

Un cuento de las mil y una versiones: Gernika en dos novelas contemporáneas

Natacha CROCOLL

Université de Genève

Natacha.Crocoll@unige.ch

<https://orcid.org/0009-0000-0268-1645>

Resumen

Objeto de versiones divergentes, el bombardeo de Gernika sigue hoy rodeado de contradicciones. En el presente artículo esbozamos las principales líneas de los discursos mediático, historiográfico y literario sobre el ataque, antes de analizar detenidamente diversos elementos que la narrativa retoma de la polémica con un objetivo testimonial o dramático. Entre ellos, estudiamos de qué manera dos novelas contemporáneas, *El chico de Guernica* (Luis Iriondo) y *Le héron de Guernica* (Antoine Choplin), tratan las temáticas siguientes: el alcance de la destrucción y el traumatismo de los vizcaínos, la responsabilidad del asalto, los motivos de la operación (a saber, si Gernika era un objetivo militar o no) y los diferentes aspectos que pueden llevar a una lectura simbólica del raid aéreo.

Palabras clave: reescrituras, narrativa contemporánea, *El chico de Guernica*, *Le héron de Guernica*.

Résumé

Objet de versions divergentes, le bombardement de Gernika est, aujourd'hui encore, entouré de contradictions. Dans cet article, nous ébauchons les lignes principales des discours médiatique, historiographique et littéraire traitant de l'attaque, avant de nous concentrer sur plusieurs éléments que la fiction emprunte à la polémique dans un but testimonial ou dramatique. Parmi lesdits éléments, nous analysons comment deux romans contemporains, *El chico de Guernica* (Luis Iriondo) et *Le héron de Guernica* (Antoine Choplin), abordent les thématiques suivantes : la portée de la destruction et le traumatisme des habitants, la responsabilité de l'assaut, les raisons de l'opération (à savoir, si Guernica était un objectif militaire ou non) et les différents aspects qui peuvent motiver une lecture symbolique du raid aérien.

Mots-clés : réécritures, prose contemporaine, *El chico de Guernica*, *Le héron de Guernica*.

Abstract

Subject to diverging versions, the bombing of Gernika is, to date, surrounded by contradictions. In this essay, we draft the principal narratives of the mediatic, historiographic and literary discourses about the attack, before focussing on several elements that fiction borrows

* Artículo recibido el 1/09/2023, aceptado el 19/01/2024.

from the controversy with a testimonial or dramatic aim. Amongst said elements, we analyze how two contemporary novels, *El chico de Guernica* (Luis Iriondo) and *Le héron de Guernica* (Antoine Choplin) address the following topics: the destruction range and the inhabitants' trauma, the responsibility of the assault, the operation's motives (whether Guernica was a military aim or not) and the different aspects that can trigger a symbolic reading of the air raid.

Keywords: rewritings, contemporary narrative, *El chico de Guernica*, *Le héron de Guernica*.

1. Introducción

Todo el mundo conoce Gernika, ciudad vasca tristemente célebre por el bombardeo que sufrió el 26 de abril de 1937. Si fuera de España esta fama es en gran parte tributaria del cuadro de Picasso, la repercusión internacional del evento se debe también a los medios de comunicación que, en los días posteriores al ataque, publicaron informes muy contradictorios de lo que había ocurrido. Estas divergencias siguen influyendo en los diferentes discursos que tratan de este episodio sangriento de la Guerra Civil, que se articulan alrededor de unos motivos recurrentes. Entre ellos destacan el número de víctimas, la cuestión de la responsabilidad del ataque, la justificación del mismo (a saber, si de verdad Gernika era un objetivo militar), así como el alcance material y simbólico de su destrucción; el lector y la lectora vuelven, pues, a encontrar estos aspectos una y otra vez, independientemente de las opiniones de los autores y de los matices que introducen.

Las recientes reescrituras literarias del bombardeo ostentan los mismos elementos con el objetivo –casi sistemático– de ofrecer un relato con rasgo testimonial que denuncie el raid aéreo sobre el pueblo vizcaíno. Con este fin, los escritores y las escritoras vierten en su narración el discurso tópico sobre Gernika, haciendo énfasis en la inocencia de sus víctimas, la violencia ciega del ataque y sus consecuencias traumáticas, dejando claro quién hacen responsable de los eventos. La ficción se erige, entonces, en una vertiente complementaria, o incluso rectificadora, del discurso historiográfico, con la meta de preservar la memoria de los hechos.

El presente artículo resalta el paralelo entre los diferentes discursos elaborados alrededor del bombardeo de Gernika, prestando especial atención a la manera en la que la narrativa del siglo XXI retoma los motivos o *topoi* que se han fijado sobre el raid aéreo. Para llevar a cabo este estudio, abarcaremos en primer lugar la creación del «mito» historiográfico de Gernika y la batalla mediática que se libró al respecto dentro y fuera de la península. Tras estas premisas, propondremos una reflexión sobre la ficcionalización del bombardeo y la exposición de sus rasgos más característicos. Finalmente, nos centraremos en el análisis de dos novelas, ambas publicadas en 2011, y que hemos seleccionado para destacar el alcance internacional de los motivos presentados incluso en escritores de muy distinto origen. La primera es *El chico de Guernica* de Luis Iriondo, autor que sufrió en su infancia el ataque y vierte en su ficción una mirada

íntima sobre los acontecimientos. La segunda es *Le héron de Guernica*, de Antoine Choplin, escritor francés que no tiene ningún vínculo personal con lo ocurrido más allá de su interés por ahondar en la temática de la reacción de la gente común frente al caos y a su recuerdo, tema compartido con otro de sus libros cuyo relato gira en torno a la memoria de la catástrofe de Chernóbil (*La nuit tombée*, 2012). A diferencia de la experiencia personal ficcionalizada y transmitida por Iriondo, el texto de Choplin es representativo de una ola de novelas sobre el ataque inspirada por el cuadro de Picasso, cuya simbología rebasa la historia local a favor de una denuncia global «de la barbarie de la guerra, como tragedia humana, como un acto de guerra contra la población civil» (Retolaza Gutiérrez, 2008: s.p.). En suma, se trata de dos novelas que hemos elegido por ser contemporáneas, pero muy distintas, y que, precisamente por sus diferencias, son buenas muestras del discurso literario con ambición memorial que se ha fijado sobre el bombardeo más allá de las fronteras españolas.

2. Del acontecimiento a sus narraciones

Como es sabido, el origen de la polémica que rodea el ataque se encuentra en George Lowther Steer, periodista británico, uno de los primeros representantes de la prensa en desplazarse a Gernika para reportar lo sucedido¹. El resultado de este primer informe mediático es el célebre artículo publicado en *The Times* (Reino Unido) el 27 de abril de 1937: «The tragedy of Gernika. Town destroyed in air attack». En él, Steer afirma que, en la tarde del 26 de abril, día de mercado, el pueblo vasco fue bombardeado sistemáticamente durante tres horas por aviones alemanes e italianos de la Legión Cóndor que, además de obuses tradicionales, arrojaron bombas incendiarias que destruyeron gran parte de la ciudad. Esta versión de los hechos conforma «the basic document in establishing world public opinion about the destruction of Guernica» (Southworth, 1977: 14). De hecho, el artículo de Steer, retomado por la prensa de otros países, desencadena una ola de indignación hasta entre aquellos que apoyan al bando sublevado. Así, entre el 27 y el 29 de abril, los periódicos de Europa, Estados Unidos y hasta de América Latina publican noticias de la destrucción de Gernika basándose en Steer, en despachos de corresponsales en España, en agencias de prensa o en testimonios de refugiados².

Ante esta mediatización global, el bando nacional se ve obligado a reaccionar, pues la noticia difundida en *The Times* pone en peligro su imagen en el escenario internacional. Luis Bolín, entonces responsable de la comunicación del ejército sublevado, tiene que encontrar una salida para evitar que las potencias occidentales intervengan en España. Si admite el bombardeo de Gernika, tiene que reconocer, en esta

¹ Junto con Mathieu Corman (*Ce Soir*), Noel Monks (*Daily Express*) y Christopher Holme (Reuters).

² Para citar algunos títulos: *News Chronicle*, *Daily Express*, *Glasgow Herald*, *Daily telegraph*, *The New York Times*, *Le Petit Parisien*, *L'Humanité*, *La Nación*, etc. (Southworth, 1977: 13). Para un rastreo más sistemático de los documentos periodísticos conservados en archivos, véase Momoitio (1999).

operación, la participación de la Legión Cóndor; y echarles la culpa a los alemanes y a los italianos implica reconocer la presencia de ejércitos extranjeros en España, algo que todo el mundo sabe, pero pretende no saber, para salvar la frágil apariencia de una neutralidad europea³.

La solución que propone Bolín para resolver este dilema es el silencio. Según los servicios de comunicación de Salamanca, ninguna fuerza aérea pudo volar el 26 de abril por culpa del mal tiempo. Afirman además que las noticias difundidas por Steer, gran parte de la prensa internacional y el presidente vasco José Antonio Aguirre son una falsa propaganda, dado que, según ellos, son los mismos republicanos los que incendiaron Gernika antes de abandonar el pueblo. En la revista *Vértice*, por ejemplo, la leyenda siguiente acompaña una fotografía de los escombros: «Como la más trágica estampa del vandalismo rojo, el esqueleto ennegrecido de lo que fue Guernica, ofrece al mundo un alegato incontrovertible del sadismo marxista» (*Vértice*, n° 2, mayo de 1937)⁴. Frente a esta negación oficial, la prensa europea y, en menor medida, americana, publica una nueva salva de artículos en la que, o bien se reivindica una de las dos versiones (la republicana –la de Steer– siendo, desde lejos, la de mayor repercusión), o bien se cuestionan las discrepancias entre ambas, como es el caso de *La Petite Gironde*, que titula uno de sus artículos del 29 de abril de 1937: «Bombardement nationaliste, disent les gouvernements, incendies allumés par les extrémistes, affirment les nationalistes»⁵.

Hasta los años 1970, las narraciones de Gernika se quedan en este *statu quo*, con una opinión pública internacional casi unánime en su denuncia del horror sentido ante los acontecimientos del 26 de abril, pero dividida entre aquellos que creen a Steer y los que no. Cabe añadir que, antes de imponer una fuerte censura sobre el ataque, el gobierno franquista propone una nueva versión del mismo, que desmiente la de Bolín. De hecho, ya en mayo de 1937, Salamanca modifica su discurso al reconocer que sus aviones (no los alemanes o italianos) sí volaron ese día y que algunas bombas cayeron sobre Guernica, pero la terrible destrucción del pueblo sigue atribuyéndose a incendiarios y dinamiteros «rojos» o, más tarde, a separatistas vascos. Esta concesión viene acompañada de la construcción de una nueva imagen de Gernika como objetivo militar y no una ciudad injustamente bombardeada (Southworth, 1977: 389). En la década de los años 70, consciente de que esta propuesta también resulta insostenible, el gobierno le encarga a una comisión del Ministerio de Información y Turismo la tarea de ofrecer una tercera versión. Esta, conocida como la versión neofranquista, reconoce que

³ Sobre el Comité de No Intervención y su crítica, consúltese Avilés Farré (1994).

⁴ Citado por Ortiz-Echagüe (2010: 354).

⁵ Citado por Ortiz-Echagüe (2010: 352, n. 4).

el bombardeo fue realizado por la aviación alemana e italiana, aunque *sin* el consentimiento de Franco y con estragos menores a los presentados por Steer⁶.

En definitiva, de este breve repaso se desprende que el relato de Gernika, creado por la prensa y la historiografía, es uno de muchas contradicciones, aunque predomina desde lejos la versión de Steer, que es la que comúnmente se acepta hoy en día por ser considerada la más fiable. Pusimos asimismo de manifiesto las diversas fluctuaciones del discurso en función de los imperativos políticos del momento, resaltando la relación intrínseca entre el poder y la narración de acontecimientos históricos. Si bien todos se ponen de acuerdo sobre la existencia de un raid aéreo –salvo Bolín, cuya propuesta resulta rápidamente descartada–, siguen observándose disensiones respecto a varios aspectos de un hecho (por ejemplo, en cuanto a la cadena de órdenes que llevó al bombardeo) que el debate historiográfico y el cuadro de Picasso han convertido en mito.

3. Gernika en la literatura

Más allá de los discursos oficiales y periodísticos, el bombardeo cuenta con otro tipo de narración: la literatura. Ya se ha estudiado su potencial como herramienta de construcción memorial; la ficción se convierte en vector de circulación de versiones que contribuyen a fijar el imaginario colectivo sobre un acontecimiento determinado (Moreno-Nuño, 2006; Cueto Asín, 2017: 419-420). Desde el mismo año del bombardeo, abundaron textos que denunciaban el ataque y, por su función propagandística o testimonial, contribuyeron a la difusión de lo ocurrido y a la conversión de Gernika en mito de la Guerra Civil española⁷. Aunque el tema fue tratado durante la dictadura franquista casi exclusivamente por autores exiliados, debido a la censura impuesta por el régimen⁸, ha vuelto con fuerza en la literatura española a partir de la Transición y, de forma aún más potente, con la democracia. A su vez, ha gozado de una gran popularidad en las literaturas extranjeras, en particular en las narrativas europeas, que vieron

⁶ Una afirmación contradicha por el consenso histórico, como se aprecia en Casanova (2007: 366-367). Ejemplos de la versión neofranquista se pueden encontrar en *La polémica y la verdad sobre Guernica* (Barcelona, Planeta, 1976) y la *Historia ilustrada de la guerra civil española* de Ricardo de la Cierva (Barcelona, Danae, 1970, tomo II); en *Arde Guernica* de Vicente Talón (Madrid, Librería Editorial San Martín, 1970) y en diferentes intervenciones de Pío Moa, entre ellas la conferencia «Mito y mitos de la guerra civil» que dio en Rímini el 27 de agosto de 2005, disponible en la página web *Libertad Digital* (ver «Referencias bibliográficas»).

⁷ Por ejemplo, en varios poemas españoles (firmados por Rafael Alberti, entre otros) o en distintos idiomas (*La victoire de Guernica*, de Paul Éluard), o incluso en una obra de teatro de Germán Bleiberg, *Sombra de héroes* (1937), estrenada en Madrid.

⁸ A modo de ejemplo, Fernando Arrabal publica su pieza absurda, *Guernica*, desde el exilio. En España es una excepción la novela *El otro árbol de Guernica*, escrita por Luis de Castresana y premiada con el Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes en 1967. El texto, aunque trate de las experiencias de un niño vizcaíno en el exilio, no describe el bombardeo de Gernika –en realidad ni se menciona–, dado que el protagonista sale de la ciudad antes del 26 de abril. Este silencio se debe probablemente a una autocensura para garantizar la publicación del libro.

en Gernika una prolepsis de las atrocidades contra civiles cometidas durante el resto del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

Indudablemente, por su fama intercontinental, su dimensión simbólica y su fuerte potencial patético, Gernika ofrece un tema novelesco destacado. Es una tarea ardua –y aún por hacer– establecer una lista exhaustiva de los numerosos textos literarios basados en los acontecimientos de abril de 1937; lo es todavía más si consideramos las varias formas que puede adoptar el tema, desde la novela histórica (*El chico de Guernica*, Luis Iriondo, 2011) hasta la novela gráfica (*La muerte de Guernica*, Paul Preston y José Pablo García, 2017), pasando por el género negro (*Gernika*, Mario Escobar, 2012)⁹. Es más, como ya hemos mencionado, el ataque aéreo dista mucho de haber interesado solo a autores españoles y autoras españolas; fiel a su proyección internacional, ha sido usado como material de ficción por escritores extranjeros y escritoras extranjeras, como Dave Boling (*Guernica: a novel*, 2009), y sobre todo por franceses y francesas, como Paul Haim (*Le roman de Guernica*, 1999). El marcado interés desde Francia se puede explicar por la estrecha relación entre ambos países –al ser vecinos–, por la proximidad geográfica del País Vasco con la frontera pirenaica, por el gran número de exiliados vizcaínos y exiliadas vizcaínas que la atravesó para huir de la guerra, y por ser París el lugar donde el *Guernica* fue expuesto por primera vez.

Las novelas redactadas fuera de España suelen optar por una perspectiva internacional, o incluso global, al transformar a la víctima vasca en «un sujeto universal, solidarizándose con un sujeto oprimido despojado de lo social y lo histórico, deslocalizado en el espacio y en el tiempo [...], pero que tiene la capacidad de reunir a sujetos que han sufrido tragedias en diversos espacios y tiempos» (Retolaza Guitérrez, 2008: s.p.). Dicha interpretación globalizante de los acontecimientos históricos ha llegado incluso a influir en la narrativa vasca sobre el tema. Así, mientras que algunas novelas del siglo XXI, a imagen de *Terra Sigillata* de Joxe Austin Arrieta (2008), hacen énfasis en la representación literaria de Gernika como sede de las tradiciones locales y enmarcan su relato dentro de una lectura identitaria vasca, otras muchas se han dejado influenciar por el elemento trascendental que impregna el bombardeo de Gernika en un imaginario colectivo que borra las fronteras¹⁰.

La constelación de novelas publicadas después de la muerte de Franco, ya sean españolas o extranjeras, suelen alternar dos enfoques principales (y no excluyentes): la

⁹ Recomendamos, sobre las numerosas reelaboraciones de Guernica en la literatura y en el cine, la consulta de Cueto Asín (2017).

¹⁰ Sobre la transformación del bombardeo en símbolo universal, véase también Inal (2015: 81-141); sobre el papel jugado por el cuadro de Picasso en este proceso, consultar en particular las páginas 113–134. Cueto Asín (2017: 181) analiza a su vez esta conversión universalizante del topónimo: «Desde fuera del país, Guernica descentraliza a su vez España como territorio de lucha internacional contra el fascismo. El topónimo adquiere sonoridad de lugar víctima que no se liga automáticamente a una nación, sino a una geografía ideológica».

denuncia de la barbarie contra los civiles, con proyección universal, y la reivindicación de la memoria, ceñida más bien a un contexto nacional o incluso regional¹¹. En ambos casos, las ficciones presentan varias características comunes, que responden a *topoi* que se han anclado en las narraciones del evento¹²:

- a) el bombardeo suele ser el elemento central de la novela (que marca un *antes* y un *después* en la intriga);
- b) el texto propone una visión subjetiva de los acontecimientos gracias al multi-perspectivismo o a la focalización interna del narrador o de la narradora;
- c) los autores y las autoras suelen mezclar datos históricos (fechas, aviones implicados, movimiento de las tropas en el frente del Norte, etc.) con elementos ficcionales, incluso si no son novelas históricas «clásicas»;
- d) la intriga pone en escena una memoria –individual y/o colectiva– traumatizada (por ejemplo, mediante el uso de analepsis o de cuentos con valor testimonial);
- e) los escritores y las escritoras casi siempre optan por el punto de vista de las víctimas (como si viviéramos el asalto desde el suelo junto con ellas, lo que añade patetismo a la destrucción de la ciudad, en particular si los personajes principales son niños o niñas);
- f) en el texto suelen aparecer diferentes elementos simbólicos habitualmente asociados con Gernika, como el árbol (símbolo de la libertad vasca y los fueros, pero más tarde usado como alegoría de la libertad y hasta de la democracia) o el cuadro de Picasso.

Como se puede apreciar, varios de los aspectos listados en este párrafo retoman elementos ya resaltados en el breve recorrido mediático e historiográfico que abre el artículo. La literatura elabora su propia «construcción, mediante los mecanismos de la ficción, de una memoria sobre la Guerra Civil», como si buscara apoyar el consenso histórico al que se ha llegado sobre los acontecimientos que rodean el ataque aéreo (Moreno-Nuño, 2006: 17). Además de volver sobre los puntos más debatidos por las versiones elaboradas por el bando sublevado para negarlos, las obras literarias suelen usar varias tretas narrativas para crear cierta idea de «verdad», y en ocasiones hasta llegan a integrar directamente la controversia mediática dentro de la intriga.

Para ilustrar este fenómeno de la ficción como vector de «verdad», hemos destacado seis aspectos que participan en la elaboración de una literatura de la memoria de Gernika y que responden a los principales puntos tratados por los discursos mediático-historiográficos: el alcance de la destrucción del pueblo (arrasamiento total o no, número de muertos y heridos, etc.); la atribución del ataque (a los ejércitos extranjeros o a Franco, incluso se cuestiona a veces la idea del sabotaje de las fuerzas republicanas); la verdadera naturaleza de la ciudad vizcaína (objetivo militar o víctima inocente); y el

¹¹ Sobre el uso de Gernika por las corrientes nacionalistas, ver Mees (2007: 548-445).

¹² La lista no es exhaustiva.

alcance simbólico del bombardeo (denuncia de la violencia del bando sublevado, del fascismo, o hasta de la barbarie universal contra los civiles).

A continuación, demostraremos en qué medida estos elementos aparecen tratados en las dos novelas históricas citadas en la introducción y cómo cumplen una doble función testimonial y patética, con la intención de facilitar la transmisión de la memoria colectiva en la que se inscriben¹³. La primera obra, *El chico de Guernica* de Luis Iriondo, autor que vivió en carne propia el ataque, relata la historia ficticia de Patxi, joven vizcaíno que ve su infancia destruida por el bombardeo y sus consecuencias. La segunda novela, *Le héron de Guernica* de Antoine Choplin, cuenta el día del raid desde la perspectiva de un artista adolescente, Basilio, y su visita posterior a la Exposición Universal de París para ver el cuadro de Picasso y enseñarle al artista malagueño su propia pintura, la de una garza real ensangrentada.

4. La construcción de la memoria en dos novelas contemporáneas

4.1. El alcance de la destrucción

El rasgo más representativo de la ficción sobre Gernika es la descripción de la destrucción de la ciudad y del dolor de sus habitantes durante y después del ataque. Las dos novelas seleccionadas para este artículo cumplen con esta tradición y emplean una misma técnica para que el lector o la lectora empaticen con los habitantes del pueblo. En una primera parte, anterior al bombardeo, retratan la vida local, haciendo énfasis en sus dimensiones alegre y tranquila, pero esta se ve brutalmente interrumpida por el ataque de la Legión Cóndor, marcando un *antes* y un *después* irremediable para los diferentes personajes.

En *El chico de Guernica*, por ejemplo, la primera mitad de la novela cuenta la infancia de su protagonista, Patxi, en la ciudad vizcaína. En los capítulos iniciales, el día a día del niño se ve mezclado con frecuentes descripciones topográficas que insisten sobre el carácter apacible, o hasta festivo, del pueblo vasco: «Francescalle [...] era una calle muy estrecha y muy animada, por donde no pasaban los autos, y la gente que vivía allí hacía parte de su vida en la calle, dándole un aire familiar, y siempre parecía de fiesta» (Iriondo, 2019: 71). Luis Iriondo busca impactar al público, que va conociendo Gernika a través de estas estampas y asocia los diferentes lugares con la infancia feliz de Patxi, hasta crear cierto vínculo emocional con el pueblo. Por consiguiente, el horror que siente el lectorado se ve duplicado cuando estalla la guerra que destruye esta imagen sosegada. Sirva de ilustración de este efecto la forma en la que el autor describe la brusca interrupción del año escolar y la conversión de los salones de clase, uno de los escenarios principales de la primera parte, en cuartel: «Los nacionalistas ocuparon el colegio de

¹³ En palabras de Moreno-Nuño (2006: 86): «[...] la literatura es la gran creadora y transmisora de mitos, siendo el escritor el garante de su perpetuación en una memoria colectiva que actualiza su significado para que funcionen no como restos arqueológicos, sino como enseñanzas vivas».

los agustinos y hacían la instrucción en el campo de fútbol, donde muchas veces había jugado yo» (Iriondo, 2019: 80).

Antoine Choplin, que no es originario de Gernika, a diferencia de Iriondo, dedica menos páginas a la vida urbana, pero igual la vincula con cierto ambiente familiar y festivo, por ejemplo, al describir un baile aldeano y los amoríos adolescentes de la juventud vizcaína. También en este caso la guerra viene a desgarrar la atmósfera alegre y familiar. En un primer momento, cuando los aviones todavía están lejos de Gernika, Choplin juega con los planos del diálogo para contrastar lo bélico con lo cotidiano, al hacer coincidir la réplica de un personaje que comenta los bombardeos en el País Vasco con la conversación de otros dos que están debatiendo de lo que van a hacer con un cerdo que acaba de ganar el protagonista. Más tarde, el mercado en el que Basilio intentaba vender este mismo cerdo se convierte en carnero, en un contraste cuidadosamente trabajado para que el lector reconozca el espacio que, unas páginas antes, representaba el corazón de Gernika.

En cuanto al bombardeo propiamente dicho, Choplin ofrece una descripción más violenta del raid que Iriondo, al facilitar una galería de potentes imágenes que recuerdan el cuadro de Picasso, referencia constante en la novela. Así, Basilio es testigo de la agonía de unos toros en medio del incendio: «Ils avancent la gueule ouverte, agités de fréquents soubresauts et produisent des mugissements rauques et irréguliers. L'un d'eux est tout entier enveloppé d'un halo clair qui dissimule la netteté de ses contours» (Choplin, 2011: 99). Incluso el movimiento del animal parece aludir a la técnica cubista del pintor: «Sa course fébrile est une succession de fragments rectilignes coupés par de brutaux changements de direction au cours desquels il se secoue, comme pris de démence» (Choplin, 2011: 99). Más claro todavía es el paralelo entre el cuadro y un caballo que acaba de morir:

Un peu après, il y a le cheval à demi calciné de la croupe à l'encolure. Il est encore secoué de rares soubresauts. Il a cessé de tirer sur sa chaîne ; il gît sur l'échine à l'entrée de l'étable, les fers en l'air. Sa langue sort comme un dard de la gueule restée grande ouverte (Choplin, 2011: 88)¹⁴.

Todo esto (y más) lo presencia Basilio, cuya función de testigo de vista de los hechos les añade verosimilitud. El sentido de la vista desempeña un papel esencial en la novela, tanto por la sensibilidad artística del protagonista como por su valor testimonial. Es más, con los animales moribundos y la alusión a cuerpos sangrientos hechos

¹⁴ Los mismos paralelos aparecen subrayados por Hennigfeld (2020: 233-234). A su vez, Stefan Schreckenber (2020: 196) explica la preponderancia del cuadro de Picasso en las novelas francesas: «las huellas del cuadro son omnipresentes; parece que cuanto más distancia histórica hay y más lejos queda el contexto concreto de la Guerra Civil, más se impone el significado universal del cuadro como símbolo del pacifismo y de la denuncia de las atrocidades de la guerra, por lo menos en el caso de la recepción francesa».

pedazos, Choplin procura despertar en su público una sensación de horror, lo que, paradójicamente, logra mejor cuando los episodios dejan de ser *gore* a favor de propuestas más poéticas. El mejor ejemplo de ello es cuando el protagonista se ve encargado de sacar fotos del bombardeo «pour témoigner de ce massacre auprès du monde entier» (Choplin, 2011: 105), pero rápidamente se desinteresa de los aviones y de los obuses para inmortalizar una bicicleta caída que le parece ser más representativa del trauma vivido por los habitantes:

Rien que ça, une bicyclette qui repose à terre, au milieu d'une place déserte. Je crois que c'est pas mal pour donner à deviner tout ce qu'on voit pas sur l'image. [...] À chaque impact, la bicyclette couchée sur le parvis est prise de sursauts et la roue avant tourne à vide, presque en continu (Choplin, 2011: 109 y 111).

Una vez que se han ido los aviones, sendos textos, el francés y el vasco, vuelven a tener un fuerte paralelismo: ambos autores dedican varios párrafos, si no páginas, a la descripción de las ruinas del pueblo, convertido en pasto de llamas por culpa de las bombas incendiarias. Iriondo escribe así que «Todo lo que alcanzaba la vista estaba en llamas»; que «Guernica se había convertido en un infierno»; y que «La vista de aquel incendio nos tuvo como hipnotizados un buen rato, viendo las paredes exteriores que formaban como una enorme chimenea cuadrada que lanzaba llamas y humo hacia el cielo» (respectivamente Iriondo, 2019: 149, 151 y 153); una actitud contemplativa que parece compartir el protagonista de Choplin, que, «Avec cet œil embué, presque incrédule, [il] traverse les quartiers meurtris, longe les bâtisses calcinées encore fumantes et les murs effondrés» (Choplin, 2011: 139). Esta imagen de destrucción generalizada, que va de la mano con el dolor y el aturdimiento de los habitantes, es el resultado de un ataque sistemático y duradero por parte de la aviación alemana e italiana, a la que culpan los autores en sus libros.

4.2. La atribución del ataque

Tanto Iriondo como Choplin atribuyen el ataque a la Legión Cóndor, perfectamente identificable durante el bombardeo. Basilio reconoce en los aviones implicados un Heinkel alemán (Choplin, 2011: 79)¹⁵, mientras que, en la novela española, seguimos la operación desde la perspectiva germánica. El autor vasco introduce en efecto a un personaje ficticio, Otto, que forma parte de la tripulación del teniente von Moreau; el escritor mezcla aquí la ficción con la Historia, pues el teniente fue quien soltó las primeras bombas sobre Gernika.

Es más, en los capítulos que adoptan el punto de vista de Otto, Iriondo informa al lector y a la lectora de la manera en la que los propios líderes de la Legión Cóndor buscan tapar el episodio frente a la presión internacional: Otto lee el *Diario de Burgos*

¹⁵ Ha sido confirmado por los historiadores que el primer avión en sobrevolar Gernika fue un Heinkel 111 (Thomas, 2003: 606).

del 29 de abril y del 4 de mayo, donde consta que las tropas de Mola entraron en una ciudad devastada por los «rojos» y se denuncian las «calumniosas campañas de cierta prensa extranjera», aludiendo, por supuesto, a los artículos de Steer y sus secuelas (Iriondo, 2019: 181). En otras palabras, Iriondo indica desde el comienzo que la Legión Cóndor es responsable del bombardeo (dan fe de ello los testimonios de Patxi – que vive el ataque desde abajo– y de Otto –que lo vive desde arriba–), pero integra en su novela la problemática de la batalla mediática sobre el asalto, lo que despierta la perplejidad y la frustración del protagonista. De hecho, durante su exilio, se encuentra obligado a contar su experiencia a diferentes personas que tardan, o se niegan, a creerle. De especial interés resulta la reacción de su confesor en Francia, lector de la prensa a favor del bando sublevado, que primero no cree a Patxi y le pregunta si está seguro de su versión de los hechos (Iriondo, 2019: 254-255)¹⁶. Iriondo va incluso más lejos, pues cuando el adolescente vuelve a España, franquista desde hace poco tiempo, se entera por un compañero de tren de que el tema del bombardeo es ahora tabú: «Vosotros sabéis lo que pasó. Y yo también. Pero aquí han cambiado mucho las cosas y hay que tener mucho cuidado de lo que se habla. Os pueden denunciar» (Iriondo, 2019: 278). Esta tensión culmina en dos episodios: en el primero, Patxi contradice a su jefe cuando este afirma que los republicanos quemaron la ciudad y que «los rojos han dicho muchas mentiras sobre esto» (Iriondo, 2019: 295), una escena poco verosímil, pero que ilustra la resistencia no agresiva del protagonista y su manera, pacífica pero firme, de hacer estallar «la verdad»; el segundo es cuando abre, por fin, los ojos de Otto sobre lo que realmente ocurrió, al explicarle que quienes mienten son los periódicos del bando sublevado y del régimen franquista (Iriondo, 2019: 324-326).

4.3. Gernika, ¿un objetivo militar?

En cuanto a los motivos del ataque, los dos autores proceden de la misma forma al hacer de Gernika una víctima inocente de las bombas. Podríamos incluir, entre otras estrategias de «patetización» del discurso, el hecho de que los protagonistas sean niños o jóvenes adolescentes: la infancia es símbolo de candor, de honestidad, lo que afianza la versión de los hechos contada en las novelas, pero también les suma cierta dosis de sentimentalismo por mostrar a unas víctimas indefensas frente a la brutalidad del raid aéreo. Al tratar de las descripciones topográficas, ya adelantamos que las novelas abordan la temática de la pérdida de la inocencia como consecuencia principal del bombardeo. En Iriondo, esta dinámica se percibe también en el motivo de los pantalones de Patxi; al comienzo de la novela, todavía va con pantalones cortos, como todos los demás

¹⁶ En este mismo fragmento Patxi afirma que la revista *L'Humanité* denuncia el bombardeo y se sorprende de que el cura no tuviera la misma versión: «¿No leería periódicos el cura?» (Iriondo, 2019: 254). Lo que no sabe Patxi es que, como hemos visto, varios periódicos y revistas franceses callaron los hechos o promovieron la versión –o las versiones– del bando sublevado. Al respecto, véase Southworth (1977: 19-26).

niños del pueblo, y sueña con recibir unos pantalones largos para marcar su paso a la edad adulta. Su madre se los ofrece precisamente el día antes del bombardeo, con la condición de que solo los usara los domingos, pero, por una serie de sucesos que crean un efecto de fatalidad, Patxi aún los tiene puestos el día del asalto. Serán su única ropa en el doloroso exilio que seguirá la destrucción del pueblo y simbolizan su inocencia y sus ilusiones perdidas.

Además de la temática de la infancia, ambos autores aluden a los supuestos objetivos militares que el discurso sublevado-franquista adelantó como argumentos para justificar el bombardeo de Gernika. Iriondo menciona la fábrica de armas de Unceta que, en la mente del protagonista, «sería uno de los objetivos que tratarían de destruir» los nacionalistas si tuvieran que bombardear la ciudad, algo que en ese momento le parece improbable, si no imposible» (Iriondo, 2019: 112). Unas páginas más tarde, cuando se va concretizando la amenaza, reitera: «[...] en Guernica bombardearían la fábrica de Unceta, porque hace pistolas, o las demás fábricas, pero no aquí [se refiere al centro del pueblo] que está lejos de los objetivos militares» (Iriondo, 2019: 124). Ahora bien, a pesar de la lógica de este argumento, cuando Patxi vuelve a Gernika por primera vez después del raid, ve las mismas fábricas «intactas [...] como si nada hubiera pasado» (Iriondo, 2019: 129). Esto, que podría parecer un mero detalle para ciertos lectores, resulta un ataque indirecto del autor al discurso oficial del bando sublevado, pues lo único que supuestamente constituía una amenaza para los nacionalistas es precisamente uno de los pocos edificios que no destruyeron, quitándole credibilidad a la imagen de Gernika como objetivo militar. A su vez, un personaje de la novela de Choplin afirma, irónicamente, que la fábrica no corre ningún riesgo durante el bombardeo por producir, en realidad, bombas para los nacionalistas (Choplin, 2011: 95).

Algo similar ocurre con el puente de Rentería, que el teniente von Moreau identifica en la novela de Iriondo como un objetivo militar por servir de punto estratégico de retirada para las tropas republicanas, «Aquí hay un puente donde confluyen varias carreteras, y tenemos que destruirlo» (Iriondo, 2019: 135), antes de que el propio Otto se dé cuenta de que se trata de una mentira: «Sabía lo que eran. Bombas incendiarias que producían un calor enorme que hacía arder todo el material combustible a su alrededor. ¿Para qué? El puente de Rentería era de piedra y no podía arder» (Iriondo, 2019: 145). De igual modo, el puente desempeña un papel fundamental en la novela de Choplin, en la que tiene importancia por ser el primer lugar de Gernika mencionado nominativamente (Choplin, 2011: 19) y por formar parte del itinerario de Basilio para acceder a la garza, pero en ningún momento aparece destruido ni bombardeado. De las novelas se desprende por lo tanto que el puente nunca fue, en realidad, el objetivo de la operación aérea¹⁷.

¹⁷ En cambio, soldados alemanes que participaron en el ataque escribieron, varios años después del acontecimiento, que sí apuntaban al puente, pero que las malas condiciones meteorológicas (es de notar que

4.4. El alcance simbólico del bombardeo

A primera vista, la novela de Choplin no alude a la representación habitual de Gernika como prelude de otros bombardeos: el libro se concentra sobre el horror del bombardeo y su efecto devastador en Basilio. Ahora bien, la ficción se articula alrededor del cuadro de Picasso, que aparece concretamente en la intriga y de forma más sutil en algunas descripciones, según hemos demostrado con los animales que agonizan en medio del incendio. El protagonismo del cuadro es, pues, por sí solo, un elemento que remite a la interpretación universal de Gernika como denuncia de las violencias contra civiles. Apoya esta lectura el hecho de que el relato de lo ocurrido en el País Vasco esté enmarcado por la visita de Basilio a París para contemplar el cuadro de Picasso con ocasión de la Exposición Universal, insertando simbólicamente la narración del raid dentro de un contexto globalizante¹⁸.

En cambio, la novela de Iriondo sí rebasa explícitamente las fronteras vascas. De hecho, a través de la amistad improbable entre Patxi y Otto, que se mantiene más allá del bombardeo, el autor esboza la posibilidad de una reconciliación y formula claramente el objetivo del texto, que pone en boca de Patxi, cuando le pide a su amigo que «no tiren bombas, que hay gente abajo. Gente como Txabi, Pedrín o Pascual. Gente que no merece morir» (Iriondo, 2019: 329). El autor transforma así la reconstitución ficcional de un episodio histórico concreto en pedido de paz universal; efecto intensificado por el hecho de que Otto, participante de la operación de la Legión Cóndor, es, irónicamente, originario de Dresde, meta de uno de los bombardeos más mortíferos de la Segunda Guerra Mundial.

Otro símbolo habitualmente asociado con Gernika es su famoso árbol, alegoría de las libertades vascas y, para muchos y muchas, de la democracia. Resulta sorprendente que no tenga un gran papel en las novelas: no aparece en Choplin, e Iriondo (2019: 7 y 81) solo lo menciona cuando Patxi lo erige como tótem protector por su papel tradicional. Quizás esta ausencia se deba a que los autores no parecen querer convertir a Gernika en emblema de la democracia y de las libertades vascas. Por el contrario, en vez de buscar una polarización de raíz política, los escritores se ciñen a la perspectiva subjetiva de unos personajes de ficción, unos niños en gran parte ajenos a las tensiones del momento¹⁹.

en las novelas los autores insisten en el buen tiempo del día 26 de abril) los llevaron a errores de desenganche (Thomas, 2003: 608).

¹⁸ Es de notar que, durante su breve recorrido por la exposición, el narrador solo menciona dos pabellones que no sean el español: el de la Alemania nazi y de la Rusia comunista. Quizá la intención del autor haya sido la de proponer una alusión velada a la Guerra Mundial por venir o, incluso, a la participación de las grandes potencias en la Guerra Civil (Choplin, 2011: 12).

¹⁹ Esta afirmación quizás se deba matizar. Choplin retrata de forma derrotista a las tropas republicanas, pero representa a un bando sublevado corrupto, brutal y responsable de previas masacres. De hecho, la mayor digresión del libro es el relato de la matanza de Badajoz, que ocupa tres páginas (Choplin, 2011:

En este aspecto insiste Iriondo en varias ocasiones, al hacer énfasis sobre la desconexión entre Patxi y los acontecimientos históricos de su tiempo. Un primer ejemplo de ello es la forma en la que siente igual distancia hacia el Egipto antiguo que hacia la actualidad internacional: «[...] todo eran fechas y más fechas y tener que aprendernos de memoria los extraños nombres de los faraones. Terminaba sin enterarme de qué iba la historia»; «Por lo poco que leía en los periódicos y lo que oía en las conversaciones de los mayores, en Alemania había un presidente [nótese el uso del determinante indefinido] que estaba rearmando a su país y creando un ejército muy poderoso. Pero eso no tenía ningún interés para mí» (respectivamente Iriondo, 2019: 65 y 68). Incluso la política española le parece ajena: «Una vez hubo una huelga que empezaron los mayores y todos los demás nos unimos a ellos sin enterarnos exactamente de qué iba el asunto. Solo sabíamos que no había que ir a clase» (Iriondo, 2019: 65). Otro ejemplo sería el monopolio por los adultos de las conversaciones políticas y bélicas que aparecen en la novela:

Aquel día de verano de 1936, después del baño me eché en la arena de cara al sol, para que me secara su calor. Cerca estaban mi padre y Leopoldo, su amigo, padre de Julio y Juanxu. Hablaban de lo que estaba ocurriendo en el norte de África, en el protectorado español donde, al parecer, se habían sublevado los militares contra el Gobierno. Una más de las que ocurrían desde la llegada de la República. A mí no me interesaba aquello, asunto de mayores. África estaba muy lejos. Más me preocupaba la marcha que teníamos que hacer a pie para llegar a Busturia, donde se celebraba la fiesta de Santiago [...] (Iriondo, 2019: 76-77).

Es de notar, en esta cita, cómo se marca el distanciamiento entre Patxi y las noticias del sublevamiento. Primero, para él «aquel día de verano» solo es sinónimo de playa, aunque los lectores y las lectoras lo identifican claramente como el 17 de julio, primer día del sublevamiento de las tropas en Marruecos. Segundo, aunque la conversación sirva para orientar al público y enmarcar la experiencia personal del protagonista dentro del contexto histórico, este siente que no le concierne. Por el contrario, Patxi se centra sobre los elementos festivos de su futuro cercano, actitud propia de un niño.

Chopin usa el mismo recurso en repetidas ocasiones, por ejemplo, en un diálogo entre Basilio y un niño llamado Ramiro. Este le cuenta que no sabe si seguirá en

121-124). Iriondo, en general, trata de proponer una novela apolítica y de alejarse de toda polarización, por ejemplo, al decir que un señor de derechas, «era buena persona» (Iriondo, 2019: 206). Sin embargo, deja transparentar sus convicciones en dos ocasiones, al decir que don Jesús, el profesor de gramática, «era muy republicano y bueno» (Iriondo, 2019: 66) o cuando Patxi asiste al juicio sumario de un soldado republicano condenado a muerte y exclama amargamente: «Y me hizo gracia que con lo que pedía para aquel acusado [la pena de muerte] estaba dictando la pena que merecían ellos [los del bando sublevado]» (Iriondo, 2019: 314).

Gernika el domingo siguiente, porque su padre piensa que las tropas moras habrán llegado al pueblo. Ante la perplejidad de Basilio, Ramiro añade: «Il [mon père] dit qu'ils se battent du côté des nationalistes, mais qu'en plus ils font des trucs horribles comme violer les femmes et aussi les enfants. Parfois, ils les torturent en plus. Tu savais ça ?» (Choplin, 2011: 36-37). Como se puede observar, los mecanismos de distancia-ción entre los personajes principales y la Historia en Choplin son parecidos a los que emplea Iriondo: los niños aluden a la guerra a través de las palabras de adultos (el conflicto no parece formar parte de su vida cotidiana) y, cuando aparece en boca de los menores, es para integrarla en sus juegos o para hacerse los interesantes, a imagen del «tu savais ça» de Ramiro en el fragmento citado. Estas tácticas narrativas no solo desvinculan a los protagonistas de cualquier agencia o responsabilidad militar, sino que, por extensión, abarcan al conjunto de los civiles de Gernika, haciendo de ellos víctimas inocentes de las bombas.

El caso de Basilio es particularmente interesante en este sentido, porque, además de su candor infantil, tiene una mirada y actitud particulares por su sensibilidad artística. Así, durante el horror del bombardeo, describe los «arabesques» de los cuerpos que vuelan por el impacto de los obuses, el «point de fuite» que rige la trayectoria de los toros agonizantes, o el primer bombardero que deja tras de sí «un panache noirâtre en forme de virgule» que Basilio califica de «drôle de coup de pinceau» (respectivamente en Choplin, 2011: 98, 100 y 75). Ahora bien, su inocencia se nota sobre todo en su relación con los pájaros, símbolos de libertad, y en particular con la garza real que va pintando, a la que admira e intenta imitar:

Doucement, Basilio a redressé le torse, puis la nuque. Comme pour emprunter au héron quelque chose de son allure, de sa droiture, de son élégance hiératique. Comme chaque fois, il s'émerveille de la dignité de sa posture. C'est le mot qui lui vient à Basilio. C'est d'abord ça qu'il voudrait rendre par la peinture. Cette sorte de dignité, qui tient aussi du vulnérable, du frêle, de la possibilité du chancelant (Choplin, 2011 : 51).

Más allá de esta comparación explícita entre el personaje y la garza, Choplin salpica su texto de paralelos más sutiles: cuando Basilio sube a un techo para ver la destrucción de la ciudad, se pone en arriesgado equilibrio sobre un pie, sus brazos batiendo como alas (Choplin, 2011: 137), o cuando observa el *Guernica* y mantiene su dignidad de víctima –la misma dignidad que antes admiraba en el ave– ante la mirada intensa del pintor malagueño.

Justo después del bombardeo, la garza aparece herida, y Basilio completa su *opus magna* pintando al ave con su propia sangre. La pintura, que hasta entonces le servía de evasión, cumple a partir de este momento una función catártica; en su retrato del animal concentra la violencia del momento y sus propias heridas. Frente al cuadro de Picasso, Basilio deja una vez más aflorar su vulnerabilidad, sus lesiones íntimas, que

no logra exteriorizar con palabras, sino con el arte. La novela de Choplin, al añadir estas secuencias, plantea una cuestión fundamental: ¿puede el arte representarlo todo? Para Basilio, la respuesta es claramente afirmativa, dado que el pincel –suyo o ajeno– cumple una doble función: da testimonio de las tragedias de la guerra y ofrece una puerta de salida a las experiencias traumáticas, una idea ampliamente usada por el autor, que hace dialogar su texto con *Guernica*.

5. Conclusión

La problemática del arte pictórico se puede extender a la literatura; tanto Iriondo como Choplin hacen uso de la ficción novelesca para hacer revivir el drama de Gernika. Ambos autores recurren a varias estrategias narrativas (insistencia en la poca edad de los protagonistas, estructuras cuidadosamente pensadas con el bombardeo como eje de la novela que marca un *antes* y un *después*, descripciones detalladas del horror vivido durante el raid y de la destrucción que causa, etc.) para darles patetismo a sus versiones de los acontecimientos del 26 de abril y de sus desastrosas consecuencias.

Al mezclar sus ambiciones testimoniales –o incluso históricas– con relatos ficticios teñidos de sentimentalismo, ambas novelas, dirigidas al gran público, pretenden contribuir a la transmisión de la memoria del bombardeo y a la denuncia de su barbaridad. En palabras de Hartman (2002: 104):

When art remains accessible it provides a counterforce to manufactured and monolithic memory. Despite its imaginative license, art is often more effective in ‘embodying’ historically specific ideas than the history-writing on which it may draw. Scientific historical research, however essential it is for its negative virtues of rectifying error and denouncing falsification, has no positive resource to lessen grief, endow calamity with meaning, foster a vision of the world, or legitimate new groups. But art remains in touch with or revives traditional materials that satisfy our need for community without repressing individualist performance.

A la dimensión sentimental se suma, en definitiva, una verdadera preocupación memorial. Esto se observa con particular claridad en Iriondo, pues vivió los acontecimientos en su infancia y cierra su novela con un discurso oficial que escribió y leyó ante el embajador alemán con ocasión de la conmemoración del bombardeo²⁰. Su relato incluye también detalles históricos –la responsabilidad de lo ocurrido, la ausencia de justificación logística, la extensión de los daños, etc.– con el objetivo de añadirle

²⁰ Además, en un prólogo puesto en boca de Patxi –personaje ficcional– Iriondo (2019: 6) también enmarca la novela dentro de un proyecto testimonial: «Esta es una narración histórica. Si se le puede llamar novela, sería una novela histórica. He cambiado muchos nombres y algunas situaciones para que los aludidos no se reconozcan y me armen líos, si alguna vez lo leen y no los trato bien».

veracidad al relato, tal como lo hace Choplin en *Le héron de Guernica*. En esto, los autores se enfrentan directamente con el discurso elaborado por el bando sublevado después de los acontecimientos y modificado durante el franquismo, un discurso que a veces hasta aparece directa y explícitamente discutido por los personajes en la narración. Esta constatación muestra la longevidad de los debates que han rodeado y rodean el ataque, incluso después de que se haya llegado a un consenso histórico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVILÉS FARRÉ, Juan (1994): *Pasión y farsa: franceses y británicos ante la guerra civil española*. Madrid, Eudema.
- CASANOVA, Julián (2007): *Historia de España. Vol. 8: República y Guerra Civil*. Madrid, Marcial Pons.
- CHOPLIN, Antoine (2011): *Le héron de Guernica*. París, Rouergue.
- CUETO ASÍN, Elena (2017): *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- HARTMAN, Geoffrey (2002): *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*. Nueva York, Palgrave MacMillan.
- HENNIGFELD, Ursula (2020): «Más allá de Picasso. Guernica en novelas francesas», in Matei Chihaia & Ursula Hennigfeld (eds.), *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, 221-252.
- INAL, Benjamin (2015): *Gernika / Guernica als Erinnerungsort in der spanischsprachigen Literatur*. Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- IRIONDO, Luis (2019 [2011]): *El chico de Guernica*. Donostia, Txartalo.
- MEES, Ludger (2007): «Guernica / Gernika como símbolo». *Historia Contemporánea*, 35, 529-557.
- MOA, Pío (2005: en línea): «Mito y mitos de la Guerra Civil. Conferencia pronunciada el 27 de agosto de 2005 en el Encuentro de Rímini». URL: <https://www.clublibertaddigital.com/ilustración-liberal/25/mito-y-mitos-de-la-guerra-civil-pio-moa.html>.
- MOMOITIO, Iratxe (1999): «La repercusión internacional del bombardeo de Guernica». *Sancho el Sabio*, 11, 217-249.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- ORTIZ-ECHAGÜE TRUJILLANO, Javier (2010): «“Esto no es Guernica”. Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 349-368.

- RETOLAZA GUTIÉRREZ, Iratxe (2008): «Rememorando el bombardeo de Gernika: lecturas, representaciones y miradas literarias», in *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y ciencias de la educación. Centro de estudios de teoría y crítica literaria. URL: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.414.pdf.
- SCHRECKENBERG, Stefan (2020): «Miradas francesas sobre Gernika y *Guernica*», in Matei Chihaia & Ursula Hennigfeld (eds.), *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas*. Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert, 193-219.
- SOUTHWORTH, Herbert Rutledge (1977): *Guernica! Guernica! A Study of Journalism, Diplomacy, Propaganda and History*. Berkeley, University of California Press.
- THOMAS, Hugh (2003 [1962]): *The Spanish Civil War*. Nueva York, Penguin House.