

# Índice

Matei Chihai / Ursula Hennigfeld	
Introducción . . . . .	9

## I. GÉNESIS Y PRIMEROS CONTEXTOS

Francisco Caudet Roca	
El icono <i>Guernica</i> : fragmentos disociados/integrados, o cómo pintar-narrar el horror y traumas de un crimen . . . . .	27

Nanette Rißler-Pipka	
La pintura hablante y la literatura muda: <i>Sueño y mentira de Franco</i> como parte del proceso de la creación de <i>Guernica</i> . . . . .	77

## II. GUERNICA DESPUÉS DEL *GUERNICA*

Daniel A. Verdú Schumann	
El <i>Guernica</i> como icono: su llegada a España y el <i>Zeitgeist</i> de la Transición . . . . .	103

Benjamin Inal	
Gernika / <i>Guernica</i> como lugar de memoria en los textos literarios. . . .	135

### III. NARRACIONES FRANCESAS Y RESPUESTAS VISUALES

Matei Chihaia	
En la pantalla y entre bastidores. Estética de la recepción en los <i>Guernica</i> de Hessens y Resnais y de Arrabal . . . . .	167
Stefan Schreckenberg	
Miradas francesas sobre Gernika y <i>Guernica</i> . . . . .	193
Ursula Hennigfeld	
Más allá de Picasso. Guernica en novelas francesas y novelas gráficas recientes . . . . .	221
Sobre los autores. . . . .	253
Créditos de las imágenes. . . . .	257

# Introducción

MATEI CHIHAIÁ Y URSULA HENNIGFELD

El día 26 de abril de 2017 se conmemoró el octogésimo aniversario del ataque aéreo, por parte de la Legión Cóndor, de la ciudad vasca de Guernica<sup>1</sup>. Este acontecimiento, que trajo consigo una enorme destrucción, une la historia española y la alemana de manera fatal. Gracias a los informes detallados por parte de la prensa internacional, el «bombardeo de Guernica» —nombre establecido en la recepción transnacional—, se convirtió en pocos años en un «lugar de memoria europea», en un «mito fundador negativo de la sociedad de posguerra» (Kreis 2012) y en el símbolo por excelencia del crimen de guerra. El monumental e impresionante cuadro creado por Picasso contribuyó a este fenómeno cultural. Elaborado en los meses que siguieron el bombardeo y presentado en un lugar tan visible como la Exposición Universal de París de 1937, dio una imagen reconocible al horror de la Guerra Civil y al acontecimiento de Guernica. El mural facilitó la

---

1 Dejamos a los autores de los capítulos decidir sobre la forma en que escriben el topónimo. Nosotros elegimos la forma que dio a conocer el bombardeo de Guernica en la época de Picasso.

memoria de este bombardeo, de tal forma, que lo recordamos hoy día como uno de los hechos más relevantes de estos años; más que el bombardeo sobre Madrid, que ya había comenzado en 1936, y más que la masacre de Nankín, que fue perpetrada a finales de 1937. La opinión pública y la propaganda antifascista se focalizó sobre este crimen de guerra, destacando la obra de un artista, exponente en sí mismo del arte moderno, del curso de las atrocidades que se habían cometido y todavía se iban a cometer en aquel siglo.

En 1937 se produce, pues, no solamente una colisión entre dos países occidentales —España y Alemania— que anuncia la inminencia de una nueva guerra mundial, sino también un encuentro ejemplar entre el mundo del arte y la realidad histórica. El *Guernica* de Picasso comparte la ilusión de las vanguardias soviéticas, la de *El acorazado Potemkin* y de todos los que siguieron el ejemplo de un arte políticamente comprometido: se crea en toda confianza, pensando que el arte puede incidir en la realidad, que el artista puede ser un aliado del periodista, del político, del científico y —en el caso de la Guerra Civil— del militar. En el caso del *Guernica*, esta alianza resultó fructífera: así pues, esta obra no solo se está reproduciendo en los álbumes sobre arte moderno, sino que se ha ganado un puesto sobresaliente en los libros de texto, en los documentales y en las ficciones históricas. Se trata de una creación artística al mismo tiempo que un acto político que forma parte de la historia del siglo xx y un elemento imprescindible en el contexto de la memoria histórica o, al menos, de la Guerra Civil.

En la historia del arte occidental, los iconos son un paradigma de este arte eficaz, imágenes que pueden incidir en la realidad. En este sentido, Aleida Assmann considera que el *Guernica* es un «icono global» (Assmann 2010: 109) o Gijs van Hensbergen (2005) lo describe como *a Twentieth-Century Icon*. Obviamente, en el caso del *Guernica*, no se producen los milagros que esperaban los fieles contempladores de la pintura sagrada de la Edad Media. Sin embargo, el potencial de la obra se perfila no solamente en el horizonte de expectativa de los que la encargaron, sino también en los horizontes de su recepción: cada vez que el mural de Picasso es reproducido, cada vez que es contemplado o comentado, cada vez que forma el núcleo de una nueva creación artística o literaria, teatral o fílmica, parece conseguir

su efecto, que es prolongar la memoria histórica del bombardeo, recordar el martirio de los habitantes de la ciudad vasca y pronunciar un «nunca más» para el que el artista ha ideado, más tarde, otro icono igual de universal: la paloma de la paz. En esta línea, Picasso va acompañado por algunos artistas contemporáneos cuyas obras han tenido una repercusión semejante: la fotografía del miliciano muerto (Robert Capa), la novela *L'Espoir* y la adaptación cinematográfica (André Malraux), la novela *For Whom the Bell Tolls* (Ernest Hemingway) plasman una memoria de la Guerra Civil que se contrapone a la realidad política. Frente a la victoria de Franco, cuyo monumento será el Valle de los Caídos, estas obras internacionalmente reconocidas, junto con la recepción mundial de algunos poetas españoles que fueron víctimas del terror franquista, como Federico García Lorca, parecen compensar la derrota de la República con un beneficio simbólico: el arte y la cultura toman partido por los vencidos.

Sin embargo, la teoría de la recepción nos ha acostumbrado a desconfiar del potencial político del arte. Una vez realizada, la obra se desprende de la intención original del artista, y se proyecta sobre las expectativas y cosmovisiones de sus admiradores. Cuanto más canónica y celebrada es una obra, más diversas pueden ser sus interpretaciones. De esta manera, el *Guernica* será usado en contextos muy diferentes y contradictorios; transitará por el mundo, asomará en libros de todo género y de toda orientación política y adornará portadas inesperadas. La encontraremos en los escaparates con guías turísticas de los aeropuertos, en la oficina de nuestra colega de pasillo y en la camiseta de una estudiante... Como símbolo, está desvinculado no solamente de la intención de Picasso y de su contexto de creación, sino con frecuencia también del acontecimiento histórico del bombardeo. Se puede usar como un ejemplo del arte de vanguardia, o del arte español, o simplemente del arte, o de España. Algunas de estas interpretaciones se pueden calificar como groseras o simplificadoras; pero existen y están estrechamente conectadas con el potencial mítico de esta obra, con su vigencia aparentemente perpetua y con su capacidad de convertirnos en contemporáneos del bombardeo de Guernica. Eso sí, cuando tomamos en cuenta estas respuestas tan diversas y estos hábitos de consumo masivo, el beneficio simbólico del que hablamos

se está perdiendo. El mural pasa del orden riguroso de la historia al universo de los mitos infinitamente maleables.

Por la misma razón, no faltan intentos por recuperarlo para la ideología de los vencedores. En el álbum *Comentarios a mil imágenes de la Guerra Civil*, el cuadro del pintor, en otra página doble, mira hacia la imagen de un monumento destruido por las fuerzas republicanas (véase Pemán 1967: 373). De todas formas, el comentario de José María Pemán hace del *Guernica* una alegoría de índole católica, una representación del ansia existencial del hombre sin Dios: «La fantasía de los antiguos lienzos o tablas de Bosco o Patinir», dice, «reflejaba el horror de las “postrimerías”: muerte, infierno, condenación eterna. Picasso ha pintado para el momento, con enorme fuerza expresiva. Cuando el hombre pierde la eternidad, grita furiosamente a sus contemporáneos» (Pemán 1967: 372). La comparación con los pintores del apocalipsis es una estrategia hábil para convertir su mensaje histórico en un mito y adaptarlo más específicamente a la mitología católica (véase Chihaiia 2008). En el título de nuestra colección usamos la palabra «mito» en contraposición a «icono», para hacer hincapié en esta doble función, activa y pasiva, del *Guernica*: por un lado, el mural de Picasso cambia activamente la visión del pasado, por otro lado, se resignifica y está sujeto a una serie potencialmente infinita de interpretaciones y contextualizaciones.

Ambas vertientes, vigentes desde su creación «mítica» en el contexto de la Exposición Universal de París 1937 (Schneider 2012 y 2018), han sido exacerbadas por el traslado del cuadro a Madrid en 1981, que se puede considerar a su vez la realización más lograda de su poder político —dado que se convierte en un símbolo de la Transición— y la sumisión más completa a unos grandes relatos —a los que el artista, fallecido en 1973, ya no puede oponer su intención original—. Un libro-libelo de Antonio Saura, escrito poco después de la llegada del *Guernica* a España, resume perfectamente esta situación excepcional. Para Saura, este «es el único cuadro histórico de nuestro siglo, no porque representa un hecho histórico sino porque es un hecho histórico» (Saura 1982: 14; cit. en Gómez López-Quíñones 2005: 180). Mientras que las demás realidades históricas se pueden reconstruir con la

ayuda de documentos y fuentes con cierta objetividad, la obra de arte mantiene abierta una zona de indeterminación en el pasado.

Lo que el *Guernica* expresa sobre el alzamiento y la represión militares, la muerte de cientos de personas en una población vasca y la derrota de una España republicana con la que Picasso empatizaba, no es obvio ni evidente. Precisamente esa falta de obviedad y evidencia convierte este cuadro en una suerte de laberinto exegético, en el que ha sido muy difícil llegar a conclusiones interpretativas definitivas y estables (Gómez López-Quiñones 2005: 180).

Publicado un año después del ensayo «biográfico» de Van Hensbergen, el artículo de Gómez López-Quiñones que acabamos de citar presenta el mural no como «icono», sino como «laberinto exegético». Mientras que el historiador se puede apoyar en los hechos, y tratar el *Guernica* como un elemento de la historia de la Guerra Civil, de la posguerra y de la Transición, el investigador que se dedica a los *cultural memory studies* debería plantear el problema de representación y lo que hemos llamado la doble función del *Guernica*. Por un lado, la obra de arte manifiesta el apoyo de Picasso a la República y su denuncia de los crímenes cometidos por los militares sublevados, es decir: brinda una interpretación propia a la Guerra Civil. Por otro lado, esta misma obra —ella misma un hecho histórico, como dice Saura— es el objeto de interpretaciones y puede servir de prueba alegórica para cualquier argumento —como lo muestra el ejemplo de Pemán—. Frente a las dos soluciones radicales —descartar el pluralismo de interpretaciones como algo que existe «fuera de la obra» o, bien, negar la relevancia de la intención del autor—, Gómez López-Quiñones quiere pensar que las divergencias de la recepción son precisamente el resultado de un arte moderno, brechtiano:

De esta forma, el arte pictórico renuncia a ofrecer soluciones e interpretaciones balsámicas sobre el sentido de un evento pero adquiere, a cambio, el don de sembrar preguntas e inquietudes sobre el mismo suceso. El *Guernica* según Saura no es, por lo tanto, un cuadro para encontrar respuestas definitivas ni para disfrutar una catarsis liberadora. El *Guernica* es un «cuadro-problema» que traslada al espectador toda la inquietud

posible sobre un terrible pasado nacional que necesita ser repensado y redefinido una y otra vez para no incurrir en posturas simplificadoras o tranquilizadoras. El *Guernica* según Saura no explica ni pretende explicar coherente y orgánicamente el sentido de la Guerra Civil porque su labor es otra muy distinta: preguntar a sus espectadores (mediante una violenta y provocadora ruptura formal) en qué consistieron aquellos horribles años [...] (Gómez López-Quiñones 2005: 184).

La idea de una obra que «interpela» a su público, porque no le ofrece una interpretación acabada, sino que le exige una reflexión crítica sobre lo representado, coincide con la teoría del distanciamiento crítico. En esta idea están conciliadas las funciones que mencionamos: el *Guernica* aparece como sujeto que siembra «preguntas e inquietudes» y como objeto de las interpretaciones y respuestas que ha impulsado.

Coincidimos con esta interpretación en cuanto a los efectos hermenéuticos, para los que debemos poner en relación la pregunta que se hace el artista con la sucesión de respuestas recibidas sobre ella. Los capítulos de este libro analizan con más detalle esta relación. También manifiestan una incertidumbre que nos parece estrechamente vinculada con la disyuntiva icono/mito: ¿de qué hablamos cuando hablamos del *Guernica*? Más allá de las cuestiones de identidad material de la obra en la historia de sus viajes y restauraciones, ¿debemos incluir borradores, fotografías, contextos de exposición, reproducciones y comentarios en el conjunto artístico que recibe este nombre? En la historia de su recepción, ¿se perfila un núcleo estructural de propiedades formales y temáticas que serán el «núcleo duro» (Gómez López-Quiñones 2005: 180) en el que reside este potencial crítico de la obra? O, al contrario, ¿las interpretaciones prolijas a las que el *Guernica* sigue siendo sometido terminarán por desgastar su armazón estructural hasta no dejar sino unas huellas desdibujadas? Estas mismas preguntas, formuladas con respecto a la memoria histórica, resultan tristemente inquietantes: el mural que ha guardado el recuerdo del bombardeo de 1937 ¿es realmente un testigo autónomo y duradero, o depende, en esta función, de un contexto propicio y de una red intertextual que mantiene vivo el mito? Citamos la descripción de Hans Blumenberg, que contrapone mito y dogma:

Por muy agresiva, en su inmoralidad, que pueda resultar esta formulación, no hace sino predecir como «permitido» lo que, de todos modos, ya pasa en el caso de perplejidad en torno a la verdad o a las verdades, e incluso en las renunciadas declaradas: los espacios vacantes son siempre ocupados. El mito exime de todo lo que el dogma exige. No pide ninguna decisión, ni conversiones, no sabe lo que es la apostasía ni el arrepentimiento. Permite que no se pierda la identidad ni en el caso de ser deformado hasta el punto de hacerse irreconocible, es más, ni siquiera cuando nos esforzamos por acabar con él (Blumenberg 2003: 266).

A la hora de determinar la función del símbolo «Guernica» —hecho cultural compuesto por más que la obra de Picasso— en la memoria histórica de la Guerra Civil, podemos partir de esta diferenciación entre los signos dogmáticos (los iconos) y los signos maleables (los mitos), y comprender, en determinados contextos, los usos específicos gracias a estos conceptos.

Comenzamos por dos capítulos que plantean la identidad del mural en relación con otras obras de Picasso que lo preparan o le siguen directamente, y que se centran en el contexto de creación y de estreno del *Guernica*, la actividad parisina del artista, su relación con la República Española y el pabellón de España en la Exposición Universal de 1937. El método de estos dos capítulos es parecido: ambos usan los protocolos de la llamada «crítica genética», una línea de investigación que se apoya sobre los estudios intertextuales estructuralistas. Para algunos críticos, entre ellos Gérard Genette (1982), la obra es un «palimpsesto» en que se sobreimprimen escrituras de origen diverso; es la tarea del crítico desentramar este conjunto de voces y poner de relieve, como un arqueólogo, las huellas de otros textos que el autor ha usado de forma más o menos encubierta. Esta labor se puede aplicar al corpus de los propios escritos del autor que preparan la publicación, las versiones descartadas o alternativas, los borradores, las reescrituras, etc. —aunque no formen parte de la obra acabada, permiten comprender su génesis (véase Loís 2014).

Estos dos capítulos, firmados por Francisco Caudet Roca y Nanette Rißler-Pipka, se centran en los contextos de la génesis del *Guernica* y

en las imágenes y textos que rodean la obra como un halo de luz. Este halo tiene una estructura heterogénea; Caudet y Rißler coinciden en la presencia de un «contexto desdoblado» —artístico y político— que explica el lugar destacado de esta obra en la historia del arte del siglo xx. Caudet ubica el cuadro, por un lado, en la serie de creaciones de Picasso de los años 1936-1937, que no se limitan a marcar un creciente compromiso con la República, sino que también profundizan en el simbolismo taurino; por otro lado, ubica su realización, resultado de un encargo público por parte del Estado español, en el marco del arte de propaganda (*agitprop*) y de una tradición de pintura comprometida, ilustrada y pacifista que comienza con Francisco de Goya. El mural se proyecta, pues, sobre dos series semióticas. En la primera dimensión, la versión expuesta en el pabellón de España en la Exposición Universal de 1937 aparece como la última versión de una serie de obras preparatorias y etapas documentadas, y como el punto de partida de una prolongación de esta serie por nuevas creaciones en las que resuena el mural, como las últimas viñetas de *Sueño y mentira de Franco*. En la segunda dimensión, el *Guernica* aparece como un eslabón en una cadena de signos aún más compleja, es «el símbolo de un crimen, el bombardeo de Guernica, que es a su vez símbolo de la criminal insurrección de los militares contra el Gobierno legal de la Segunda República. Esa figura, como todo el mural de Picasso, es la denuncia de un crimen y la exigencia de justicia y reparación» (Caudet, citado del capítulo de este libro, p. 47). Esta cadena pasa de la ficción artística a los hechos históricos, un pasaje prefigurado, como muestra Rißler, en las combinaciones de textos factuales y literarios en el pabellón de España en la Exposición Universal. Con un enfoque sobre estos dos contextos diferentes, el ciclo *Sueño y mentira de Franco* —cuya creación es interrumpida por el *Guernica*— y el lugar de su exposición entre otras obras de arte, literatura, carteles y citas propagandísticos plantea la relación entre textos e imágenes. Picasso aparece, pues, no solamente como autor de aguafuertes, dibujos y murales, sino también como escritor. La escritura del artista —así concluye Rißler— contribuye a la complejidad de sus mensajes pictóricos; en vez de una convergencia de ambos medios, como promete el tópico *ut pictura poesis*, las metáforas surrealistas no se pueden usar

para comprender mejor las representaciones visuales, y el estilo vanguardista de estas representaciones no sirve para brindar una referencia unívoca a los textos que los acompañan.

Más allá de estos contextos «cercanos» en los que está centrada la crítica genética, la trayectoria internacional del *Guernica*, las interpretaciones y comentarios que va a suscitar y el gran número de nuevos contextos en que encontraremos esta obra, o detalles de ella, exigen también una teoría de la recepción o una teoría de la memoria histórica. Mencionamos estas dos opciones metodológicas porque son las elegidas en los dos capítulos siguientes, dedicados a la función de Guernica o del *Guernica* en el contexto de la posguerra y de la Transición. Mientras que Daniel A. Verdú Schumann explica el pluralismo de interpretaciones de la obra de Picasso a partir de un horizonte de expectativas estéticas y políticas típicas de la «ambigüedad del espíritu de la Transición española»; Benjamin Inal se refiere explícitamente a los conceptos conocidos de «Memoria cultural» y «Memoria comunicativa» (Assmann 1999) y de «Lieux de mémoire» (Nora 1992), traducido al hispanismo como «Lugares de memoria» (Winter 2006). Para ambos, el problema hermenéutico planteado por el *Contra el Guernica* de Antonio Saura es una referencia imprescindible, y sus apuestas metodológicas y teóricas nos parecen una prueba de que los estudios culturales están preparados para hacer de este problema un tema de investigación científica. El objetivo de esta investigación es conocer la historia de la doble función del *Guernica*: los contextos culturales que propiciaron su función de icono, y los que, al contrario, abrieron paso a una mitología en la que la permanencia de la obra se debe a la indeterminación semántica de sus símbolos:

Dependiendo de quién escriba (Chipp, Arnheim, Larrea, Blunt, Read, Janson, Gedo), el toro representa el fascismo, España, la fuerza bruta, la protección de los débiles, el propio Picasso o la energía sexual; el caballo puede ser el fascismo agonizante, el ejército rebelde, el pueblo español o el sufrimiento de los inocentes; el ave se ha identificado con el alma del pueblo español, un pollo, la Estatua de la libertad o una paloma (Columbus) que personificaría la América salvadora de la República; y lo mismo las demás figuras (Verdú Schumann, citado del capítulo de este libro, p. 107).

Esta ambigüedad constitutiva de la obra, combinada con su potencial icónico, hace de ella el emblema perfecto de la Transición, que tuvo que conciliar los conflictos latentes de una sociedad —en la que la Guerra Civil no había terminado todavía— con un lenguaje simbólico consensual capaz de expresar la renovación de España.

Los conflictos atañen específicamente a la relación entre el País Vasco y el Estado español. El capítulo de Inal indaga en la dimensión cultural de esta tensión sociopolítica con la ayuda del concepto de Pierre Nora (1992), ideado precisamente para explicar la convergencia hacia un símbolo de las memorias colectivas de comunidades diferentes. Efectivamente,

el lugar de memoria Gernika según los diferentes contextos sociopolíticos es recordado cada vez de nuevo e interpretado cada vez de manera diferente, oscilando estas interpretaciones entre dos polos: el particularismo y el universalismo. Esta oscilación, es decir, la trayectoria simbólico-semántica de Gernika, es observable a partir de textos literarios (Inal, citado del capítulo de este libro, p. 136).

Las obras de autores tan diferentes como Fernando Arrabal, Bernardo Atxaga, Germán Bleiberg, Luis de Castresana, Joseba Elosegui, Jerónimo López Mozo, Kirmen Uribe y otros manifiestan la misma diversidad de interpretaciones que se desprende de la crítica del arte y de la ensayística política. En este corpus de textos analizados por Inal se perfila un «lugar» en que se pueden encontrar memorias diferentes. En este lugar pluridimensional —a una vez vasco, español, y universal— se solapan, además, el mural de Picasso, el árbol de Guernica como símbolo de los fueros de Vizcaya, los bombardeos de la Guerra Civil, la represión franquista y una historia de violencias internas de la provincia.

En el último apartado, centrado en la recepción que se produce en Francia, Matei Chihaia, Stefan Schreckenber y Ursula Hennigfeld contemplan la presencia plurimedial del *Guernica* y lo que el contexto de unos géneros determinados —el teatro y el cinematógrafo, la literatura juvenil, la novela melodramática, la novela histórica, la novela policíaca, la novela gráfica— aportan a su función como icono y como mito. El enfoque sobre la tradición francesa —incluyendo

al *Guernica* de Fernando Arrabal, estrenado en París— se debe en cierta medida al perfil científico de los profesores alemanes con su especialización típica en letras romances y su fundamento histórico, y a la «proximidad espiritual» de los dos países de la Europa occidental (véase el capítulo de Schreckenberg en este libro). Sin embargo, y más importante todavía, se puede explicar gracias al contexto original de la obra de Picasso, creada para la Exposición Universal de París, y la recepción intensiva del mural en Francia. También la residencia elegida por el artista va más allá de una mera ubicación: durante la Guerra Civil, Picasso escribe más en francés que en español; en la totalidad de su obra literaria hay cierto equilibrio entre las dos lenguas (véase Rifler-Pipka 2019: 48-49). Sin embargo, en el período de la creación del *Guernica* —y sobre todo el *después* del bombardeo— se produce algo como un desapego de sus raíces lingüísticas o del público del país en guerra, de modo que no consta ninguna palabra literaria escrita en castellano en 1938 y solamente unas sesenta palabras en 1939 frente a las más de nueve mil en francés (Rifler-Pipka 2019: 48-49).

En la película de Alain Resnais, concebida junto con Robert Hessens, y el drama de Fernando Arrabal escrito nueve años más tarde, Chihaiia intenta encontrar los signos de una reflexión acerca del uso del *Guernica* en la memoria histórica y de su propia relación con la obra maestra. Para esto, analiza procedimientos artísticos que facilitan el paso desde la ficción pictórica hasta la representación del pasado en clave de relato factual. Ambas obras transmiten ideas diferentes sobre lo que es el modo de recepción ideal, y en esto se pueden comparar con dos versiones contrapuestas de la estética de la recepción. Una de ellas es la idea de «obra abierta» formulada por Umberto Eco, cuyo «abanico ancho de posibilidades de interpretación»<sup>2</sup> (Eco 1965: 11) se corresponde con la función mitológica del *Guernica*, enfatizada por la écfrasis polifacética, la reinterpretación y recontextualización despreocupada de Resnais y Hessens. La otra, cuyo ejemplo es el uso que Arrabal hace del mural en su obra de teatro, asume la iconicidad de la obra famosa, que suscita, por parte de los sucesores, una actitud crítica

---

2 «Un large éventail de possibilités interprétatives» (traducción al español por M. C.).

y una conciencia aguda de la dificultad y de los riesgos de la imitación. Este peso de la tradición ha sido analizado de forma detallada por Harold Bloom, en su libro *Anxiety of Influence* (1973), y contrasta con la idea de una apertura de la obra, que deja toda libertad estética a las generaciones siguientes.

El capítulo de Schreckenbergr confirma que, en el caso francés, la reacción literaria al crimen de guerra está estrechamente relacionada con la reacción pictórica de Picasso. El artículo analiza las novelas recientes *Le Roman de Guernica* (1999) de Paul Haim y *L'Enfant de Guernica* (2007) de Guy Jimenes, que narran el bombardeo de Guernica como a través de la pantalla del mural famoso. Ambas usan estrategias de autenticación que no serían necesarias para su género literario. Las novelas emplean recursos documentales y didácticos que les pretenden conferir una dimensión casi testimonial; algo que corresponde menos con el estilo melodramático de la ficción de Haim y más con la intención didáctica de Jimenes, autor de libros para jóvenes. En el conjunto de estos procedimientos de autolegitimación, Haim recurre a la écfasis del *Guernica* como manifestación de una verdad histórica en la que la novela se puede apoyar, mientras que Jimenes propone «desmitificar» la obra de arte que, por lo tanto, no puede sustituir una discusión sobre la memoria histórica. En esta divergencia de usos literarios se muestra otra vez lo que hemos llamado la doble función de la obra, que se recibe como icono y como mito. Por un lado, la conversión del *Guernica* en un asunto de ficción que puede aprovechar la libertad poética; por otro el mural como *vera icon*, manifestación inmediata de un hecho histórico que impregna el lienzo, y no simple representación de un acontecimiento. Por una parte, el mural no «cuenta nada», por otra, dice más de lo que se puede expresar con palabras. Así pues, si desde una perspectiva francesa el bombardeo de la ciudad vasca es más que un episodio cualquiera de la Guerra Civil, ello tiene que ver con la posibilidad de apropiarse del hecho histórico a través de la pintura de Picasso.

El capítulo final de Hennigfeld ofrece una panorámica más amplia acerca de las producciones artísticas que desde el año 1937 se han ocupado del asunto Guernica: el lugar, los sucesos del bombardeo por parte de la Legión Cóndor y el cuadro de Picasso. Aborda, además de las dos

novelas comentadas en el penúltimo capítulo, también *Mourir à Guernica* (1975) de Jean Labrunie, *Le héron de Guernica* (2011) de Antoine Choplin, *Gernika/Guernica. Chronique d'un bombardement ordinaire* (2014) de Charles Paolini y *Guernica 1937* (2018) de Alain Vircondelet. Estas narraciones son contrastadas con dos novelas gráficas: *Tomka, il gitano di Guernica* (2007, Giuseppe Palumbo y Massimo Carlotto) y *La muerte de Guernica* (2017, José Pablo García Gil). Estos ejemplos confirman la existencia de una pervivencia del asunto hasta la literatura popular de nuestros días y de la transformación en varios géneros narrativos. Los casos estudiados por Chihaiya y Schreckenbergr resultan no ser excepciones: al acontecimiento del bombardeo se superponen con frecuencia las referencias a Picasso. En cambio, el interés por la obra famosa no conduce siempre a una reflexión sobre la posibilidad de representar el pasado o sobre las condiciones de la memoria histórica. El precio de la presencia en obras populares es, al contrario, la asociación con unos clichés estereotipados sobre España. La función de la literatura comparada puede ser la denuncia de estas imágenes equivocadas, «mitologías» ahora en el sentido de Roland Barthes (1957), o sea manifestaciones de una ideología vigente y de la ignorancia mutua que existe entre países vecinos, a pesar de su supuesta «proximidad espiritual».

Nuestra colección no puede aspirar a tratar el tema de forma exhaustiva. Lo que falta es una discusión pormenorizada de la recepción del *Guernica* en las Bellas Artes y la música —incluyendo las obras de vídeo y performance—, y de la recepción en la literatura de otros países. Nos debemos contentar con hacer hincapié en la necesidad de seguir adelante en la investigación de este campo, por ejemplo, con el ciclo *Guernica 69* del Equipo Crónica (véase Chihaiya 2014) o las recientes animaciones del mural con la ayuda de la generación de imágenes informatizadas. Si hemos expuesto algunos eslabones de las cadenas de símbolos, la metodología propuesta permitirá alumbrar todos los elementos que puedan ser relevantes para la configuración de las diferentes memorias culturales. En este sentido, los capítulos siguientes no invitan solamente a comprender la diversidad de las memorias relacionadas con el *Guernica* en el pasado, sino también a aceptar los límites que su presencia y contemporaneidad imponen al conocimiento científico.

## Bibliografía

- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- (2010): «The Holocaust - a global memory? Extensions and limits of a new memory community», en Aleida Assmann y Sebastian Conrad (eds.), *Memory in a Global Age. Discourses, practices, trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 97-117.
- BARTHES, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- BLUMENBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito* (1979). Traducido por Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós.
- CHIHAIYA, Matei (2008): «Las dos Guernicas y la identidad nacional. Una indagación sobre formas simbólicas», en Martín Traine y Christian Wentzlaff-Eggebert (eds.), *El proyecto de una identidad europea: Conceptos de la identidad cultural*. Köln: ASPLA, pp. 50-62.
- (2014): «El arte del Equipo Crónica y los límites de la representación: estética narrativa del ciclo “Guernica”», en Claudia Jünke, Frank Reza Links y Alexander Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*. Würzburg: Königshausen und Neumann, pp. 127-136.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2005): «“Ese arte superior”: el “Guernica” según Antonio Saura y el recurso de la Guerra Civil», en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 20, n.º 2, pp. 174-189.
- Eco, Umberto (1965): *L'Œuvre ouverte*. Paris: Editions du Seuil.
- Loís, Élica (2014): «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», en *Creneida*, 2, pp. 57-78, <<https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/3528>> (4-6-2019).

- KREIS, Georg (2012): «Guernica», en VV. AA. (eds.), *Europäische Erinnerungsorte. Band 2: Das Haus Europa*. München: Oldenbourg, pp. 445-454.
- NORA, Pierre (1992): «Comment écrire l'histoire de France?», en P. N. (ed.), *Les lieux de mémoire. III Les France*. Paris: Gallimard, pp. 9-32.
- PEMÁN, José María (1967): *Comentarios a mil imágenes de la Guerra Civil española*. Barcelona: AHR.
- RIBLER-PIPKA, Nanette (2019): «L'esthétique numérique de Picasso», en N. R.-P. y Christoph Schöch (eds.), *Zwischen Genres und Medien: Formen moderner Prosa in Frankreich / Entre genres et médias: formes de la prose moderne en France* (PhiN Beiheft 16/2019), pp. 39-58, <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft16/b16t04.pdf>> (4-6-2019).
- SCHNEIDER, Marlen (2012): «Picasso auf der Suche. "Guernica" und die Atelierstudien zur Weltausstellung 1937», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 75, n.º 2, pp. 239-260.
- (2018): «Pablo Picasso: Guernica (1937)», en Ralf Junkerjürgen y Helmut C. Jacobs (eds.), *Meisterwerke der spanischen Malerei in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, pp. 357-368.
- SAURA, Antonio (1982): *Contra el Guernica. Un libelo*. Madrid: Ediciones Turner.
- VAN HENSBERGEN, Gjis (2005): *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London: Bloomsbury.
- WINTER, Ulrich (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.