

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

LA VIGENCIA DE LAS OBRAS MAESTRAS. *GUERNICA* A MEDIO SIGLO DE LA MUERTE DE SU AUTOR

The validity of masterpieces. *Guernica* half a
century after the death of its author.

A validade das obras-primas. *Guernica* meio
século após a morte de seu autor

Juan David Chávez Giraldo

Doctor en Artes. Profesor titular Universidad Nacional de Colombia

jdchavez@unal.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-9293-4764>

Resumen

En la conmemoración del quincuagésimo aniversario del fallecimiento del pintor Pablo Picasso, este ensayo retoma el óleo *Guernica*, que el artista realizó para el Pabellón Nacional de España en la Exposición Internacional de París de 1937, basado en el bombardeo aéreo hecho a la ciudad que da nombre al cuadro. Se hace una lectura de la obra desde una perspectiva filosófica para evidenciar la vigencia del mensaje hermenéutico en la actualidad, repasando de manera sintética la historia y la génesis de la violencia y de la guerra en la especie humana. A través del texto se enfatiza la extensa capacidad interpretativa de esta pintura, lo que permite corroborar su estatuto de obra maestra. En la parte final del escrito se reflexiona sobre la posibilidad de reconducir la actitud beligerante del hombre con el fin de humanizar los conflictos bélicos.

Palabras clave: arte y guerra, guerra, *Guernica*, obra maestra, Pablo Picasso, violencia.

Abstract

In commemoration of the fiftieth anniversary of the death of the painter Pablo Picasso, this essay takes up the oil painting *Guernica* that the artist made for the National Pavilion of Spain at the 1937 Paris International Exposition based on the aerial bombardment of the city that gives its name to the chart. A reading of the piece is made from a philosophical perspective to demonstrate the validity of the hermeneutic message today, reviewing in a synthetic way the history and genesis of violence and war in the human species. Through the text the extensive interpretive capacity of this painting is emphasized, which allows us to corroborate its status as a masterpiece. The final part of the writing reflects on the possibility of redirecting the belligerent attitude of man in order to humanize war conflicts.

Keywords: art and war, *Guernica*, masterpiece, Picasso, violence, war.

Resumo

Em comemoração ao cinquentenário da morte do pintor Pablo Picasso, este ensaio revisita a pintura a óleo *Guernica*, que o artista pintou para o Pavilhão Nacional da Espanha na Exposição Internacional de 1937, em Paris, com base no bombardeio aéreo da cidade que dá nome ao quadro. A obra é lida a partir de uma perspectiva filosófica, a fim de destacar a validade da mensagem hermenêutica nos dias atuais, revisando de forma sintética a história e a gênese da violência e da guerra na espécie humana. Ao longo do texto, é enfatizada a ampla capacidade interpretativa dessa pintura, o que corrobora seu status de obra-prima. A parte final do texto reflete sobre a possibilidade de redirecionar a atitude beligerante do homem a fim de humanizar os conflitos bélicos.

Palavras-chave: arte e guerra, guerra, *Guernica*, obra-prima, Pablo Picasso, violência.

La guerra y la paz deben verse como las dos caras de la moneda de la creatividad humana y como parte del nicho humano contemporáneo
Fuentes (2018, p. 216)

La obra maestra de arte

El mensaje de una obra maestra de arte es inagotable; su posibilidad interpretativa y la capacidad de generar experiencias significativas trascienden el espacio y el tiempo. Por eso, una verdadera obra maestra siempre está vigente, y aunque de ella se haya dicho mucho, en cualquier momento se podrá seguir explorando su insondable universo estético y simbólico para encontrar nuevas ideas y sentidos. Además, mantendrá su capacidad de conmover memorablemente a quienes la aprecien, gracias a su calidad y su profundidad.

Una obra maestra incluso supera a su hacedor, escapa de lo que aquel pensó, sintió y expresó, porque establece un diálogo íntimo con cada espectador,

manteniendo su iconicidad universal y, en consecuencia, la creación maestra expande la voz del autor; en este caso Picasso, quien afirmaba que “con el dibujo y el color como armas, he intentado profundizar en el conocimiento del mundo y del ser humano” (en Walther, 1995, p. 10).

Sin lugar a dudas, la autenticidad es una condición de la maestría artística. Ella revela un estado de percepción de la realidad radicalmente nueva cuando el creador es él mismo con libertad absoluta, de suerte que la obra producida es verdadera y posee el sentido de la negatividad productiva gadameriana,¹ que propone nuevas circunstancias y crea espacios; no es solo representativa, sino que ella misma es una realidad en sí, que permite una actualización de la experiencia y permite enriquecer cada interpretación.

Aunque el término “obra maestra” apareció en el contexto de los gremios medievales cuando los oficiales pretendían adquirir el grado de “maestro” demostrando su capacidad técnica artesanal, el concepto se mantiene hasta hoy asociado a la obra de mayor valor en la producción artística de un autor, como un sinónimo de las palabras latinas *magnum opus*, que significa “obra magna”, y alude a la mejor de las creaciones de un artista, aunque un mismo creador puede tener varias obras maestras. Podría afirmarse que, en la actualidad, una obra maestra de arte se califica como tal cuando posee características sobresalientes, bien sea desde el punto de vista técnico, emotivo o filosófico y, en consecuencia, adquiere el estatuto de admirable y excepcional.

Esto es precisamente lo que puede presenciarse en *Guernica*, el majestuoso óleo sobre lienzo realizado por Pablo Picasso entre el 1 de mayo y el 4 de junio de 1937 en su taller en rue des Grands Augustins, París, Francia. Para el sicólogo y filósofo alemán Rudolf Arnheim (1904-2007), “Picasso no se limitó a depositar en el *Guernica* lo que él había pensado sobre el mundo; más bien incrementó la comprensión del mundo” (Arnheim, 1981, p. 19). Con suma complejidad visionaria, el lienzo se convierte en un instrumento de pensamiento que modifica la experiencia existencial de quien la contempla.

La pintura se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en Madrid, España, en una sala del segundo piso del edificio Sabatini, como parte de la colección, y se exhibe de manera permanente junto con algunos bocetos, dibujos preparatorios, estudios de composición, varios postscriptos, imágenes de copias y algunas fotografías de Dora Maar sobre la evolución de la obra.²

1 Véase Gadamer (1996, pp. 428-429).

2 Henriette Theodora Markovitch (1907-1997) fue una artista plástica francesa que adoptó el seudónimo de “Dora Maar”. Vivió en Argentina desde los 3 hasta los 23 años, conoció a Picasso en el afamado café Deux Magots en 1936, con quien sostuvo una tormentosa relación amorosa hasta 1944, aunque él estaba casado, pero separado, con la bailarina rusa Olga Jojlova (1891-1955). Gracias a la cercanía entre Dora y Picasso, y por recomendación del crítico de arte francés y editor de la revista *Cahiers d'art* Christian Zervos (1889-1970), ella registró fotográficamente el proceso de creación de *Guernica*.

La historia del *Guernica* inicia cuando el Estado español lo encargó al pintor en 1937, para el Pabellón Nacional en la Exposición Internacional de París del mismo año.³ Pero cuando inició la Segunda Guerra Mundial, el cuadro viajó, por decisión del propio autor, a Estados Unidos, para que fuera resguardado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York hasta que termina el conflicto bélico. Posteriormente, en 1958, el artista renovó el préstamo al mismo museo hasta que España se estabilizara políticamente como una democracia.⁴ La creación, entonces, retornó en 1981 a España, para vincularse a su actual entidad custodia desde 1992, desde donde continúa incrementando su poder estético y su influyente capacidad comunicativa, soportados en el hecho de que “la fuerza del *Guernica* reside, en última instancia, en la genuina implicación de Picasso en el horrible acontecimiento” (Hensbergen, 2005, p. 242).

Para que el lector tenga una idea de la actitud rebelde del polifacético artista y se comprenda el orden perturbador de *Guernica*, cabe traer las palabras que el mismo Picasso respondió en una entrevista que se le hizo al finalizar la Segunda Guerra Mundial: “No, la pintura no se hace para decorar pisos. Es un instrumento de guerra para atacar y defenderse del enemigo” (en Hensbergen, 2005, p. 43).

La tela tiene una dimensión de 349,3 × 776,6 cm y está inspirada en el bombardeo efectuado el 26 de abril de 1937 por la Legión Cóndor, de la fuerza aérea alemana, y la Aviación Legionaria italiana sobre la población vasca que da nombre a la pintura,⁵ y que con un estilo tardocubista y surrealista recuerda que “la vida nunca fue tan efímera como hoy. No hay nada que pueda prometer duración y consistencia” (Han, 2017b, p. 38).

Como en muchas de las obras del maestro español, *Guernica* toma referencias de múltiples artistas, entre los que se pueden nombrar al escultor italiano Miguel Ángel (1475-1564),⁶ al pintor flamenco barroco Pedro Pablo Rubens (1577-1640), al español prerromántico Francisco de Goya (1746-1828), al francés neoclásico Jacques Louis David (1748-1825) y a su coterráneo, el romántico Théodore Géricault (1791-1824).

3 “La aparición posterior del mural en una sucesión de exposiciones en Escandinavia, Inglaterra y finalmente Nueva York, significó que su estatus de gran evento artístico se estableciera de inmediato” (Cowling, 2002, p. 571; traducción propia).

4 El *Guernica* recorrió Estados Unidos en exposición itinerante en el Instituto de Arte de Chicago, el Museo Fogg de Harvard, el Museo de Arte de la Ciudad de Saint Louis, el Museo de Bellas Artes de Boston, el Museo de Bellas Artes de San Francisco, el Museo de Arte de Cincinnati, el Museo de Arte de Cleveland, el Museo de Arte Isaac Delgado de Nueva Orleans, el Instituto de Artes de Minneapolis, el Instituto Carnegie de Pittsburgh y la Galería de Bellas Artes de Columbus en Ohio.

5 La población no tenía ninguna relevancia militar, por lo que se considera un pleno acto de terror.

6 Existen semejanzas entre el conjunto de la madre y el hijo muerto ubicado en la izquierda de la pintura con la disposición de María y Jesús en el mármol *La piedad*, fechado en 1499.

Así también, como suele ocurrir en la producción de muchos artistas, en varias creaciones anteriores de Picasso pueden identificarse precedentes del *Guernica*, como las múltiples pinturas, dibujos y grabados en los que el toro y el caballo aparecen de manera protagónica, pero el aguafuerte *Minotauromaquia*, realizado por el genio en 1935, es el antecedente directo de esta pintura mural, que demuestra “hasta qué extremo asombroso las imágenes de un artista son independientes del significado que éste les confiere en cada caso particular” (Arnheim, 1981, p. 34). Por eso, más que una interpretación alegórica o psicológica del *Guernica*, el sentido trascendente del mensaje y su contextualización temporal en cualquier momento histórico es un aspecto fundamental para la vigencia de la obra.

“De apreciación clara, ‘Guernica’ aparece como una obra sumamente polifacética. En ello reside la fascinación y la grandeza de este cuadro” (Warncke, 1997, p. 390), que posee una composición general basada en la clásica estructura piramidal, pero con un resultado febrilmente dinámico. La obra no representa una escena concreta de la incursión alemán-italiana dentro de la guerra civil española, sino que acude a una serie de imágenes icónicas que evocan la barbarie atroz de la guerra. Esto le permite constituirse en un símbolo universal, “cuya unicidad obedece justamente al mero testimonio, al hecho de que ciertos individuos, en ciertas situaciones, atestiguan los rasgos de una estructura que, empero, es universal, la revelan, la indican, la dan a leer ‘más en carne viva’” (Derrida, 1997, p. 34) para denunciar el disparate de los enfrentamientos bélicos, ya que “no hay, pues, una justificación normativa posible de la guerra, sino existencial. Es decir, no puede haber una justificación de la guerra” (Han, 2017b, p. 68).

Génesis y evolución de la violencia y de la guerra

Si bien no se tienen claros los orígenes de la guerra, una hipótesis la postula como una condición natural enraizada en la biología del ser humano⁷ que, por instinto, ataca aquello que percibe como una amenaza para su propia supervivencia y lo hace entonces agresivo *per se*, “aun cuando el extraño no tenga ninguna intención hostil, incluso cuando de él no parta ningún peligro, será eliminado a causa de su *otredad*” (Han, 2012, p. 12). En este orden de ideas, el antropólogo francés Pierre Clastres (1934-1977) declaró que la guerra aparece por mera agresión. Para el afamado neurólogo y psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939), la violencia se origina en una pulsión de muerte inconsciente y destructiva. Por su parte, el filósofo e historiador francés René Girard (1923-2015) explicó la violencia como producto de la

⁷ Hay evidencia de que las pautas de violencia son las mismas en chimpancés y en humanos, lo que confirma una evolución específica del antepasado común (Fuentes, 2018, p. 183).

rivalidad que se origina en el deseo común de algo. Otra postura opuesta a estas teorías defiende la idea de que, por el contrario, el ser humano logró su evolución gracias a la solidaridad y la reunión leal, empática y altruista de los integrantes de los grupos y que, en consecuencia, “la violencia no es un fenómeno puramente innato” (Muchembled, 2010, p. 20). Tal vez lo que ocurrió, entonces, fue una combinación de ambas situaciones, que evolucionaron de manera paralela haciendo del humano un ser social y al mismo tiempo agresivo.

Como una consecuencia de esta naturaleza dual, todos los ámbitos de la cultura reflejan en mayor o menor medida la condición beligerante y conflictiva que se traslada a lo social, a lo económico, a lo político y a lo mítico y a lo religioso. De esta manera, los individuos y por extensión la especie humana es conflictiva.⁸ Dicha característica, como muchas, se ha desarrollado con el tiempo, con base en una violencia coordinada y perfeccionada tecnológica y estratégicamente, y ha generado guerras en diversas escalas y en todos los contextos.

Aunque la violencia siempre ha estado presente en la historia humana, su rostro ha cambiado notablemente. En los grupos arcaicos, la guerra casi siempre se dio por la escasez de recursos y tuvo un carácter ritual. Con el advenimiento de los denominados “imperios agrarios”, la expansión territorial, el ejercicio del poder y la dominación se convirtieron en motor vital. A pesar del “carácter despótico de los ejércitos asirio, persa y egipcio” (Montross, 1963, p. 7), la guerra estaba protocolizada; generalmente, las hostilidades estaban prohibidas en ocasiones especiales, como la muerte de un gobernante, las celebraciones religiosas o las temporadas de siembra y cosecha, y el adversario era valorado y respetado.

Los romanos, con su sentido pragmático imperial, más que poseer superioridad táctica o de armas, tenían un espíritu bélico de carácter heroico, como producto del deber ciudadano; a pesar de las inmensas y numerosas derrotas del ejército romano, las legiones⁹ fueron la base del poder militar que permitió el establecimiento del vasto imperio. Con el paso de los años, las caballerías de los bárbaros se convirtieron en el sostén militar de Roma, lo que constituyó la base del ciclo caballeresco medieval en la historia de la guerra en Occidente y en las cruzadas religiosas impulsada por la Iglesia católica y llevadas a cabo por señores feudales y soberanos europeos. Aunque no puede hablarse de un periodo de paz en el continente europeo de aquel entonces, la fe común logró reducir el sufrimiento y la atrocidad de la guerra.

8 La mayor parte de la historia de la especie humana no está determinada por la violencia o la guerra, pero durante los últimos 5000 a 10 000 años aumentaron en frecuencia e intensidad (Fuentes, 2018, p. 209).

9 Llegaron a tener hasta 6300 soldados entre la infantería y los jinetes.

Como bien se sabe, la pólvora fue inventada en China en el siglo ix y fue llevada a Europa por bizantinos y árabes hacia el 1200,¹⁰ y se tienen noticias de armas de fuego unos cien años después,¹¹ lo que sin duda transformó radicalmente los alcances y efectos de la guerra, incluyendo el desarrollo de la ingeniería militar; “la guerra interna a partir del siglo xvi entre Estados o entre religiones cristianas antagonistas, se impuso durante más de medio siglo” (Muchembled, 2010, p. 17), y la matanza se convirtió en regla. Sin embargo, “alrededor del año 1660, diríase que los hombres parecen acordar, por consentimiento tácito, una moderación de la guerra” (Montross, 1963, p. 213), que se mantuvo hasta el estallido de la Revolución francesa en 1789 y se puede calificar como un periodo diplomático en la historia castrense.¹²

Puede notarse que, hasta la Modernidad, la violencia fue algo cotidiano y exhibido públicamente. En la sociedad moderna, en cambio, la violencia pierde legitimidad; por eso, el sangriento ataque del bombardeo que expone *Guernica* y que cobra sentido universal y atemporal, es criminal y reprochable desde todo punto de vista; “la obra anatemiza la guerra como destructora de la cultura humana” (Warncke, 1997, p. 398). No obstante, este tipo de acciones permanece en diversos contextos, frente a lo cual la pintura reitera que “si la experiencia de siglos nos enseña alguna lección perdurable sobre la guerra, esta es sin duda la de que el corazón del hombre nunca ha sido cambiado por ninguna de las armas que ha concebido su muerte” (Montross, 1963, p. vii).

Desde la batalla de Maratón¹³ en el año 490 a. de C. hasta el siglo xviii, los ejércitos operaban bajo códigos de conducta y moral, con pautas convencionales, composición semejante y armamento parecido, pero la guerra nunca ha sido tan sangrienta como desde el siglo xix (Foucault, 1991, p. 165). Las campañas napoleónicas, las batallas de independencia en América, la guerra civil estadounidense, las guerras ruso-persas, ruso-turcas y ruso-japonesa, la austro-prusiana y las africanas, entre otras, configuraron un siglo cruel y demoledor en el que las proezas de los vencedores se midieron por las pérdidas de vidas humanas del enemigo y los territorios anejados. Y luego vendría la fatídica Primera Guerra Mundial entre 1914 y 1918, que dejó entre nueve y diez millones de soldados exterminados y otros siete

10 En el año 1249, el monje inglés Rogelio Bacon menciona la pólvora en una comunicación que se toma como el primer documento que registra su existencia en Europa (Montross, 1963, p. 123).

11 En Inglaterra, se importaron armas de fuego desde Gante en 1314 (Montross, 1963, p. 123).

12 En este paréntesis temporal cumplieron un papel fundamental los tratados de la Paz de Westfalia, firmados en 1648, que pusieron fin a las guerras de los Treinta y los Ochenta Años, y a más de un siglo de confrontaciones religiosas entre católicos y protestantes.

13 Combate armado que definió la primera guerra médica, enfrentó al rey persa Darío I con los atenienses y sus aliados. Es una de las batallas más antiguas de las que se tiene conocimiento detallado, registrado por el historiador y geógrafo griego Heródoto (484 a. de C.-425 a. de C.) en el libro vi de su obra *Historia*. El resultado de muertes fue de 6400 persas contra 192 griegos.

millones de civiles muertos. Aunque no fue la primera vez,¹⁴ en este conflicto se usaron aeronaves con propósitos militares de reconocimiento, ataque y defensa, y en ella se dio el primer bombardeo aéreo sobre una ciudad, cuando un zeppelin alemán descargó bombas sobre la ciudad de Lieja, Bélgica, constituyendo el precedente más significativo de la catástrofe humanitaria plasmada en *Guernica*.

Para el filósofo neerlandés Johan Huizinga (1872-1945), la guerra poseía un carácter lúdico como función cultural que tenía reglas y límites, y en la que se reconocían los derechos del adversario. Hasta hace unas dos centurias, incluso se intercambiaban cortesías y regalos, y se introducían sátiras o burlas —propias del juego—. Sin embargo, “la teoría de la guerra total ha renunciado al último resto de lo lúdico en la guerra y, con ello, a la cultura, al derecho y a la humanidad en general” (2000, p. 18). *Guernica* expone este abandono del sentido agonal de la guerra, para ubicarse en el campo criminal, hasta alcanzar el paroxismo de las dos guerras mundiales del siglo xx.

En la actualidad, se habla de “guerras de cuarta generación”, caracterizadas por tácticas de combate ocultas que se dirigen a civiles y que incluyen las guerras de guerrillas, las asimétricas, las de baja intensidad, el terrorismo y el contraterrorismo, las guerras populares y las cibernéticas, entre otras. Cabe anotar que las de “primera generación” se basaban en armas de fuego y ejércitos estatales; las de “segunda generación” tienen como centro la mecanización y la industrialización, y las de “tercera generación” son las que combinan tácticas y cuerpos aéreos, marítimos y terrestres, que despliegan su poder gracias a la velocidad y la sorpresa en las agresiones.

Obsérvese que en *Guernica* no hay evidencia directa de las estrategias ni de las peculiaridades de la batalla. Bien podría tratarse del registro posterior a cualquier escena violenta sin adscripción temporal. Es factible asociar el cuadro con un ataque terrorista, o puede tratarse de las consecuentes radiaciones de una detonación nuclear. No es posible saber si lo ocurrido fue un enfrentamiento cuerpo a cuerpo, mecánico, industrial, químico o digital. Ahí radica en gran medida la trascendencia magistral de la obra, que le otorga actualidad permanente.

El arte y la guerra

Es interminable la lista de obras de arte que han denunciado o documentado esta inmostrable faceta de la civilización. Desde la *Estela de los buitres*, que describe el triunfo de Eannatum, rey de Lagash, en Umma cerca

14 El primer uso bélico de la aviación se dio en 1911 en la guerra ítalo-turca. Paradójicamente, el primer bombardeo aéreo lo realizó España en 1913 en la guerra del Rif —región montañosa de Marruecos—.

del 2450 a. de C., hasta las series fotográficas del artista manizaleño Federico Ríos Escobar, que exponen con una abrumadora belleza el fatal panorama armado colombiano, pasando por *El mosaico de Issos*, que representa la caballería protegiendo a Alejandro Magno en la batalla del sitio que da pie al título de la obra y que se llevó a cabo en el 333 a. de C., el extenso tapiz de Bayeux, elaborado entre 1082 y 1096 con las escenas de la invasión a Inglaterra que adelantó Guillermo de Normandía, el óleo del mencionado Rubens, *Las consecuencias de la guerra*, finalizado en 1638, las muchas pinturas de batallas navales en todos los rincones del planeta, los grabados de Goya conocidos como *Los desastres de la guerra*, realizados entre 1810 y 1815, o *Blam y Whaam!*, óleos del estadounidense Roy Lichtenstein (1923-1997), que con su estilo pop retoman el lenguaje de las historietas cómicas para plasmar instantes en combates aéreos, como el de *Guernica*, solo para citar unas cuantas obras y de manera exclusiva dentro del arte plástico. Es poco probable que la violencia desaparezca en los humanos, pero estos y todos los casos de obras de arte que atienden el flagelo de la guerra son ejemplos perfectos de cómo “usamos creativamente, y limitamos, esta violencia. Nuestra capacidad de hacer la paz es más complicada y valiosa que nuestra capacidad de hacer la guerra” (Fuentes, 2018, p. 189).

El arte no ha sido, pues, ajeno a los horrores de la guerra. Pero *Guernica* tiene un papel protagónico dentro de este género. Encomendado por el director general de Bellas Artes, pintor y muralista español Josep Renau Berenguer (1907-1982)¹⁵ al controvertido Picasso,¹⁶ es considerado uno de los cuadros más importantes del siglo xx.

Uno de los valores más destacados de esta inigualable pintura es que, frente a la “bella descripción y mucha ficción romántica o heroica [...] todo ese ennoblecimiento de la guerra, transportándola al dominio ritual y moral y al mundo estético de la fantasía” (Huizinga, 2000, pp. 124-125) que el arte había hecho hasta entonces, exhibe una contundente ruptura, al exponer la crueldad del atacante y el martirio de los afectados con una sencillez expresionista pasmosa. Los más de cuarenta bocetos y la obra definitiva, todos hechos en el transcurso de un mes y medio de intenso trabajo, muestran la pasión y el dolor que el artista albergaba durante el momento creativo. Como el mismo genio lo expresó, “en la pintura mural en la que estoy trabajando, y que titularé ‘Guernica’, y en todas mis últimas obras expreso claramente mi repulsión hacia la casta militar, que ha sumido a España en un océano de dolor y muerte” (Buchhloz y Zimmermann, 1999, p. 68).

15 Escribió el primer ensayo sobre *Guernica*.

16 El arquitecto español Josep Lluís Sert (1902-1983), diseñador del pabellón español para el que se destinó el encargo, organizó la reunión con Picasso y otros personajes y funcionarios públicos (Hensbergen, 2005, p. 43). Sert realizó, entre sus muchos trabajos, varios proyectos urbanos en Latinoamérica, uno de los cuales es el Plan Piloto de Medellín, Colombia, realizado en 1950 en compañía del alemán Paul Lester Wiener (1895-1967).

Habiendo fallecido hace medio siglo el 8 de abril a sus 91 años, Pablo Ruiz Picasso (1871-1973) trasegó por la escultura, la cerámica, el arte gráfico, la ilustración, el dibujo, el *collage*, el diseño de vestuario y de escenografía y la pintura, e incluso realizó algunas obras literarias y poesías. La calidad de su producción artística, especialmente la plástica y en particular la pictórica, lo llevó a marcar un momento de inflexión en la historia del arte moderno occidental. Incursionó en varios movimientos, retomó y recreó múltiples obras de otros artistas anteriores, y creó el cubismo, al lado del pintor y escultor francés Georges Braque (1882-1963).

En la conmemoración del quincuagésimo aniversario de su muerte, se puede evidenciar la potencia trascendental de su obra completa y la actualidad específica de *Guernica* en el poco alentador panorama actual y las vísperas de una posible tercera guerra mundial, que cada vez parece más próxima. Las permanentes agresiones entre las potencias del globo, la confrontación entre China y Taiwán, los desafiantes actos de Corea del Norte, las provocaciones permanentes en la Franja de Gaza, el reciente recrudecimiento de la guerra civil en Sudán, la invasión rusa a Ucrania que cumple ya más de un año y los múltiples estallidos bélicos de diversa índole a lo largo y ancho de la esfera, sin contar las numerosas guerras internas en numerosos países, entre ellos Colombia, y hasta la reciente aprobación del parlamento japonés de nuevos tratados de cooperación militar con Inglaterra y Australia hacen que el mensaje de *Guernica* tenga plena oportunidad, pues como se puede notar fácilmente, la guerra es un fantasma siempre presente a pesar de “que la razón [...] desde el trono de máximo poder legislativo moral condena la guerra como una vía jurídica” (Kant, 2005, p. 91).

Además, cualquier conflicto armado posee raíces sumamente complejas que se hibridan sin aparente lógica y pueden dar lugar a escenarios pavorosos de devastación en los que la incoherencia y la irracionalidad campeen sin límites. En muchas ocasiones, ni los actores directos involucrados son conscientes de las razones que los impulsan a luchar y son presa de fuerzas oscuras que se ocultan tras banderas agitadas por intereses insospechados. Por ejemplo, el Instituto Internacional de Estudios para la Paz de Estocolmo calcula que el gasto militar mundial superó los dos billones de dólares en 2022 (Stockholm International Peace Research Institute, 2022), lo que representa una industria sobre la cual asechan infinidad de intereses económicos. Pareciera, entonces, que el apelativo de *homo sapiens* no dibuja muy bien la especie, pues al fin y al cabo no es tan razonable como se pensó en la Ilustración; quizá por eso también se le ha dado la designación de *faber* (fabricante), *ludens* (jugador), *urbanus* (urbano), *laborans* (trabajador), *sacer* o *sacri* (sagrado) y, por supuesto, *bellicus* (bélico).

Incluso los algoritmos de las tecnologías digitales, que han dado lugar a la aparición de las denominadas “redes sociales”, estimulan la polarización

política, étnica, religiosa y filosófica, propiciando los enfrentamientos en todos los órdenes y alentando la adscripción a bandas, barras, partidos, tribus urbanas o mediáticas que exacerban las violencias, cruzan los límites éticos y pasan por alto los derechos y deberes en beneficio exclusivo y egoísta de quienes creen tener la razón. Además, las disputas entre facciones albergan una necesidad de autoafirmación e identidad, puesto que “la *exclusión* del otro declarado como enemigo construye, en contrapartida, una imagen del yo rotunda e inequívoca” (Han, 2017b, p. 72).

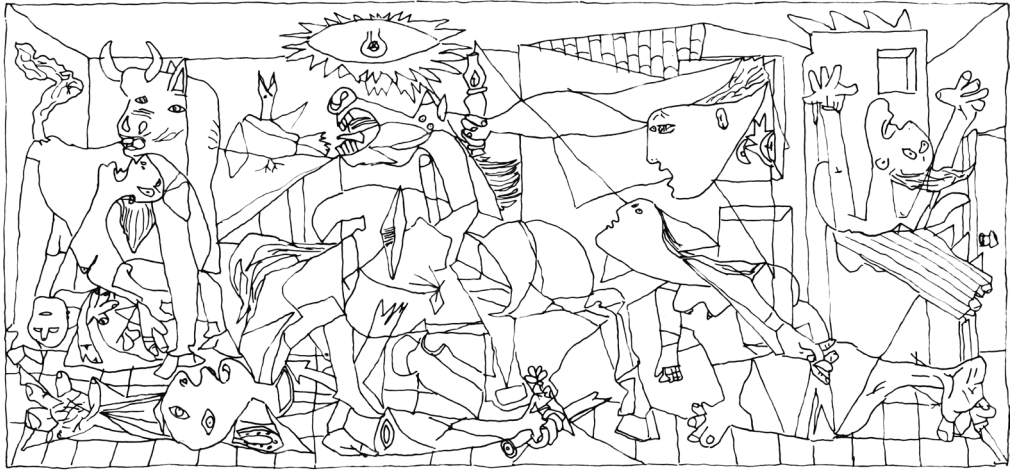
En tal sentido, *Guernica* no solo es un acto de delación, sino también una confesión que ratifica la emoción negativa del autor, y en la identificación del espectador con el tema abordado por la obra y con cada figura de la composición, se configura un manifiesto de estabilidad. El encuentro con *Guernica* es abrumador, embriagante y dramático; desafía el intelecto para radicarse en el corazón; se aloja en las vísceras, porque tiene la capacidad de superar el reporte de la cruenta incursión que rememora. Con su escala y la cruda energía de cada personaje, es sobrecogedor y despierta los sentimientos más intensos.

No es posible tener una arqueología completa de los conflictos armados en el planeta,¹⁷ ni siquiera en la Edad Moderna es rastreable el panorama por la innumerable cantidad. Tan solo en las dos décadas que van corridas del nuevo siglo pueden sumarse más de treinta guerras, con un saldo inaceptable de pérdidas humanas cercano al millar en cada uno. En el ámbito local, el conflicto interno armado colombiano dejó 450 666 muertos entre 1985 y 2018 (Colombia, Comisión de la Verdad, 2022, pp. 127 y 179), muestra fehaciente de la permanencia del flagelo, los efectos irreparables y la infinidad de víctimas.

Todo ello refuerza el significado actual de *Guernica*; “el hecho de que todavía no se haya prestado atención o no se hayan aprendido sus lecciones hace que hoy siga siendo un símbolo tan relevante como lo ha sido siempre” (Hensbergen, 2005, p. 24), pues, entre otras cosas, en el lienzo del malagueño se sintetiza la tipología de los damnificados tras la masacre: el difunto, la huérfila, el torturado, el amputado, el preso, los animales testigos...

17 “Desde el 3600 a. C. hasta mediados de nuestro siglo el número de guerras documentadas asciende a 14.351” (Muñoz, 2005, p. 16). El autor se refiere al siglo xx.

Los símbolos atemporales del *Guernica*



Pablo Picasso, *Guernica*. Dibujo, 2024. Tinta, 26 × 12 cm.
Fuente: dibujo de Juan David Chávez Giraldo.

Las desgarradoras figuras de *Guernica* muestran de manera contundente que “en la Modernidad, la violencia toma forma psíquica, psicológica, interior” (Han, 2017b, p. 15). Los efectos cubistas que deconstruyen a los personajes con torsiones y roturas discontinuas se producen por fuerzas recónditas que nacen en las entrañas desgarradas por el sufrimiento emocional de la impotencia ante el horror, son eco de la tortura que resuena en la mente y hace estragos en el alma. La imposición vehemente del silencio mediante la acción militar no es otra cosa que, en palabras de filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004), el monolingüismo del otro, de manera “que no habrá sido otra cosa que una escritura deconstructiva” (1997, p. 99). Así, “la representación pulsional (*Triebrepräsenz*) reprimida ‘crece’ ‘en la oscuridad’ y encuentra ‘formas extremas de expresión’, que también adoptan rasgos destructivos” (Han, 2017b, p. 42), en un intento por revocar la crueldad de la barbarie.

Más allá de los posibles vínculos,¹⁸ esa brutalidad está encarnada en las dos bestias que sobresalen entre las demás figuras y planos, y se acentúa por contraste cromático con el fondo lúgubre, exaltado por la ausencia de color de las superficies que se visten de luto. En consecuencia, se enfatiza la presencia del deceso de las 1645 víctimas mortales (Hensbergen, 2005, p. 62), porque “el muro está asociado siempre a la muerte” (Han, 2012, 63), que se alía con la tenebrosidad y la dolorosa histeria manifiesta en los alargamientos

18 Es factible que el toro represente al Estado, al mítico animal que rapta a Europa, o hasta al mismo Picasso, y que el caballo, a la España nacionalista (Arnheim, 1981, pp. 34-35).

goyescos y los miembros y cuellos arqueados en una atmósfera caótica de sadismo inexplicable, pues la violencia produce invariablemente desgarros y rupturas, bien sean físicas o emocionales. La violencia lleva a la parálisis, contiene al otro, lo reduce y lo reprime; entonces, por reacción, los cuerpos estallan, se deforman y revientan.

En el cuadro, todo está perturbado, hay una agitación que capta el trastorno por la pérdida, por la impotencia y el agotamiento, no hay otra opción que el lamento salvaje en un intento infructuoso de hacerse valer y manifestar la oposición. La rebeldía impulsada en el cuadro entona una sinfonía eterna y revela la luz expresiva de la denuncia que se escucha dondequiera que se posa el espectro de la parca.

El ave que aparece en la parte alta de la tela entre las cabezas del toro y el caballo, que para algunos es una paloma, como símbolo de la paz rota, y que pasa casi desapercibida por estar camuflada entre el fondo, apenas se adivina en la composición. Salvo por una mancha blanca ubicada en el pecho y el manto superior del cuerpo y un gris oscuro que cubre el vientre, la paloma solo está delineada. Sin embargo, el ala izquierda aparece caída y el cuello erguido hacia el cielo se convierte en un pico dentirrosto abierto para emitir el reclamo con un chillido estridente de alarma, que parece clamar la garantía de la paz perpetua desde su *natura daedala rerum*:¹⁹ “que a través del antagonismo de los hombres surja la armonía, incluso contra su voluntad” (Kant, 2005, p. 99). El pájaro, sobre una mesa, parado e inmóvil por el impacto y el esfuerzo de su lamento, se posa sin poder volar, aturdido por el estruendo que prohíbe su libertad y solo le queda alzar su voz al firmamento.

Las cuatro llamas que emergen de la cubierta de un edificio sugieren los inmensos incendios producidos por las bombas y la destrucción de la ciudad que, tras el ataque, solo mantuvo en pie una cuarta parte de sus construcciones.²⁰ Por su parte, los tradicionales techados españoles en tejas de barro, símbolo de la protección celeste del recinto sagrado del hogar, hacen presencia para poner en evidencia la ruptura del cofre íntimo y la exposición del alma al ver los cuerpos despojados de la protección tectónica.

La humanidad desnuda, los pechos exaltados, los pies descalzos, las falanges rotas, los miembros descuartizados y las posturas forzadas componen el lenguaje del mural que comunica saña y encono, para anunciar que no tiene sentido el hecho de que “nuestra civilización [haya] inventado la noción

19 La expresión la retoma el filósofo prusiano Immanuel Kant (1724-1804) del poeta y filósofo romano Lucrecio (c. 99 a. de C.-c. 55 a. de C.), en el sentido de una naturaleza que ordena todas las cosas (Kant, 2005, p. 99).

20 El bombardeo, hecho por más de cuarenta aeronaves y que duró más de tres horas, fue llevado a cabo con bombas de fragmentación de 250 kilogramos y bombas incendiarias termita, que arden hasta 2500 °C.

de guerra justa, única circunstancia en la que matar es lícito, por no decir necesario” (Muchembled, 2010, p. 373). La flor que brota de la mano del guerrero tendido, que empuña con toda fuerza el mango de la espada rota, condensa la esperanza y se hace promesa de la metamorfosis vital, en un intento por dejar la pupa de la ancestral violencia.

El papel secundario de la arquitectura y del espacio urbano devastado le permite al artista enfocar su obra en los efectos de la violencia sobre los seres humanos y animales, lo que contribuye con la posibilidad de que el público se identifique con la obra sin restringirla a un momento o a una geografía. Tal identificación hace eco de “la intención de constituir una afirmación de vida, una declaración contra la guerra, un mandato para hacer arte, no guerra” (Cowling, 2002, pp. 575-576; traducción propia).

Un aspecto que sobresale en el mural es la decisión de Picasso de exponer el suplicio a través de cuatro mujeres y solo dos hombres —el niño finado y el soldado decapitado—; “el elemento femenino, que al principio solo consta de la portadora de luz, asume también las funciones de madre, fugitiva y víctima que cae” (Arnheim, 1981, p. 150). Con ello, la obra ostenta el doloroso drama femenino producido por la estulta virilidad bélica, que tiene en el candor tierno el blanco perfecto para la atrocidad. Ante la vehemente crueldad, ellas se alzan para rechazar el atropello y clamar el consuelo numinoso para contrarrestar la impotencia y la pena recóndita. En este sentido, *Guernica* recuerda el clásico *Testamento de juventud* de la escritora inglesa Vera Brittain (1893-1970), publicado en 1933, con la descripción autobiográfica del impacto de la Primera Guerra Mundial en las mujeres de Gran Bretaña. Con intensos gritos, las damas de ambas obras rehúsan la encarnación violenta del trágico acto guerrero como estandarte de una cruzada pacifista.

Pero, pese a que están hermanadas, una cosa son las guerras y otra diferente es la violencia. Si bien, como se anotó, las guerras desde el siglo XIX son más brutales y tienden a semejarse a las de la antigüedad siria, persa, maya y azteca, “desde el siglo XIII hasta el siglo XXI, la violencia física y la brutalidad de las relaciones humanas siguen una trayectoria descendiente” (Muchembled, 2010, p. 9). Obviamente, hay excepciones y el retorno de las bandas juveniles desde mediados del siglo pasado presagia un nuevo escalamiento.²¹ En este sentido, “El *Guernica* había resultado profético en más de un aspecto” (Hensbergen, 2005, p. 185), y se adelanta en el tiempo para mostrar que, en la actualidad, “la violencia sufre una interiorización

21 En 2000, la tasa anual de homicidios por cien mil habitantes era de 60,8 en Colombia, mientras que, en Japón, de 0,6, y en Francia y en Inglaterra, de 0,7. Si se agregan los suicidios y los accidentes de tráfico, el riesgo de muerte era de 24 % en Colombia (el homicidio era 19 veces más frecuente que el suicidio y tres veces más que los accidentes de tráfico), 18 % en Rusia, 6 % en Estados Unidos, 8 % en Japón y Francia, 4 % en Alemania y Suecia, y 3 % en el Reino Unido (Muchembled, 2010, p. 339).

que [...] se desmarca cada vez más de la negatividad del otro o del enemigo y se dirige a uno mismo” (Han, 2017b, p. 11).

En el grito de cada uno de los seres que habitan la pintura se advierte la mutación de los destrozos provocados por la hostigación para radicarse en el piso interno de cada criatura. Puede, además, interpretarse la aparente escenificación interior de la obra como una decisión plástica que subraya esta idea de enmarcar el evento en un ámbito cerrado, claustrofóbico, autista y opresivo, que actúa como una suerte de infierno terrenal y refleja las tinieblas del yo, para rememorar el antro confinado de la tortura o el escondrijo atrincherado para huir de la debacle, para desterritorializar el instante y “des-ubicar” el ataque, para concentrar la batida en el suplicio de los sujetos, sin exhibir la distopía del emplazamiento. De esta manera, “el interior no logra presentar una continuidad hacia el exterior, interiorizarlo, de modo que se quiebra con el desmoronamiento del exterior. La violencia es ese desgarró que no da lugar a ninguna mediación ni reconciliación” (Han, 2017b, p. 102).

La crueldad sorpresiva del ataque que viola desde el aire el lugar sagrado de la superficie terrestre humana obliga a enfocar la creación pictórica en un “antiespacio” sin consistencia arquitectónica ni sustancia poética, porque “la violencia es destructora del espacio” (Han, 2017b, p. 103). *Guernica* es la imagen de una feroz pesadilla inundada de oscuridad, en la que los personajes atiborrados atormentan la razón, en un paraje surreal sin consistencia. Así, “retrataba la instintiva naturaleza animal del hombre, la historia del conflicto humano e interior, la batalla de los deseos, el espíritu y el potencial de brutalidad [...] el descenso a los infiernos” (Hensbergen, 2005, p. 191). Esa manifestación audaz y condensada constituye su legado.

El mensaje trascendente del mural de Picasso

En el primero de los tratados conocidos sobre el asunto, *El arte de la guerra*,²² el general y filósofo chino Sun Tzu (c. 544 a. de C.–c. 496 a. de C.) asume una postura moral y, en consecuencia, afirma que “capturar el ejército enemigo es mejor que destruirlo; tomar intacto un batallón, una compañía o un pelotón de cinco hombres es mejor que aniquilarlo [...] la suma de las habilidades es dominar sin lucha al enemigo” (1999, p. 118). Más adelante dice que “atacar ciudades es la peor política” (p. 119), y hacia el final del capítulo 12 llama a la prudencia y a no cometer acciones precipitadas ni provocadas por la furia o la ira de un mandatario o de un general, porque “un estado destruido

22 Data del periodo entre los años 400 y 320 a. de C. No solo ha tenido una gran influencia en el pensamiento militar chino a lo largo de la historia, sino también en el japonés y el ruso.

no puede volver a restaurarse ni pueden los muertos volver a ser llamados a la vida” (Tzu, 1999, p. 194). Esta perspectiva contrasta radicalmente con lo que expone Picasso en *Guernica*, que parece ser lo común en las guerras modernas, siguiendo más bien la sentencia del militar prusiano Carl von Clausewitz (1780-1831), quien en cambio manifestó, en *De la guerra*,²³ que “introducir en la filosofía de la guerra un principio de moderación sería absurdo; la guerra es un acto de violencia llevado hasta el límite extremo” (citado en Lidell, 1999, p. 9). No obstante, él también consideraba que la guerra nunca debía ser un propósito en sí misma.

El óleo de Picasso —que tantas veces se ha retomado con una actitud apropiacionista posmoderna o con intención recreadora, con distintas técnicas y calidades, como la reproducción en tapiz tejido en 1955 por el taller de la artista textil francesa Jacqueline de la Baume Dürrbach, en el sur de Francia, con la supervisión de Picasso,²⁴ o la serie *Guernica*, conformada por *La visita*, *El banquete* y *El intruso*, realizada por el Equipo Crónica en 1969, y de ellos mismos, *Juegos peligrosos*, del año siguiente; o *Mural para una fábrica socialista*, realizado en esmalte sintético sobre tablex, en 1981, por la bumanguesa Beatriz González (1932-v.) o *Guernica*, óleo en diez paneles creados en 1977 por el vasco Agustín Ibarrola (1930-v.), con la intención de recuperar el original picassiano para el País Vasco—,

[...] se lanza a la búsqueda de historia y filiación. En ese lugar de celos, en ese lugar dividido entre la venganza y el resentimiento, en ese cuerpo apasionado en su propia “división” antes de cualquier otra memoria [...] se destina a la anamnesis (Derrida, 1997, p. 20),

como un interrogatorio para conocer las dolencias y padecimientos de la cultura con la esperanza de obtener un diagnóstico que permita tratar el mal. De este modo, ofrece una radiografía veraz de los rasgos internos y estructurales, así como de los criterios externos del fenómeno “que desdibujan esas fronteras, las atraviesan y por lo tanto hacen aparecer su artificio histórico, también su violencia” (Derrida, 1997, p. 21) y, por lo tanto, permiten comprender el núcleo ontológico de la refriega para reconducir la senda de los conflictos.

23 Escrito tras las guerras napoleónicas entre 1816 y 1830, y publicado en 1832, constituye un clásico sobre estrategia y táctica militar que aún en la actualidad se estudia en las academias castrenses.

24 Estuvo en el acceso a las cámaras del Consejo de Seguridad de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en Nueva York desde 1985 hasta 2021. Fue cubierto con una tela azul en 2003, cuando el secretario de Estado estadounidense Colin Powell pedía el apoyo de la ONU a la acción militar en Irak. Fue retirado en 2021 por los propietarios, la familia Rockefeller. Regresó al mismo sitio en 2022, pero no estará allí de manera permanente, ya que será donado al Fideicomiso Nacional para la Preservación Histórica estadounidense.

Aunque “el estado de paz entre hombres que viven juntos no es un estado de naturaleza (*status naturalis*), que es más bien un estado de guerra” (Kant, 2005, p. 81), la paz debe ser instaurada; por eso, la política, el derecho, la filosofía y también el arte deben contribuir con tal propósito. Una verdadera obra maestra de arte, como *Guernica*, abre pues el sentido dialógico, lanza su mensaje mediante una flecha que atraviesa todas las dimensiones y se hace vigente en cada momento y en cualquier lugar; es umbral de paso al mundo metafísico, no se limita a la denuncia, no solo acusa o describe, porta el sentido transformador.

A lo largo de los años, el *Guernica* se ha reinventado y ha pasado de ser un cuadro nacido de la guerra a convertirse en una obra que habla de reconciliación y de la esperanza de una paz mundial duradera. (Hensbergen, 2005, p. 19)

Así, para intentar evitar situaciones como el atroz conjunto de *Guernica* y “humanizar” la guerra, puede traerse la noción de la *ética discursiva* que plantea el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas (1928-v.), cuya clave es la *interacción comunicativa*, en cuanto es la comprensión entre individualidades —sujetos, grupos, gobiernos, instituciones, etc.— lo que puede resolver problemas de tipo ético, basando el diálogo en valores universales que parten de la dimensión comunicativa de la razón, porque se puede llegar a acuerdos a través de los lenguajes —incluyendo los plásticos y visuales— sin recurrir a la violencia, sino acudiendo a la argumentación razonada o al mensaje estético, como en el caso de una obra de arte.

Esta reflexión resuena con el planteamiento filológico de Derrida, cuando dice que

[...] el silencio [...] no pacifica ni apacigua nada, ningún tormento, ninguna tortura [...] incluso podría llegar a agravar el terror, las lesiones y las heridas. Un guion nunca basta para ahogar las protestas, los gritos de ira o de sufrimiento, el ruido de las armas, los aviones y las bombas. (1997, p. 24)

Esto, obviamente, implica aceptar la teoría, de ascendencia kantiana, formulada por el lingüista y filósofo estadounidense Noam Chomsky (1928-v.), de que los humanos tienen una estructura biológica, mental y lingüística común, por lo que es posible que mediante la acción dialógica se pueda debatir la validez y legitimidad de las verdades, las ideas, los sentimientos y los pensamientos en entornos de igualdad; es decir, los diferentes puntos de vista se analizan y se consensuan entre las partes para lograr una voluntad común, que implica autonomía y responsabilidad colectiva. Pero estos acuerdos y generalizaciones no deben llevar a la uniformidad, deben permitir la diversidad y la pluralidad cultural.

Tal aceptación de la diferencia y la alteridad la retoma el filósofo surcoreano Byung Chul Han (1959-v.), quien analiza cómo, en la actualidad, todo está dado para negar al otro. En este sentido, *Guernica* pone en presente no solo la denuncia, la queja y el llanto, sino también la advertencia y el exhorto, pues como Han lo manifiesta en *La expulsión de lo distinto* (2017a), anula la alteridad y conduce a la destrucción, la confrontación violenta, la agresión. Han muestra cómo los medios de comunicación masivos de la era digital conducen a una uniformidad general, aspecto que, como se mencionó, debe estar excluido de los acuerdos producidos por una ética discursiva; en cambio, la sociedad actual hipercomunicada promueve una igualdad alienada, en la que cada quien, desde su soledad, evita la diferencia, solo acepta lo igual, y como resultado, la individualidad se pierde entre lo que el surcoreano denomina “el enjambre”, una especie de masa social vacía, porque el sentido se ha reemplazado por la sensación instantánea.

El ansiado *like* es la muestra más notoria de esta absurda paradoja, que, al igual que el óleo *Guernica*, “puede reinterpretarse considerándolo una escena del aparato psíquico del sujeto de rendimiento contemporáneo, que se violenta a sí mismo, que está en guerra consigo mismo” (Han, 2012, p. 9), porque en la historia de la guerra, que “se basa en el engaño” (Tzu, 1999, p. 151), el enemigo adopta diferentes formas: una fiera salvaje, un clan vecino, el ejército de un soberano, una plaga, un virus —como el que provocó la reciente pandemia de COVID-19—, o uno mismo mediante la autolesión —consciente o no—. Eso es lo que en última instancia puede deducirse, mediante una interpretación hermenéutica libre, que representa la unidad aérea que, al servicio de la causa franquista, bombardeó el municipio de Guernica y Luno durante la guerra civil española, y que le permitió, al para entonces canciller alemán Adolf Hitler (1889-1945), probar y mejorar el arma aérea de la Legión Cóndor con miras a la ofensiva mundial que proyectaba para un futuro cercano.

De esta manera se constata la vigencia de la obra maestra de Picasso que, como acto de expresión, supera cualquier dimensión, y cincuenta años después de su fallecimiento, no ha reducido su capacidad de atracción, abre horizontes de significado y otorga sentidos en una realidad hipercomunicada, engolosinada con los ídolos mediáticos postizos y el narcisismo hiperactivo e hiperneurótico de la sociedad del rendimiento, que conduce irremediabilmente a la muerte, porque “la velocidad es la esencia de la guerra” (Tzu, 1999, p. 183).

Referencias

- Arnheim, R. (1981). *El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura*. Gustavo Gili.
- Brittain, V. (1933). *Testamento de juventud*. Victor Gollancz.
- Buchhloz, E. L. y Zimmermann, B. (1999). *Picasso. Vida y obra*. Könemann.
- Colombia, Comisión de la Verdad (2022). *Hay futuro si hay verdad. Informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Tomo 2. Hallazgos y recomendaciones de la Comisión de la Verdad de Colombia*. Comisión de la Verdad. <https://www.comision-delaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones-1>
- Cowling, E. (2002). *Picasso. Style and meaning*. Phaidon.
- Derrida, J. (1997). *El monoligüismo del otro o la prótesis de origen*. Manantial.
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Fuentes, A. (2018). *La chispa creativa. Cómo la imaginación nos hizo humanos*. Ariel.
- Gadamer, H. (1996). *Verdad y método I*. Sígueme.
- Han, B. Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Han, B. Ch. (2017a). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Han, B. Ch. (2017b). *Topología de la violencia*. Herder.
- Hensbergen, G. van (2005). *Guernica. La historia de un ícono del siglo xx*. Random House Mondadori.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens*. Alianza, Emecé.
- Kant, I. (2005). *Hacia la paz perpetua. Un esbozo filosófico*. Biblioteca Nueva.
- Lidell Hart, B. H. (1999). Prefacio. En S. Tzu, *El arte de la guerra* (pp. 9-12). Panamericana.
- Montross, L. (1963). *Historia de las guerras*. Jano.
- Muchembled, R. (2010). *Una historia de la violencia*. Paidós.
- Muñoz, J. (2005). Introducción. En I. Kant, *Hacia la paz perpetua. Un esbozo filosófico* (pp. 13-35). Biblioteca Nueva.

Stockholm International Peace Research Institute. (2022, abril 25). El gasto militar mundial supera los 2 millones de dólares por primera vez. https://www.sipri.org/sites/default/files/2022-04/milex_press_release_esp.pdf

Tzu, S. (1999). *El arte de la guerra*. Panamericana.

Walther, I. (1995). *Pablo Picasso 1881-1973. El genio del siglo*. Taschen.

Warncke, C. (1997). *Picasso*. Taschen.

Para citar este artículo: Chávez Giraldo, J. D. (2022). La vigencia de las obras maestras. *Guernica* a medio siglo de la muerte de su autor. *Artes La Revista*, 21(28), 70-89.