

«Esto no es Guernica...». Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española.

Javier ORTIZ ECHAGÜE

javieroe@yahoo.es

Centro Universitario Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)

Recibido: 15 de marzo de 2010

Aceptado: 26 de julio de 2010

RESUMEN

El bombardeo de Guernica fue un acontecimiento mediático de primera importancia durante la guerra civil española. El hecho de que Franco atribuyera la destrucción de la ciudad a un incendio republicano, provocó un fuerte debate en la prensa y en el cine. Entre otros medios, la fotografía sirvió como prueba para demostrar una u otra interpretación de lo que “realmente” había ocurrido. Este trabajo trata de examinar el uso de la fotografía en la prensa nacional y republicana. Así se verá cómo los medios usaron las fotografías como “pruebas”, que se interpretaban convenientemente según su punto de vista.

Palabras clave: Bombardeo de Guernica. Fotografía y propaganda. Fotografía en la guerra civil española. Pabellón español de París 1937

Historical approach and conceptual evolution of the Precision Journalism

ABSTRACT

The bombardment of Guernica was a media event of great importance during the Spanish Civil War. The fact that Franco attributed the destruction of the city to a Republican fire led to a vigorous debate in the press and cinema. Among other media, photography was used as evidence to prove either interpretation of what “really” happened. This research attempts to examine the use of photography in both Francoist and Republican press, and how each one used photographs as “evidence”, which were conveniently interpreted under their own point of view.

Keywords: Guernica’s bombardment. Photography and Propaganda. Photography in the Spanish Civil War. Spanish Pavilion in the Paris World Fair 1937

SUMARIO: 1. Introducción. 2. “«Barbarie marxista en Guernica». 3. «Esto no es Guernica». 4. Guernica en París, 1937. 5. Las mentiras españolas. 6. El «buen uso» de las imágenes. 7. Referencias bibliográficas. 8. Anexo fotográfico.

1. Introducción

“La destrucción de Guernica -escribió George STEER- no sólo fue un espectáculo horrible para los que la presenciaron: fue además objeto de la más gigantesca y absurda mentira que escucharon oídos cristianos» (STEER, 1978: 257).

La noticia del bombardeo de la pequeña ciudad vasca, el 27 de abril de 1937, fue difundida desde el mismo día en que ocurrió. Ya el día 28 de abril, el mismo Georges STEER publicó una crónica en *The Times*¹, en la que aseguraba que, el día anterior, la aviación alemana había arrasado Guernica. Según STEER, tuvo lugar un bombardeo sistemático de tres horas y cuarto, en el que se emplearon unos 3.000 proyectiles y bombas incendiarias. Quedaron afectados un 70% de los edificios de la ciudad. A esto se sumaba que aquel era un día de mercado, de modo que el bombardeo afectó fundamentalmente a la población civil. Una destrucción indiscriminada, que debía tener objetivos tanto simbólicos -era un ataque a uno de los lugares fundamentales del imaginario nacionalista vasco-, como experimentales. El de Guernica fue el primero de una serie de bombardeos indiscriminados sobre población civil, que se plantearían ya abiertamente durante la Segunda Guerra Mundial. Aquí se abría la serie que llega hasta Dresde o Hiroshima y Nagashaki (SLOTERDIJK, 2003: 86-87). Sin embargo, mientras que otros casos como el de Hiroshima estuvieron sometidos a la censura (LEO, 1985: 6-12), el bombardeo de Guernica fue público desde el principio, y su interpretación dio lugar a un enorme debate mediático.

Efectivamente, desde el primer las autoridades republicanas hicieron pública la atribución de los hechos. En unas declaraciones que tuvieron un amplio eco en la prensa internacional, el Lendakari, Juan Antonio Aguirre, aseguró que lo que había ocurrido era un bombardeo sobre población civil, llevado a cabo por la aviación alemana². Los medios de comunicación afines a la República se encargaron de difundir la noticia, que suponía una tremenda acusación contra el bando franquista. Se publicaron relatos sobre lo que había ocurrido, y las revistas gráficas se hicieron eco de la tragedia de Guernica, incluso sin necesidad de fotografías de los acontecimientos. La conmoción internacional fue tremenda. Por no citar más que un caso, podría recordarse cómo el joven Jorge OTEIZA, que acababa de llegar a Buenos Aires, recibió la noticia del bombardeo. “Aquella noche me encontré llorando en la pequeña plazoleta con el retoño del árbol de Guernica, y otros patriotas que fueron llegando. En esos mismos días el anuncio de una gran concentración de alemanes nazis en el Luna Park. Yo creo que, según dijeron, anduve enloquecido, propuse

¹ *The Times*, 28 abril 1937: 17. El mismo día STEER publicó su crónica en el *New York Times*, y reafirmó los datos esenciales en *The Times*, 29 abril 1937, 30 abril 1937, y 6 mayo 1937.

² “Devant Dieu et devant l’Histoire qui nous jugeront, j’affirme que, pendant trois heures et demie, les avions allemands ont bombardé, avec acharnement inconcevable, la population civile sans défense de la ville historique de Guernica, réduisant en cendres la célèbre cité, poursuivant du feu de leurs mitrailleuses les femmes et les enfants qui fuyaient affolés”, Juan Antonio AGUIRRE, *Regards*, 6 mayo 1937, cit. en FONTAINE, 2003: 164.

distintas operaciones de respuesta vasca, una de ellas, para estremecerse, de fulminante naturaleza bélica” (en PELAY OROZCO, 1978: 313).

En la prensa, Guernica sirvió, en muchos casos, como un símbolo de las víctimas inocentes del fascismo. El 2 de junio, por ejemplo, la revista comunista *Volks Illustrierte* (nº 22, 2 junio 1937: 345; en EVANS, 1992: 457) volvió a reproducir las declaraciones del Lendakari Aguirre, en el contexto de una composición de John HEARTFIELD que mostraba una madre con su hijo junto a una casa en ruinas. Y una semana después (nº 23, 9 junio 1937: 369; en EVANS, 1992: 459), la misma revista publicó un nuevo fototipo de Heartfield, titulado “¡En memoria de los católicos víctimas del fascismo!”. En primer plano, se presentaba una gran cruz formada por letras, que indicaban las cifras de la destrucción llevada a cabo por Franco. Respecto a Guernica, indicaban: “Asesinados por los pilotos nacionalsocialistas de Franco: 2.000 civiles, la mayoría mujeres y niños, así como numerosas monjas y sacerdotes, todos católicos vascos. En Guernica, destruidas por los mismos pilotos: todas las iglesias excepto una”. Y de fondo se incluía la imagen de un Cristo crucificado alemán del siglo XVII, obra de Balthasar PERMOSER. Se trataba, así, de reflejar gráficamente que no existía oposición entre ser católico y republicano, pues todos eran igualmente víctimas de Franco. A las pocas semanas de haber ocurrido, el caso de Guernica ya se había convertido en un símbolo de la lucha contra el fascismo.

2. «Barbarie marxista en Guernica».

En esta situación, la reacción de Franco fue la negación rotunda de los hechos. Según la versión oficial franquista, Guernica no había sido bombardeada, sino incendiada por los propios republicanos en su huida. Víctor DE LA SERNA, por ejemplo, desde el diario *ABC* de Sevilla (19 mayo 1937), aseguraba que “son los separatistas los que han incendiado Guernica, con una morosa perversidad de sacrílegos”. Esto tampoco era extraño, pues a lo largo de toda la batalla del Norte se habían publicado historias semejantes sobre otros pueblos. Así se decía que había ocurrido en Irún en septiembre de 1936³. *Fotos* -el semanario gráfico popular de Falange (MAINER, 1990: 288-298)-, había publicado, por esas fechas, unas desoladoras fotografías que pretendían mostrar cómo, en Eibar, “la barbarie ruso separatista, impotente para contener el avance arrollador de las tropas españolas, redujo a escombros la ciudad” (nº 10, 1 mayo 1937: 17). Según se decía, algo semejante había ocurrido en Guernica. En un primer momento, se aseguró que había sido imposible un bombardeo, ya que la aviación franquista no había podido volar aquel día a causa del mal tiempo (una especie de *siri-miri* producido por unas nubes bajas). Respecto a la posibilidad de que hubiera podido ser aviación extranjera, un comunicado de Salamanca lo negó rotundamente:

³ Cf. Alfredo Antigüedad, “Así nos dejaron los rojos Irún”, *Fotos*, nº 93, 10 diciembre 1938: 6. Una visión más detallada sobre el debate informativo de Guernica, en SOUTHWORTH, 1977.

“No hay aviación alemana ni extranjera en la España nacional. Hay aviación española. Noble y heroica aviación española, que lucha constantemente con aviones rojos que son rusos y franceses y conducen aviadores extranjeros” (*Heraldo de Aragón*, 28 abril 1937; cit. en SOUTHWORTH, 1977: 48).

Esto no era extraño en la propaganda de guerra. La negación explícita de la presencia alemana e italiana en España -como señaló Herbert R. SOUTHWORTH- “formaba parte del doble juego de la diplomacia europea de aquella época. Si [Franco] hubiese admitido que había en España unidades organizadas de la aviación de guerra alemana, los gobiernos inglés y francés se habrían visto en la obligación de reaccionar en consecuencia. Sin la capacidad o la voluntad de actuar, todos los que se encontraban comprometidos preferían mantener la ficción de que los alemanes e italianos que había en España -si es que los había- eran *voluntarios*” (SOUTHWORTH, 1977: 52).

Con el paso del tiempo, el argumento de la meteorología acabó por desaparecer, y todo se centró en la versión del incendio. La prensa conservadora difundió versiones ambiguas, dependientes de la información parcial distribuida por Havas, la agencia de información francesa. Por ejemplo, el periódico monárquico *L'Action Française* (29 abril 1937: 2), comentaba que “toda la prensa roja, rosa, francmasona o puritana lanza de los dos hemisferios lanza, desde ayer, gritos de horror”; y concluía afirmando tranquilamente: “La guerra es la guerra” (así que de poco servía escandalizarse si, en la guerra, Guernica había sido bombardeada). Otro periódico francés, *Le Jour* (29 abril 1937: 3), se limitó a repetir el desmentido enviado por el gobierno de Salamanca; y otros como *Paris-Soir* (29 abril 1937), *La Petite Gironde* (29 abril 1937) o *L'Illustration* (8 mayo 1937) se dedicaron a confrontar las dos versiones de los hechos⁴. *Le Figaro* (30 abril 1937) afirmó escuetamente que “la histórica ciudad de Guernica acaba de ser destruida por un bombardeo aéreo”, sin precisar más la autoría. Aunque los hechos básicos estaban claros (la ciudad de Guernica había sido destruida), las versiones franquista y republicana para explicar esta destrucción se contradecían abiertamente (cfr. SOUTHWORTH, 1977: 38-39).

Todos estos argumentos iban reforzados por la documentación fotográfica. La citada revista *Fotos* (nº 11, 8 mayo 1937: 21) publicó un reportaje pocos días después del bombardeo. Su mensaje era nítido ya desde el titular: “¡Que lo sepa el mundo! Barbarie marxista en Guernica”. Las fotografías sólo mostraban escombros, y los vinculaban directamente a los huidos: “¡Ruinas y desolación! Esto es lo que nos dejan los separatistas que huyen”, decía un pie de foto. Las fotografías insistían en la idea del incendio, y procuraban mostrar muros que se hubieran mantenido en pie para desmentir la posibilidad de que hubiera sido un bombardeo. En las casas -decían otro

⁴ Esta era la expresión literal de *La Petite Gironde*, 29 abril 1937: “Bombardement nationaliste, disent les gouvernementaux, incendies allumés par les extrémistes, affirment les nationalistes”; y *L'Illustration*, 8 mayo 1937: “Les journaux allemands se bornent à citer les communiqués et à s'opposer à ce qu'ils qualifient de légende de Guernica, la destruction d'Eibar qui, disent-ils, fut mise à sac par les gouvernementaux avant son évacuation”, cit. en FONTAINE, 2003: 164.

pie- “se aprecia la obra destructora de las llamas”. El texto que formaba el reportaje principal de *Fotos*, firmado por de Juan de Hernani, trataba de aclarar la situación con testimonios de los supervivientes. Un requeté donostiarra explicaba:

“– Aquí no quedó un alma [...]. Entrábamos por las calles cubiertas de escombros humeantes. Impresionaba aquel silencio de muerte. Algún paredón que se derrumbaba, nos hacía volver la cabeza. Pero ni una voz, ni un viva, ni un, tiro. Ni blancos ni rojos. Allí no quedaba nadie”.

Lo que había ocurrido en Eibar o en Durango, aseguraba, no era gran cosa en comparación con lo sucedido en Guernica. “Ni por casualidad se veía una casa en pie en todo el casco de la población”. Mientras que, en otros lugares, “los incendios fueron salteados”, en Guernica “no tenían tanta prisa y lo prepararon bien. Sólo ha quedado allá arriba la Casa de Juntas y el árbol de los zortzicos sobre las ruinas, con hojas nuevas de abril”.

Pese a que la explicación de los hechos se pretendía clara, las entrevistas a los supervivientes no resultaban, desde luego, muy convincentes. En algunos casos, no eran más que una serie de preguntas y respuestas ambiguas y confusas: “¿A vosotras os quemaron la casa?": “No; vivíamos en las afueras”. “¿Pasasteis mucho miedo cuando estaban aquí los rojos?": “A nosotras no nos ha pasado nada”. “Y los gudaris, ¿qué tal?": “No eran malos muchachos”. “¿No eran malos y os quemaron el pueblo?": “Nosotras no vimos nada hasta que ya estaba todo ardiendo. Nosotras, de eso no sabemos nada”. Y después de este diálogo, el entrevistador concluía:

“Y no hay quien les saque una palabra más. Cuando parece que ya van a fiar su opinión, miran hacia la parte por donde los otros se fueron y se callan de repente. Temen que puedan volver todavía. ¡Están ahí tan cerca! Y lo mismo que a ellas les pasa a los que han bajado de los caseríos. Han callado tanto tiempo lo que sentían, que no acaban de comprender que ya pueden hablar sin rebozo, de sus verdugos”.

La contradicción entre las respuestas y las afirmaciones del entrevistador es significativa: la propaganda franquista insistía en que Guernica había sido incendiada, pero ni siquiera los supervivientes eran testigos de ello. “Nadie vio cómo empezó a arder la primera casa”, declaró un testigo en el número citado de *Fotos*. “Ellos ya tuvieron cuidado de que nadie lo viera” –continúa–; entonces llegó un avión, “y nos hicieron meternos a todos en los refugios. Desde donde estábamos escondidos oíamos al avión [...] descargar en un extremo del pueblo”. Y seguía otra serie de preguntas y respuestas bastante confusas. El artículo finalizaba con los comentarios del entrevistador:

“Cuando todo el mundo se hallaba encerrado en los refugios, pasaron por la calle grupos de milicianos con bidones. Creyeron ellos que nadie los vería, pero está ya comprobado que fueron arrojando la gasolina sobre las casas próximas a las que ya habían empezado a arder. Así se explica que en un momento las llamas alcanzaran a diez o quince casas”.

Pese a sus notorias incoherencias, en estos artículos se buscaba claramente refutar la versión republicana de los hechos que, como se ha visto, ya era públicamente conocida. Y así continuó la campaña de opinión en los meses siguientes. “En tres horas -decía una entrevista en publicada en *Fotos* (nº 19, 3 julio 1937: 6)- le dieron fuego por los cuatro costados. Quisieron echarle la culpa a la aviación, aterrorizados después de lo que habían hecho; pero estábamos nosotros allí para desmentirlos y proclamar la verdad”. La información extranjera, mientras tanto, se encontraba dividida entre las versiones neutrales de la prensa conservadora, que trataba de evitar tomar partido, y los ya numerosos relatos que aseguraban que la destrucción de Guernica la había provocado un bombardeo⁵.

Otra revista gráfica franquista, *Vértice*, más culta y elitista que *Fotos* (MAINER 1972: 213-240), en su número de mayo de 1937 describía el mes de abril como uno de los más intensos de la guerra:

“La guerra en este frente [de Vizcaya], durante los treinta días que han pasado, fue quizá un poco opaca para el espectador que busca la noticia sensacional. Pero puede afirmarse que ha sido el mes más duro de la ofensiva vizcaína, hasta ahora. La toma de pueblos grandes, el asolamiento de Guernica, Durango y Eibar, otorgaban al lector emociones no gustadas desde la Gran Guerra” (Luis DE ARMIÑÁN, “El frente de Vizcaya en el mes de mayo”, *Vértice*, nº 2, mayo 1937).

En las páginas siguientes se publicaban algunas de las imágenes más repetidas por la prensa en aquellas fechas: la iglesia de Santa María de Durango en ruinas y los restos de Eibar. Pero sobre todas destacaba una gran imagen reproducida en una página completa, que mostraba una vista aérea de Guernica, cuya destrucción se volvía a atribuir al enemigo:

“Como la más trágica estampa del vandalismo rojo, el esqueleto ennegrecido de lo que fue Guernica, ofrece al mundo un alegato incontrovertible del sadismo marxista”⁶.

En la fotografía apenas podía distinguirse un edificio que no hubiera sido destruido. Un año después *Fotos* volvió a publicar la misma imagen que había aparecido en *Vértice*. El texto insistía en la misma versión, y la fotografía aparecía firmada por Campúa, con un título significativo: *Visión dantesca de Guernica* (*Fotos*, nº 68, 18 junio 1938: 13). El mismo título, precisamente, con que se refirió a Guernica el primer volumen de *Estampas de la Guerra*, una colección de libros ilustrados destinados a la propaganda, que apareció durante la guerra. En esta ocasión se volvía a insistir en la misma versión:

⁵ Por ejemplo, las declaraciones del ministro de Justicia, Leizola, del alcalde de Guernica, Labauría, y del sacerdote, Arronategui, recogidas en *New York Herald Tribune*, 6 mayo 1937: 12. Estas y otras declaraciones se encuentran reproducidas en SOUTHWORTH, 1977: 29; y STEER, 1978: 261.

⁶ *Vértice*, nº 2, mayo 1937. Una copia positiva de esta imagen se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Archivo Fotográfico, Sección Guerra Civil, Caja 113, Sobre 20.

“Guernica, tradicional de fueros y leyendas, también sufrió el fuego del martirio. / Los muros ennegrecidos y abiertos bajo el cielo, tienen en la maqueta desmantelada de rumores y risas, un gesto mudo de trágica e impotente acusación. / El esqueleto calcinado de lo que fue Guernica, dice al mundo de una manera incontrovertible del sadismo vandálico de los enemigos de la Patria”.

La propaganda cinematográfica insistió en lo mismo (DE PABLO, 2004: 183). Así ocurrió, por ejemplo, en *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, una película producida por el Departamento de Propaganda de Falange en 1937, que repasaba el desarrollo de la guerra en el norte de España. Al llegar a Guernica, las imágenes se centraban en los muros que habían quedado en pie, que se consideraban *prueba* de que sólo había podido ser un incendio. Así lo decía el locutor:

“La cámara fotográfica que no sabe mentir dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros. Ahí tenéis el frontón, el fuego de los incendios, destruyó sus maderas y dejó intacta la trabazón de sus estructuras de hierro”.

La atribución del bombardeo de Guernica a los republicanos que huían se pretendía *probar*, así, con documentos fotográficos. Las fotografías no eran, en este contexto, documentos neutrales de una destrucción genérica. No eran un argumento contra la guerra, como pretendía Virginia WOOLF cuando afirmaba, ante las fotografías de la guerra civil española, que ante “las mismas imágenes” de “cuerpos muertos” y “casas derruidas”, todos tenemos “las mismas sensaciones de horror y repulsión” (WOOLF, 1999: 19-20; comentado en SONTAG, 2003: 10-27). En la prensa de la guerra civil, las fotografías eran una invitación a *tomar partido* dentro de la guerra; invitaban a aceptar una determinada interpretación de los hechos⁷.

3. «Esto no es Guernica»

Poco tiempo después del bombardeo de Guernica, el *ABC* de Sevilla publicó una entrevista de Franco con el marqués de Luca de Tena (“Una hora con el Generalísimo”, *ABC*, Sevilla, 18 julio 1937: 5). La entrevista repasaba diversos aspectos de la política nacional e internacional. Según relataba el entrevistador, cuando ya estaban de pie y a punto de marcharse, Franco reveló su última sorpresa:

“- Le voy a enseñar a usted una fotografías de Guernica -dice sonriendo-. Y me muestra unas pruebas magníficas, positivadas en papel satinado, que reproducen las ruinas de una ciudad totalmente destruida por la metralla y la dinamita: casas hundidas, avenidas enteras destrozadas, montones informes de hierros, piedras y maderas”.

El entrevistador manifestó su impresión ante el horror que mostraban las imágenes. Al comprobar la reacción, Franco intervino y explicó:

⁷ Es necesario distinguir entre la invitación a *tomar partido* de la propaganda, y el *tomar posición* de otras posturas más respetuosas con las imágenes. Sobre esta distinción, DIDI-HUBERMAN, 2008.

“Horrible, sí. A veces, las necesidades de una guerra o de una represión pueden conducir a tales horrores. Esta consideración es una de las razones que me han movido a no utilizar estas fotos que me enviaron hace unos días. Porque, fijese usted: no son de Guernica...”

Efectivamente, los pies mostraban que las fotografías correspondían a las ruinas de otra ciudad, “muy distante, situada a miles y miles de kilómetros de España”. La entrevista concluyó con un silencio elocuente. “El Generalísimo no pronuncia el menor comentario. Y yo pienso que bien harían esas maravillosas fotografías, por ejemplo, en la primera plana del *Daily Express*”.

La fe en la veracidad de la fotografía se convirtió en un arma de doble filo, capaz de facilitar la manipulación y el engaño. Las mismas imágenes podían servir para ilustrar y justificar argumentos bien diversos, y en ocasiones abiertamente contradictorios. Y las declaraciones citadas demuestran que el propio Franco era consciente de ello. Con esta postura, Franco negaba sencillamente “la posibilidad del documento”; suponía una cínica admisión de que, al final, “todo es propaganda”. Aquí radica lo que Joan FONTUCUBERTA (1997: 142), comentando esta entrevista, considera como la “particular contribución” del Caudillo a la teoría de la fotografía. En la prensa, las ruinas resultaban intercambiables; las fotografías no sólo actuaban como documentos en sentido estricto, sino como símbolos de resonancias más amplias.

Esta consciencia de la fragilidad del carácter referencial de la fotografía no fue un asunto meramente teórico, sino que se empleó abiertamente en la prensa franquista. Ya acabada la guerra, en 1940, *Fotos* publicó un artículo conmemorativo de la batalla del Norte. En esta ocasión, para ilustrar el episodio de Guernica, se publicó una imagen que mostraba, elocuentemente, un pedazo de pared que aún quedaba en pie, rodeado de escombros. La misma fotografía se había publicado ya en la serie *Estampas de la guerra*, junto a otra serie de “aspectos de Guernica”, entre los cuales la característica común eran los muros conservados en pie, que se presentaban como una *demonstración* de que todo había sido un incendio provocado:

“Siempre lo mismo. Destrucción y exterminio, constante signo de la Guerra marxista. La ciudad de los Fueros sufrió, como tantas otras donde la horda imperó, el sacrificio de una resistencia inútil para enfrentarla con el heroísmo de la España nacional. Guernica, después de sufrir la dinamita roja, abandonada, aparece en la foto como un símbolo de la perversidad roja” (*Fotos*, nº 160, 30 marzo 1940: 4-5).

En la misma página apareció otra fotografía de escombros, que ilustraba la destrucción de Eibar. La imagen resultaba ser la misma *Visión Dantesca de Guernica* que publicaron *Fotos* y *Vértice*. Pero el pie de foto se volvió a cambiar, y ahora se presentaba como ilustración del estado de destrucción en que había quedado otro lugar, Eibar. La misma imagen servía para ilustrar dos ciudades distintas. En el caso de Eibar -según decía el pie- la ciudad había sido “víctima de la vesania roja que intentaba impedir el avance hacia Bilbao”. Y a continuación añadía un comentario que recordaba al pie que había llevado tres años antes: “En esta fotografía aparece, como una visión dantesca, el desolador aspecto de Eibar destruido por el fuego y la dinamita”.

Los hechos a ilustrar resultaban intercambiables: bastaban “estereotipos gráficos que respondan a un índice de modelos de noticias” (FONTCUBERTA, 1997: 131). Y, de paso, se eliminaba la posible interpretación de la imagen como una *prueba* de que Guernica había sido bombardeada. Las fotografías funcionaban, así, como *sustitutivos*, símbolos que servían para ilustrar un hecho reconocible, y emplearlo en la argumentación. La relación con una realidad externa era una cuestión secundaria.

4. Guernica en París, 1937

La propaganda de Franco usó las fotografías de Guernica para *probar* que la ciudad no había sido bombardeada, y derivar las culpas hacia el otro lado. Mientras, en el bando republicano y en la prensa internacional, siguieron circulando imágenes. La *Visión Dantesca de Guernica*, que *Fotos* usó para designar al menos dos ciudades, tuvo una gran difusión en su momento. No se limitó, desde luego, a publicaciones franquistas. Una revista nada sospechosa como *L'Humanité*, la publicó unas semanas después, con un pie que no dejaba lugar a dudas: se trataba de “Guernica, destruida por las bombas hitlerianas” (*L'Humanité*, nº 14032, 19 mayo 1937: 3). La misma imagen se publicó también en medios nacionalistas vascos. Un libro sin autor, titulado *Guernica*, la publicó durante la propia guerra junto a un texto del fundador del Partido Nacionalista Vasco, Sabino Arana, que parecía escrito para la ocasión: “¡Pobre pueblo mío! / ¿Acaso nací / para presenciar / la hora de tu muerte?”⁸. Películas realizadas durante la guerra, como *Guernika* [sic], de Nemesio Sobrevila (1937) volvieron a difundir esta fotografía como una defensa de la autonomía vasca. En el plano internacional, la revista *Life* publicó esta misma fotografía en los meses siguientes (vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 51). Y precisamente con un plano fijo de esta fotografía comenzaría la película de Alain Resnais y Robert Hessens titulada precisamente *Guernica* (1950). La imagen se había convertido en uno de los *iconos* no sólo de la destrucción de Guernica, sino de la guerra civil española y de la lucha antifascista internacional.

Uno de los casos más interesantes del empleo de esta fotografía fue el que se dio en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Es bien conocida la importancia propagandística y simbólica de este pabellón en el contexto de la guerra civil (ALIX, 1987). La organización del pabellón corrió a cargo de Josep Renau, entonces Director General de Bellas Artes de la República, con la colaboración de muchos de los artistas más destacados de su momento, desde Alberto Sánchez a Miró o Calder. Precisamente para el pabellón Pablo Picasso realizó su cuadro sobre *Guernica*, que quizás tomó como punto de partida las fotografías aparecidas en la prensa. El pabellón de París era importante para diplomacia española. El apoyo internacional se hacía especialmente importante para determinar el resultado de la guerra, y el pabellón debía funcionar como *escaparate* de la República ante las

⁸ Existe edición facsímil: *De Guernica a Gernika*. Barcelona, Ediciones La Central, 2007, vol. 1: 40. El texto de Sabino Arana se reproducía aquí en su original vasco: “¡Eri gaxua! ¿Jayo nintzan ni / Zeure il-orduban / Eltzeko?”.

democracias occidentales, temerosas de la creciente influencia soviética en España (BOLLOTEN, 1991).

Siendo esto así, la única alusión directamente bélica del pabellón -aparte, claro está, del propio cuadro de Picasso- fue precisamente el panel dedicado a Guernica. Y la imagen central del panel resultaba ser la *Visión Dantesca de Guernica*, tan difundida durante la guerra civil. El asunto de Guernica en el contexto de la exposición de 1937 era algo conflictivo: el argumento de la muestra era una celebración de los logros de la tecnología moderna, como indicaba su título, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. El bombardeo de Guernica era un ejemplo claro de cómo la tecnología podía emplearse para asesinar de un modo frío y abstracto a miles de personas en poco tiempo. Un mensaje duro y realista, radicalmente opuesto al optimismo superficial que reinaba en la exposición⁹. Además, el reglamento de la Comisión Organizadora del pabellón español indicaba explícitamente que debían evitarse los contenidos conflictivos:

“Esta exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de la pujanza en todos los órdenes, y la comprobación más evidente de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte. El carácter que debe tener la sección española de la Exposición debe alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo [...]. Cualquier alusión a un Gobierno extranjero es de esperar sea eliminada, por ser esta una norma establecida con anterioridad por convenios internacionales y por no ser indispensables estas alusiones y símbolos para creación de obras revolucionarias de gran fuerza y gran calidad artística y plástica” (cit. en ALIX, 1987: 29).

El cuadro de Picasso no era una descripción realista de lo ocurrido en Guernica, pero en este contexto podía entenderse como una provocación. Y así ocurrió. Una publicación nacional-socialista, por ejemplo, afirmaba: “*Guernica* es una ofensa a las demás naciones que participan en la exposición. Por suerte, la singularidad que caracteriza la visión de este artista convierte su cuadro en perfectamente ineficaz” (*Hannoverscher Kurier*, 17 octubre 1937; cit. en SPIES, 1988: 120). Y otras publicaciones (*Niedersächsische Tageszeitung*, Hanover, 2 septiembre 1937; cit. en *Ibid.*) se encargaron de publicar reproducciones deformadas del cuadro para resaltar la impresión de que se trataba de una acumulación arbitraria de elementos deformes. Por contra, para los defensores de la República española, el cuadro de Picasso se convirtió, junto a las propias fotografías, en una de las imágenes más reproducidas de la guerra.

⁹ Así lo señaló el *Manchester Guardian* (6 octubre 1937): “Si Picasso ha experimentado la irreprimible necesidad de dar al pabellón español, arrebujado a la sombra de la *casa alemana*, la terrible pesadilla de *Guernica*, y si ha puesto así una palabra de verdad a la enorme mentira complaciente, no es algo que deba anotarse en la cuenta de los organizadores de la exposición, sino en la del mundo considerado en totalidad”, cit. en SPIES, 1988: 82.

Su difusión simbolizaba la unión de arte y la cultura con la España republicana, a la vez que denunciaba las atrocidades que estaban ocurriendo durante la guerra¹⁰.

Junto al cuadro de Picasso, el panel fotográfico sobre Guernica debió pasar inadvertido para la prensa. Sin embargo, y aunque tampoco aludía directamente a Alemania, podía considerarse igualmente provocador. El panel sobre el País Vasco estaba situado en el pasillo dedicado a las diferentes regiones españolas. El resto de paneles contenían imágenes y objetos típicos de las diversas provincias. La alusión a Guernica era la única excepción dentro de estos contenidos positivos. La sección sobre el País Vasco estaba formada por un montaje de dos paneles, obra de Renau. El primero mostraba a un gudari con su fusil, junto a un mapa del País Vasco y un poema de Paul Éluard titulado *La victoire de Guernica*. La leyenda aludía a la fidelidad del pueblo en medio de la adversidad: “Les peuples ne se font pas en un jour. Ils se font au milieu de grandes douleurs et avec du sang, mais notre vieux peuple sera comme jadis fidèle et dur”. En el segundo se aludía más directamente al caso. Este panel incluía dos grandes imágenes. La primera mostraba el árbol de Guernica, ante el que los reyes de Castilla juraban los fueron de Vizcaya, y que por eso era un símbolo de la autonomía vasca, como subrayaba la leyenda: “symbole de la démocratie du peuple basque”. La segunda, era la imagen de las ruinas de la ciudad, a la que ya se ha aludido. El contraste entre las dos imágenes vinculaba lo ocurrido en Guernica a la represión del nacionalismo y al rígido centralismo franquista. Así lo indicaba la leyenda: “Ils ont détruit notre peuple et notre langue”. Y debajo, otra gran frase, en letras mayúsculas, que se atribuía al presidente Aguirre: “EST-CE UN CRIME POUR UN PEUPLE DE DÉFENDRE SA LIBERTÉ?”. De modo que la imagen de las ruinas de la ciudad, en este caso, no sólo servía para acusar al bando franquista de sus crímenes de guerra de un modo abstracto, sino para criticar su política de represión a los nacionalismos.

5. Las mentiras españolas

En el montaje de Renau la terrible fotografía de Guernica destruida podía servir como una imagen convincente de lo que había ocurrido. Sin embargo, para quienes seguían el debate sobre España con algo más de distanciamiento comenzaba a resultar evidente la manipulación de las fotografías en la prensa de guerra. Esto resultó patente en un artículo aparecido en *Life* el 25 de octubre de 1937. Publicado aún en plena guerra, el artículo ponía de manifiesto sus pretensiones desde el título: “Spanish

¹⁰ Es significativo, por ejemplo, que *Nueva Cultura*, la revista editada por el propio Renau, dedicara un amplio espacio al *Guernica* (que publicó en todas las fases de su realización en su nº 4-5, junio-julio 1937) y a *El sueño y la mentira de Franco*, de Picasso. En cambio, no publicó ninguna fotografía de la destrucción de Guernica (fotografías que, obviamente, Renau conocía, pues él mismo realizó el montaje sobre Guernica en el pabellón de París). Quizás esto suponía una tácita aceptación de que la fotografía, con toda su fuerza documental, difícilmente podían demostrar algo en el contexto del debate mediático de la guerra. En cambio, el cuadro de Picasso, que había renunciado a todo carácter narrativo o documental, era ajeno a esos problemas. El *Guernica* de Picasso se difundió en prensa, entre otros sitios, en *Meridià*, nº 2, 21 enero 1938: 5.

Propaganda Pictures Appeal to World to Take Sides in Civil War”. Así decía el texto:

“Spanish Loyalist and Rebels superbly hate one another. Their civil war has been taken up by the world’s Rightists and Leftists as a trial-by-fire of the two ideologies. Some of the pictures with which both sides argue their cases are shown on these pages”.

Según explicaba *Life*, cada bando tenía una serie de episodios que podía emplear recurrentemente para acusar al contrario, y entre estos casos el más destacado había sido el de Guernica:

“Most controversial Rebel atrocity was the bombing of Guernica one afternoon last spring. Loyalist claim it was mainly destroyed town far behind the lines. Rebels claim it was mainly destroyed by retreating Asturians before its capture three days later”.

Para ilustrar esto, se publicaban tres grandes fotografías -cuya procedencia se atribuía al gobierno vasco- que pretendían ejemplificar las versiones que se habían dado sobre el hecho¹¹. La superior era una imagen de la silueta de la ciudad vasca en llamas, y se incluía para representar la “versión neutral” de los hechos. Abajo, aparecía la imagen de una iglesia aún en pie, en mitad del humo y las llamas. Era la misma imagen que había aparecido en *L’Illustrazione* de Milán, y el comentario añadía que aquella era la versión “rebelde”, pues los edificios aún en pie demostraban que la ciudad no había sido bombardeada, sino incendiada. En la parte central se encontraba la *Visión Dantesca de Guernica* que tanto se había empleado durante la Guerra Civil. Paradójicamente, esta imagen tan empleada por la propaganda franquista se identificaba con la “visión republicana” de los hechos, ya que -aseguraba *Life*- demostraba claramente que Guernica había sido bombardeada. La conclusión que se extraía de esta comparación entre las tres versiones fotográficas tenía que resultar escéptica, y acababa afirmando: “Photographs do not lie, but the impressions they make and the captions attached to them often do” (vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 52). En la Guerra Civil, la fotografía se había empleado indiscriminadamente, aferrándose a la capacidad de convicción de las imágenes. Casos como este fueron debilitando la confianza en la información que se daba, y la propaganda comenzó a adquirir el sentido negativo que aún conserva (ÁLVAREZ, 1992: 90). Y, como ya se ha visto, los propios combatientes, comenzando por el propio Franco, eran conscientes de ello.

6. El «buen uso» de las imágenes

Guernica es un caso especialmente llamativo dentro de la larga historia de la manipulación mediática en el siglo XX. Aquí resulta evidente lo que escribió Susan

¹¹ Así describía *Life* las fotografías: «Picture No. 1 (Neutral) shows that fire burned Guernica. Picture No. 2 (Loyalist) proves that Guernica was destroyed, somehow. Picture No. 3 (Rebel) is supposed to prove that bombs did not start the fire because they would have also pitted the streets, whereas this Guernica street shows no bomb pits. Loyalist claimed, Oct. 13, that their pictures, proving Guernica was bombed, were stolen by the German film company asked to develop the negatives», «Spanish propaganda pictures appeals to world to take sides in civil war», *Life*, vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937: 51.

SONTAG: “Las fotografías, que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (SONTAG, 1979: 33). Es en el “montaje” en el contexto de los medios, donde se determinan las expectativas con que el espectador se dirige a la obra, y de este modo se condiciona la lectura que se haga de ella (y en ocasiones de manera radical). En este principio se basó el desarrollo tanto del montaje fotográfico como del cinematográfico. Ya en los años 30, Walter BENJAMIN recordó con insistencia cómo, sin la leyenda “cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación” (BENJAMIN, 2004: 52). Resulta imposible interpretar correctamente la fotografía aislada; pero el pie de foto puede tanto ayudar a interpretar, o dificultar la comprensión, según sea o no correcto. Es en esta relación donde se produce la “verdad” de la imagen, como expresión E. H. GOMBRICH con claridad:

“Los términos «verdadero» o «falso» no se pueden aplicar más que a asertos, a proposiciones. [Y una fotografía] no es nunca un aserto en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso [...]. Mucha confusión se ha producido en estética por el olvido de este simple hecho. Es una confusión comprensible, porque en nuestra cultura los cuadros acostumbra a llevar título, y los títulos, o las etiquetas, pueden entenderse como afirmaciones abreviadas. Cuando se dice que «la cámara no puede mentir», tal confusión se hace flagrante. En tiempos de guerra, la propaganda ha usado a menudo fotografías falsamente rotuladas, para acusar o exculpar a uno de los bandos combatientes. Incluso en ilustraciones científicas, es la leyenda lo que determina la verdad de una imagen” (GOMBRICH, 1961: 67-68).

Por eso, es necesario, como ha recordado Clément CHÉROUX (2001: 1-21; y también ABOUT y CHÉROUX, 2001: 8-33), defender un “buen uso” de las imágenes. La fotografía tiene un carácter documental cierto: es un “índice” en el sentido de PIERCE: un “signo por conexión física” con la realidad que representa (PIERCE, 1974: 18). Esto es lo que diferencia las fotografías de la ciudad destruida del cuadro de Picasso (cuya vinculación con la ciudad de Guernica depende exclusivamente de la voluntad de su autor). Sin embargo, este carácter documental es algo frágil. Para preservarlo, es necesario un trabajo de «arqueología» que permita determinar la realidad que documenta una determinada imagen: la labor de archivo debe determinar en qué condiciones se tomó una imagen, qué representa en con qué fin se realizó (DIDI-HUBERMAN, 2004: 79). Y el uso “documental”, debe distinguirse del “simbólico”, para el que la fotografía se convierte en un icono de significado amplio, desligado de las condiciones originales en que se tomó la fotografía. El debate mediático sobre Guernica durante la guerra ilustra bien la fragilidad, y al mismo tiempo la fuerza, de la fotografía como documento.

7. Referencias bibliográficas

ABOUT, Ilsen, y CHÉROUX, Clément

2001: “L’histoire par la photographie”, en *Études Photographiques*, nº 10. París, Société Française de Photographie, pp. 8-33.

ALIX, Josefina

1987: *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo

1992: *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*. Barcelona, Ariel.

BENJAMIN, Walter

2004: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.

BOLLOTTEN, Burnett

1991: *The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

CHÉROUX, Clément

2001: “Du bon usage des images”, en *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*. Paris, Marval, pp. 11-21.

DE PABLO, Santiago

2004: “El bombardeo de Guernica visto por el cine: símbolo, memoria y mitificación”, en MONTERO, Julio, y CABEZA, José, *Por el precio de una entrada. Estudios de historia social del cine*. Madrid, Rialp.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2004: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.

2008: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado.

Sin fecha: *Estampas de la Guerra. Álbum nº 1: de Irún a Bilbao*. Bilbao, Editora Nacional.

EVANS, David

1992: *John Heartfield Arbeiter Illustrierte Zeitung / Volks Illustrierte 1930-1938*. Nueva York, Kent.

FONTAINE, François

2003: *La guerre d’Espagne. Un déluge de feu et d’images*. Paris, BDIC.

FONTCUBERTA, Joan

1997: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.

GOMBRICH, E. H.

1961: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York, Pantheon Books.

LEO, Vincent

1985: “The Mushroom Cloud Photograph: From a Fact to a Symbol”, *Afterimage*, nº 13. Rochester (Nueva York): Visual Studies Workshop, pp. 6-12.

MAINER, José Carlos

1972: “Recuerdo de una vocación generacional. Arte, política y literatura en *Vértice* (1937-1940)”, en *Literatura y pequeña burguesía en España. (Notas 1890-1950)*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, pp. 213-240.

1990: “El semanario gráfico *Fotos* (1937-1939): imágenes para una retaguardia”, en TUÑÓN DE LARA, Manuel (Dir.): *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, vol. 2, pp. 288-298.

PELAY OROZCO, Miguel

1978: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.

PIERCE, Charles Sanders

1974: *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

SLOTTERDIJK, Peter

2003: *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia, Pre-Textos.

SONTAG, Susan

1979: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.

2003: *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Alfaguara.

SOUTHWORTH, Herbert R.

1977: *La destrucción de Guernica: periodismo, diplomacia, propaganda e historia*. París, Ruedo Ibérico.

SPIES, Werner

1988: “Guernica und die Weltausstellung Paris 1937”, en *Kontinent Picasso. Ausgewählte Aufsätze aus zwei Jahrzehnten*. München, Prestel-Verlag.

STEER, George

1978: *El árbol de Guernica*. Madrid, Felmar.

WOOLF, Virginia

1999: *Tres guineas*. Barcelona, Lúmen.

8. Anexo fotográfico



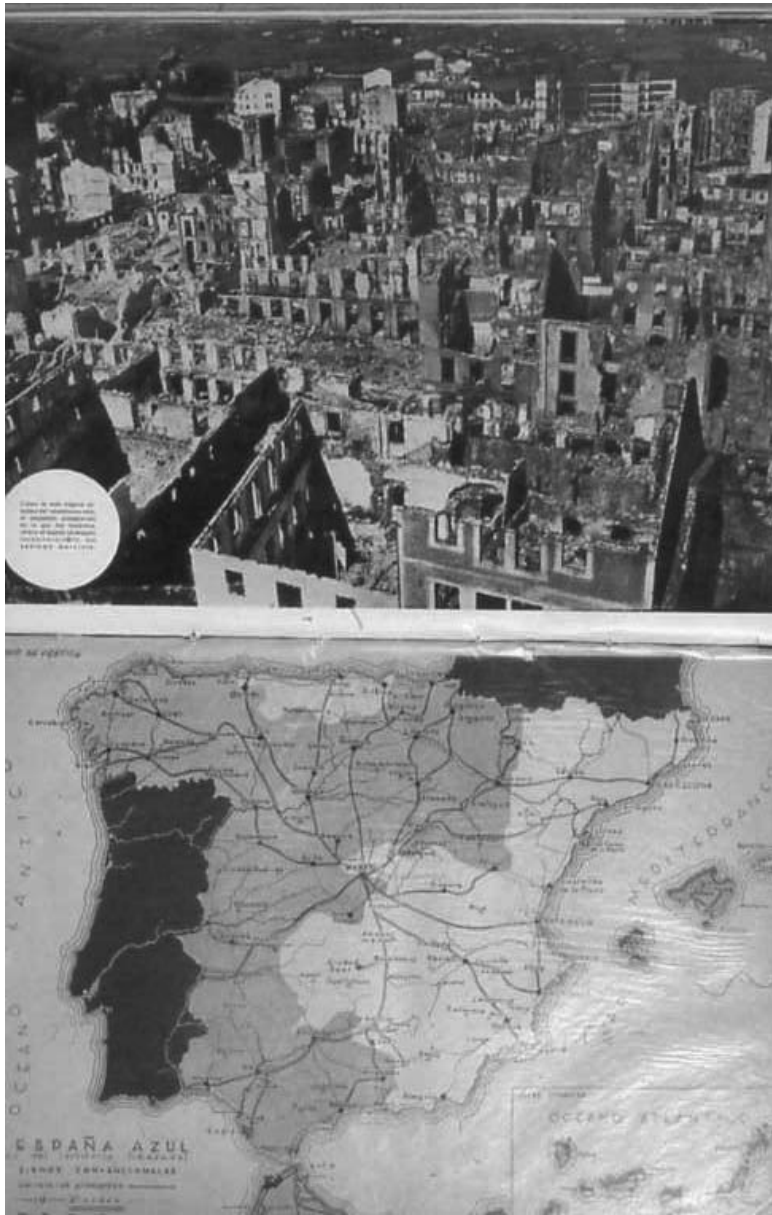
Volks Illustrierte, nº 22, 2 junio 1937, 345



Volks Illustrierte, nº 23, 9 junio 1937, 369



Fotos, nº 11, 8 mayo 1937, 20-21



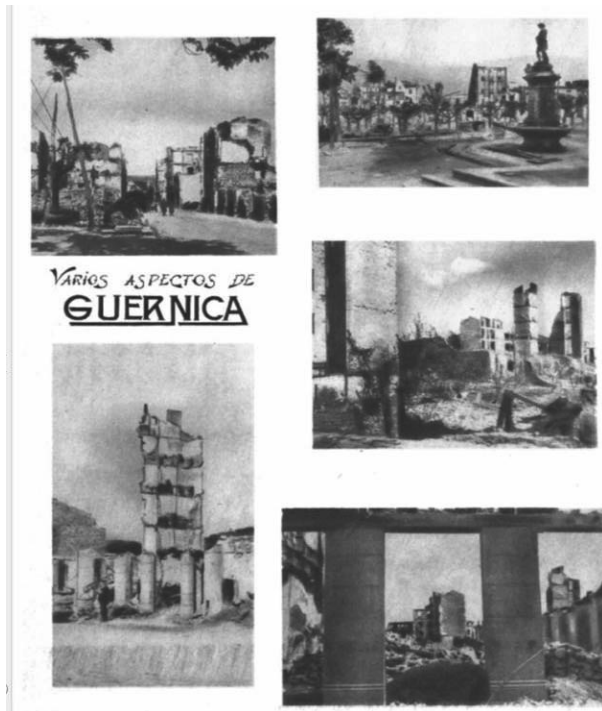
Vértice, nº 2, mayo 1937



Guernica, símbolo de fuerza y heroísmo, también sufrió el martirio del fuego. Los muros arrastrados y almorzados bajo el cielo, hacen en su conjunto una composición de ruinas y caos, un gesto noble de héroe e imponente martirio. El espectáculo colosal de lo que fue Guernica, dice al mundo de una manera inapreciable del sufrimiento sufrido de los enemigos de la Patria.

Visión dantesca de Guernica

Visión dantesca de Guernica. *Estampas de la Guerra. Album nº 1: de Irún a Bilbao*, Bilbao, Editora Nacional, sin fecha.



Varios aspectos de Guernica. *Estampas de la Guerra. Álbum nº 1: de Irún a Bilbao*, Bilbao, Editora Nacional, sin fecha



«Spanish propaganda pictures appeals to world to take sides in civil war», *Life*, vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937, 51



Josep Renau. Pabellón Español, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, París, 1937. Paneles dedicados al País Vasco. Fotografía François Kollar



Josep Renau. Pabellón Español, *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, París, 1937. Panel dedicado a Guernica. Fotografía François Kollar