

imágenes del bando nacional*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA Y RAFAEL R. TRANCHE

FIGURAR GUERNICA

En uno de los films más ambiciosos sobre la Guerra Civil española de los últimos tiempos, *Noticias de una guerra* (Eterio Ortega, 2006), el bombardeo de Guernica ocupa un lugar central. A fin de darle el valor de acontecimiento-símbolo (el término es de Pierre Vilar), premonitorio de la guerra total moderna, los autores (el productor Elías Querejeta desempeña un papel de relevancia en esta decisión) montan cuidadosamente este fragmento trasladándonos desde la preparación de los siniestros aviones Heinkel hasta la ingenua vida cotidiana de un lunes en la ciudad vasca, donde las ancianas conversan en sus sillas de las calles, los jóvenes juegan a la pelota, los niños pasean y las mujeres compran en el mercado. El montaje paralelo es recurso de probada eficacia. *Noticias...* añade los efectos sonoros, a saber, los rugidos de los motores y la algarabía de las víctimas. Y, en el momento preciso, el clímax del bombardeo (no del ametrallamiento, omitido), el humo, la desolación, la muerte, los llantos, los lamentos.

El espectador se ve ofrendado con un don insólito: se encuentra en el cielo ominoso y en la tierra, entre los verdugos y con las víctimas, no solo durante el desastre, sino antes, presagiándolo (pues no en vano lo que aquí está a punto de suceder ya había ocurrido para la Historia), anticipado por los datos históricos y simulando no saber. Y, sobre todo, viendo a manos llenas. Elevado a la condición de historiador y convertido a la vez en testigo, el público de 2006 siente la empatía y se aterroriza. Pero lo hace en falso porque las imágenes y los sonidos que percibe solo yacen en la conciencia, en el recuerdo (o en su deformación) de las víctimas y de los muertos. ¿Es legítimo este fraude? Y es que (lo sabemos) no

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Función de la imagen mecánica en la memoria de la guerra civil española* (HUM 2005-2010/ARTE)

hubo imágenes en vivo del bombardeo de Guernica. Todas las que poseemos (*vide infra*) son las fotos posteriores y aluden metonímicamente (el efecto por la causa) al acontecimiento. ¿Es el espíritu didáctico, la anacronía deliberada, el narcisismo, lo que lleva a pasar por encima de las ausencias? ¿Cuáles son los límites del pudor?

Noticias de una guerra no ideó esto por sí misma. Tuvo sus precedentes y la solución que adopta está tipificada entre las posibles. En 1962, Frédéric Rossif lo ensayaría en su poético documental *Mourir à Madrid*. Aquí encontramos cambios de voz, de estilo (cronístico, poético, memorístico), pero Rossif nos transporta a bordo de un Heinkel o un Junker para dramatizar ese bombardeo de la población civil. Y, lo que es más, al carecer de los contraplanos que emularan la exigencia de dramatismo, los encontrará... en Madrid, en Bilbao, en Lérida... Y apelará a planos de civiles sufrientes que los operadores soviéticos Roman Karmen y Boris Makaseiev rodaran en otros lugares, especialmente en Madrid.

Podríamos reprobar este procedimiento. Hablar de obscenidad y falta de decoro, de falsificación del documento. No nos faltaría razón, pero es mucho más útil interrogarse por las razones por las que esa elección tuvo lugar, convirtiéndose en un síntoma histórico.

LA COYUNTURA

Hubo otros bombardeos antes de Guernica¹. Se relataron por medio de testimonios. Faltaron imágenes, pero no se juzgaron imprescindibles. ¿Qué ocurre con Guernica? Hoy es moneda común referir el acontecimiento como el primer modelo de ataque contra la población civil. Tal vez no sea tan exacto. Algo, sin embargo, lo es: Guernica irrumpe con virulencia en una coyuntura mediática en la que la demanda de imágenes se impone.

En abril de 1937, con casi un año de guerra, los medios de comunicación habían dado muestra de una total capacidad para dar cuenta de los acontecimientos. Esta actividad se desplegaría en tres ámbitos: la prensa diaria, las revistas ilustradas, que estaban perfilando el fotoperiodismo como nuevo género informativo, y los noticiarios cinematográficos.

Si la prensa diaria centró sus esfuerzos en las crónicas suministradas por corresponsales desplazados al lugar de los hechos, limitando el uso de las imágenes pero ofreciendo con presteza el relato de los hechos; los otros dos medios concentraron sus energías en captar las escenas más representativas del conflicto (en ambos casos serían filtradas, en distintos grados, por los servicios de prensa oficiales de los dos bandos). A ello contribuyó el lanzamiento de un nuevo tipo de

1. Véase SVEN LINDQVIST: *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner, 2002. También IAN PATTERSON: *Guernica y la guerra total*, Madrid, Turner, 2008.

cámaras compactas como *Leica* y *Contax* que permitían al fotógrafo acercarse a los acontecimientos, trabajar con rapidez y captar instantes únicos. Revistas como la francesa *Vu* (fundada en 1928), *Life* (1936) o la inglesa *Picture Post* (1938) fueron artífices de ese estilo de reportaje donde la imagen dominaba la página con el reducido auxilio del pie de foto, un breve texto y su aderezo tipográfico.

Por su parte, los noticiarios cinematográficos incorporaron a finales de los años 20 y principios de los años 30 cámaras ligeras (*Eyemo*, *Debrie Parvo L*, *Kinamo*) que permitían trabajar con una filosofía análoga a la fotográfica: uso a mano sin trípode, ligereza, cambio rápido de óptica, utilización de emulsiones más sensibles... Todos los grandes noticiarios del momento (*Fox Movietone News*, *Pathé Gazette*, *Paramount*, *UFA Tonwoche*...) destacarían operadores para el seguimiento del curso de la guerra. Todo ello contribuirá en ambos casos a retratar la guerra como no se había hecho hasta entonces.

En suma, si la Guerra Civil española representa la síntesis mágica entre exigencia de visibilidad y guerra total, Guernica le añade una paradoja: la inexistencia de imágenes. Cuando el horizonte de expectativas era máximo respecto a la ilustración de la masacre, Guernica defrauda y desafía por su ausencia de imágenes. El



Helden in Spanien (España heroica, F. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938)

ansia de ver no podía ser saciada. He aquí la paradoja: en abril de 1937 parece inconcebible que un acontecimiento vital carezca de imágenes. No bastan los relatos ni los despachos de prensa, las comunicaciones radiofónicas ni las declaraciones de Estado. Algo había cambiado en el panorama moderno y, con él, en la historia de la representación de la guerra.

Es algo sobre lo que no han reparado suficientemente los estudios sobre el particular. Una obra monumental como la de Herbert Southworth, por ejemplo, no atiende a las diferencias entre las noticias de *The Times* o *New York Times* escritas por G. L. Steer y las revistas que dedicaron reportajes con fotos².

Así pues, lo que *Mourir à Madrid* o *Noticias de una guerra* (no solo) realizan en 1962 y 2006 respectivamente, ya estaba latente (y fue lacerante) en abril de 1937: ¿qué hacer? ¿Recurrir a la metonimia? (las fotos archiconocidas de Guernica), ¿a la metáfora? (sustituirlas por otras de otros lugares, con más o menos rigor de semejanza). En todo caso, no dejar de mostrar.

Mas ¿cuál es el material bruto disponible? A la imposibilidad de filmación del bombardeo se añaden una serie de pérdidas de material que han resultado fatales para la difusión. Fatales o tal vez no tanto, pues las escasas imágenes no han cesado de prodigarse a lo largo de más de setenta años. Un fragmento muy repetido es aquel de algo más de un minuto de duración que revela procedencia de formato *amateur*, además de bruscos movimientos y panorámicas que denotan una mano poco habituada, encuadre muy defectuoso, granulado excesivo, se colocan junto a otras imágenes fijas, fotográficas, que la cámara cinematográfica, a falta de mejores opciones, no tiene más remedio que ofrecer.

Tal y como ha dejado establecido Santiago de Pablo, corrigiendo con rigor versiones algo juglarescas que pasaron de libro en libro, estas imágenes fueron tomadas por Agustín Ugartechea el 28 de abril de 1937, dos días después del bombardeo y uno antes de la entrada de la tropas franquistas. Sin embargo, la bobina que había sido captada con más proximidad al bombardeo y que, al parecer, mostraba víctimas, sobre ruinas todavía calientes, desapareció al ser remitida a la casa AGFA, la única que podía revelar ese material de su fabricación³. Entre las 18 bobinas enviadas para su revelado, AGFA devolvió 17, faltando una, la más importante, que fue sustituida (es todavía dudoso si deliberadamente o por casualidad) por vistas de Italia. El gobierno vasco, tal y como consta en un artículo de su publicación editada en París, *Euzko Deya* (24 de octubre de 1937), presentó una querrela, pero las imágenes no fueron recuperadas. Sí se dispuso, en cambio, de otras rodadas el mismo día. Son las que figuran en *Guernika* (1937), la película de Nemesio Sobrevila, que postulaba el carácter pacífico y religioso del pueblo vasco, el exilio y el drama de los niños⁴.

2. HERBERT R. SOUTHWORTH: *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, París, Ruedo Ibérico, 1975 (citamos por Barcelona, Ibérica, 1977).

3. SANTIAGO DE PABLO: *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, págs. 107 y ss. Hay referencias anteriores del mismo autor en "El bombardeo de Guernica visto por el cine: símbolo, memoria y mitificación", en JULIO MONTERO y JOSÉ CABEZA (eds.): *Por el precio de una entrada. Estudios sobre Historia Social del cine*, Madrid, Rialp, 2005, págs. 183-205; también "¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Guernica", en *Igusgaiak* 4, 2000, págs. 59-74.

4. JOSÉ MARÍA UNSAIN: *Nemesio Sobrevila, pelculero bilbaíno*, Ergobia, FilMOTECA Vasca, 1988, pág. 36. El artículo de *Euzko Deya* está reproducido íntegramente en francés en págs. 73-76.

Por su parte, *Gaumont Actualités* grabó algunos de los planos más difundidos con posterioridad a su toma por las tropas nacionales. Así lo muestra la noticia “Autour du monde. Espagne” que corresponde al 7 de mayo de 1937 (*Gaumont Actualités* n° 19) de 1’ 19” de duración, en la que hallamos las célebres (*vide infra*) imágenes de soldados de las Brigadas Navarras montando guardia junto al árbol sagrado, así como otras de edificios en ruinas (también la entrada del Ejército de Mola en Durango). Otro metraje no utilizado es muy semejante al previo y, aunque algo más escaso (1’ 5”), incluye desfiles de jóvenes falangistas, tropas marroquíes, guardia civil e infantería⁵. A su vez, *Hearst Metronome News* rodó también material por parte del operador Raymond Méjat.



Guernica tras la ocupación. *Gaumont Actualités*, n° 19, 7 de mayo de 1937

EL VALOR PROBATORIO DE LAS IMÁGENES

En su postrer libro, la escritora Susan Sontag recordaba que “la Guerra Civil española fue la primera guerra atestiguada (“cubierta”) en sentido moderno por un cuerpo de fotógrafos profesionales”⁶. Pero al mismo tiempo cuestionaba la veracidad de las imágenes bélicas: “Quienes insisten en la fuerza probatoria de las imágenes que toma la cámara han de soslayar la cuestión de la subjetividad del hacedor de esas imágenes”⁷. Esta afirmación ilustra perfectamente el caso del bombardeo de Guernica, donde la inexistencia de imágenes de la acción concreta fue sustituida por otras imágenes que ya solo daban fe de su desenlace. A partir de esta circunstancia, a los propagandistas del bando nacional les sería fácil atribuir la responsabilidad de esa destrucción al otro bando. En su pura evidencia, en su magnitud, las imágenes parecían acusar, debían acusar, al enemigo sin más.

Lo cierto es que la campaña para contrarrestar las verdaderas circunstancias de Guernica fue intensa y requirió no solo de los servicios oficiales sino de toda la prensa nacional y de los órganos de expresión de Falange. El bando nacional (es

5. ALFONSO DEL AMO y MARÍA LUISA IBÁÑEZ: *Catálogo General del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1996, pág. 470. Este material, por vía inglesa, fue utilizado por ANTHONY ALDGATE en 1980 para su *Guernica—The Making of a Myth*, producido por la BBC con la Open University, donde comparaba el tratamiento del *Gaumont British News* y de la *UFA Tonwoche*.

6. SUSAN SONTAG: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Ed. Alfaguara, 2003, pág. 30.

7. Op. cit., pág. 36.

decir, Salamanca o, más exactamente, Luis Bolín) tomó una precipitada decisión respondiendo al primer reguero de pólvora lanzado por Steer y las declaraciones del lehendakari Aguirre: negar los hechos, sostener que el bombardeo no tuvo lugar. Y si, en un primer momento, bastó la actitud del avestruz; poco después, para negarlo, hubo de recurrir a las imágenes. Asombrosa paradoja: mostrar imágenes para referir lo que no ocurrió. En la mañana del día 29 de abril de 1937, las tropas de García Valiño entraban en Guernica y los periodistas que las acompañaban comenzaron su indagación y sus despachos de prensa. También a tomar sus fotografías. Estas habían de ser acusadoras contra el enemigo, es decir, tratarían de sostener el discurso improvisado por Salamanca, aun cuando en los días siguientes fue transformándose miméticamente y acoplándose a otras reglas de verosimilitud.

El caso de Guernica prueba además el eco instantáneo que determinados acontecimientos podían tener en los medios y, por tanto, su capacidad para movilizar a la opinión pública. El ya aludido artículo de Steer, publicado (sin fotografías) a los dos días de producirse el bombardeo, dejó a las claras la verdad de los hechos y tuvo una enorme repercusión. Pero, al tiempo, es un claro ejemplo de cómo la información podía ser rápidamente instrumentalizada y transformada en propaganda con sus mismas herramientas y procedimientos. Las mismas imágenes, fotografías (muchas de ellas tomadas por los servicios de prensa del bando nacional), funcionaron como prueba concluyente de la responsabilidad del enemigo.

50

PRENSA Y PROPAGANDA EN EL BANDO NACIONAL

Los periódicos del bando nacional se hicieron eco del asunto dentro del seguimiento de la campaña del Frente Norte. Así, la noticia de la destrucción salta, no cuando se ha producido el bombardeo, sino cuando las tropas nacionales entran en Guernica el 29 de abril. Los periódicos recogen estos acontecimientos en las ediciones del 30 de abril y 1 de mayo y lo consignan de forma destacada. Una nota oficial, emitida por el Boletín de información del Cuartel General del Generalísimo, lo explica escuetamente en los siguientes términos: “La destrucción llevada a cabo por los rojos en el barrio más rico de la villa es semejante a la producida por las hordas rojas antes de abandonar Eibar. La indignación de las tropas por tan bárbaras destrucciones aumenta su espíritu para liberar al pueblo vasco de sus verdaderos verdugos”.

En los días siguientes la noticia sigue en circulación, reiterándose una y otra vez los mismos argumentos, en un intento deliberado de hacer frente a la difusión del asunto en la prensa internacional. De hecho, el diario *ABC* de Sevilla se hará eco de la polémica suscitada en el exterior para rebatir a los que sostienen que fue un bombardeo.



ABC de Sevilla, 30 de abril de 1937

Un criterio común es que todos los medios avalarán la tesis de la destrucción roja sin aportar imágenes ni pruebas concretas. En este sentido, la prensa diaria se aplicará en la reiteración de argumentos como la mejor prueba de la veracidad de su versión. Es más, circula un texto sin firmar que, con distintas formulaciones, total o parcialmente, reproducirán medios tan dispares como *El pensamiento navarro*, *ABC* de Sevilla o *F.E.*, también de Sevilla. En él se plantean los puntos fuertes de la argumentación: la ciudad fue incendiada el 27 por los que se disponían a huir, los autores son los rojos al servicio de los “separatistas vascos”, hay testigos que lo corroboran, no volaron aviones sobre Vizcaya ese día y periodistas extranjeros han podido comprobarlo.

En el desarrollo posterior de la noticia se utilizarán versiones tan peregrinas como la ofrecida por el diario *F.E.* en su edición del día 3 de mayo (pág. 7):

El incendio de Guernica según testigos

Está perfectamente aclarado el incendio de Guernica por los rojos, según declaraciones de numerosos testigos, entre ellos un teniente de alcalde. Los marxistas tenían instalada en la población una fábrica de armas y considerable material, y a fin de destruir aquella y este, apareció un avión con el que establecieron inteligencia por medio de

51 febrero / julio 2010

lienzos en el suelo. Se trataba de fingir a la perfección que el incendio había sido causado por los nacionales... el avión siguió haciendo evoluciones sobre la plaza y los gudarís obligaron a los vecinos a refugiarse en los abrigos antiaéreos y ellos rociaron febrilmente de gasolina los puntos elegidos.

LA VERSIÓN GRÁFICA DE FALANGE: FOTOS

Dentro de los servicios de Prensa y propaganda montados por Falange, *Fotos* es la revista ideada para llegar a amplias capas de la población utilizando la fórmula del reportaje gráfico como reclamo central⁸. De hecho, esta publicación, que arranca el 25 febrero 1937 y se publica semanalmente, dirigida por Manuel Fernández Cuesta, llevará a cabo una intensa actividad en la cobertura informativa de los frentes hasta el final de la guerra y ofrecerá impactantes testimonios fotográficos de la misma. A través de estos reportajes filtrará una feroz propaganda con las más diversas estrategias (donde la contrapropaganda con materiales gráficos del enemigo constituye un recurso habitual). Esta misión sería destacada por el jefe de la propaganda falangista Vicente Cadenas: "...[su] importancia es enorme, ya que, de tipo análogo al de *Estampa* y *Crónica*, y por lo tanto de gran popularidad entre las clases humildes, podrá ejercer una gran influencia desde el punto de vista de nuestra doctrina"⁹. *Fotos* toma como referencia las grandes revistas ilustradas de la época; de ahí que otorgue gran protagonismo a la fotografía y a la forma de encuadrarla y componerla en la página junto a los textos y elementos tipográficos¹⁰. Sin embargo, *Fotos* representa una vía intermedia entre la revista ilustrada y la prensa diaria, dado que sus reportajes de guerra dan cabida tanto a las imágenes como a largos textos establecidos en forma de crónica. Con frecuencia la concepción de las imágenes tiene un carácter ilustrativo más que autoexplicativo y apenas se relacionan efectivamente con los textos.

Que *Fotos* decidiera incluir una extensa información sobre la destrucción de Guernica dentro de su seguimiento de la guerra en el Frente Norte es algo llamativo y obedece sin duda a la necesidad de acallar el revuelo internacional ante lo acaecido. Pese a su escaso rodaje previo (acababa de salir al mercado), la revista da cuenta del suceso con gran velocidad: el bombardeo se produjo el 26 de abril y el primer reportaje aparece publicado el 1 de mayo. Pero lo más revelador es la reiteración del asunto en el número siguiente, esta vez dejando patente la destrucción de la ciudad, vía gráfica, una vez que se ha endosado la responsabilidad al enemigo. En términos informativos, este segundo artículo es irrelevante e innecesario pero pieza sustancial de la inmediata operación propagandística nacional basada en la idea de la "autodestrucción" de Guernica. Veamos cómo se despliega esta estrategia en ambos artículos.

8. Para facilitar su difusión se repartía gratuitamente entre los soldados.

9. VICENTE CADENAS, recogido en *Revistas y Guerra 1936-1939*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, págs. 167-168.

10. La importancia que la fotografía tuvo como instrumento propagandístico en las revistas ilustradas ha sido destacada en la reciente exposición *Revistas y Guerra 1936-1939* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16 enero-30 abril 2007): "Al revisar las revistas estudiadas hasta este punto, queda claro que la fotografía desempeñó un papel esencial en la elaboración de la propaganda en toda España, sin distinción de partidos políticos o sindicatos", JORDANA MENDELSON, *ibidem*, pág. 237.



11. Algo semejante a lo que ocurre en otro artículo del mismo número, "España entra en Durango", donde no hay la más mínima referencia al devastador bombardeo (ensayo general del de Guernica) que había sufrido la ciudad el 31 de marzo.

Lo que se destaca en la primera página de este artículo es la recuperación del enclave para España (en la línea de artículos previos donde se aplica la misma lógica de conquista) a través de un título que llena enfáticamente casi toda la página y de la inserción de una foto. Esta foto, en vez de mostrar los efectos del combate, nos sitúa ante la Casa de Juntas y con ello se invoca (mediante el pie de foto) la tradición de fueros propios pero, como quedará sugerido después, dentro del respeto a la unidad con España. Este énfasis es importante por cuanto minimiza o pasa a un segundo término lo verdaderamente relevante: la destrucción de la ciudad¹¹. Es más, las siguientes páginas no dejarán constancia de dicha destrucción, pues las fotos incluidas prestan más atención a la presencia de la población y de los soldados nacionales que al paisaje después de la batalla. Incluso la imagen del árbol de Guernica se reitera dos veces más, enfatizando la idea de tradición e identidad basada en el vínculo con España.

Sin embargo, el texto sí que aparece cargado y se plantea como una visión direc-

ta y simultánea a la llegada de las tropas nacionales: “¡Guernica! Otra ciudad hoguera del siglo XX español”. El arranque del mismo está planteado en un tono de lamentación-exhortación inscribiendo el hecho en un cuadro mayor: el de la obsesión roja por quemar España. Por otro lado, también se señala una pertinente distancia temporal. Las tropas nacionales llegan cuando ya ha ocurrido todo, justo a tiempo para ver el fuego e intentar, si acaso, detener sus efectos finales: “Arden varios edificios cuando entramos y entre las llamas Guernica lanza su grito de auxilio a las tropas que la acaban de liberar... El martes, seguros los milicianos de que serían incapaces de defenderla, prendieron fuego a la ciudad por sus cuatro costados y al entrar nuestras tropas, Guernica se debatía en las últimas humaredas”. La imagen es perfecta por cuanto induce a pensar, como en otros muchos casos, que la ciudad se libera sin dar un solo tiro, por el simple empuje de las tropas, mientras los rojos se ven animados a practicar la estrategia de la tierra quemada¹². Para ello era fácil invocar el caso de Irún, donde sí se produjeron incendios premeditados de las tropas republicanas. La tesis oficial, presentada poco antes, incidía en esta línea:

“Guernica está destruida por el fuego y la gasolina. La han incendiado y convertido en ruinas las bordas rojas al servicio del perverso y criminal Aguirre... Su destrucción es labor de los que quemaron Irún y Eibar, de los que dejan siempre una España espectral a sus espaldas”¹³.

Acto seguido, se introduce la fórmula de los testimonios recogidos entre la población. Este recurso estaría llamado a neutralizar la versión de G.L. Steer, que enuncia como testigo, en primera persona, los acontecimientos.

El título ya parece revelar la conciencia de que el incidente se ha convertido en un acontecimiento mediático y está teniendo repercusión internacional con esa apelación, toque de atención, explícito: “¡que lo sepa el mundo!”. El propio encabezamiento del artículo recibe un tratamiento especial: título hecho con rotulación manual, dividido en dos partes con los dos enunciados entre admiraciones. El segundo de ellos parece salir de una onda expansiva, flotando entre humo negro. Además, incluye una de las expresiones habituales acuñadas en el vocabulario nacional: “barbarie marxista”. Entre medias se inserta una foto a gran tamaño (casi ocupa toda la página) que se quiere ejemplar: un gran plano general con edificios en ruinas y las calles sepultadas de escombros. Es una foto que en su rotundidad, en su explicitud parece decirlo todo, no necesita atribución, habla por sí sola. Es suficiente con que sea mostrada por un bando para que sirva de inculpación del otro.

12. Por cierto, justo al día siguiente de haberse producido el bombardeo.

13. Comunicado del Cuartel General de Franco de 29 de abril (reproducido en ABC de Sevilla).

En el texto se recurre de nuevo al estilo de crónica, al reportaje a pie de calle, para dar sensación de veracidad, de objetividad periodística. De nuevo, el uso del testimonio recogido al hilo de los acontecimientos procura una sensación de inmediatez, de no haber filtrado ideológicamente el acontecimiento, porque todo acaba de ocurrir. El reportero habla de lo que ve y de lo que le cuentan los que lo han visto. Son personajes anónimos cuyo testimonio es, en apariencia, irrefutable por haber estado allí. Este camuflaje es una estrategia perfecta para simular testimonios que avalen la tesis de partida nuevamente reiterada: Guernica fue incendiada por los rojos.

Pero si el texto desliza todas estas operaciones, no menos elocuente es el material gráfico. De entrada, por número y tamaño satura el artículo. Fotos a gran tamaño entre las cuales parece hacerse hueco el texto. No menos llamativa es la forma en la que se disponen en la tercera página: superpuestas en diagonal como induciendo a pensar en una sucesión acumulativa. Pero más elocuente es el contenido: todas inciden ahora en la idea de destrucción a través de mostrar ruinas, escombros y edificios destrozados que solo conservan la fachada.

LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA DE FALANGE: FRENTE DE VIZCAYA Y 18 DE JULIO

Estos dos reportajes encuentran una clara correspondencia con el documental falangista (seguramente dirigido por Miguel Pereyra) *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), realizado poco tiempo después. Este documental sigue el curso de la campaña en el frente Norte desde el 31 de marzo en Villarreal hasta la toma de Bilbao (19 de junio de 1937) y los actos conmemorativos del 18 de julio en Salamanca. Su continuación sería *Los conquistadores del Norte* (1937), que muestra el final de la guerra en el Norte.

En el orden cinematográfico, *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937) asienta los motivos, el razonamiento y las pruebas de lo que será la primera tesis franquista¹⁴. La acusación al enemigo vasco ataca su catolicismo, que es el aspecto que más podía dañar la imagen internacional del bando nacional, al romper la exclusividad cristiana de su bando. De ahí que el episodio de Guernica venga precedido de una denuncia de esa falsa catolicidad que, asociada a la destrucción de iconos religiosos, preparará el clímax del argumento:

¿De qué temple era el catolicismo de unos vascos que, por conseguir un estatuto ridículo que jamás llegaría a ser realidad, descendieron hasta el nivel de las más viles complacencias con la fiera: imágenes deshechas, estatuas deformadas, vírgenes apuñaladas y altares destrozados y convertidos en establos.

14. ALFONSO DEL AMO: op. cit., pág. 454 (nº 350). 43'. Véase el clásico de HERBERT R. SOUTHWORTH: op. cit.

En ese acompañar a las tropas nacionales, la narración nos proporciona, antes de llegar a Guernica, un dato de gran relevancia para comprender la argumentación de fondo que justificaría la destrucción de la ciudad. Dice así:

Eibar en llamas. El fuego de la guerra la redime de su pasado vergonzoso en que llegó a ser centro de experimentación marxista que sembró en ella las más absurdas ideas de disolvenca y destrucción que han culminado en su propia ruina.

Es decir, el fuego, la destrucción funcionan también como elementos de purificación por los pecados de haberse entregado al marxismo y al separatismo.

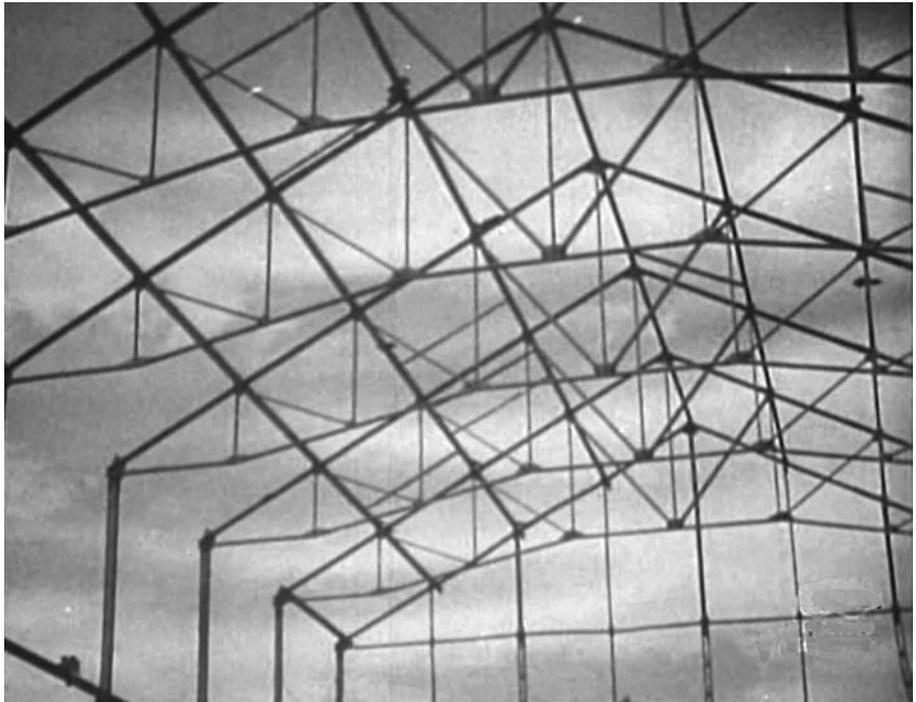
El fragmento dedicado a Guernica es paradigmático de las estrategias propagandísticas que pone en pie este documental. Por un lado, separa cuidadosamente el tradicional fuerismo vasco del separatismo que encarnan rojos y nacionalistas. Por otro, atribuye la destrucción y el caos al enemigo y no lo considera una consecuencia lógica de la guerra. El cuadro idílico que se pinta de la guerra es el de un ejército que avanza, rescata, reconstruye y recupera para España frente a unas hordas en desbandada que abandonan y destruyen todo.

56

La toma de Guernica, como los lugares anteriores, debe inscribirse en esta lógica. Pero además debe proponer una versión de los hechos que combata lo que ya ha sido difundido en la prensa internacional. De ahí que el documental se detenga especialmente en este punto del camino, consagrando casi 4 minutos no solo a contar sino a mostrar con detenimiento los signos de la destrucción. Pero esa visión pasa por una coartada previa:

Guernica. No queda de ella más que el nombre. La meca del legítimo fuerismo vasco ha desaparecido. La prensa judía y masónica del mundo y las hipócritas plañideras de Valencia rasgaron sus vestiduras frente al Caudillo cuyo nombre, limpio como nuestro cielo, pretendieron manchar con la baba de su información calumniosa. La cámara fotográfica, que no sabe mentir, dice bien claro que tanta y tamaña destrucción no fue sino obra de incendiarios y dinamiteros. Abí tenéis el frontón: el fuego de los incendios consumió sus maderas y dejó intacta la trabazón de sus armaduras de hierro.

A lo que dicen los demás, se opone un instrumento de observación presentado como garante de una estricta objetividad: *La cámara fotográfica, que no sabe mentir*. La cámara aquí juega un papel pericial. Es testigo, documenta las huellas, rastrea los indicios de lo sucedido. Obsérvese que este papel atribuido al



Frente de Vizcaya y 18 de julio (atribuido a Miguel Pereyra, 1937)

medio cinematográfico no sería posible sin partir previamente del status que ya han adquirido los medios de comunicación: son garantes de que todo acontecimiento o suceso será contado desde el lugar de los hechos y con la mayor inmediatez. Precisamente, esta percepción, que parece ya estar fijada en el espectador de la época, es la que se aplica aquí para trazar la contra argumentación. No es casual, por tanto, que el narrador interpele al espectador ofreciéndole directamente las pruebas (*Abí tenéis*).

Pero lo que hará la cámara en este caso es una cuidadosa selección de los motivos que pueden ser mostrados. Lo que nos ofrecen las primeras imágenes son edificios con su interior vaciado, el frontón con la estructura de hierro en pie, el retablo quemado de una iglesia. Es decir, indicios de un incendio (aunque comunes a la devastación de un bombardeo). Acto seguido, la cámara se convierte en una lupa que parece rastrear pruebas, pistas en el marasmo de las ruinas: los restos de una fábrica, las pequeñas piezas calcinadas por el fuego parecen evidenciar el origen incendiario de la destrucción. Paradójicamente, las imágenes revelan que ya ha pasado un cierto tiempo, pues no aparece ni rastro de fuego, humo o labores de extinción, desescombrado...

Y a partir de este punto el documental se entrega abiertamente a la exhibición



Frente de Vizcaya y 18 de julio (atribuido a Miguel Pereyra, 1937)

de los restos de la ciudad, toda vez que su causa parece haber quedado demostrada. Tras la argumentación solo resta entregarse a “la conmoción de las imágenes”. Dos mecanismos refuerzan este efecto: el sentido acumulativo de las imágenes y la ausencia de voz, en la medida en que estas ya son autosuficientes. Pero cuando la música parece conducirnos a un clímax se interrumpe bruscamente para dejar paso, de entre las ruinas, a unos viriles coros vascos. Esta base sonora servirá de preludio al elemento que cierra el fragmento: un plano en el que el viejo árbol (representación, como ya se dijo, de las tradiciones vascas) aparece custodiado por un grupo de soldados (aunque la imagen no puede por menos que sugerir más el confinamiento que la salvaguarda de dicho símbolo)¹⁵. Un texto rubrica el sentido de este plano:

58

El árbol santo de las tradiciones vascas, el viejo tronco secular fuerte e inquebrantable como el alma de la legítima Vasconia religiosa y española. A la sombra del altar de sus fueros profanados, la guardia de la nueva España vigila hecha símbolo de la fe y de la veneración.

Recuperar el tradicional sentido del fuerismo, frente al nacionalismo, tildado aquí de separatista; saciar la sed de protagonismo de las brigadas navarras, parece ser una necesidad y una respuesta desde “lo vasco”. Y la imagen que lo condensa tiene la fuerza racial necesaria: los cuerpos recios de los requetés sobre fondo musical del *Gernikako Arbola* emulan a las estatuas y lucen como el mismo roble que no fue dañado. Los pilares de la nueva España sobresalen como síntesis también de la antigua Vasconia vigilante y fiel. Véase la contundencia de esta custodia en el plano que la sintetiza plásticamente.

Se produce así, una reveladora oposición entre el símbolo de las tradiciones vascas, milagrosamente (¿o no tanto?) conservado intacto y el resto de la ciudad también “milagrosamente” castigada. Como si el fuego además de una función

15. Dice PIERRE VILAR (en su presentación al libro de SOUTHWORTH, ya cit., pág. XI) que se reservó a los requetés navarros el honor de entrar los primeros en Guernica y de montar guardia en torno al árbol, así como de coger, del viejo tronco, maderas con las que fabricar crucifijos.



Frente de Vizcaya y 18 de julio (atribuido a Miguel Pereyra, 1937)

destructora hubiese cumplido una misión purificadora. Esta idea, aquí no explicada, aparecerá con frecuencia en la propaganda nacional como reflejo de esa explicación religiosa de la contienda, según la cual el enemigo debía expiar a través del fuego, el sufrimiento o la destrucción su culpa.

Si ponemos en relación la tesis presentada por este documental con el tratamiento recibido en los dos artículos de *Fotos*, descubrimos que ambos aplican una estrategia muy similar. No obstante, en *Frente de Vizcaya* la destrucción de Guernica y su explicación son finalmente reconducidas al árbol mientras que en *Fotos* el recorrido es inverso.

OTRA VUELTA DE TUERCA: ESPAÑA HEROICA

La versión española de *España heroica* (Joaquín Reig, 1938) parte de lo asentado en *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, fuente primaria de todo cuanto el discurso nacional expresó sobre Guernica hasta optar por el silencio. La locución y la secuencia de los planos sintetiza para fines más extensos (la causa nacional y no solo la Campaña del Norte) la significación de las operaciones en el frente Norte, mas esa síntesis no trastoca ni contradice lo ya asentado. Por esta razón resulta tanto más significativo el cambio sutil.



Helden in Spanien / España heroica, (F. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938)

60

Ésta es la locución, muy similar a la anterior:

Guernica. No queda de ella más que el nombre. La meca del legítimo fuerismo vasco ha desaparecido. Cierta prensa aseguró que esta desgraciada ciudad fue destruida por la aviación nacionalista. La trabazón de hierro del frontón y los bidones de gasolina acumulados frente a la iglesia demuestran que fueron patrullas de incendiarios quienes acumularon sobre sus hombros la tristísima misión de arrasar la pintoresca cuna del fuerismo vasco.

Sin embargo, ese largo fragmento, que carecía de ritmo, es sustituido por un tránsito más rápido, climático y amplio del estado de desembocadura: el triunfo iconográfico de la nueva España.

El árbol santo de las tradiciones vascas, el viejo tronco secular, fuerte inquebrantable, como el alma de la legítima Vasconia, religiosa y española. Hoy, a la sombra del altar de sus fueros profanados, la guardia de la Nueva España vigila, símbolo de la fe y la civilización.



Helden in Spanien / España heroica, (F. Mauch, P. Laven, J. Reig-Gozalbes, 1938)

La serie de planos se explaya en varias composiciones plásticamente muy cuidadas, hieráticas, diríase incluso esculturales, en las que los soldados se funden con las piedras que remiten a la tradición milenaria vasca¹⁶.

Así pues, este árbol que para unos —republicanos y nacionalistas— es signo de fórmulas democráticas precoces, para otros —franquistas, carlistas— es el sustento de la Vasconia de la Nueva España, tradicional, católica, foral.

Algo más esquiva en sus detalles, pero de igual argumentación, es la locución de la versión alemana de este film (*Helden in Spanien*):

No fue por las bombas de los aviones nacionales por lo que Guernica, un lugar histórico del vasquismo, fue destruida, sino que fue incendiada por los rojos en su huida. Por el estado de las ruinas se comprueba que no fueron bombas, sino varios focos de incendio los que destruyeron los edificios.

De forma imparable, la vanguardia de los nacionales avanza. Localidades incen-

16. Véase sobre la significación del roble guerniqués, su relación con los motivos de la mítica indoeuropea y su lectura de la épica medieval, JUAN ARANZADI: *Milenarismo vasco. Edad de Oro, etnia y nativismo*, Madrid, Taurus, 1981 (citamos por ed. de 2000, págs. 369-381).

diadas indican la retirada de los rojos. Comandos de dinamiteros se dedican por todas partes a volar carreteras y puentes. Los zapadores nacionales ponen en marcha tan rápido como es posible nuevas vías de comunicación.

EL CAMINO DEL SILENCIO O EL CAMINO DE LA PAZ

Muy pronto se hizo el silencio sobre Guernica en el discurso nacional. Southworth ha detallado minuciosamente el zigzag de sus contradicciones, desmentidos y modificaciones en los primeros tiempos, pero tras el final de la guerra pareció concluirse con el “mejor no meneallo”. Lo cierto es que aquel que lea los épicos ensayos de Arrarás, el elusivo y, con todo, legendario estudio militar de Manuel Aznar y algunos otros de la inmediata posguerra, quedará sorprendido por la incomodidad de mencionar Guernica. Para muestra, basta un (dos) botón(es).

Joaquín Arrarás, en su capítulo “Campaña de Vizcaya”, relata los movimientos de las tropas de Mola, García Valiño, Camilo Alonso Vega y las hazañas de las Brigadas Navarras, concluyendo así:

El día 29, el coronel Alonso Vega ocupó la ciudad foral de Guernica, la del árbol tradicional y el himno vasco, la que fue centro sentimental del regionalismo vascongado, y quizá por eso mismo no muy amada de los separatistas, enemigos de todo símbolo que recordara los principios, las doctrinas o las emociones del regionalismo encuadrado en la universalidad del nombre de España. Mediante la ocupación de Durango y la llegada a Guernica quedaba definitivamente liquidada la primera fase del plan de ofensiva¹⁷

¿Por qué no se habla de la destrucción? Es significativa la voluntad de esquivar el asunto cuando el texto de Arrarás no desprende precisamente pudor.

Manuel Aznar omite por completo la fecha del 26 de abril: “el día 28 por la tarde, las vanguardias han alcanzado las primeras casas de Guernica, que arde incendiada por unos Batallones de dinamiteros asturianos (...) El día 29, a las 11 de la mañana, el coronel Camilo Alonso completa la ocupación de la ciudad martirizada¹⁸”. Curiosa alusión metafórica para quien no escatimaba epítetos épicos.

Todo hace suponer que airear el asunto de Guernica tenía poco sentido. La culpabilidad de la Legión Cóndor pudo tener un sentido anfibológico muy pronto: por una parte, servía de presagio a la idea de guerra total (“guerra totalitaria”, diría la locución de *Guernika*, de Sobrevila) que la Wehrmacht desencadenó en

17. JOAQUÍN ARRARÁS: “Campaña de Vizcaya”, vol. 7, tomo 30, págs. 320 y ss. De *Historia de la Cruzada*, pág. 322.

18. MANUEL AZNAR: *Historia militar de la guerra de España*, Madrid, Idea, 1940, pág. 406.

la Segunda Guerra mundial; por otra, Guernica quedaría fijada, pero también desbordada, por los crímenes aéreos alemanes a muy corto plazo, y no solo alemanes, como demuestran Dresde, Berlín, Hiroshima, Nagasaki...

El franquismo no varió su versión hasta los años sesenta, buscando resquicios para argumentar el desconocimiento de Franco sin necesidad de negar la evidencia tanto del bombardeo, como de la inexperta y contumaz reacción de Bolín. Pero las imágenes siguieron desempeñando su papel. Poco tiempo antes de que *Mourir à Madrid* lanzara su condena del franquismo a partir de los valores tradicionales de la izquierda, NO-DO produjo un documental de montaje retrospectivo para festejar los denominados “Veinte años de paz”. Corría el año 1959 y el título del film resultante desplazaba sintomáticamente el acento de la “victoria” a la palabra del futuro: paz. *El camino de la paz* (R. Garzón, 1959) se dirigía a las nuevas generaciones de españoles que no vivieron la guerra, tratando de vincularlos al proyecto franquista esgrimiendo el bienestar logrado, la integración internacional incipiente y el clima de paz duradera. Al enfrentarse con el negro episodio de abril de 1937 lo colocó tras la hazaña de Santa María de la Cabeza. Si las imágenes no varían (fotos y planos conocidos de los films anteriores), el texto procede a una significativa omisión...

Comienza una de las grandes etapas de la guerra. Mola proyecta conquistar el Norte, Vizcaya, Santander y Asturias, en poder de los rojos. Pronto van cayendo los pueblos y nada ni nadie detendrá el avance. No se parecerán estos combates a los librados triunfalmente por el Ejército del Sur hasta llegar a Madrid. Pero las Brigadas Navarras harán imperecedero su recuerdo. La ofensiva se planteó en tres etapas: el asalto a los montes que rodean Bilbao, la rotura del llamado Cinturón de hierro y la ocupación de la ciudad. Todas de un modo inexorable.



El camino de la paz (R. Garzón, 1959)

A estas palabras acompaña una especie de música de la tuna de fondo que lleva hasta el ridículo la desdramatización. Los planos se suceden: las ruinas del bombardeo que no tuvo lugar, los lugares desérticos, pero, como dijo casi veinte años atrás Joaquín Reig, de Guernica no queda, en la locución y en el film, ni el nombre.

Sin embargo, poco después *Mourir à Madrid* traería a colación Guernica y el régimen se vio obligado a negociar su incomodidad con la necesidad de respuesta. La síntesis (alusiva y elusiva, al propio tiempo) se expresa con especial gracia en ese fallido proyecto que fue *Por qué morir en Madrid* (Eduardo Manzanos, 1966), controversia con el film de Rossif.

Y cuando entran en Guernica, pequeña ciudad santa destruida por un desventurado azar de la guerra, lo primero que hacen estos mismos muchachos es dar guardia al árbol de las libertades.

Ahora bien, ¿a qué imágenes recurren? Ciertamente a los dos planos célebres de la custodia por las Brigadas Navarras del árbol milenario, pero también a las torpes imágenes en 16mm que pertenecían al enemigo. La acusación se ha extraviado, pero no la ha sustituido la restitución de la verdadera autoría. Queda la continuidad del triunfo para con las tradiciones vascas; queda también la imagen de la destrucción a nadie debida.

64

Bien sabemos que este film no fue necesario. Nancy Berthier ha mostrado cómo la respuesta de la España desarrollista era más eficaz por vía indirecta, por mucho que hubiese dolido el golpe¹⁹. Así, en 1964, la hagiografía de Franco tomaba la forma orgiástica de los XXV años de paz. *Franco ese hombre*, encomendado a José Luis Sáenz de Heredia, esquivará no solo Guernica, sino la guerra misma, al menos desde aquel insigne primero de octubre en que Franco fue exaltado a la Jefatura del Estado. La radical decisión de omitir la guerra facilitaba la tarea de eludir de paso Guernica. Y así fue en adelante.

REVISIÓN, REVISIONISMO

La polémica sobre Guernica no desapareció ni lo ha hecho todavía. Implicó las gestiones alemanas, el hermanamiento de la ciudad de Guernica con Pforzheim, su conversión en Ciudad de la Paz, pero el entramado no cesó. No deja de ser curioso que en 1987 Jesús Salas Larrazábal se empeñara en desmontar “el mito de Guernica” que veía encarnado en las primeras 109 páginas del libro de Southworth, figura que había empeñado su mejor talento en desmontar los mitos del franquismo. Curioso síntoma. El mito de Guernica pasaba a ser el de su destrucción por la Legión Cóndor, aun si esta se reconocía desde la publicación del libro de Vicente Talón en 1970²⁰.

Guernica fue tratada en nuevas imágenes y nuevos discursos, remontadas desde posturas nacionalistas, humanitarias, antifascistas... Pero esto es ya harina de otro costal.

19. NANCY BERTHIER: “Por qué morir en Madrid contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas”, en *Archivos de la Filmoteca* nº 51, octubre 2005, págs. 138-139.

20. VICENTE TALÓN: *Arde Guernica*, Madrid, G. del Toro, 1973.

Los documentos de Guernica fueron, en suma, atípicos, imprecisos, tardíos. Lo fueron en razón de su carácter metonímico, en primer lugar (el efecto por la causa); lo fueron por su escasez y torpeza técnica; lo fueron por su variedad... Unas fotos, unos fragmentos de 16 mm. con textura paupérrima, movimientos de cámara abruptos y mal encuadre. Otros, ciertamente mejores (la mayor parte perdidos)... Y, sobre todo, engalanando la memoria un cuadro en extraño blanco, negro y gris, fragmentario como un *collage*, traumático por su función de instantánea, alegórico tal vez... ¿No es extraño que una obra pictórica, casi como un *collage*, se convirtiera desde 1937 en un documento? Quizá no tanto, porque en ella —entre sus ecos cubistas— asomaban, laceradas, aterrorizadas, las víctimas de las que carece toda huella fotomecánica conocida de Guernica. Paradojas de la representación.

El bombardeo de Guernica no tuvo lugar: imágenes del bando nacional

La respuesta de Salamanca al bombardeo de Guernica constituyó, a la larga, un callejón sin salida:

Luis Bolín tomó la decisión de negar su autoría y su existencia misma. Los aparatos de propaganda de la Delegación del Estado pusieron toda la carne en el asador: la prensa, las revistas gráficas, como *Fotos*, no escatimaron esfuerzos y buscaron imágenes ‘probatorias’ de que la destrucción había sido obra de dinamiteros republicanos. *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, producción de Falange, fue la primera obra que, bajo la batuta de Joaquín Reig, expuso esta tesis en el cine, depurándose en *España heroica* (1938) y sus secuelas, *Helden in Spanien* (1938 y 1939). El artículo analiza las estrategias que, apelando a la imagen, sostienen esta tesis, así como su evolución y la difuminación (que no denegación) durante el franquismo, hasta que *El camino de la paz* (R. Garzón, 1959) o *Franco, ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia, 1964) replantearan la estrategia consensual hacia el presente y una reescritura de la Guerra Civil.

Palabras clave: Guernica, Guerra Civil, propaganda franquista, cine documental, revistas gráficas.

Guernica was never bombed: Images from the Nationalists

Salamanca’s response to the bombing of Guernica ultimately came to a dead end: Luis Bolín made the decision to deny that it had ever occurred, and the State Delegation for propaganda used all its means to prove it. The press and such illustrated magazines as *Fotos*, took great pains to find images that supported the idea that the destruction had been merely the work of the Republicans. *Frente de Vizcaya y 18 de julio*, produced by the Falangist party under the direction of Joaquín Reig, was the first film to put forth the theory, followed by *España heroica* (1938) and its sequels *Helden in Spanien* (1938 and 1939). The article analyzes the strategies in which images were used to support the idea, and how it evolved and softened (albeit was never fully denied) during the Franco regime, until eventually *El camino de la paz* (R. Garzón, 1959), or *Franco, ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia) reformulated the consensual strategy toward the present and toward a re-writing of the civil war.

Key words: Guernica, Civil War, Franco regime propaganda, documentary films, illustrated magazines.