



**HAL**  
open science

## Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente: Guernica. *Savoirs en Prisme*, 2018, Dictature et image absente dans le cinéma de non-fiction, 9, pp.17-36. hal-03595706

**HAL Id: hal-03595706**

**<https://hal.science/hal-03595706>**

Submitted on 3 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## **Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente: Guernica**

Nancy Berthier

Savoirs en Prisme | Dictature et image absente dans le cinéma de non-fiction

2018/2 n°9

ISSN 2260-7838

Article disponible en ligne:

---

<https://savoirenprisme.com/numeros/09-dictature-et-image-absente-dans-le-cinema-de-non-fiction/variaciones-audiovisuales-en-torno-a-la-imagen-ausente-guernica/>

# Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente: Guernica

---

## Résumés

---

À partir d'une série de trois films qui sont autant de variations autour du tableau de Picasso, *Guernica*, cet article s'attache à mettre en évidence la manière dont a fonctionné la représentation audiovisuelle de cet événement sans image. Les trois films sélectionnés sont autant de dispositifs qui problématisent et interrogent l'image absente en relation avec le tableau, à trois périodes différentes.

From a series of three films that are so many variations around the painting of Picasso, *Guernica*, this article focuses how worked the audiovisual performance of this event without image. The three selected films are all devices that problematize and interrogate the absent image in relation to the painting, at three different periods.

**Mots clés :** *Guernica* ; Picasso ; cinéma ; guerre civile espagnole ; image absente

**Key words :** *Guernica* ; Picasso ; movies ; Spanish civil war ; absent image

*Guernica*, el famoso cuadro pintado por Pablo Picasso en la primavera del año 1937, en plena Guerra Civil, mantiene una relación muy peculiar con el evento que fue su punto de partida, el bombardeo del pueblo de Guernica del 26 de abril de 1937, con respecto a las imágenes fotomecánicas, y en particular con el cine. Y esto tanto en el momento de la creación de la obra, por su condición de respuesta a lo que llamamos « imagen ausente », una dimensión que definiremos y detallaremos en la primera parte de este estudio, como en el más largo plazo de su supervivencia en las memorias, en que los usos fílmicos que se hacen de ella ofrecen una originalidad derivada precisamente de esta condición originaria que interrogan. En efecto, hablar del cuadro es invariablemente hablar del evento al que remite. Presentaremos este aspecto en un segundo momento a partir de una muestra de películas representativas de la diversidad de los dispositivos que se generaron a partir del cuadro desde varios géneros cinematográficos: el documental de arte *Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950), el cortometraje de ficción *Guernica* (Emir Kusturica, 1978) y el film ensayo *Las variaciones Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012)[1]. Se tratará aquí, a partir del análisis de un caso singular, pero hartamente revelador, de pensar y problematizar más ampliamente la relación entre imagen y evento, como uno de los aspectos más significativos de la modernidad[2].

### ***Guernica* y la « imagen ausente » en su contexto de creación**

#### *Imagen fotomecánica y pulsión escópica*

El advenimiento de la imagen fotomecánica marca un hito en la historia de las representaciones del evento histórico. Durante el curso del siglo XIX, la fotografía, primero, y luego el cine, imponen un nuevo paradigma, en virtud de su naturaleza común de reproducción de índole tecnológica de la realidad. A diferencia de las artes clásicas, fundamentadas en una semejanza con la realidad, la imagen fotomecánica como huella luminosa de la misma (el famoso « ça a été » – de Roland Barthes[3]) pronto se vinculó con un papel testimonial y un valor de prueba. La historia parecía haber encontrado su mejor aliado representativo. Ulrich Keller muestra cómo muy temprano, la guerra de Crimea (1853-1856), que se puede considerar como la primera guerra fotografiada, cambia el paradigma representativo de los acontecimientos:

La peinture représentait les événements de manière rétrospective et commémorative, avec un retard de plusieurs années, voire de plusieurs décennies. Accélérés par l'avènement de l'ère industrielle, les processus historiques du XIXe siècle introduisirent en revanche la simultanéité potentielle de l'information, une simultanéité que les journaux étaient désormais capables de garantir grâce aux nouvelles techniques de transport et de communication (Keller, 2007 : 29).[4]

No obstante, las limitaciones técnicas (tiempo de exposición, peso de las cámaras) hacen que « les clichés ne pouvaient pas immortaliser les événements eux-mêmes, mais seulement leurs vestiges matériels » (Keller, 2007 : 38)[5]. En los años treinta, el auge de la imagen fotomecánica cambia profundamente la relación con el evento histórico con el nacimiento de lo que designo como « pulsión escópica », es decir un deseo de ver que se confunde con un deseo de saber, cada vez más imperioso según se van desarrollando los medios de difusión de las mismas. Entonces no sólo se puede mostrar el evento en sus vestigios o consecuencias sino en su mismo desarrollo en virtud de un incipiente principio de simultaneidad. En Francia, por ejemplo, Jean Prouvost, propietario del periódico *Paris-Soir*, pionero al respecto, hace una conocida declaración, el 2 de mayo de 1931: « La photo est devenue la reine de notre temps. On ne veut plus seulement savoir, on veut aussi voir ! » (Prouvost, 1931 : 1)[6]. Esta realidad concierne obviamente la fotografía, presente en la prensa, pero también el cine, con

el desarrollo de las actualidades filmadas, de los noticiarios cuya difusión se había impuesto desde principios del siglo XX (1908 para Pathé en Francia y 1910 para Gaumont) y se había generalizado en los años treinta. La imagen en movimiento, de hecho, parece dar un paso más en la representación del evento « vivido ». El desarrollo del sonido lo acentuaría.

### *La guerra civil española como aceleradora*

En este contexto mediático, la guerra civil española ocupa un lugar aparte en la historia de las representaciones de las guerras, que se imponen desde luego en nuestro imaginario como el evento histórico por excelencia. No se trataba del primer conflicto que recibiera una cobertura mediática a través de imágenes fotomecánicas ya que, como lo hemos visto, desde la guerra de Crimea, las cámaras fotográficas iban registrándolos y desde la guerra americano-española del 98, también las cámaras de cine; de hecho, al respecto, la Primera Guerra Mundial había marcado ya un gran hito (Véray, 2008 ; Sand, 2004)[7]. A pesar de sus limitaciones tanto técnicas como de censura, la cobertura parcial del evento contribuye a consolidar la pulsión escópica. En Francia, el crítico Émile Vuillermoz escribía de hecho en 1917 que:

Grâce [au cinéma], toute la France a pu se presser autour de l'écran, comme si le rectangle de la toile blanche était le miroir d'un mystérieux périscope dont l'œil aurait surveillé les champs de bataille. Il aura été le véritable agent de liaison entre le peuple de l'avant et celui de l'arrière (Citado por Véray, 1994 : 30).[8]

Sin embargo, en los años treinta, los considerables progresos tecnológicos y el desarrollo de los nuevos medios de comunicación de masas, sumados a la relevancia internacional de la guerra civil española, a su duración y a su peculiaridad (con una dimensión no solo militar sino también civil) provocaron cambios profundos en los modos de representación del evento bélico.

Durante tres largos años, las máquinas fotográficas y las cámaras retrataron día a día la contienda en todos sus aspectos y ofrecieron tanto al lector de los periódicos y revistas como al espectador de los noticiarios la sensación de vivirla en persona gracias a la magia de la imagen fotomecánica (fotográfica o cinematográfica). Cada evento notable era cubierto por batallones de fotorreporteros o camarógrafos en una iconografía que iba imponiendo nuevos motivos (las imágenes de los bombardeos contra la población civil o nuevos heroísmos) tanto como nuevas estéticas, por ejemplo un imperativo de cercanía (Sánchez-Biosca, 2006 ; Berthier y Sánchez-Biosca : 2012 ; Oms : 1986). La « pulsión escópica » alcanzó unas dimensiones inéditas, tanto más cuanto que la aceleración de la difusión de las imágenes acentuaba la sensación de simultaneidad que, aun todavía imperfecta, creaba una especie de permanente suspense. Si bien la Primera Guerra Mundial había iniciado el fenómeno, fue la guerra civil española la que impuso el principio de espectacularidad en la representación de las guerras, que se amplificaría con la Segunda Guerra Mundial[9]. El carácter fotomecánico de las imágenes y su dimensión de pruebas propiciaban un salto cualitativo en la ecuación entre ver y saber. Como nunca antes, ver era saber. La existencia y la comprensión del evento histórico se medían según su representación visual y/o audiovisual, que configuraban una especie de norma que, por cierto, sigue vigente hoy en día e incluso se amplificó en particular con el desarrollo de los canales de información continua o el flujo incesante de las redes sociales.

### *El bombardeo de Guernica o la imagen ausente*

Entre los numerosos acontecimientos relacionados con la guerra civil española, la representación del bombardeo del 26 de abril de 1937 no encaja en lo que se iba constituyendo como norma. En efecto, su transformación en uno de los sucesos más significativos de la Guerra Civil no va ligada a un corpus de imágenes fotomecánicas que sirvan de testimonio, prueba y recordatorio de los hechos. O mejor dicho, funcionó su representación en su momento sin imágenes propias del evento y también en su posterior presencia en las memorias[10].

Recordemos los hechos: cuando en la tarde del 26 de abril de 1937, los primeros aviones alemanes e italianos lanzaron su carga mortífera sobre la pequeña villa vizcaína, los aparatos de captura de imágenes no se hallaban presentes en ese lugar para registrar el suceso. En busca de acontecimientos históricos que inmortalizar, los reporteros y los cámaras estaban lejos de allí, en los frentes que prometían mayor recompensa. El interés estratégico de la villa era limitado. Es cierto que Guernica se encontraba en una vía de comunicación cercana al frente. Además, contaba con una pequeña industria de armamento (las fábricas Unceta y Cía y Talleres de Guernica) que podía suscitar cierta codicia. Bien mirado, por tanto, la posibilidad de que Guernica fuese bombardeada no era del todo rechazable, como muchos otros lugares. Sin embargo, nada permitía presagiar que con ese motivo iba a nacer una nueva dimensión de la « guerra total » que anunciaría un hito en la historia militar de Occidente: « Guernica devint un instant décisif de l'Histoire, autour duquel se cristallisèrent bon nombre des peurs jusqu'alors hétéroclites que suscitaient la technologie et la guerre aérienne » (Patterson, 2007: 44)[11].

El episodio de Guernica nacía para la historia bajo el signo de la imagen ausente. La ausencia de imágenes fotomecánicas del bombardeo tomadas en el acto tuvo, como es normal, consecuencias determinantes en la representación de los hechos. Las primeras estrategias de representación con las que paliar esa carencia inicial surgieron enseguida: ante la falta de imágenes impactantes, las palabras se convirtieron en una herramienta con la que contaron los periódicos para lanzar el suceso a la esfera mediática. Uno de los primeros periodistas en acercarse al lugar, George Steer, comprendió enseguida que el suceso se inscribía en una nueva dimensión de la historia de la guerra: « Por su ejecución y el grado de destrucción perpetrado, así como por la elección de su objetivo, el bombardeo de Guernica no tiene ejemplo en la historia militar », escribió el corresponsal al día siguiente de la tragedia en un texto que publicó *The Times* el día 28 de abril[12] y que circuló mucho. En unos testimonios como por ejemplo el del sacerdote Alberto de Onaindíá, difundido también muy ampliamente (Southworth, 1975 : 190), la fuerza descriptiva intentaba acercar al lector a la crudeza del suceso. Cuando se dispuso de material para ilustrar esas palabras, lo que se veía eran imágenes del después de la villa en llamas o montones de ruinas, designadas por Marion como « imágenes de sustitución » (Gautreau, 2010 : 19-32). Pero el acontecimiento en sí quedaba inevitablemente fuera de campo. Desde el punto de vista cinematográfico, Santiago De Pablo recuerda que « Dado que no se conserva ninguna imagen del momento del bombardeo, todos [...] recurrieron a tomas de las ruinas de la villa, filmadas antes o después de la conquista de Guernica por el Ejército de Franco, que se produjo el 29 de abril » (De Pablo, 2010: 83-103). Pero de los cinco operadores (Agustín Ugartechea, Raymond Mejat, Ricardo Torres, Russell Palmer y Teodoro de Arana) que filmaron entonces, « sólo el primero de ellos rodó desde el lado republicano, lo que es lógico, si tenemos en cuenta la rápida conquista de la villa por los franquistas » (De Pablo, 2010: 86) y en un tiempo muy breve. El acontecimiento como tal, ausente desde el punto de vista de la imagen-prueba, estaba presente de manera indirecta en todas estas estrategias de representación sustitutivas, tanto verbales como visuales.

En el seno de ese vacío inicial desprovisto de imágenes-pruebas, se gestaron dos versiones opuestas del suceso: por un lado, la teoría del bombardeo (obra de la Legión Cóndor, según los republicanos) y, por otro lado, la teoría de la voladura de la villa (obra de los « rojos », según los nacionalistas). La encendida polémica a la que dieron pie estas teorías se alargó hasta principios de los años setenta tal y como las analizó Herbert Southworth en su monumental estudio (Southworth, 1975).

En realidad, Guernica no era el primero ni el único suceso de la era mediática que las cámaras dejaban sin cubrir o cuya representación funcionaba desde la ausencia de imágenes. No obstante, la importancia histórica y simbólica del episodio tanto como esa polémica que se desencadenó enseguida sobre el evento, le conferían un estatuto aparte al principio de imagen ausente. Pero también y sobre todo, la manera en que el cuadro de Picasso vino a responder a su manera e inesperadamente a la pulsión escópica.

### El Guernica de Picasso: colmar el vacío originario

Encargado por el gobierno de realizar una obra para el pabellón español de la exposición de París, como es sabido, Picasso encuentra en el acontecimiento histórico un potente incentivo que lo lleva a plasmarlo en una tela de gran tamaño en un tiempo record. Fruto de un genio espoleado por las narraciones periodísticas y las imágenes de las ruinas, el cuadro acabó colmando el hueco dejado por la ausencia de imágenes fotomecánicas, correspondiendo paradójicamente, en plena era mediática al deseo de saber ligado con un ver y eso a pesar de distar mucho el cuadro de la realidad del evento designado por el título del cuadro, por un estilo nada referencial a pesar de que se relacione indirectamente con la pintura de historia que de hecho, había sido una fuente importante en la constitución del género del cine histórico de guerra[13]. La inaudita rapidez de ejecución del cuadro por el pintor respondía a su manera al imperio de simultaneidad de la imagen fotomecánica.

Varios son los elementos que relacionan este cuadro con la esfera mediática de aquel entonces y con los principios de la imagen fotomecánica, lo que permite entender además por qué cumplió el cuadro con ese papel. De este universo, tiene el cuadro de Picasso una semejanza formal impactante que es el uso del blanco y negro, que es un rasgo que caracteriza en aquel entonces la fotografía y el cine. Laurent Gervereau muestra cómo, en su contexto mediático, « *Guernica* peut être vu comme un grand flash de photo noir et blanc, un instantané de reportage, quand les cris montent dans le tumulte. *Guernica* apparaîtrait tel un immense photomontage » (Gervereau, 1996: 122)[14]. Jean-Louis Ferrier ha estudiado también cómo se puede vincular de manera precisa con la página del periódico *Ce Soir* del primero de mayo de 1937 donde Picasso se enteraría de los hechos y del que parece retomar inconscientemente o no, tanto elementos formales como un principio de caos (Ferrier, 1998: 39-64). Desde el punto de vista de su contenido, varios de sus motivos visuales hacen eco además al acervo de fotografías o noticiarios que ya se habían impuesto como *clichés* característicos de esta guerra como el cadáver del soldado, la mujer con el niño muerto en brazos, la que huye horrorizada, la casa incendiada, etc.

Pero a la vez se impone como muy cinematográfico el cuadro, primero por su tamaño descomunal (349,3 por 776,6 centímetros) que lo asemeja a la imagen cinematográfica en gran pantalla de la que saca su fuerza, pero también por el dinamismo visual de la composición tanto como por su dimensión narrativa. José Luis Alcaine mostró por ejemplo los puntos en común de este cuadro que define como « un *collage* que tiene mucho de montaje cinematográfico, de planos y primeros planos » con una secuencia de la película *El*

*adiós a las armas* de Frank Borzage (1933)[15]. *Guernica* funciona al respecto como la plasmación deformada del relato cinematográfico que pudo ser y no fue. Desde entonces, la gran paradoja es que se impuso el cuadro en la memoria colectiva como la imagen del acontecimiento al que le otorga una visibilidad e incluso un valor de prueba propia de la imagen fotomecánica. A partir de allí, será difícil hablar del evento sin convocar el cuadro que hace de sustituto a la imagen ausente.

### **El largo plazo de la memoria del *Guernica*: un cuadro matriz para variaciones cinematográficas en torno a la imagen ausente**

En esta segunda parte, pretendemos, a partir de ahí, mostrar la manera en que las películas sobre el cuadro de Picasso van a retomar incansablemente esta dimensión originaria. Cinematografiar el *Guernica* es una operación que suele conllevar la puesta en escena de esa relación peculiar del cuadro con la realidad acontecimental en que se originó, bajo el signo de la imagen ausente.

En un corpus potencialmente amplio, hemos escogido una muestra reducida de tres películas elegidas en función de la diversidad de los dispositivos mediante los cuales se « cinematografía » el cuadro. En estas películas que tienen toda cierta densidad estética, el *Guernica* hace de potente matriz creadora. Corresponden además con tres momentos diferenciados de la memoria del evento y del cuadro.

*Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950): *mostrar lo invisible*

La primera película escogida es el documental *Guernica*, realizado por Alain Resnais y Robert Hessens, cuyo dispositivo en cuanto a la representación del cuadro de Picasso se entronca con el contexto de la post Segunda Guerra Mundial. Pasada la relativa indiferencia con la que el monumental lienzo de Picasso fue recibido en 1937, a raíz de su exposición en el MOMA de Nueva York a partir de 1944, se fue imponiendo como la obra maestra de su autor a la par que el evento histórico representado en ella se interpretaba retrospectivamente como uno de los episodios más memorables de la Guerra Civil pero sobre todo como el « signo anunciador » de la guerra total, lo cual orienta su lectura hacia un mensaje de denuncia de los desastres de la guerra. Laurent Gervereau habla de una « reconstruction et une mythification de Guernica *a posteriori* » después de 1944 en que se impone como la obra maestra de Picasso que además, después de su adhesión al Partido comunista, la instituye como la « première grande œuvre engagée du peintre, comme prémonitoire à la fois de ses futures positions [...] et des destructions de la guerre elle-même » (Gervereau, 1996 : 172)[16]. A raíz del Coloquio Guernica celebrado en el MOMA en noviembre de 1947,

Est rebâtie une légende de Guernica qui devient le grand tableau de l'exposition de 1937, celui qui fait scandale et dont tout le monde parle. Et l'événement même du bombardement devient lui aussi le grand scandale international, l'épisode central de la guerre d'Espagne, celui qui suscite une émotion mondiale, qui mobilise les partis en France, alerte l'opinion, provoque des défilés (Gervereau, 1996 : 172).[17]

En ese contexto de posguerra, época en la que el paulatino descubrimiento de los horrores del nazismo reaviva una potente corriente antifascista, el *Guernica* fílmico de Resnais y Hessens constituye, como el cineasta diría acerca de su obra posterior *Nuit et brouillard*, un « dispositif d'alerte » (Mesnard, 2007: 65)[18]. Sin duda, la película se adentra en la historia

y remite al evento histórico, pero sin establecer una relación de referencialidad con la historia. No es el acontecimiento como tal lo que interesa al cineasta en este documental de arte, sino su alcance simbólico, y desde esta perspectiva, la ausencia de imágenes fotomecánicas del suceso no solo no es un problema insuperable, sino que, muy al contrario, se revela casi como una ventaja. El objetivo del director no es una voluntad de dar a ver el evento en función de un imperativo de veracidad o de reconstitución documental[19].

Es revelador de esta postura el inicio de este cortometraje de una docena de minutos en que el cineasta parece seguir durante un primer momento el patrón del documental histórico clásico, basado en un montaje de imágenes de archivo comentadas de manera didáctica por un narrador impasible (Jacques Pruvost) que informa del suceso con el tono neutro de los noticiarios. Mientras que en pantalla se observa un largo plano general fijo de una fotografía de las ruinas de Guernica que muestra desde el aire en picado los edificios reventados de la villa foral, la voz en off va proporcionando algunos detalles que hacen hincapié en la magnitud de la masacre (« *La ville fut entièrement incendiée et rasée. Il y eut 2 000 morts, tous civils* »[20]) y en la relevancia del acontecimiento en su calidad de « signo anunciador » (« *Ce bombardement avait pour but d'expérimenter les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile* »[21]). Sin embargo, lo que en realidad pone de manifiesto este inicio es la brecha de la imagen ausente. El plano general de las ruinas inertes, imagen del después, contrasta con la realidad dramática presentada por la voz en off del evento cuya dimensión apocalíptica queda fuera de campo, tanto visual como temporalmente.

Finalizada la imagen que abre el filme, el objetivo de Resnais y Hessens va a ser poner en pantalla todo aquello que quedaba fuera de campo, que era invisible, para rellenar a su manera el hueco de la imagen ausente. Desde ese momento, la construcción del cortometraje nada tendrá que ver con el estilo del fragmento inicial. Así pues, no se exhibirá ninguna imagen de archivo más, excepto ciertos detalles de páginas de periódicos, ni se volverá a remitir con ese tono al referente histórico: la mayor parte de las imágenes que podrán verse serán los planos de pinturas, dibujos y esculturas de Picasso realizados entre 1910 y 1949 que, filmados en un banco de animación, se encadenan en un montaje rápido y enérgico. Vinculadas a las fotografías de archivo gracias a una suerte de pátina de blanco y negro casi sepia, tales imágenes se entremezclan como elementos de un gran caleidoscopio en el que se aúnan detalles del *Guernica* de Picasso, claro homenaje a la fuente original de inspiración. En cuanto al sonido, la voz neutra y masculina del comienzo da paso a la declamación de la actriz María Casares, que recita apasionadamente unos versos de Paul Éluard, « La Victoria de Guernica », poema que acompañaba al lienzo de Picasso en el pabellón de la República española en la Exposición Universal de 1937, y que el poeta había reescrito y adaptado para la película. La música de Guy Bernard, orquestada por Marc Vaubourgoin, por su parte, expresiva y rítmica, sirve de apoyo, y a menudo de refuerzo, a los efectos retóricos combinados del texto y de la imagen. El estruendo de bombas que estallan ambienta las imágenes más sombrías. Y ante todo destaca, como Picasso hizo en su día, la posición central que Resnais y Hessens reservan en su obra a las figuras de las víctimas, a las mujeres, niños, hombres e incluso animales que precisamente estaban ausentes de la fotografía del inicio del filme.

Al no apostar por las imágenes mecánicas – que eran inexistentes –, sino por las imágenes artísticas – las de las obras de Picasso –, podría decirse que el cineasta se adentra en la esfera expresiva del pintor, caracterizada por una representación no realista de los hechos que despoja al suceso de su dimensión referencial para acentuar la universalidad de su alcance.

Resnais entra en ese terreno, pero como artista cinematográfico, por eso juega con las imágenes, pero también con sonidos, música, palabras, una voz, un ritmo y una duración: « *Guernica* es un filme de montaje a tres voces: visual, poética y musical » (Breteau Skira, 2017 : 83). Su película se presenta así como una auténtica *variación*, en el sentido musical del término, del cuadro de Picasso.

Para decir lo indecible y para mostrar lo invisible, Resnais, al entrar en la esfera expresiva de Picasso, activa un dispositivo representativo extraordinariamente singular y paradójico en la tradición de las representaciones de la historia en la era mediática: la imagen-ícono (la pintura) hace las veces de imagen-**indicio** (imágenes fotomecánicas)[22]. El resultado es un filme que ilustra de manera magistral el principio representativo que consiste en asociar de manera sistemática el cuadro de Picasso al suceso para que funcione como prueba de este último. Al mismo tiempo, ese deslizamiento representativo se lleva a cabo para atender mejor las necesidades de la imagen-símbolo: denunciar la barbarie de la guerra, de toda guerra.

*Guernica (Emir Kusturica, 1978): imaginarse el horror*

El segundo ejemplo de « cinematografización » del *Guernica* de Picasso que hemos elegido, en su relación al evento y a las imágenes fotomecánicas, es la película de fin de carrera de Emir Kusturica, también sencillamente titulada *Guernica* y que, realizada en el año 1978, recibió el primer premio de cine estudiantil del Festival de Karlovy Vary[23]. Su acercamiento al cuadro se hace en un contexto en que su sentido ha ido evolucionando de nuevo con el tiempo y en particular se ha afianzado su valor de ícono especialmente a escala internacional en que se ha extendido su uso político. La guerra de Vietnam (1964-1976) reaviva potentemente este sentido del cuadro que sirve para denunciar los horrores de esta guerra perpetrada por el propio país al que se lo había confiado Picasso hasta que volviera la democracia en España. Es conocido al respecto el cartel propagandístico de protesta del artista estadounidense de origen lituano Rudolf Baranik titulado « Stop the War in Vietnam Now! » de 1967 en que se reproduce el fragmento del *Guernica* que representa a un soldado muerto. También es muy famoso el atentado perpetrado en el MOMA el 28 de febrero de 1974, por uno de los miembros del grupo AWC, Tony Shafrazi, quien pintó en la superficie del cuadro en rojo sangre la frase « Kill lies all ».

La película de Emir Kusturica, *Guernica*, cortometraje de 25 minutos en blanco y negro, es una ficción en la cual el cuadro de Picasso ocupa un lugar céntrico, al ser la fuente del acto creador de un niño judío enfrentado con la perspectiva de la Shoah durante la Segunda Guerra Mundial. Cuenta la historia de Roger, que en el inicio del filme, es llevado por su padre a un museo donde descubre el cuadro de Picasso. No sabe nada de la Guerra Civil como evento histórico, excepto que cuando le pregunta a su padre quién hizo esto, éste le cuenta la anécdota famosa según la cual Picasso hubiera dicho que no lo hizo él sino los nazis, lo cual establece de entrada un vínculo entre dos realidades históricas, *Guernica* y el nazismo. No obstante, la visión de este cuadro lo impacta, hasta tal punto que va a ser su referente para un posterior gesto artístico. Dejado solo en su casa mientras sus padres van a sufrir una consulta médica para determinar su judeidad en el contexto sombrío de la Segunda Guerra Mundial, él empieza a realizar una operación de collage de fotos de familia que constituye su respuesta entre lúdica y trágica a lo incomprensible de la persecución de los judíos que está irrumpiendo en el seno de su familia.

Toda la película está envuelta en una dimensión onírica, que se plasma de entrada en una fotografía levemente sobreexpuesta culminando con la visita al museo, en la cual el director

escenifica la fascinación visual ejercida por el cuadro sobre el niño. El onirismo poético se transformará en pesadilla a medida que progrese la narración, para culminar con la visión macabra del cuadro creado por el niño al final de la película. La dimensión onírica, conjugada al hecho de que la película adopte el punto de vista de Roger, descontextualiza la narración que parece a primera vista desconectada de sus referentes históricos, tanto el del bombardeo como de la persecución de los judíos.

Sin embargo, aunque no se escenifiquen de manera realista o incluso verosímil, ambas realidades históricas funcionan como un trasfondo implícito que le confiere todo su peso a la historia contada. A diferencia del niño, el espectador sí que conoce la trama histórica en la cual se fundamenta la ficción y puede colmar los vacíos que son en este caso, elipsis. La manera en que Kusturica acerca los dos eventos (Guernica / Shoah) es muy sutil. El cuadro de Picasso, representación artística de la imagen ausente, es la fuente para la representación artística de otro evento cuya característica es que funcionó también sin imágenes fotomecánicas, es decir bajo un régimen de imagen ausente. Esto se plasma en el cuadro realizado por el niño, para cuya elaboración ha ido cortando las fotografías familiares que conforman un gran *collage*. En la secuencia de creación de Roger, mediante un montaje paralelo se mezclan de manera dramática fragmentos del cuadro-matriz de Picasso (el recuerdo) y los fragmentos de las fotos de sus antepasados: « Un placer lúdico, casi demoníaco, se desprende de la acción del niño, que voluntariamente se divierte construyendo una imagen “destruida” a semejanza de la de Picasso » (Breteau Skira, 2017 : 147). La película termina, después de la vuelta de los padres que toman la decisión de huir, con un plano secuencia que escenifica el cuarto principal de la casa que van a abandonar, con sus muebles cubiertos, cual mortajas, por unas sábanas blancas. Al final del plano, el niño aparece en la profundidad de campo para despedirse del lugar en el cual podemos imaginar que nunca más vivirán, mientras un último movimiento de cámara desvela en primer término la creación del niño. Esta terminará ocupando todo el campo visual y se quedará en plano fijo durante un largo momento final que nos invita como espectador a imaginar la barbarie que estas imágenes de sustitución sugieren.

En efecto, el cuadro del niño, tan desprovisto de referencialidad como el *Guernica*, ofrece la imagen de unos cuerpos desmembrados que anticipan de manera impactante la suerte que les reservarán los nazis a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. En este dispositivo, el cuadro de Picasso, referente de la creación infantil, no solamente funciona desde un punto de vista histórico como evento anunciador de una barbarie mayor perpetrada por los nazis, más allá del bombardeo, sino también como modelo representativo para producir una imagen « malgré tout »<sup>[24]</sup> según la expresión acertadamente forjada por Georges Didi-Huberman para pensar la relación entre el evento histórico y su representación en una reflexión que se inicia con la idea de que « Pour savoir, il faut s’imaginer » (Didi-Huberman, 2003) <sup>[25]</sup>. La imagen « a pesar de todo » no necesariamente es la imagen-prueba, voyeurista de cierta manera, sino que son varios los tipos de imágenes que pueden dar cuenta del horror que al fin y al cabo, de por sí, sigue siendo enigmático. Al igual que el documental de arte *Guernica* de Resnais, pero con otros medios y otros fines, el relato de Kusturica nos adentra en el proceso creativo de Picasso muy peculiar en su doble relación al evento y a la imagen ausente, como respuesta a un trauma histórico, con el gesto artístico del personaje ficcional Roger que « se imagina » el futuro holocausto mientras el director « imagina » para nosotros el horror.

Las variaciones *Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012): *interrogar la imagen*

La tercera película y por ende, el tercer dispositivo que hemos elegido, es una película mucho más reciente. *Las variaciones Guernica*, realizada en 2012 por el español Guillermo García Peydró, muestra un dispositivo representativo muy distinto. De hecho, el contexto también ha cambiado mucho desde finales de los 1970 y con él, el lugar ocupado por el cuadro de Picasso en las memorias. Traído a España en 1981 e instalado desde el año 1992 en el museo de arte contemporáneo Reina Sofía, el lienzo ha entrado en una fase de cierta monumentalización. Su amplia circulación mediante reproducciones cada vez más numerosas o productos derivados, la distancia temporal con respecto al evento que representa, y un fenómeno de despolitización general, hacen que para una gran mayoría no sea más que una imagen decorativa y calificada por García Peydró de « banalización turística » (Breteau Skira, 2017: 229).

No obstante, al mismo tiempo existen reductos de resistencia que, en un movimiento diametralmente opuesto, y como una respuesta a esta corriente, tratan de rescatar el valor original del cuadro en su dimensión de denuncia, de manera variada y en soportes variados, en la literatura, la prensa, el arte, internet, y obviamente el cine o, más generalmente mediante unos usos destinados a reactivar la radicalidad latente de su denuncia en un ámbito sociopolítico. Esto concierne el cuadro original, y por ejemplo, fue delante suyo, en el mismo museo Reina Sofía donde se reunió una treintena de sobrevivientes de la Guerra Civil en la víspera de una manifestación mundial contra la guerra de Irak. Pero también se extiende este valor casi sagrado del cuadro a sus reproducciones, de varias índoles. Nos acordamos de la cortina azul con la que se recubrió el tapiz que reproduce el *Guernica* en la sede de la ONU cuando Colin Powell se expresó para el consejo de seguridad en pleno conflicto iraquí en el año 2003[26]. La web dedicada al *Guernica* y creada por el museo nacional Centro de Arte Reina Sofía consta de una categoría que pone de realce esta circulación de representaciones del cuadro con un uso político variado bajo el título « Geografía sin límite. Repensar el *Guernica* ». Este « desbordamiento » más allá de los límites del museo forma parte de hecho de la historia del cuadro.

En el cine y audiovisual, su reactivación pasa a menudo por una indagación histórica en torno al evento a partir del cual se creó y por la búsqueda de nuevas fuentes o testimonios sobre el evento o sobre el mismo cuadro. Es el caso, por citar un solo ejemplo, del documental de Alberto Rojo del 2007, *Gernika: el bombardeo*, producido con motivo del 70 aniversario del acontecimiento, una tradicional película de montaje fundamentalmente dedicada a documentar el evento[27].

La película de Guillermo García Peydró dista mucho de este estilo e incluso podríamos decir que le da la espalda. Se trata de un ensayo documental de 26 minutos cuyo dispositivo es destinado a reactivar el valor de protesta inicial del cuadro contra « la mirada turística imperante » (García Peydró, 2015 : 1) [28] mediante una serie de 11 cuadros concebidos como variaciones en el sentido musical del término. El punto de partida es un fragmento de conferencia del historiador de arte Timothy Clark dada en el museo Reina Sofía en 2011, que recuerda a modo de prólogo y de manera didáctica lo que fue el evento histórico punto de partida del cuadro, el bombardeo. Pero enseguida, y como en el caso de Resnais y Hessens, la película se desvincula del referente histórico. La película de Peydró va a enfocar realidades históricas relacionadas con el presente de realización de la película (sean en Siria, Libia, Bahrein, Egipto, Estados Unidos, o Grecia).

Cada variación remite por cierto a alguno de los aspectos relacionados con el *Guernica* como acontecimiento: la cuestión de la no intervención, o de la venta de armas, etc. Pero los eventos que ilustran estos aspectos son realidades ajenas al referente histórico Guernica, que el autor

califica de « derivas autoritarias del actual contexto de crisis económica y política » (García Peydró, 2015 : 1), en un sistema de ecos que el espectador tendrá que descifrar, como por ejemplo la imagen de un discurso ofensivo de Gadafi, sin que se lo oiga, y cuya presencia se relaciona con una famosa frase atribuida a Franco sobre su intención de matar a media España si fuera necesario. El espectador tendrá las claves para entender estas variaciones solo cuando al final del documental se le proporcionarán las informaciones relativas a los eventos referidos.

El cineasta se vale de juegos de montaje, tanto visuales como sonoros (ruidos, voces, música) con la voluntad de provocar en el espectador un auténtico « shock ». Otra vez en este documental, el cuadro *Guernica*, con su estética no realista, sirve de matriz visual para alumbrar otras realidades históricas y problematizarlas como las problematizó en su momento Picasso:

A través de la asincronía y de un contrapunto de imágenes, sonidos y música, se recorren ecos de esa violencia calculada contra civiles que instauraron los bombardeos de Guernica en abril de 1937, y se alerta contra las derivas autoritarias del actual contexto de crisis económica y política (García Peydró, 2015 : 1).

No obstante, la relación que mantiene el documental de Guillermo García Peydró con la cuestión de las imágenes fotomecánicas es inédita. En efecto, los eventos o las realidades socioeconómicas aludidos en las 11 variaciones no se presentan con el mismo régimen de visibilidad que el *Guernica*, bajo el signo de la imagen ausente. Podríamos incluso decir que muy al contrario, todas se relacionan con imágenes fotomecánicas, sean fotografías, sean grabaciones audiovisuales profesionales o *amateur*. Y estas imágenes además han circulado de manera masiva gracias a los nuevos soportes y medios de comunicación, internet, redes sociales, teléfonos móviles, etc. En el mundo contemporáneo en que todo se puede filmar en cualquier momento, la imagen ausente se ha vuelto una auténtica rareza, y lo que predomina es a la inversa una abundancia de imágenes fotomecánicas. Esta plétora acaba produciendo un efecto de saturación que anula muchas veces el impacto emocional que puedan tener y su potencial carga de denuncia.

En *Variaciones en torno al Guernica*, el cineasta reflexiona y nos obliga a reflexionar sobre este hecho. En una serie de variaciones (1, 3, 5, 6, 7, 9), los eventos aludidos funcionan sin imágenes, o mejor dicho, se nos priva de las imágenes existentes. El espectador es invitado a ver en su lugar unos largos planos fijos de visitantes del museo, de espaldas, mientras están mirando el cuadro de Picasso con una banda de sonido que reproduce ruidos o palabras relacionados con el evento referido. De modo que lo debemos imaginar a partir de estos indicios sonoros, y convocar en nuestra memoria imágenes del mismo. Es el caso por ejemplo de la variación (nº1) en torno a Siria que evoca la represión ejercida sobre los civiles que protestaron contra Bashar Al Assad. En primer lugar, oímos la descripción de los hechos filmados por teléfonos móviles, que precisa el número de víctimas (4000), antes de escuchar la entrevista de Barbara Walters para ABC News al presidente sirio del 7 de diciembre de 2011. Nos toca a nosotros colmar la ausencia de imágenes con nuestros recuerdos. La imagen ausente, en este caso, a partir de la cual el espectador debe « imaginarse » el evento, no es una imagen inexistente sino una imagen de la que se le priva.

En las demás variaciones, el proceso es de cierta manera inverso: se usan las imágenes fotomecánicas relacionadas con eventos o aspectos del mundo contemporáneo que se quieren

denunciar, pero en un dispositivo que las saca de su circuito de difusión habitual. El director las aísla en un pequeño cuadro de la pantalla y las ubica en un dispositivo de documental previsto para la proyección de cine « que multiplica », dice « las dimensiones de la televisión o de la pantalla de ordenador de la que fueron sacadas » con el objetivo de provocar en el espectador « un efecto de dislocación y extrañamiento » (García Peydró, 2015 : 4). Este dispositivo permite que estas tomas recobren su potencia de imágenes fotomecánicas, al escapar del flujo informativo en el cual estaban inmersas para lucir de manera distinta mediante técnicas de montaje.

Al respecto, en la cuarta variación, las imágenes tan vistas de la represión de las manifestaciones en la plaza Tahrir en el Cairo (Egipto) del 17 de diciembre de 2011, filmadas por un anónimo y colgadas en la cadena Youtube, recobran una fuerza inusitada. Su confrontación con el *Guernica* de Picasso permite asociar el cuadro con imágenes fotomecánicas que, en cierta medida, colman el vacío de la imagen ausente, casi 80 años después, haciendo que el cuadro recobre su sentido originario a pesar de ser desvinculado del evento histórico que inspiró al pintor: « estas imágenes del presente, habitualmente vistas en noticiarios dentro de un anti-montaje que las anula, son reubicadas en nuevos contextos que las encienden de nuevo » (García Peydró, 2015 : 3).

Como subrayó Susan Sontag, en la era mediática, la imagen fotomecánica suele funcionar como una forma de certificado de autenticidad en relación con los acontecimientos en la medida en que « *être photographié confère à l'événement – pour ceux qui sont ailleurs, qui le reçoivent comme « actualité » – une réalité* » (Sontag, 2003 : 29)[29], *a fortiori* cuando se trata de una guerra. Según ella, el corolario de esta dimensión es que recordar un acontecimiento, es invariablemente recordar unas imágenes: « L'idée que se font de la guerre ceux qui n'en ont pas d'expérience directe est principalement, aujourd'hui, un produit de l'impact créé par ces images » (Sontag, 2003 : 29) [30]. Al sustraerse a esta regla, dada la ausencia de imágenes fotomecánicas originarias del mismo, sin embargo, el bombardeo de Guernica como evento ha sobrevivido e incluso se ha impuesto como uno de los lugares de memoria de la guerra civil española, en particular en la medida en que el cuadro de Picasso ha funcionado paradójicamente con el mismo estatuto que la imagen fotomecánica. Pero éste, desprovisto de cualquier atisbo de referencialidad, ha sido el punto de partida a su vez de un principio de universalización que, como hemos comprobado en las tres películas mentadas, ha proporcionado una potente matriz generadora de puestas en relato de incansables masacres modernas de los inocentes. Estos relatos, desde la perspectiva de la imagen ausente, contribuyen a que el espectador « se imagine » la historia, y no solamente la del evento originario, con otras coordenadas que la de la tradicional imagen-prueba. Las tres películas que hemos analizado solo son la parte emergida de un más amplio iceberg de interrogaciones en torno a nuestra relación a la imagen.

---

## Auteur

---

Nancy Berthier

Professeur des Universités à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Ancienne élève de l'ENS, agrégée d'espagnol, doctorat sur le cinéma de propagande sous Franco et inédit de

l'habilitation à diriger des recherches sur le cinéma et la révolution cubaine. Travaille sur les relations entre arts visuels et histoire (Espagne, Cuba, Mexique), image et mémoire et sur l'imaginaire politique. Actuellement directrice de l'UFR d'études ibériques et latino-américaines.

CV et liste des publications sur : <http://www.paris-sorbonne.fr/article/berthier-nancy>

Sélection de publications à télécharger sur : <https://paris-sorbonne.academia.edu/berthiernancy/Papers>

---

## Filmografía

---

- *Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950)
- *Guernica* (Emir Kusturica, 1978)
- *Las variaciones Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012)

---

## Bibliografía

---

- ALCÁINE, José Luis (consultado el 3 de febrero de 2019): « Un enigma cinematográfico tras el “Guernica” de Picasso », *El País*, 9/11/2011, [https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201_850215.html)
- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, París, Éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica o la imagen ausente », Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Imágenes en migración: iconos de la guerra civil española*, Archivos de la Filmoteca, Valencia, n° 60-61, octubre 2008- febrero 2009, p. 96-113.
- \_\_\_\_\_ « Guernica, el collage y la memoria: un arte de la revelación », Sonia García López y Laura Gómez-Vaquero (dir.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid, 2009, p. 83-100.
- \_\_\_\_\_ dir., « Guernica, de la imagen ausente al icono », *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n°62, febrero-junio 2010.
- \_\_\_\_\_ « *Guernica* d'Alain Resnais y Robert Hessens : révéler pour mieux représenter », David Lescot y Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2011, p. 137-152.
- BRETEAU SKIRA, Gisèle, *Un tableau au cinéma. Guernica. Un cuadro en el cine*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2017.
- CUETO ASÍN, Elena, *Guernica en la escena, la página y la pantalla*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- DE PABLO, Santiago, « Queda en pie el árbol: La imagen cinematográfica del bombardeo de Guernica y el nacionalismo vasco », Nancy Berthier (dir.), *Guernica de*

*la imagen ausente al icono*, Archivos de la Filmoteca, Valencia, n° 62, febrero-junio 2010, p. 83-103.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, éd. de Minuit, 2003.
- FERRIER, Jean-Louis, *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Pluriel, [1985]1998.
- GARCÍA PEYDRÓ, Guillermo, « Las variaciones Guernica. Film-ensayo sobre arte », Marta Álvarez, Hannah Hatzmann, Inmaculada Sánchez Alarcón (dir.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2015, p. 265-277. El Pdf. del artículo me ha sido comunicado por su autor y la presente cita se encuentra en la p. 1 del mismo.
- GAUTREAU, Marion, « La prensa francesa frente a Guernica : el tratamiento fotográfico de un acontecimiento sin imagen », Nancy Berthier (dir.), *Guernica de la imagen ausente al icono*, Archivos de la Filmoteca, Valencia, n° 62, febrero-junio 2010, p. 19-32.
- GERVEREAU, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, 1996.
- KELLER, Ulrich, « L'événement démocratisé – La guerre de Crimée (1853-1856) », *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume / 2007, p. 29.
- OMS, Marcel, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>ème</sup> Art », 1986.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- PATTERSON, Ian, *Guernica ou la guerre totale*, Paris, Editions Héloïse d'Ormesson, 2007.
- PROUVOST, Jean, Editorial, *Paris-Soir*, 2 de mayo de 1931.
- SAND, Shlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Seuil, 2004.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_ con Nancy Berthier (dir.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- SANDERS PEIRCE, Charles, *Elements of Logic [1903]*, *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2003.
- SOUTHWORTH, Herbert, *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*, Paris, Ruedo ibérico, 1975.
- STEER, Georges, « La tragédie de Guernica », *The Times* (ed. Londres), 28 de abril de 1937.
- VAN HENSBERGEN, Gij, *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*, Londres-Nueva York, Bloomsbury, 2004.
- VÉRAY, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la Gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, coll. Cinéma, 2008.
- \_\_\_\_\_ « La propagande par les Actualités cinématographiques pendant la Grande Guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 173 (Janvier 1994), p. 19-33, Paris, Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_ con David Lescot (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle. Théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- VUILLERMOZ, Émile, *Le Temps*, 24 avril 1917.
- « El “Guernica” de la ONU, tapado en tiempos de guerra », (consultado el 03 de febrero de 2019) *El País*, 31 de enero de 2003 :

## Notes

---

[1] En el libro *Un tableau au cinéma. Guernica. Un cuadro en el cine* (2017), Gisèle Breteau Skira elije una serie de diez películas dedicadas al cuadro de Picasso. Nuestra perspectiva difiere de la suya en la medida en que nuestra reflexión se problematiza desde la perspectiva de la imagen ausente.

[2] Este texto se fundamenta en unos trabajos anteriores, que retomo y reelaboro, sobre todo en su primera parte, pero que también prolongo y profundizo con unas perspectivas nuevas, esencialmente en la segunda parte (Berthier, 2008-2009 : 96-113 ; 2009 : 83-100 ; 2010 ; 2011 : 137-152).

[3] « Esto ha sido ». En su libro sobre la fotografía, pionero desde esta perspectiva, Barthes apunta esta condición de la imagen fotográfica, que se puede trasladar al cine: « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile ». (Barthes, 1980 : 126).

[4] « La pintura representaba los eventos de manera retrospectiva y conmemorativa, con un retraso de varios años, a veces de varias décadas. Acelerados por el advenimiento de la era industrial, los procesos históricos del siglo XIX introdujeron en cambio la simultaneidad potencial de la información, una simultaneidad que los periódicos eran entonces capaces de garantizar gracias a las nuevas técnicas de transporte y de comunicación ».

[5] « Las fotografías no podían inmortalizar los eventos como tales sino solamente sus vestigios materiales ».

[6] « La fotografía se ha convertido en la reina de nuestros tiempos. Ya no solo se quiere saber, sino también ver ».

[7] Desde un punto de vista tecnológico, el cine en 1914-18 no tiene todavía la capacidad de registrar y difundir imágenes bélicas según el imperativo de proximidad y de simultaneidad que tendrá en los años treinta. Por otra parte, una fuerte censura así como la creación de un servicio cinematográfico del ejército alejan del frente a los que hubieran podido mostrar otra cosa que un discurso visual propagandístico destinado a valorar el patriotismo y el heroísmo en el marco del esfuerzo de guerra.

[8] « Gracias [al cine] Francia pudo reunirse en torno a la pantalla, como si el rectángulo de la tela blanca fuera el espejo de un misterioso periscopio cuyo ojo hubiese vigilado los campos de batalla. Habrá sido el auténtico agente de enlace entre el pueblo de la vanguardia y el de la retaguardia » (Vuillermoz, 1917 : 3).

[9] Sobre la representación cinematográfica de las guerras y sus respectivos dispositivos, ver Lescot y Véray, 2011.

[10] Es en realidad imposible pensar que los alemanes, para quienes esto era un terreno de experimento para mayores operaciones no hubieran consignado el evento. Sin embargo, el hecho es que el evento funcionó sin esas probables imágenes.

[11] « Guernica se convirtió en un instante decisivo de la Historia, en torno al cual se cristalizaron buen número de los miedos hasta entonces heteróclitos que suscitaban la tecnología y la guerra aérea ».

[12] « La tragédie de Guernica » (Southworth, 1975: 22).

[13] Gis Van Hensbergen en su monumental estudio detalla el proceso de realización y de iconización del cuadro (Hensbergen, 2004).

[14] « Guernica puede ser visto como un gran flash de foto en blanco y negro, una instantánea de reportaje, cuando los gritos surgen en el tumulto. Guernica aparece como un inmenso fotomontaje ».

[15] José Luis Alcaine en « Un enigma cinematográfico tras el *Guernica* de Picasso », *El País*, 9/11/2011 [https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/09/09/cultura/1315519201_850215.html)

[16] « reconstrucción y una mitificación del Guernica *a posteriori* », « primera gran obra comprometida del pintor, como premonitoria a la vez de sus opiniones futuras [...] y de las destrucciones de la misma guerra ».

[17] « se reelabora una leyenda de Guernica que se convierte en el gran cuadro de la exposición de 1937, el que escandaliza y del que todos hablan. Y el mismo acontecimiento del bombardeo se convierte también en el gran escándalo internacional, el episodio central de la Guerra de España, el que suscita una emoción mundial, que moviliza los partidos en Francia, alerta la opinión pública, provoca desfiles ».

[18] « dispositivo de alerta ».

[19] Acerca de la realización de esta película, el texto más completo hasta ahora es el de Breteau Skira (2017: 77-119).

[20] « La ciudad fue totalmente arrasada por las llamas. Dos mil personas murieron, todas ellas civiles ».

[21] « El bombardeo fue parte de un experimento para determinar los efectos combinados de bombas explosivas e incendiarias en poblaciones civiles ».

[22] Retomo aquí las denominaciones de la trilogía « indicio-ícono-símbolo » mediante la cual Charles Sanders Peirce (1960) diferencia tres categorías de signos según la relación que mantienen con el objeto que representan: una relación de huella para el indicio, de semejanza para el ícono y de mera convención para el símbolo.

[23] Sobre las condiciones de realización de esta película, ver Breteau Skira (2017: 140-161).

[24] « a pesar de todo ».

[25] « Para saber, hay que imaginarse ».

[26] Se pretextó que era por motivos « cromáticos » para la filmación de la alocución. Ver el reportaje « El “Guernica” de la ONU, tapado en tiempos de guerra », (*El País*, 2003)

[27] En la bibliografía del libro de Cueto Asín (2017), se propone una lista de películas sobre el evento. Es la más actualizada en estos momentos.

[28] El PDF del artículo me ha sido comunicado por su autor y la presente cita se encuentra en la p. 1 del mismo.

[29] « ser fotografiado le confiere al evento realidad – para los que están en otro lugar o que lo reciben como una noticia – ».

[30] « La idea que se hacen de la guerra los que no tienen una experiencia directa de ella es principalmente hoy en día producto del impacto creado por esas imágenes ».