

Guernica ou l'image absente

Guernica en Estados Unidos: del documento al icono, 1937-1981

Sonia García López

Parte I: Los años de la guerra, 1937-1939

Durante la década de 1930, la prensa y la radio constituían los medios de información preferidos por la población estadounidense. Sin embargo, durante esos años se vivió también el auge y esplendor de las revistas ilustradas, unido a la aparición de un nuevo género periodístico: el fotorreportaje. El desarrollo de pequeñas cámaras fotográficas con película de 35 milímetros, como la Leica, y la profesionalización de los estudios fotográficos contribuyeron a dar primacía a la imagen sobre el texto en prensa, y ello modificó de manera determinante la jerarquización de la información, que pasó a tener un importante componente visual dotado incluso, en ocasiones, de la secuencialidad propia del relato cinematográfico.

En la época que vio nacer en Estados Unidos revistas como *Time*, *Life Magazine* y *Fortune* la noticia del bombardeo de Guernica vino a reactivar el valor testimonial de la palabra para describir un acontecimiento trascendental del que no existían imágenes. La primera crónica del acontecimiento en la prensa norteamericana fue obra de George L. Steer, corresponsal de *The Times* en el frente de Bilbao. La tarde del 26 de abril Steer había viajado con Christopher Holme, de la agencia británica Reuter desde Bilbao a Guernica, pero ambos corresponsales debieron regresar después de que los aviones alemanes arrojaran bombas sobre ellos e intentaran ametrallarles, al igual que al resto de civiles que trataban de huir de la ciudad. Cuando cesó el bombardeo volvieron a Guernica con otros reporteros para entrevistar a los supervivientes. Las crónicas de Steer sobre la destrucción de Guernica fueron publicadas, con diferente fortuna, por *The Times* (pág. 17) en Londres y *The New York Times* (págs. 1 y 4) en Nueva York.

Mientras que el periódico de Londres minimizó la noticia, que a punto estuvo de costarle el puesto al periodista, en Nueva York apareció en primera la página del periódico de mayor tirada, alcanzando una repercusión similar a la que había logrado el relato de Jay Allen sobre la masacre de Badajoz publicado en *Chicago Tribune* al comienzo de la guerra. Aunque estaba firmado el día 27, el primer artículo que Steer publicó sobre la destrucción de Guernica apareció en el rotativo estadounidense el 28 de abril de 1937, dos días después del ataque. La crónica relataba minuciosamente el desarrollo del bombardeo proporcionando cuantiosos detalles sobre los modelos de aviación alemanes que habían tomado parte en él y las dimensiones y características técnicas de la munición empleada. El artículo hacía hincapié en el hecho de que Guernica se encontraba lejos de la línea del frente y, según afirmó el corresponsal inglés, “por su ejecución y el grado de destrucción perpetrado, el bombardeo de Guernica no tiene parangón en la historia militar. Guernica no era un objetivo militar”. El objeto del bombardeo había sido, recalca Steer, “la desmoralización de la población civil y la destrucción de la cuna de la raza vasca”.

La política editorial de *The New York Times* respecto a Guernica no difirió de la que se había establecido para las demás noticias sobre la guerra civil española desde que había estallado el conflicto. El periódico mantenía varios corresponsales, entre los que destacaba Herbert L. Matthews, en los frentes republicanos, mientras que el conservador

William P. Carney acompañaba a las tropas franquistas. La estrategia habitual de *The New York Times* consistía en hacer ostentación de imparcialidad al publicar, a menudo en la misma página, versiones contrapuestas de un mismo acontecimiento. Si bien el 28 de abril la crónica de Carney coincidía con la de Steer en atribuir la destrucción de Guernica a la acción de los aviones rebeldes, la que publicó al día siguiente se remitía ya al comunicado emitido por Francisco Franco desde Salamanca, en el que negaba los hechos y atribuía la devastación de la ciudad a incendiarios republicanos en retirada. La intensidad de la polémica se mantuvo durante unos diez días, aunque las noticias, editoriales y cartas al director relativas a la autoría del bombardeo aparecieron esporádicamente hasta el final de la guerra.

Curiosamente, tras haber rastreado los artículos sobre Guernica publicados por *The New York Times* entre 1937 y 1939 no hemos encontrado ni una sola fotografía correspondiente a los efectos del bombardeo, como sí aparecieron en la prensa de otros países. La única ilustración del acontecimiento, a excepción de algunos mapas, es esta viñeta aparecida el 16 de mayo. Sólo la revista *Life*, en una fecha tan tardía como el 25 de octubre de 1937, publicó algunas fotografías de la ciudad en llamas y de las ruinas que sucedieron al fuego y a las bombas en un reportaje de temática más amplia titulado “Spanish propaganda Pictures Appeal to World to take sides”. Y si en Europa la ausencia de imágenes de la destrucción de Guernica pronto fue colmada por el carácter “documental”, aunque más bien deberíamos decir denunciatorio, imbuido a la obra de Picasso, en Estados Unidos ésta no tuvo una presencia mediática importante hasta la llegada del cuadro al país, en mayo de 1939, cuando la guerra estaba por concluir y las políticas de ayuda a España se habían desplazado de la denuncia de la intervención alemana a la más acuciante necesidad de socorrer a los refugiados.

Cabe hablar, por tanto, de dos Guernicas o de dos acontecimientos relacionados con Guernica en la sociedad norteamericana de finales de los 30: por una parte, la noticia del bombardeo; por otra, el cuadro de Picasso.

Por más que con el correr de los años Guernica se haya convertido en un símbolo universal de la masacre indiscriminada de civiles, la noticia del bombardeo con la que se desayunaron los estadounidenses la mañana del 28 de abril sólo vino a dar pábulo al que era, desde hacía ya algún tiempo, un fantasma colectivo: la idea de que la guerra total, que hasta entonces solamente habían padecido las colonias, llegara a la metrópoli. Según la definición que Ludendorff da en el libro *Der totale Krieg*, publicado en 1935, la guerra total es un conflicto de dimensiones ilimitadas en el que una de las facciones moviliza todos los recursos disponibles para destruir las defensas de su rival. En la guerra total no hay combatientes sino que cada persona de un país determinado, civiles y soldados por igual, son considerados como objetivos militares. Como afirma Sven Lindqvist, “los bombardeos aéreos han ahondado en el concepto al convertir toda la superficie del país beligerante en campo de batalla” (145). En Guernica, pero antes en Durango y en otras poblaciones cercanas, la doctrina de la guerra total fue lanzada por primera vez sobre territorio Europeo.

En este sentido, nos parece significativa una de las primeras respuestas que emitió Berlín ante la acusación lanzada por la prensa internacional sobre la autoría alemana del bombardeo. El 29 de abril el *Diplomatische Correspondenz* (órgano semi-oficial del Ministerio de Asuntos Exteriores) desmentía, como era previsible, la participación de aviones alemanes en Guernica; lo que no se esperaba era que recordara, y cito “al mundo, y especialmente a Gran Bretaña, que el bombardeo aéreo era una práctica habitual en el noroeste de la India y en Aden” (NYT, 29 de abril de 1937).

La respuesta no iba desencaminada, pues lo que distinguía a Guernica de los bombardeos sobre pueblos enteros que desde 1915 practicaba la aviación británica era, precisamente, que en este caso se estaba atacando a una ciudad ubicada en Europa, en un país soberano, que además constituía un paradigma de tradición y cultura ancestrales. Volvamos ahora al relato primigenio de Steer, cuyas palabras cristalizaron en el imaginario colectivo casi tanto como las imágenes de las víctimas de los bombardeos en Madrid rodadas por Karmen y Makaseiev para leer, a la luz de lo expuesto, los atributos que el periodista confiere a la ciudad destruida:

“El fuego culminaba hoy la destrucción de Guernica, ciudad símbolo para los vascos y centro de su tradición cultural que empezó anoche con el violento ataque aéreo de los insurgentes del General Francisco Franco”. Tras proporcionar algunos datos sobre la duración del bombardeo y las características de la flota aérea, Steer proseguía: “En muy poco tiempo, prácticamente todo Guernica estaba en llamas. Una excepción fue la histórica Casa de Juntas, que guarda los ricos archivos del pueblo vasco y donde se reunía el antiguo Parlamento vasco. El famoso roble de Guernica, un viejo tronco seco de 600 años de antigüedad con brotes nuevos de este siglo, también resultó intacto. Aquí, los reyes de España solían prestar el juramento de respetar los derechos forales de Vizcaya y a cambio recibían la promesa de lealtad como soberanos con el título de “Señor de Vizcaya”, no rey de Vizcaya. La noble iglesia parroquial de Santa María también resultó indemne, excepto la hermosa sala capitular, que fue alcanzada por una bomba incendiaria”. (NYT, 28 de abril de 1937).

Dos aspectos despuntan en esta extraña relación que hace Steer de todo aquello que no ha sido tocado por las bombas: la excelencia cultural de la ciudad de Guernica y su carácter soberano. Como dijeron los habitantes de Durango, igualmente destruida por la Legión Cóndor a finales de marzo de 1937, “Nuestra ciudad era considerada una tosca ciudad industrial”; Guernica, en cambio, “ya gozaba de una posición especial al ser la capital de los vascos, el lugar en el que se reunían bajo el viejo roble sagrado. La destrucción de Guernica se convirtió en símbolo porque ya era un símbolo” (Lindqvist, 156).

La respuesta más directa y contundente al bombardeo de Guernica desde el campo cultural estadounidense fue, sin duda alguna, *Air Raid*, la obra radiofónica escrita por Archibald MacLeish e inspirada en el bombardeo. En aquella obra, el terror aéreo se acercaba un poco más a los radioyentes estadounidenses. Las primeras palabras decían así:

Señoras y señores: Todos ustedes tienen un único pensamiento hoy / Ustedes que cazan los fantasmas de la noche / Con postes en lo alto de los tejados y grandes antenas de cable / Conduciendo hacia la casa de alguna visita / Giran el sintonizador de la radio / Hasta que el metal tiembla como un médium en trance / Y les dice lo que sucede en Francia / O China, o España, o cualquier otro país / Ustedes tienen un único pensamiento esta noche: / ¿Habrá guerra? ¿Ha llegado ya? / ¿Arde Europa desde el Tíber al Somme? / Crean oír el repentino redoble del tambor / Sin embargo, no... / No ahora... / El tiempo es bueno y el viento sopla al sudoeste en dirección al sur / (...) El Atlántico se precipita sobre la mañana de esas playas / El continente entero holgazanea bajo la luz estival / España deriva en dirección este junto con las nubes / Francia está suave como la hierba de la mañana / Alemania aparece accidentada con sus plazas color verde y gris / La visibilidad es perfecta / Crees escuchar en la lejanía el peligroso zumbido de los aviones / Y sin embargo, no / No todavía...

La reseña de la emisión radiofónica publicada por *The New York Times* nos permite hacernos una idea de los procedimientos utilizados:

“La obra representa un bombardeo aéreo. El terror durará treinta minutos. La radioaudiencia estadounidense nunca había tenido una experiencia tan terrorífica, por lo que el problema del dramaturgo se vuelve más afilado. Debe hacer que suene real. Debe pensar en el

truco que haga sonar las cuerdas de la imaginación para producir la historia, al igual que el compositor concibe una sinfonía. Los sonidos temáticos deben entretenerse en la tela de la narración.

Las sirenas gimen. La población, en medio de una ruidosa confusión, corre en busca de refugio. Los bombarderos zumban en la distancia, pero en menos de un segundo ya están planeando sobre nuestras cabezas con un ruido ensordecedor. Las metralletas escupen su carga letal. El fuego antiaéreo se deja oír. Las bombas explotan y los edificios se incendian. Y una vez que ha desaparecido el terror, el débil zumbido de los aviones enemigos que se alejan se funde con los gritos de la gente. En treinta minutos, todo volverá a comenzar de nuevo¹.

Lo más curioso es que la reseña de *Air Raid* describe un procedimiento que, salvando las distancias genéricas, era habitual en los noticiarios radiofónicos de *The March of Time*, una de las emisoras más populares de la época. Antes del estallido de la guerra en España, los ciudadanos estadounidenses estaban familiarizados con el terror producido por los bombardeos aéreos gracias a las dramatizaciones radiofónicas de los ataques de la aviación fascista con gas mostaza sobre Addis Abeba, la capital de Etiopía; con la guerra civil española, la dramatización radiofónica de bombardeos se convirtió en algo cotidiano.

La noticia del bombardeo de Guernica vino a insertarse, en la sociedad estadounidense, en una red de discursos que enfatizaban la idea de la muerte llovida del cielo. En un clima parecido, no resulta extraño que la dramatización radiofónica de una invasión extra-terrestre sobre New Jersey, la famosa *Guerra de los Mundos* dirigida por Orson Welles y emitida al día siguiente de *Air Raid* (con motivo de la fiesta de Halloween) provocara el pánico y el colapso entre la población de varias ciudades del país. Desde un punto de vista formal y mediático, la producción de Welles, la obra de MacLeish y los noticiarios de *The March of Time* se encontraban en un mismo plano.

Durante la década de 1930 y, especialmente, con la guerra civil española, la pavorosa fantasía colectiva de la muerte que cae desde el aire caló hondo en una sociedad marcada por el miedo y la inseguridad, cuya confianza en la inagotable prosperidad de la sociedad de consumo, auspiciada durante la década anterior, se había visto truncada tras el colapso de los mercados en 1929. Y fue en ese entramado discursivo en el que se mezclaban la política, la ficción y la paranoia de un pueblo que nunca he sido invadido y siente crecer la amenaza en el que la noticia del bombardeo de Guernica vino a sacudir la conciencia de los estadounidenses.

Pero si podemos decir que la noticia del bombardeo de Guernica prácticamente quedó diluida en una red de discursos que giraban en torno al bombardeo aéreo como ominosa amenaza de muerte, alejando al público, en cierto modo, del referente original, la llegada del cuadro de Picasso volvió a centrar la atención, cuando la guerra estaba por concluir, sobre el destino de la España Republicana. A instancias del propio Picasso y del Congreso de Artistas Estadounidenses contra la guerra y el fascismo se organizó una gira benéfica del cuadro por todo el país con el objeto de recaudar fondos para la Campaña de Ayuda a los Refugiados Españoles. Como relata Gijs van Hensbergen, el primer ministro en el exilio, Juan Negrín, acompañó al cuadro en su viaje con el fin de destacar el carácter diplomático de aquella acción y de subrayar su importancia para la desesperada causa republicana y para cientos de refugiados que ya habían logrado cruzar la frontera. Tras la campaña de ayuda a los refugiados españoles, el cuadro fue instalado en el MOMA de Nueva York, donde permanecería de manera regular hasta su devolución a España con la llegada de la democracia.

¹ “Exploring in drama”, artículo de Orrin E. Dunlap Jr. aparecido en *The New York Times* el 30 de octubre de 1938.

La llegada del Guernica a Estados Unidos y su recepción por parte de la crítica de arte y los artistas Estadounidenses supuso el comienzo de un intenso debate en torno a la función política del arte y de los procedimientos compositivos que debían o no tomar parte en ella. El referente del acontecimiento se distanciaba un paso más del cuadro, que poco a poco dejaba de leerse como documento para ser entendido como icono.

Citas:

“Ayer, lunes, era el día tradicional de mercado para Guernica y las poblaciones de alrededor. A las 4: 30 de la tarde, cuando el mercado estaba lleno y los campesinos seguían llegando, sonaron las campanas de la iglesia en señal de alarma por aviones que se aproximaban y la población buscó protección en las bodegas y los refugios subterráneos (...) / Cinco minutos después apareció un bombardero alemán en solitario, voló en círculo por toda la ciudad a baja altura y después arrojó seis bombas pesadas, en apariencia dirigidas a la estación de ferrocarril (...) / A los cinco minutos llegó un segundo bombardero, que arrojó el mismo número de bombas en el centro de la ciudad. Alrededor de un cuarto de hora más tarde llegaron tres Junkers 52 para continuar la labor de destrucción y a partir de ese momento aumentó la intensidad del bombardeo, que fue continuo, cesando tan sólo con la llegada del crepúsculo, a las 7: 45 de la tarde. Toda la ciudad, de 7000 habitantes además de 3000 refugiados fue reducida a escombros, lenta y sistemáticamente. Sobre un radio de cinco millas [8 kms.] a la redonda, los atacantes bombardearon caseríos o granjas dispersas. Por la noche, ardían como pequeñas velas sobre las montañas”.

Escenificación radiofónica de un bombardeo en Madrid, december 31, 1936:
Church bombed in Spain <http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/mot/html/spain.htm>

Air Raid, Archibald MacLeish:
http://ia300008.us.archive.org/0/items/CBSRadioWorkshop/CBSrw_57-03-10_ep58-Air_Raid-Prevarications_of_Mr_Peepe.mp3