

Introducción

La reconstrucción de la memoria evita que la huella del tiempo termine desdibujando, fragmentando o silenciando el discurrir del pasado. El olvido y la fragilidad para preservar lo acontecido y las circunstancias históricas dependen de los testimonios que lo conservan. Los discursos están sujetos a nuevos relatos, análisis y perspectivas diferentes, como las que aquí se presentan. Se puede contribuir al avance del relato historiográfico y, a su vez, este ser sometido a cuestionamientos y revisiones. Este libro parte de una serie de hipótesis y está animado por un propósito fundamental: colocar el *Guernica* de Picasso en el contexto en el que se hizo y, al mismo tiempo, demostrar que su excepcionalidad no se debió a su existencia en solitario, sino a su pertenencia al conjunto de un *arte de la guerra* hecho con fines propagandísticos y de denuncia antifascista.

El gran lienzo picassiano, en el momento de su exposición en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, era una obra más entre tantas. Su mitificación vino después, ya que la autoría de Picasso trascendió en el transcurso de los acontecimientos. El *Guernica* le fue devuelto al pintor al término de la exposición, pero podemos preguntarnos, por ejemplo, qué hubiera pasado si el Gobierno de la República lo hubiera remitido a España con el resto de obras que participaron en esta muestra. La historia hubiera sido bien distinta, pues el *Guernica* hubiera sufrido la misma suerte que las demás obras, permaneciendo durante décadas,

como ellas, en paradero desconocido. Pese a que estas obras eran un encargo del Gobierno y que este se convertía en su legítimo propietario, no las reclamó para sí, sino que las entregó al lugar de donde habían partido. En el caso de Picasso, el *Guernica* se quedó en París, pero las obras de Manuel Ángeles Ortiz, José Bardasano, Ramón Gaya u Horacio Ferrer, por citar a algunos de los muchos que participaron, retornaron a España, toda vez estos artistas se hallaban en la zona combatiente, poniendo sus obras al servicio del pueblo. Picasso residía en cambio en la capital francesa y no volvió a España para luchar por la causa republicana, como sí hicieron otros compatriotas. ¿Por qué su obra se convierte en el emblema por excelencia de la guerra, si no la vivió en primera persona?

El *Guernica* de Picasso se considera a veces una obra anacrónica; un alegato genérico sin referencia a sucesos concretos. Ello quizá se deba a que fue pintado sin hallarse su autor en la escena del conflicto. El afán de realismo, la necesidad y «la urgencia de representar lo que estaba acaeciendo en España, aunque fuese horrible y desgarrador —o precisamente por ello— primaba por encima de todo»¹ en obras en su mayor parte realistas, porque el surrealismo dio paso a un realismo expresivo ante la voluntad de manifestar los acontecimientos vividos de forma fehaciente, con el interés de dar testimonio de la muerte y el sufrimiento. Entre las escenas trágicas, destacan temáticas como los bombardeos, las evacuaciones de la población civil o las masacres. Se recurre con frecuencia a la maternidad, pues la mujer simboliza la debilidad y, junto a sus hijos, es la verdadera víctima de la guerra, cuyas consecuencias padece de forma directa. Picasso elige como tema principal el bombardeo del pueblo vasco de Guernica: un acontecimiento

¹ I. Escudero: «La necesidad de representar lo verdadero: el realismo bélico en la guerra civil española», en E. C. Arce, A. Castán, C. Lomba y J. C. Lozano (coords.): *Símpoio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2012, p. 446.

de alto impacto, pero no el único que podía tenerlo. Las bombas cayeron sobre diferentes poblaciones, atemorizando a la población civil, arrasando edificios.

Distintas expresiones artísticas hicieron referencia a aquellos aviones o pájaros negros de manera representativa y altamente sensible. Aun así, ninguna de ellas alcanzó la notoriedad del mural picassiano y, como consecuencia, han pasado a un segundo plano, pese a su valor testimonial y a las circunstancias en las que fueron realizadas. En este libro las identificamos en su conjunto como *guernicas*, viéndolas como víctimas de la historia, puestas en valor de forma tardía. Con el propósito de romper con ese desequilibrio artístico, el primer capítulo de este libro se aborda desde una metodología aproximativa que persigue mostrar los paralelismos que existen entre todas ellas. El punto de partida es Goya, debido a la influencia que el álbum de *Los desastres de la guerra* tuvo en estos artistas que apreciaron una enorme semejanza entre su propia guerra y la de la Independencia de principios del siglo XIX. La guerra civil española fue una situación artística excepcional, por los alegatos extraordinarios que se realizaron. Y debe tenerse en cuenta, como señala Josefina Alix, que:

Ni Goya ni Picasso pensaron en valores universales fuera del tiempo y el espacio. Picasso era un genio, no hay duda, y su *Guernica* es una de las mejores obras de arte de la historia universal, pero él hizo lo que tantos pintores españoles con mejor o peor fortuna estaban haciendo en Madrid, en Valencia, en Barcelona... para enviar a la exposición del Pabellón Español de París. Todos los cuadros y dibujos de la guerra allí enviados tenían exactamente el mismo significado que *Guernica*. Todos representaban el horror, el grito, la fuerza bruta, la desesperación o la esperanza, la huida o el ataque, las trincheras, las bombas, en definitiva, la guerra civil.²

² J. Alix: *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 114.

El segundo capítulo profundiza en los motivos por los que el *Guernica* eclipsó las obras de los artistas que concurrieron a la exposición internacional cargadas de intencionalidad política, así como otras celebradas en aquellos años bélicos. Mediante una metodología comparativa, se hace una lectura del devenir de los hechos contraponiendo los diferentes caminos que emprendieron estos legados y sus autores, obligados a huir al término de la guerra debido a sus compromisos políticos. Con el propósito de clarificar los conceptos, se precisa qué entendemos por *exilio* y su terminología afín, apuntando cómo Picasso y los ya residentes en París manifestaron su posicionamiento antifascista, pero no sufrieron la tragedia del éxodo, ni fueron internados en campos de concentración, y por este motivo no pertenecen a la misma categoría exílica que los que salieron por la frontera, no vivieron aquella experiencia traumática y no desarrollaron la estética doliente y de la miseria que allí se creó.

Asimismo, nos planteamos cómo se construye la autonomía del mito del *Guernica*; cómo se desliga el lienzo del acontecimiento para el que se realizó, convirtiéndose en un icono y símbolo político a medida que se exhibe por diferentes países mientras que, paralelamente, varios artistas encomendados por el Gobierno de la República cumplen misiones propagandísticas a nivel internacional, acompañados de sus producciones para dar a conocer a través del imaginario visual bélico la situación de España, sin tener, en cambio, la misma trascendencia. Otra de las cuestiones por las que nos interrogamos es cómo se configura el discurso historiográfico del exilio francés en torno a la figura de Picasso como eje estelar, si el pintor no forma parte de la categoría propia de *desterrado*, siguiendo la clasificación anterior, mientras que artistas que sí sufrieron el éxodo no están o han sido recuperados de forma tardía en el relato histórico-artístico.

Con el propósito de mostrar los motivos por los que el *Guernica* de Picasso termina eclipsando un episodio tan re-

levante para la historia del arte español como es el retorno de los legados artísticos de la guerra civil y el exilio, el tercer capítulo aborda este tema que apenas ha tenido relevancia en la disciplina académica. El regreso era uno de los grandes pesares para quienes habían vivido en la diáspora, evocando continuamente en sus manifestaciones artísticas, conversaciones o escritos la patria o la *matria*. Siguiendo nuevamente la metodología comparativa, analizamos el regreso del *Guernica*, su retorno triunfante y el alto impacto político y social de su llegada en 1981, celebrada como «el regreso del último exiliado». Al respecto, cabe citar la reflexión de Josep Renau, director general de Bellas Artes durante la guerra, quien lanza la siguiente pregunta: «¿Cómo se podrá devolver a España lo que nunca en España estuvo? ¿Por arte de qué magia, o en virtud de qué imposible metafísica, retornaría acá lo que acá nunca partió?». ³ Poco se ha dicho en cambio de las vías y los momentos en los que entraron aquellos otros *guernicas* procedentes de la diáspora; regresos en los que el Estado apenas tuvo protagonismo, siendo la cuestión gestionada principalmente por los propios artistas. En este sentido, comparamos dos grandes retornos: el del mural de Picasso y el del *Guernica* gallego: *La última lección del maestro*. Los álbumes de guerra de Castelao volvieron el mismo año que el gran mural, pero el impacto a nivel social fue muy diferente.

Continuando con la lectura comparativa, nos detenemos en el punto de inicio: el Pabellón Español de 1937. Al término de la Exposición Internacional, el infortunado retorno de aquellas obras propagandísticas y combativas a un país todavía en guerra, donde fueron víctimas de silencios y extravíos, hizo que durante décadas cayeran en el olvido. Mientras el *Guernica* picassiano emprendía su propio camino como protagonista de la barbarie, el silencio pesaba sobre centenares

³ Mecanuscrito de Josep Renau. Archivo Histórico Nacional, FC-M.º Cultura, 1, N.6.

de *guernicas* deslocalizados. Pese a que todas estas obras habían sido creadas bajo las mismas condiciones, el devenir de la historia las posicionó en una situación de desventaja, siendo solo tardíamente recuperadas a nivel académico y museístico. Con este tema concluimos, reflexionando sobre el proceso de musealización del arte del exilio desde el tardofranquismo a la España democrática, la configuración institucional a nivel nacional para la conservación de estos legados y la construcción de discursos expositivos. En ocasiones, la gestión de este patrimonio ha pasado por momentos difíciles. Por este motivo, creemos que estas obras deberían ser símbolo de lucha por la libertad, iconos antibélicos universales, emblemas de la resistencia antifascista, y alcanzar una mayor repercusión internacional.