando (2001): "La sombra del exilio: la figura del exiliado en el cine español de ficción: los casos de 'Nueve Cartas a Berta', de 'Basilio Martín Patino' y de 'El Otro Árbol de Guernica', de Pedro Lazaga", en José María Bacells y José Antonio Pérez Bowie (eds.): *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 211-228.
- Hansen, Miriam (2004): "Why Media Aesthetics", *Critical Inquiry*, 30/2, 391-395.
- Henriet, Patrick (2007): "Les saints et la frontière en Hispania au cours du moyen âge central", in Klaus Herbers y Nikolaus Jaspert (eds.): *Grenzüberschreitungen im Vergleich: Der Osten und Westen des mittelalterlichen Lateineuropa*, Berlin, Akademie, 361-386.
- Lausberg, Heinrich (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Franz Steiner.
- Layuno Rosas, María Ángeles (1993): "Guernica: Museos e instalaciones", *Espacio, tiempo y forma, Serie VII (Historia del Arte)*, 6, 607-646.
- Pemán, José María (1967): *Comentarios a mil imágenes de la guerra civil española*, Barcelona, AHR.
- Reig Tapia, Alberto (1999): *Memoria de la Guerra Civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza.
- Rubio, Steve (2004): "Inventing Culture (Behind the Garage Door)", en Michael Bérubé (ed.): *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishing, 175-184.
- Van Hensbergen, Gijis (2005): *Guernica. Historia de un icono del siglo XX*, Madrid, Debate.
- Zunzunegui, Santos (1990): *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar.