

# ¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika

(Symbol or myth? The cinematographic memory on the bombing of Gernika)

Pablo Contreras, Santiago de  
Univ. del País Vasco  
Fac. de Filología, Geografía e Historia  
Dpto. de Historia Contemporánea  
Paseo de la Universidad, 5  
01006 Vitoria-Gasteiz

BIBLID [1137-4438 (2000), 4; 59-74]

---

*El bombardeo de Gernika es el hecho más conocido de la Guerra Civil española en el País Vasco. Desde 1939 a nuestros días, el bombardeo ha sido reflejado multitud de veces en el cine, contribuyendo a conformar la memoria histórica y convirtiendo el ataque a la villa vizcaína en símbolo de la paz, de la lucha contra el fascismo y del autogobierno vasco.*

*Palabras Clave: Cine. Memoria histórica. Bombardeo de Gernika. Guerra Civil.*

*Gernikako bonbardaketa da Espainiako Gerra Zibileko gertakaririk ezagunena Euskal Herriari dagokionez. 1939tik gaur arte, zineak askotan islatu du bonbardaketa hori; egitate horrek oroitzapen historikoa moldatzen lagundu du, eta Bizkaiko hiria eraso hura bakearen, faszismoaren aurkako borrokaren eta euskal autogobernuaren sinbolo bilakatu du.*

*Giltz-Hitzak: Zinea. Oroimen historikoa. Gernikako bonbardaketa. Gerra Zibila.*

*Le bombardement de Gernika est le fait le plus connu de la Guerre Civile espagnole dans le Pays Basque. De 1939 à nos jours, le bombardement a été reflété de nombreuses fois au cinéma, contribuant à conformer la mémoire historique et à convertir l'attaque de la ville de Biscaye en symbole de paix, de la lutte contre le franquisme et de l'auto-gouvernement basque.*

*Mots Clés: Cinéma. Mémoire historique. Bombardement de Gernika. Guerre Civile.*

## 1. INTRODUCCIÓN

El bombardeo de Gernika<sup>1</sup> es uno de los acontecimientos más conocidos de la Guerra Civil española. La crueldad del bombardeo, el hecho de que Franco negara su autoría, el carácter simbólico de la villa –que representa las tradicionales instituciones forales vascas– y la fama mundial que enseguida alcanzó el Guernica de Picasso, que presidió el pabellón español en la Exposición internacional de París de 1937, han hecho correr ríos de tinta sobre el ataque aéreo. En este artículo intentamos acercarnos a las diferentes visiones sobre el bombardeo reflejadas en el cine desde el final de la guerra hasta la actualidad<sup>2</sup>, aunque –por razones de espacio– no podamos siquiera mencionar todas las ocasiones, lógicamente muy numerosas, en que el ataque aéreo ha sido reflejado en documentales o filmes de montaje sobre la Guerra Civil, así como los innumerables reportajes o series de televisión que han tratado el tema<sup>3</sup>.

Los hechos básicos del bombardeo son hoy bien conocidos. El 31 de marzo de 1937 había comenzado la ofensiva franquista contra la Euskadi autónoma, que –desde la aprobación del Estatuto de autonomía en octubre de 1936– resistía casi aislada del resto de la España republicana, con un gobierno de coalición entre el católico Partido Nacionalista Vasco (PNV) y el Frente Popular, presidido por el Lehendakari José Antonio Aguirre, del PNV. El 26 de abril de 1937, aviones alemanes e italianos bombardearon durante más de tres horas la villa de Gernika, cuya población se había incrementado como consecuencia de la afluencia de milicianos y refugiados, y por ser día de mercado, aunque parece que éste pudo haber sido suspendido al mediodía. La ciudad quedó prácticamente destruida, aunque no fue dañada la Casa de Juntas ni el histórico árbol, y algunos aviones ametrallaron a la población. Apenas tres días después, Gernika fue conquistada por los franquistas. Sin embargo quedan aún por aclarar algunos datos, que probablemente nunca será posible conocer con exactitud por falta de fuentes, como el número de muertos, el responsable directo de la orden de ataque (cuya responsabilidad política, en cualquier caso, corresponde a Franco y a los altos mandos de su ejército) y el objetivo del bombardeo (que podría ser

---

1. Ante las diversas grafías utilizadas para la villa vizcaína, utilizamos la denominación hoy oficial de Gernika, manteniendo lógicamente el nombre original en citas textuales y títulos de películas.

2. De los numerosos libros y artículos sobre la polémica propagandística e historiográfica, prácticamente sólo V. TALÓN: *El holocausto de Gernika*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987, dedica un epígrafe ("El Guernica de Ressenais [sic] y otros filmes", págs. 209-212) a su aspecto cinematográfico, aunque se trata de un acercamiento totalmente insuficiente y con numerosos errores. C. FERNÁNDEZ CUENCA: *Picasso en el cine también*. Madrid, Editora Nacional, 1971, págs. 77-93, se centra en el estudio estético de los filmes de Flaherty, Ernst y Resnais, en relación al cuadro, pero no habla del bombardeo. Los diversos libros sobre el cine de la Guerra Civil sí hablan, lógicamente, de las diferentes películas sobre el suceso. Quien hace un estudio más completo es M. OMS: *La Guerre d'Espagne au cinéma*. París, Du Cerf, 1986, págs. 231-235. Cfr. también A. del AMO (ed.): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996. C. FERNÁNDEZ CUENCA: *La Guerra de España y el cine*. Madrid, Editora Nacional, 1972, vol II, págs. 457-465. A. LÓPEZ ECHEVARRIETA: *Cine vasco: De ayer a hoy. Época sonora*. Bilbao, Mensajero, 1984, págs. 55-70.

3. Entre las realizaciones para televisión cabe mencionar *Guernica. The Making of a Myth* (1980), documental de Anthony Aldgate, producido en Gran Bretaña por la BBC y por Open University Production, o el "documental reconstruido" *Un hombre en la ventana* (1971), realizado por Gerry Dow y Jeremy Wellington para la Granada TV. Este último es una reconstrucción de la vida del gudari y militante nacionalista Joseba Elosegi, que decidió quemarse "a lo bonzo" y saltar sobre Franco en San Sebastián en 1970. El documental –basado en el libro autobiográfico *Quiero morir por algo*– se realizó de forma clandestina mientras Elosegi estaba en el hospital y en la cárcel, por lo que –en contra de lo que suele afirmarse– un amigo suyo interpretó su papel, y el resto de los protagonistas (familiares y amigos) y los lugares donde se reconstruye la acción son reales. El propio Elosegi sólo fue filmado con teleobjetivo en la ventana del hospital donde se recuperaba de sus heridas, dando así título al filme (Cfr. Testimonio de Maite Mendizabal, viuda de Joseba Elosegi. J. ELOSEGI: *Quiero morir por algo*. Burdeos, Anai Artea, 1971).



*Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez.

tanto atacar un objetivo militar por motivos estratégicos como aterrorizar a la población civil, bombardeando una villa simbólica para destruir la resistencia vasca).

La polémica sobre Gernika comenzó casi al mismo tiempo que el bombardeo, saltando después a la historiografía. Si Franco atribuyó la destrucción a un supuesto incendio provocado por los propios combatientes del bando republicano, en las últimas décadas la denominada “escuela neo-franquista”, aun admitiendo el bombardeo, ha tendido a minimizar su gravedad, disminuyendo el número de víctimas, resaltando la importancia estratégica de Gernika o pasando la exclusiva responsabilidad a los mandos alemanes. Para estos historiadores, Gernika sería un “mito” fabricado por George L. Steer (el corresponsal del londinense *The Times*, autor en 1938 del libro *El árbol de Gernika*), Picasso y la propaganda anti-franquista, que nada tendría que ver con la realidad del bombardeo, mucho menos brutal que cualquiera de los ataques aéreos de la Segunda Guerra Mundial. Por contra, la historiografía académica –sin admitir tampoco los datos exagerados por cierta propaganda anti-franquista– ha hecho hincapié en la dureza y hasta cierto punto inutilidad del ataque, en la responsabilidad del mando franquista y en la importancia de Gernika no como mito, sino como “símbolo” (al que efectivamente ha contribuido notablemente el cuadro de Picasso) de la brutalidad de la guerra y la violencia y el terror del fascismo. Por su parte, el nacionalismo vasco ha visto en el bombardeo sobre todo un símbolo de la resistencia vasca contra la opresión exterior, uniendo la mitificación de los fueros vascos (abolidos en 1876 e interpretados por el nacionalismo como una etapa de independencia de Euskadi, antes de su “conquista” por España), de los que el árbol de Gernika sería su símbolo, con su visión de la Guerra Civil como una guerra nacional, de conquista de Euskadi por España. Así, el bombardeo de Gernika sería básicamente un ataque al pueblo vasco y a sus libertades<sup>4</sup>.

4. Cfr. J. L. de la GRANJA: “En torno al 50º aniversario del bombardeo de Gernika. La polémica historiográfica interminable”, *Arbola*, 13-14 (1987), págs. 129-132. W. L. BERNECKER: “Cincuenta años de historiografía sobre el bombardeo de Gernika”, en M. TUÑÓN DE LARA: *Gernika: 50 años después (1937-1987)*. Nacionalismo, República, Guerra Civil. San Sebastián, Universidad del País Vasco, 1987, págs. 219-242. C. GARITAONANDÍA: “Información y propaganda en torno al bombardeo de Gernika”, *ibid.*, págs. 193-197. C. GARITAONANDÍA: “El bombardeo de Gernika. Dos discursos diferentes en la prensa, la radio y el cine”, en *Le discours de la presse*. Rennes, Université de Rennes-2, 1989, págs. 169-176.

Las diferentes visiones cinematográficas sobre Gernika comenzaron en plena guerra civil<sup>5</sup>. La versión franquista –que atribuía la destrucción a los republicanos– está representada sobre todo por *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937) y por el noticiario alemán *UFA Tonwoche*. La visión nacionalista vasca se reflejó en el filme *Guernika* (1937), de Nemesio Sobrevila, así como en *Elai Alai* (1938) y en *Euzko Deya* (1938). Por último –mientras los noticiarios de las democracias occidentales daban una visión más “aséptica” del bombardeo–, algunos documentales republicanos explicaron el ataque aéreo en el marco del conjunto de la guerra, que no se interpretaba sólo como un conflicto interno español, sino como un enfrentamiento contra el fascismo internacional. El hecho de que ni desde el bando republicano (en parte por la rápida conquista de la villa) ni desde el franquista se filmaran un número elevado de imágenes de la villa tras el bombardeo ha hecho que los mismos planos (principalmente, los de la película *Guernika*, filmados íntegramente por el cineasta amateur vizcaíno Agustín Ugartechea; los rodados desde el lado franquista por el cámara francés Raymond Méjat, que trabajaba para el noticiario norteamericano *Hearst Metrotone News*; y los del operador anónimo de la película *Frente de Vizcaya y 18 de julio*) se hayan repetido multitud de veces hasta nuestros días en filmes de montaje, aunque muchas veces dando a las imágenes significados ideológicos e históricos completamente antagónicos.

## 2. EL FINAL DE LA VISIÓN FRANQUISTA

El cine de la España franquista abandonó casi por completo las referencias a la controversia sobre el bombardeo. Tras los primeros años de la dictadura y sobre todo después la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, la propaganda franquista prefería no recordar, aunque fuera para negarlo, un hecho que estaba muy relacionado con la ayuda que la Alemania nazi había prestado al bando vencedor. Teniendo en cuenta que las películas sobre Gernika realizadas en el extranjero no llegaban a España, debido a la censura existente, la estrategia propagandística del franquismo sobre Gernika podía consistir, más que en intentar negar una y otra vez lo que acabaría imponiéndose como evidente (incluso dentro de la España de Franco), en silenciar el hecho, para así minimizarlo y dejar que el paso del tiempo borrara sus aristas más fuertes. También cabía la posibilidad, al obviar el bombardeo, de acogerse al símbolo del árbol de Gernika, foral y tradicional, compatible con la España franquista, como ya se había puesto de manifiesto durante la guerra en el documental *Frente de Vizcaya y 18 de julio*.

Es lo que sucede con el largometraje *El otro árbol de Guernica* (1969), de Pedro Lazaga, versión cinematográfica de la exitosa novela autobiográfica del escritor bilbaíno Luis de Castresana. La película comenzaba con imágenes documentales de la guerra, incluyendo algunas tomas de Gernika tras el bombardeo. Se trata de una introducción significativa, ya que es favorable al bando franquista, pero no está ni mucho menos tan ideologizada como los documentales de propaganda de la guerra. De esta forma se adelanta la visión de la Guerra Civil (franquista pero “moderada”, que hubiera sido impensable en los primeros años del franquismo) que predomina en el conjunto de la película, dentro de lo que José Enrique Monterde ha denominado –hablando de algunas películas de Lazaga de los años

---

5. Cfr. S. DE PABLO: “El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil”, *Film-Historia*, VIII-2/3, 1998, págs. 225-248. Cfr. también S. DE PABLO: “La Guerra Civil (1936-1939)”, en idem (ed.): *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*. Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio, 1998, págs. 119-150.

sesenta– cine franquista “con apariencia de neutralidad”<sup>6</sup>. La descontextualización geográfica y política de la acción está presente a lo largo de toda la película. Si la propia guerra aparece sólo como telón de fondo, la especificidad del País Vasco en el conjunto del conflicto bélico no aparece en ningún momento. A pesar del título de la novela y de la película, el hecho del bombardeo de Gernika nunca se menciona y sólo se hace referencia al árbol de la villa foral. Para estar hecha en pleno régimen franquista, la película es relativamente “neutral” (precisamente porque no entra en ningún tema espinoso, quedándose en una historia sentimental), a favor del franquismo pero también de la necesidad de superar las heridas de la guerra civil. Afirma Marcel Oms que la “recuperación del mito de Gernika” en esta película es inseparable de la tergiversación histórica operada por el franquismo hacia el acontecimiento, primero negado, después atribuido a sus antiguos aliados, los nazis, como un grave error de apreciación, en el que el franquismo no tendría ninguna responsabilidad<sup>7</sup>. En parte tiene razón, ya que la película refleja la relativa evolución del régimen en los años sesenta, de la que puede formar parte el cambio de postura oficial ante el bombardeo. Sin embargo, Oms parece desconocer que el “mito” de Gernika (foral, tradicional y española) ya había sido asumido al menos por ciertos sectores del franquismo desde la propia guerra y que *El otro árbol de Guernica* sigue esta misma línea: obviar el hecho del bombardeo y quedarse en el símbolo del roble de Gernika, que –además de la nacionalista vasca– era susceptible de muchas interpretaciones, incluida la del nacionalismo español con toques de “bilbainismo” y de un “vasquismo” un tanto descafeinado, que aparecen en la película de Lazaga.

### 3. LA VISIÓN REPUBLICANA Y ANTIFASCISTA: DE RESNAIS A ARRABAL

Mientras la España franquista abandonaba casi por completo el tema, en el extranjero se realizaron en la posguerra algunas de las películas más conocidas sobre Gernika, aunque algunas hacían referencia más al cuadro de Picasso que al hecho que le dio el nombre. Así sucedía con la inacabada *Guernica* (1949), de Robert J. Flaherty, o con la danesa *Guernica: En Billedfantashi Inspireret af Picassos Billede* (1950), de Helge Ernst y Fritz Ostergren.

El mismo año Alain Resnais y Robert Hessens realizaban la película sin duda más famosa sobre el bombardeo de Gernika y el cuadro de Picasso. *Guernica* (1950) es un excelente filme de montaje de 12 minutos de duración, basado casi exclusivamente en tomas de obras del pintor malagueño<sup>8</sup>. Desde el punto de vista ideológico, *Guernica* no pretende contar cómo había sido el bombardeo, sino que es sobre todo un canto a la humanidad, en el que el ataque aéreo aparece no como un hecho histórico concreto, sino como un símbolo del antifascismo, de la locura de la guerra, de toda guerra, expresada en las imágenes cubistas de Picasso que recoge el filme. En este sentido, como afirma Georges Sadoul, “por su comentario, por su montaje, por sus pinturas, *Guernica* se sitúa en el ámbito de la poesía lírica y nunca pretende ser didáctica”<sup>9</sup>. Así, propiamente la película de Resnais no es un docu-

6. *Dirigido por*, Barcelona nº 138, 1986, pág. 32. Cfr. también las declaraciones del propio Lazaga en A. CAS-TRO: *Cine español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres, 1974, págs. 243-244.

7. OMS, pág. 235.

8. El guión desarrollado fue publicado íntegramente en *Avant-Scene Cinema*, París nº 38, 1964. El número y el año de publicación que aparecen en el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* son erróneos.

9. *Avant-Scene Cinema*, nº 38, 1964.

mental sobre el bombardeo, sino sobre Gernika como símbolo, a través del cuadro de Picasso que ha contribuido precisamente a conformar ese simbolismo. Por ello no es correcta la interpretación que hace Talón<sup>10</sup>, cuando afirma que los realizadores de la película, sin “ninguna pauta de seriedad”, “sumergen al espectador en un mundo que no es, ciertamente, el de Guernica aquel 26 de abril de 1937”, ya que el objetivo de Resnais no era hacer un documental histórico, sino denunciar la guerra y el terror fascista. Sin embargo, sí es cierto que esta película ha contribuido –junto con el cuadro de Picasso– a convertir Gernika en un símbolo, ya que desde el principio enmarca el hecho en unas coordenadas geográficas e históricas concretas. Las primeras imágenes son precisamente fotografías de Gernika en ruinas. El locutor, siguiendo el texto de Paul Eluard, explica que “Guernica es una pequeña ciudad de Vizcaya, capital tradicional del País Vasco. En ella se levantaba el roble, símbolo sagrado de las tradiciones y de las libertades vascas. Guernica sólo tiene una importancia histórica y sentimental. El 26 de abril de 1937, día de mercado, en las primeras horas del mediodía, aviones bombardearon Guernica durante tres horas y media por escuadrillas que se relevaban en cada pasada. La ciudad fue completamente incendiada y arrasada. Hubo dos mil muertos, todos civiles. Este bombardeo tuvo como finalidad experimentar los efectos combinados de las bombas explosivas e incendiarias sobre una población civil”. A partir de aquí, el documental no vuelve a mostrar imágenes de Gernika, sino que, en un encadenado, pasa a centrarse casi exclusivamente en obras de Picasso. En este texto se ven las claves de la interpretación histórica del bombardeo, recalcando los aspectos negados por el franquismo: el número de víctimas (incrementando de forma exagerada, siguiendo la propaganda republicana), el día de mercado, Gernika como capital del País Vasco (algo que nunca ha sido, dada la desvertebración institucional de los territorios vascos hasta fechas bien recientes), el roble como símbolo de la libertad, la extremada duración del bombardeo y la responsabilidad de Franco, aunque el ataque fuera realizado por los nazis, con el fin de experimentar ataques a poblaciones civiles, que se harían habituales en la Segunda Guerra Mundial. En el fondo, Resnais repite el discurso republicano sobre Gernika, aunque realizado de forma poética. La censura francesa mandó sustituir la frase “aviones alemanes al servicio de Franco”, que estaba en el guión original, por “aviones”<sup>11</sup>. Esta sustitución tenía cierta lógica, teniendo en cuenta que, a la altura de 1950, el Estado franquista estaba saliendo de su aislamiento internacional y podía no interesar diplomáticamente a Francia una alusión directa al régimen de Franco, como responsable del bombardeo. Además, la supresión de la referencia a Alemania también podía estar justificada por el momento político, en el que se estaban intentando superar las rupturas de la guerra (particularmente fuertes entre Francia y Alemania) y comenzar a construir lo que más adelante sería la Comunidad Europea. El resto de la película, con la voz de María Casares, hace menos referencias directas al bombardeo, aunque insiste en la vida pacífica y confiada de la ciudad antes del ataque, que en ningún caso esperaba ser un objetivo militar. Mientras tanto, frases de ejemplares de los periódicos *El Socialista* y *El Liberal*, con titulares en los que se leen las palabras “Guerra”, “Fascismo”, “La consigna triunfante. El pueblo es invencible” y “Resistencia”, que se mezclan con pinturas de Picasso y graffitis sobre un muro, sobre-impresionadas con huellas de balas de ametralladora. Las palabras destacadas en esos primeros planos (y en especial “Resistencia”, ligada

10. Cfr. TALÓN, pág. 210.

11. TALÓN (pág. 210) probablemente no llegó a visionar la película, ya que analiza únicamente el guión publicado en dicha revista, pero no la locución definitiva. Esto le hace incidir sobre el hecho de que la película presenta a Gernika como “una aldea del latifundio andaluz”, llena de miseria y de hambre (“Su vida está compuesta de una gota de riqueza y de una ola de miseria. (...) Mañana, hace falta comer”). En realidad esta parte del texto fue suprimida de la película definitiva.





Cartel publicitario de *Lauaxeta* (1987), de José Antonio Zorrilla.

directamente a la lucha en Francia contra el nazismo, lo que podía llamar la atención sobre todo del espectador francés) son significativas, ya que –al mismo tiempo que hacen referencia directa a la guerra en España– indican el carácter universal, pacifista y antifascista del filme.

Precisamente después el filme muestra recortes de periódico pegados, sobre los que se han inscrito en mayúsculas las palabras GUERNICA, FASCISMO y RESISTENCIA, que son el mensaje, si cabe hablar así, de la película: la resistencia al fascismo simbolizada en Gernika. La inclusión en la banda sonora de ruido de aviones en picado, realizando el bombardeo, ha sido criticada por Talón, que recuerda que en Gernika no se utilizó esta técnica de bombardeo. Lo cierto es que la banda sonora tiene aquí más un significado artístico que histórico y no se puede aplicar al análisis

de esta película de creación artística la misma técnica que a otro tipo de documentos. La imagen pasa a recoger esculturas de Picasso, y en particular “El hombre del carnero” (1944), mientras el texto vuelve a hacer referencia al bombardeo: “Bajo el bosque muerto del roble de Guernica, sobre las ruinas de Guernica, bajo el cielo puro de Guernica, ha regresado un hombre que lleva en sus brazos un carnero balando y en su corazón una paloma. Canta por todos los demás hombres el canto puro de la rebelión que dice gracias al amor y dice no a la opresión. Un hombre canta, un hombre espera”. La película termina mientras sobre la pantalla se puede leer en grandes caracteres: “¡GUERNICA! ¡LA INOCENCIA VENCERA AL CRIMEN... ¡GUERNICA!”. El documental termina así con una nota de esperanza, ya que –como afirma Bovay– el hombre del carnero, que cierra el filme, avanza con su mensaje de paz. Este mensaje es clarificado además en el lema final, en el que se afirma que la paz, la inocencia, terminará venciendo a la violencia. En resumen, se trata de una excelente película de montaje, que, aun asumiendo una cierta mitificación de Gernika (presente en su conversión en capital del País Vasco o en el incremento del número de víctimas), es sobre todo un ejemplo claro de la visión del bombardeo de Gernika como un símbolo de la lucha contra la barbarie, contra el fascismo y contra toda opresión.

De carácter muy diferente es *El árbol de Guernica* (1975), coproducción franco-italiana dirigida por Fernando Arrabal y primer largometraje de ficción que tomó el bombardeo de Gernika en su sentido simbólico republicano y antifranquista. Si se quiere entender la película hay que tener en cuenta tanto el peculiar estilo literario de Arrabal (enmarcado en el teatro del absurdo) como su biografía, con la que de alguna forma salda una deuda en este filme, que no aporta absolutamente nada desde el punto de vista cinematográfico y ni siquiera

consigue –como tal vez pretendía Arrabal– escandalizar a nadie, dada la escasísima calidad de la película. Hay que recordar que Arrabal había entrado en contacto con la realidad vasca cuando estuvo estudiando en Tolosa entre 1949 y 1950 y que en 1959 había escrito una obra de teatro sobre el bombardeo de Gernika (publicada en 1961 en Francia; en España sólo pudo hacerlo algo más tarde, cambiando el título y quitando todas las referencias a Gernika y a la Guerra Civil). Esta obra dramática tiene poco que ver con la película, aunque ambas destacan que tras el bombardeo siguió quedando en pie el árbol, símbolo de la libertad<sup>12</sup>. La película *El árbol de Guernica* fue el resultado de la mayor implicación de Arrabal en la lucha contra la dictadura franquista, que en el verano de 1975 (en el momento de iniciarse el rodaje en el sur de Italia) estaba cercana a su fin. Según declaraciones del propio director, quiso hacer “una película de la realidad tal y como la imagino, sin tener sobre mí el peso (...) de un conocimiento histórico de los hechos”<sup>13</sup>. Para ello recreó una ciudad imaginaria, Villa Ramiro, que estaría situada en zona republicana (según él, hacia Logroño, aunque La Rioja estuvo siempre en la zona franquista), y que representaría tanto la ciudad donde Arrabal pasó la adolescencia, Ciudad Rodrigo, como Madrid resistiendo los ataques franquistas y la España republicana. La película cuenta la historia de una mujer, Vándala, una especie de bruja, que vive al margen de la sociedad y que, cuando empieza la guerra, se marcha del pueblo, pues ella no tiene nada que ver con ese enfrentamiento. El otro protagonista es un joven, un poeta surrealista que es hijo del conde que domina de forma feudal Villa Ramiro, y que también se marcha porque no le interesa la guerra civil. En su marcha hacia la frontera francesa, los dos, que no se conocían, se encuentran y pasan por Gernika, donde es día de mercado. Hay un baile y en el momento en que se produce el “flechazo” entre ellos, comienza el bombardeo, que destruye completamente la ciudad y –aunque ambos salen ilesos– hace que se separen. El holocausto de la villa les hace tomar conciencia de lo que es la guerra civil. Ella vuelve a Villa Rodrigo, donde se convierte en una luchadora republicana, una imagen de la dirigente comunista Dolores Ibárruri, la Pasionaria (en realidad con algunos toques de Agustina de Aragón). Él comienza a luchar como aviador en el bando republicano y en palabras de Arrabal, se convierte en “una especie de Malraux anarquista” y termina ayudando desde su avión a los sitiados de Villa Ramiro. La película concluye con el asalto final a la ciudad, la victoria de los franquistas y la represión, tras la que el chico y la chica, destrozados por las torturas, consiguen escapar, unidos por el amor que significaría la esperanza de una España en libertad.

El carácter surrealista, absurdo y onírico está presente a lo largo de la película, que no se puede interpretar en clave realista. Así, esta película nada tiene que ver con Euskadi, sino que es un filme sobre la Guerra Civil en España, que podemos situar dentro del bloque de películas “revanchistas”, propias de los años setenta, lo que hace que el director caiga en tópicos, generalizaciones o descalificaciones grotescas hoy del todo superadas, que llegan a su punto culminante en la forma en que se ridiculiza a la Iglesia católica en su conjunto. Así, la guerra civil española es interpretada como una lucha de clases, en la que los fascistas serían únicamente la aristocracia y la Iglesia (ni siquiera la “burguesía”), mientras el “pueblo” en bloque formaría el bando republicano. Además, las referencias al contexto vasco son inexistentes. Así, cuando en su huida hacia Francia los protagonistas llegan a Gernika, el sonido de música vasca, con txistu, indica que estamos en Euskadi (en el baile

---

12. Cfr. F. ARRABAL: *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*. Madrid, Alianza, 1985. Al parecer, Arrabal redactó también una novela inédita sobre Guernica (Cfr. A. y J. BERENGUER (eds.): *Fernando Arrabal*. Madrid, Fundamentos, 1979).

13. Cfr. BERENGUER, pág. 86.



sonará incluso la canción de San Fermín), pero la ambientación no es muy diferente de la de Villa Ramiro: las casas, el sol, los tipos humanos, el vestuario siguen siendo mediterráneos. Casi lo único que corresponde con la realidad es el día de mercado y el supuesto árbol de Gernika –mencionado después como “árbol de la libertad”–, junto al que un cartel explica: “Sobre este roble<sup>14</sup> los monarcas españoles o sus representantes juraron tradicionalmente respetar los derechos particulares de los habitantes”, pero ni siquiera aquí se menciona a los vascos o vizcaínos, sino que se habla sólo de habitantes, de forma genérica. El bombardeo está reconstruido mezclando imágenes de ficción con documentales, que en su mayor parte nada tienen que ver con Gernika, incluyendo un plano de Hitler saludando brazo en alto. En medio de la desolación tras el bombardeo, la protagonista (tal vez en relación con uno de los detalles del cuadro de Picasso) encuentra el cadáver de un niño y lo recoge. El bombardeo es recordado de nuevo en Villa Ramiro, cuando el maestro habla a los niños en la escuela del “salvaje bombardeo de Guernica”, por medio de una maqueta de una ciudad con un pequeño árbol. Mientras de fondo se oye el sonido de los aviones, una niña toma un pequeño avión e imita el bombardeo, lanzando pequeñas bombas, que producen explosiones en la maqueta, que se incendia completamente, salvo el arbolillo. En off, sobre caras de niñas viendo la maqueta destruida y humeando, oímos: “La ciudad de Guernica fue arrasada por la aviación nazi, pero el árbol de Guernica, el árbol de la libertad, se salvó milagrosamente de la masacre y permaneció intacto, como la esperanza”. Esta idea se repite en la alocución de Vándala al pueblo de Villa Ramiro y en la última escena de la película, cuando ella afirma que “el pueblo volverá a encontrar la libertad. El árbol de Guernica, rodeado de cenizas, estará siempre en pie como la esperanza”. Aquí se ve de nuevo Gernika como símbolo de la libertad y de la lucha contra el fascismo. Apenas ningún dato del filme coincide con la realidad del bombardeo (salvo que era día de mercado, la existencia del árbol, símbolo de la libertad, y el bombardeo por los nazis). Ni una sola vez sale la palabra “vasco” en toda la película y el bombardeo se atribuye siempre a los nazis y no a Franco. El hecho de ser una película franco-italiana que, al menos de momento, no se iba a ver en España (donde no se estrenó, en general con críticas muy negativas, hasta 1982), podría hacer más interesante ese mensaje anti-fascista a nivel internacional, pero se trunca por la forma en que se presenta cinematográficamente. La denuncia del fascismo –incluida la visión de lucha contra Franco en 1975 como algo no propio de España, sino como la última reminiscencia del nazismo en Europa, treinta años después de Hitler– es coherente, pero para ello no era necesario caer de nuevo en todos los tópicos revanchistas de la Guerra Civil. Como afirma Ramón Freixas, para Arrabal “sólo existe la España del tópico, la charanga y lo folklórico”, reflejada en un “cine de guerrilla, de exaltación heroica, de mitos, de buenos y malos”<sup>15</sup>.

#### 4. LA ECLOSIÓN DE LA VERSIÓN NACIONALISTA

Durante la dictadura, la visión nacionalista del bombardeo sólo había podido expresarse desde el exilio, en documentales como *Los hijos de Gernika* (1968), de Segundo Casalís, producida en Venezuela, que identificaba a los vascos (en realidad, sólo los nacionalistas) con los hijos de Gernika, refiriéndose tanto al árbol, símbolo de las libertades forales, como al bombardeo. La situación cambió con la vuelta de la democracia a España, que trajo con-

14. La versión española dice siempre “encina”. Se trata sin duda de una incorrecta traducción del francés “chêne”, que significa tanto roble como encina.

15. *Dirigido por* nº 138, 1986, pág. 50.

sigo un creciente interés por los acontecimientos de la Guerra Civil, que ahora era posible ver desde una perspectiva diferente a la predominante en la cultura oficial durante la dictadura. El bombardeo de Gernika fue uno de los aspectos más recordados, sobre todo cuando, en 1987, se cumplió el cincuenta aniversario del trágico suceso. Pero la visión predominante en estos años fue la nacionalista vasca.

Chronológicamente, el primer ejemplo de esta nueva visión que ahora era posible ofrecer desde el cine vasco fue *Estado de excepción* (1976), de Iñaki Núñez. Se trata de un filme de montaje, exclusivamente a base de fotos-fijas, incluyendo tanto fotografías como algunas tomas del Guernica de Picasso. El inicio del filme presenta la tranquilidad y alegría de una familia campesina vasca, que se ve rota en 1936 por la Guerra Civil, que obliga al joven marido a marchar al frente. La mujer –con su hijo pequeño en brazos– recibe después la noticia de la muerte de su marido en el bombardeo de Gernika. El resto de la película muestra la historia de este niño, que, al hacerse mayor, toma conciencia de la represión que sufre el pueblo vasco por parte del franquismo, y opta por el terrorismo, hasta que termina siendo torturado y fusilado. Queda así clara la idea de continuidad entre la lucha del ejército vasco en la Guerra Civil y el terrorismo de ETA. Su simplificación de los hechos históricos estaba presente en la continuidad absoluta del binomio Guerra Civil-ETA, y Gernika era un símbolo nacionalista de la opresión del pueblo vasco, lo que explica que el padre muera en la guerra, precisamente en el bombardeo del 26 de abril. Núñez volvería al tema de Gernika con *Sueño y mentira de Franco* (1982), un documental de montaje en blanco y negro sobre el bombardeo y el cuadro de Picasso. La primera parte está realizada con tomas de documentales franquistas. La locución –siguiendo básicamente el libro de Steer– hace hincapié en la celebración del mercado en Gernika y en la afluencia de campesinos, por lo que la población de Gernika se había incrementado considerablemente. “Las bombas penetraban hasta en los refugios” y los aviones barrieron “a la población con sus ametralladoras”. La música, casi toda de Lluís Llach, en catalán, recalca la denuncia de un bombardeo inútil, en especial la canción cuya letra dice “¡Assasins!” (“Asesinos”). La segunda parte se centra totalmente en la génesis del cuadro de Picasso. Un crítico de arte, Santiago Amón, explica que Picasso pintó el Guernica como si fuera de noche, a pesar de que el bombardeo fue a media tarde, pero, por lo que dice el corresponsal de *The Times*, “que afortunadamente estaba allí, a la media hora de que cayesen más de tres mil kilos de bombas incendiarias y bombas explosivas de más de 500 kilos todas ellas, en Guernica, en un día luminoso, se hizo la noche”. En realidad, ni Steer, corresponsal de *The Times*, estaba presente en Gernika durante el bombardeo, ni todas las bombas explosivas tenían un peso superior a 500 kilos, ya que las que se lanzaron –según los historiadores militares– eran algunas de 250 y la mayoría de 50 kilos. Se puede considerar por tanto esta película como un filme político y de denuncia, que hay que entender como reflejo del propio ambiente político de los años ochenta.

Dentro de los *Ikuska* –serie de documentales en euskera, producidos entre 1979 y 1985 por Bertan Filmeak y coordinados por Antxon Eceiza– se dedicó el número 2 al bombardeo de Gernika. Dirigido por Pedro Olea en 1979, el *Ikuska 2* recogía los testimonios de siete testigos supervivientes del hecho. Cada uno de ellos contaba –en los mismos lugares donde se produjeron los hechos– su recuerdo del bombardeo, intercalando además fotografías de Gernika antes y después del ataque y algunas imágenes documentales de la Legión Cóndor. El *Ikuska 2* terminaba con una reunión de supervivientes realizada en torno al árbol de Gernika, en un acto conmemorativo del bombardeo en 1979. El principal valor de este filme es su carácter de historia oral, recogiendo los testimonios de los protagonistas del hecho (a los que se deja hablar sin ningún comentario en off) y la impresión que les produjo el bombardeo, que en algunos casos marcaría verdaderamente sus vidas. Lógicamente, se trata de comentarios personales y “subjetivos”, pero precisamente en ello (y no tanto en un

profundo análisis a posteriori) quiere basarse la película. Además, los testimonios corresponden a personas que en el momento del ataque se encontraban en diferentes lugares, lo que permite hacernos una idea de cómo se vivió el bombardeo. Casi todos los testigos insisten en que no esperaban un ataque tan largo, aunque eran conscientes de la cercanía del frente, que se estaba derrumbando. Además, insisten en la afluencia de gente, la celebración del mercado, la utilización masiva de los refugios, el ametrallamiento de la población y la sensación de caos que se produjo tras el bombardeo. Una mujer recuerda también la conmoción que supuso en la villa el hecho de que –tras la conquista de Gernika por quienes se decían defensores del catolicismo– la iglesia de Santa María fuera el lugar elegido para pernoctar por las tropas moras del ejército de Franco. Por último, Joseba Elozegi, capitán de gudarís del Batallón Saseta, afirma –con cierta exageración– que, aunque algunos dicen que Franco no ordenó el bombardeo, “sabemos que él y los nazis tuvieron un encuentro previo y acordaron arrasarse Gernika”. En general, el documental (aun pretendiendo denunciar el bombardeo, después del final de la dictadura) mantiene una actitud nada demagógica, limitándose a recoger los diferentes testimonios que conforman parte de la memoria colectiva sobre el bombardeo. Sólo en la secuencia final, mientras se ve a un grupo de supervivientes reunidos en torno a la Casa de Juntas, aparecen sobreimpresionadas unas palabras que reflejan la visión nacionalista que –como han señalado diversos autores<sup>16</sup>– tuvo toda la serie *Ikuska*: “Junto con nuestro homenaje [a los supervivientes] vaya la esperanza de que el pueblo vasco prevalezca contra los bombardeos de ayer, de hoy y de mañana”. Y es que en 1979, en el contexto de la transición del franquismo a la democracia, que en Euskadi tuvo especiales problemas, este texto podía interpretarse fácilmente como una llamada a luchar contra el centralismo y en general contra los partidos de ámbito estatal, de los que vendrían los “bombardeos de hoy” contra el pueblo vasco.

*Gernika en flames* (1979), escrita y realizada por Francesc Ribera y producida por Gamma-Producció, es un breve documental de montaje en catalán sobre el bombardeo. Comienza explicando el ultimátum dado por el general Mola, jefe del ejército franquista en el norte, el día anterior al inicio de la ofensiva sobre Vizcaya. En él se amenazaba con arrasarse toda Vizcaya para “terminar rápidamente la guerra en el norte”. Se trata de una amenaza real, ya que octavillas con este texto fueron lanzadas desde aviones detrás del frente. Sin embargo, al tomarlo como punto de partida de la película, parece hacer ver que el bombardeo fue una decisión directa de Mola, una especie de “venganza” franquista por la resistencia del nacionalismo vasco, aunque en realidad ni la causa exacta del bombardeo ni la responsabilidad directa de cada uno de los mandos españoles y alemanes se conocen con seguridad. A partir de imágenes documentales de la Guerra Civil (incluyendo ruinas de Gernika, tomadas de *Frente de Vizcaya* y *18 de julio*) y de la Segunda Guerra Mundial, mezcladas con tomas del Guernica de Picasso y unos pocos planos ficcionados de archivo, la película reconstruye el inicio de la ofensiva contra Vizcaya, el bombardeo –que ocupa la mayor parte de la película– y sus consecuencias. La locución es relativamente poco importante, ya que *Gernika en flames* se basa sobre todo en la mezcla de imágenes, en el ritmo a veces acelerado del montaje y en la banda sonora, que utiliza música y sonidos de aviones y bombas. El locutor explica que los aviones alemanes de la Legión Cóndor atacaron Gernika durante varias horas, arrojando cincuenta toneladas de explosivos y bombas incendiarias, que destruyeron totalmente la ciudad. Así, el contexto de la transición española a la democracia, en la que se hizo este cortometraje, incide sobre cierta exageración en la presentación de los hechos, perceptible sobre todo en el peso total de las bombas utilizadas,

16. Cfr. S. ZUNZUNEGUI: *El cine en el País Vasco*. Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1985.

que, según el estado actual de las investigaciones, pudo ser de treinta toneladas. Sin embargo —a diferencia de otros documentales, que han tendido a exagerar las cifras— la película de Ribera no da un número de muertos y hace hincapié en que Gernika era “símbolo de las libertades vascas” y que fue la primera vez en la historia en que se arrasó una ciudad mediante un ataque aéreo.

Frente a la moderación del *Ikuska 2* y de *Gernika en flames*, el largometraje documental *Gernika Filmea* (1987), de Enrique Atxa, realizado con motivo del cincuenta aniversario del hecho, no sólo tiene menos interés para el conocimiento de la memoria del bombardeo, sino que cinematográficamente está mucho peor construido y cae en una interpretación de la historia del País Vasco completamente imbuida de la mitificación nacionalista más anquilosada. *Gernika Filmea* es una película de montaje, que mezcla imágenes documentales de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, con fotografías, grabados, testimonios de protagonistas y tomas documentales de Gernika y sus habitantes en la actualidad. El hilo de la narración comienza con unos jóvenes que leen un resumen de la historia de Gernika y del País Vasco. Esta historia parte de la visión nacionalista en la que el árbol de Gernika (“corazón de los vascos”) sería el símbolo de una Euskadi independiente cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos (“Antes del inicio de la historia, antes de la escritura, antes de los fueros y las leyes era el árbol”); las Juntas Generales serían una institución de carácter democrático; los Fueros serían el código de la independencia nacional vasca, respetada bajo juramento por los reyes. Tras esta “edad de oro” vasca, la situación cambiaría en el siglo XIX, “cuando España se vistió de monarquías absolutistas o constituciones liberales, eligiendo el camino centralista”. Según la película, “los vascos quedamos huérfanos, soñando en los derechos perdidos, pero un hombre excepcional tuvo sueños más hermosos que los demás. Sabino [Arana] nos despertó y sacudió nuestro sueño con la llamada de Euskadi”. Esta visión providencialista y mitificada de la figura de Arana se completaba después con una interpretación sesgada de la República y la Guerra Civil, en la que se olvidaba que también hubo vascos luchando al lado de Franco. La visión del pueblo vasco, pacífico, sencillo y trabajador, al que le afecta una guerra que nada tenía que ver con él, recuerda mucho al *Guernika* de Sobrevila, cayendo en cierto ruralismo idílico. En efecto, a partir de este momento se abandona en parte el esquema inicial del filme para ir intercalando imágenes documentales de la guerra civil con testimonios de personas que cuentan cómo era la vida en Gernika en los años treinta y con imágenes de carácter casi etnográfico sobre los trabajos del caserío en la actualidad, así como testimonios sobre el bombardeo, que en general son menos interesantes que los del *Ikuska 2*. No obstante, añade aspectos novedosos, como la utilización de prisioneros de guerra en la reconstrucción de la ciudad, o la opinión (tomada en realidad de un documental televisivo alemán) de dos antiguos aviadores de la Legión Cóndor, que tratan de minimizar la destrucción, achacándola a un fallo en el objetivo militar que pretendían. Frente al carácter más testimonial del *Ikuska*, *Gernika Filmea* introduce opiniones, de carácter nacionalista, de algunos testigos sobre el objetivo del bombardeo. Así, para uno de ellos habría pretendido “acabar con lo vasco”, simbolizado en el roble de Gernika. Más discutibles aún son ciertas extrapolaciones que hacen algunos *bertsolaris* a la situación de Euskadi en los años ochenta, momento en que se filmó la película. Así, uno de ellos afirma que “aún hoy esta clase de gente es enemiga de los vascos. Franco murió pero todavía hoy Gernika es vendida en vida”, mientras otro recalca que “no nos volverá a suceder. Tenemos el puño levantado”. Una vez más, parece establecerse cierto paralelismo entre el bombardeo y la supuesta opresión del Estado sobre Euskadi, sin tener en cuenta las diferencias entre un régimen democrático (con todas sus limitaciones) y una dictadura militar.



Plano de *Lauaxeta*, que representa a José Antonio Aguirre y a Esteban Urkiaga en Gernika.

*Gernika: Arbolaren Espiritua/Gernika, el espíritu del árbol* (1987) fue coproducida por la productora vasca Eresoinka y la británica Waveband y dirigida por Laurence Boultin. Este documental dramatizado fue estrenado en Euskal Telebista (la televisión pública vasca) en octubre de 1987 y tuvo escasa repercusión. Mezclando documental con imágenes ficcionadas (no demasiado conseguidas), del bombardeo de Gernika, la película parte de los recuerdos sobre el bombardeo de tres mujeres, reunidas en una sidrería, y de opiniones sobre Gernika y el problema vasco de tres destacados representantes de la cultura vasca: el escultor Eduardo Chillida y los escritores Bernardo Atxaga y Martín de Ugalde. Este último fue, además, co-autor del guión, y su huella está presente en el contenido de la película. Ésta no cae en una completa mitificación del bombardeo, pero afirma que “los muertos y los heridos se contaban por millares”, incrementando así, sin decirlo claramente, el número de víctimas, al mezclar en una misma frase heridos y muertos. La visión nacionalista vasca de la tragedia está presente sobre todo en el objetivo del ataque. Para *Gernika: Arbolaren Espiritua*, el bombardeo fue una “violación del alma vasca”, una venganza de Franco hacia el pueblo vasco –simbolizado en el roble de Gernika, cuyo espíritu da título al filme–, por haber optado por el bando republicano. De los tres testimonios, Atxaga es quien da una visión más “aséptica” y llega a afirmar que “Gernika apenas tiene significación para mí” o que “el bombardeo de Gernika es algo tan lejano como cualquier otro bombardeo”. Mientras Chillida opina que la destrucción de Gernika fue algo horrible, pero hay que mirar al futuro sin rencores ni violencia, las ideas de Ugalde (tanto en sus declaraciones como en el guión) caen en una imagen muy parcial de la historia vasca, desde una óptica nacionalista, en la que la identificación semántica entre vascos y nacionalistas es constante. Se trata en definitiva de una película fallida que nada añade a una visión cinematográfica serena sobre el bombardeo de Gernika.

## 5. OTRAS PELÍCULAS, OTROS ENFOQUES

En el cincuentenario del bombardeo de Gernika hay que enmarcar también el único largometraje de ficción vasco centrado en este hecho. Se trata de *Lauaxeta. A los cuatro vientos*

(1987) de José Antonio Zorrilla, producida por Ángel Amigo y subvencionada por el Gobierno Vasco y el Ministerio de Cultura. Esta película es una evocadora y digna semblanza de Esteban Urkiaga (más conocido por su seudónimo literario de Lauaxeta), poeta, comandante del Ejército Vasco y militante del PNV, fusilado por los franquistas tras ser hecho prisionero en Gernika poco después del bombardeo. La elección de Lauaxeta como el eje para narrar el bombardeo es acertada, pues no se trata de un personaje bélico, sino de un poeta amante de la paz, que en realidad era víctima de la brutalidad de la guerra. Con elementos de valor y calidad, quizá el empeño por ajustarse al rigor histórico (incluyendo incluso la representación ficcionada de secuencias de documentales sobre la Guerra Civil en Euskadi y particularmente de *Guernika*) reducía el interés dramático del guión, dando lugar a una película algo fría y académica, pero que refleja muy bien algunos aspectos específicos de la Guerra Civil en Euskadi. La mayor parte de los personajes son reales, como el propio poeta Lauaxeta, el enviado especial del diario londinense *The Times*, George L. Steer o el periodista francés Georges Berniard (al que en el filme se denomina Guillaume St. Preux, corresponsal de *France Chrétienne*, aunque en realidad trabajaba para *La Petite Gironde*). *Lauaxeta* se ajusta con rigor a los datos históricos, con algunas excepciones que buscan dar mayor coherencia al guión, como el intensificar la relación de amistad entre Urkiaga y Steer. La película contó con tres asesores históricos: Jon Kortazar (profesor universitario y experto en la figura de Lauaxeta), Bernardo Arrizabalaga y el destacado militante nacionalista Martín de Ugalde, a quien ya hemos mencionado como guionista de *Gernika: Arbolaren Espiritua*. Tanto este asesoramiento como el patrocinio del Gobierno Vasco están presentes en cierta visión nacionalista vasca de la guerra y del bombardeo. Sin embargo, se trata de una película tremendamente honesta, que huye (tal vez con la excepción de la secuencia, algo histriónica, de la detención de Lauaxeta) de descalificaciones y mitificaciones exageradas<sup>17</sup>. Esa visión nacionalista –aunque mucho más templada que en otras películas– está presente en el carácter de Gernika como símbolo de las libertades vascas. Así, cuando Lauaxeta le enseña a Georgina (miembro de la misión sanitaria británica, uno de los pocos personajes inventados) una fotografía de la constitución del Gobierno Vasco en Gernika en 1936, ella afirma que cree “que de verdad lucháis por esto”: es decir, la guerra en el País Vasco sería diferente a la del resto de España y no se lucharía tanto por la República como por la libertad de Euskadi, lo que –en el caso del nacionalismo vasco– corresponde en buena medida con la realidad. Más adelante, cuando Urkiaga recorre las ruinas de Gernika, recuerda en un flash-back un discurso del presidente Aguirre en la villa foral, en el que afirma que el Estatuto de Autonomía es el primer paso para la libertad de Euskadi, de la que Gernika sería el símbolo. Incluso se aceptan algunos aspectos negados en general por la historiografía anti-franquista, como la suspensión del mercado semanal por “precaución elemental”, o el hecho de que Gernika sí era un posible objetivo militar, que el lehendakari Aguirre había mandado fortificar ante posibles ataques aéreos (como el de Durango, también mencionado en el filme), ya que se encontraba en la línea de retirada desde el frente hacia Bilbao. Además, aunque se reproduce el ultimátum del general Mola anunciando bombardeos sobre Vizcaya, la responsabilidad directa del raid sobre Gernika parece achacarse más al mando alemán que al propio Franco, pues se habla de un mensaje cifrado –interceptado por el ejército vasco– entre el aeródromo alemán de Vitoria y el cuartel general de Berlín, mencionando Gernika como objetivo militar. Otros aspectos reflejados en la película son la afluencia de refugiados, la construcción de refugios, el sistema de alarma por medio de campanas, la imposibilidad de apagar el fuego por haber estallado las cañerías del agua, el ametrallamiento de la población civil, etc.

17. Es significativo que un periódico tan poco dado a concomitancias con el nacionalismo vasco, como *ABC*, hiciera una valoración muy positiva del filme, no sólo en sus aspectos estéticos, sino también en los políticos (Cfr. *ABC*, Madrid, 1 y 4 de mayo de 1987).



Ya que casi toda la película está narrada desde el punto de vista de Lauaxeta, el bombardeo no se ve en la pantalla, sino que asistimos al espectáculo desolador –simulado con pocos medios y de forma no demasiado convincente– de Gernika al atardecer ardiendo tras el ataque alemán, cuando Lauaxeta, con varios acompañantes (entre ellos Steer) llega a la villa foral. Comienza entonces la batalla de la propaganda sobre Gernika, que llevará precisamente a la detención y posterior fusilamiento de Urkiaga. El Gobierno Vasco realiza una alocución por radio (cuyo texto corresponde a la declaración hecha realmente por Aguirre el 29 de abril) denunciando “ante Dios y ante la historia” que “durante tres horas y media los aviones alemanes bombardearon con saña desconocida la población civil indefensa de la histórica villa de Gernika, reduciéndola a cenizas y persiguiendo con el fuego de ametralladoras a mujeres y niños que han perecido en gran número, huyendo los demás, alocados por el terror. Pregunto al mundo civilizado si se puede permitir el exterminio de un pueblo que ha tenido siempre como su ejecutoria más preciada la defensa de su libertad y de la secular democracia que Gernika, con su árbol milenario, ha simbolizado en los siglos”. En las siguientes secuencias se reflejan con bastante exactitud las diferentes actitudes de la prensa internacional: la publicación del artículo de Steer en *The Times* y *The New York Times* el 28 de abril; las preguntas al gobierno británico en la Cámara de los Comunes sobre el bombardeo; la versión del cuartel general de Franco en Salamanca acusando de la destrucción de Gernika a los republicanos; el desmentido franquista indicando que sus aviones no habían volado el día 27 de abril, cuando en realidad el bombardeo había sido el 26, y la actitud de la mayoría de la prensa francesa (excepto la de izquierdas), aceptando la versión franquista. Este último hecho lleva al Lehendakari Aguirre a encargar a Lauaxeta que vuelva a Gernika con el periodista francés St. Preux (Berniard), con el fin de que éste pueda comprobar por sus propios ojos la ciudad bombardeada. Al acercarse a Gernika –tal como sucedió en realidad– los dos son detenidos por la avanzadilla del ejército de Mola, que estaba entrando ya en la villa foral. Trasladados a Vitoria, el periodista fue liberado por la mediación de un militar, al que había conocido en Salamanca, a cambio de publicar la versión franquista del suceso (que, según el filme, rectificó tras volver a su país, aunque en realidad lo que hizo Bernard fue publicar el 8 de mayo de 1937 en *La Petite Gironde* una versión intermedia, según la cual, Gernika habría sido primero “mutilada espantosamente” por los aviones al servicio de Franco y luego quemada por los anarquistas<sup>18</sup>). Por su parte, Lauaxeta, después de un infructuoso intento de canje con Vélez, un derechista preso en Bilbao (al que en la película se denomina Ortiz, apuntando la hipótesis de un suicidio en prisión como causa del fracaso del canje), fue fusilado en Vitoria el 25 de junio de 1937. En resumen, e independientemente de las cualidades cinematográficas del filme, *Lauaxeta. A los cuatro vientos* da una visión bastante ponderada (evitando por ejemplo dar un número concreto de víctimas) y fiel a los datos históricos del bombardeo de Gernika.

Un acercamiento muy diferente al suceso de 1937 es el cortometraje *Gernika* (1993) de Iñaki Elizalde. *Gernika* utiliza el cuadro de Picasso y la destrucción de la villa como símbolo de toda guerra y de denuncia de la violencia y la intolerancia, sin tratar directamente ni del problema vasco ni del bombardeo de 1937. Lo hace por medio de un viejo y un niño que observan el Guernica de Picasso, para pasar después a mostrar imágenes diversas de violencia en el mundo actual. Cuando el abuelo y el niño abandonan la habitación donde está el cuadro de Picasso comienza un bombardeo que hacer arder el Guernica, mientras de fondo se oyen gritos, carreras y lloros. Se trata por tanto de una película “de tesis”, original y bien construida, que denuncia la permanencia de la violencia, hasta el punto de que el propio símbolo de la paz (el Guernica de Picasso) es atacado y destruido.

18. SOUTHWORTH, pág. 100.

## 6. CONCLUSIÓN

Desde 1939 a nuestros días, el bombardeo de Gernika ha sido reflejado multitud de veces en el cine. Existe una continuidad entre las líneas de argumentación de la propaganda y la historiografía y su reflejo cinematográfico. Sin embargo, la interpretación franquista sobre la destrucción de Gernika en el cine desapareció muy pronto, de modo que en el interior de España el tema prácticamente se abandonó —ante la imposibilidad de realizar una propaganda convincente y eficaz—, mientras en el exterior se realizaban diversas películas que reflejaban la visión republicana-antifranquista y la nacionalista vasca. Esta última (que en realidad es una variante de la antifranquista) es la que predomina en los últimos años, tras el final de la dictadura franquista, y pone el énfasis no sólo en la destrucción de la villa, sino en su carácter de símbolo de la libertad de Euskadi, dando lugar a algunas películas en las que se ha efectuado una manipulación histórica.

De todas formas, la visión cinematográfica de Gernika como símbolo enlaza con una tradición vasca anterior al nacionalismo y al propio bombardeo. En efecto, ya a mediados del siglo XIX Gernika y su árbol, dentro del imaginario foral, eran los símbolos de las libertades vascas. La interpretación liberal del fuerismo, que pretendía hacer compatibles los fueros con el sistema liberal, dando a entender que aquéllos no eran sino un sistema democrático, tomó el roble de Gernika como símbolo de la “democracia vasca”. Y lo mismo hicieron el carlismo, que identificaba los fueros con un sistema político tradicional, libre de lo que para ellos eran las “nefastas novedades” introducidas por el liberalismo y la revolución, y el nacionalismo vasco, para el que el sistema foral era la independencia primigenia del País Vasco, perdida con la abolición de los fueros en el siglo XIX<sup>19</sup>. Esta unanimidad ante Gernika como símbolo foral —que estaba aún vivo en el primer tercio del siglo XX y que reaparece de alguna forma en filmes posteriores como *Ama Lur* (1968)— se quiebra con motivo del bombardeo. A partir de este momento el nombre de la villa vizcaína va unido al acto bélico, al cuadro de Picasso y a las películas de denuncia del raid aéreo, interpretado bien como preludio de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial (*Guernica*, de Resnais), bien como un ataque al pueblo vasco (*Los hijos de Gernika*). Así, la tragedia del 26 de abril de 1937 (independientemente del número de muertos o de comparaciones cuantitativas con otros bombardeos) enlaza y refuerza el símbolo del árbol de la villa foral, y ambos aparecen unidos en diversas películas, que sobre todo en los años ochenta resaltan la visión nacionalista vasca. El cine ha contribuido así a forjar la memoria colectiva sobre el bombardeo, a convertir a Gernika en un símbolo de la paz, de la lucha contra el fascismo y del autogobierno vasco. En este sentido, y en contra de los autores pro-franquistas que hablan del “mito” del bombardeo<sup>20</sup>, Gernika —aun mezclado con elementos mitificados o exagerados, que el cine ha recogido en diversas ocasiones<sup>21</sup>— es en realidad un símbolo, no sólo de la libertad del País Vasco, sino de la paz, la democracia y la libertad como valores universales.

---

19. Cfr. por ejemplo C. RUBIO POBES: *Revolución y tradición. El País Vasco ante la revolución liberal y la construcción del Estado español, 1808-1868*. Madrid, Siglo XXI, 1996, pág. 173. L. SEBASTIAN: “Guernica, cuna del Gobierno Vasco. De símbolo foral a símbolo autonómico”, *Gernikazarra Bilduma*, 1, 1998, págs. 91-146.

20. No obstante, refiriéndose concretamente al cine, otros autores, como Marcel Oms, hablan también del “mito” de Gernika (OMS, págs. 235 y 255), término que, en mi opinión, puede dar lugar a confusiones. Cfr. A. REIG TAPIA: “Gernika como símbolo”, en *La Guerra Civil en el País Vasco. 50 años después*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987, págs. 123-155.

21. Por ejemplo, dos películas de ficción recientes y muy diferentes entre sí mencionan el bombardeo, con importantes inexactitudes. Se trata de *Sostiene Pereira* (1995), de Roberto Faenza (en la que se explica que fue el bombardeo de Gernika lo que hizo que los “católicos vascos” apoyaran a la República, cuando la decisión del PNV fue muy anterior) y *Los amantes del Círculo Polar* (1998), de Julio Medem. En ésta, lógicamente, Medem no busca hacer un análisis histórico sobre el bombardeo, pero en un telediario que recoge la película se afirma que el ataque aéreo causó dos mil muertos, repitiendo así uno de los tópicos más extendidos sobre la destrucción de Gernika.