

El “último exiliado” como metáfora de reconciliación nacional en la Transición española: Imágenes sinópticas de *Guernica-Legado Picasso*¹

Rebeca Romero Escrivá

Universidad de Murcia ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.100791>

Recibido el 25 de febrero de 2025 • Aceptado el 2 de abril de 2025

ES Resumen. A la luz de la interpretación iconográfica de las fotografías más representativas de la inauguración de la exposición *Guernica-Legado Picasso*, publicadas para mostrar las altas medidas de seguridad con las que se exhibió por vez primera en 1981 el *Guernica* en España, el texto cuestiona el fundamento histórico de la metáfora del “último exiliado”, convertida en consigna mediática para la reconciliación nacional. Con un enfoque interdisciplinar, este estudio concluye que la prensa asumió una posición supererogatoria respecto a los hechos documentados, mientras que las imágenes plantearían una visión alternativa a la “cultura de consenso” que predominó en la Transición, reforzando su simbología bélico-religiosa.

Palabras clave: fotoperiodismo, reconciliación nacional, exilio, evento monstruo, reinserción del patrimonio, memoria, cultura de consenso.

ENG The “last exile” as a metaphor for national reconciliation in the Spanish Transition: Synoptic images of *Guernica-Legado Picasso*

Abstract. Considering the iconographic interpretation of a selection of photographs representative of the inauguration of the *Guernica-Legado Picasso* exhibition, published to show the high security measures with which *Guernica* was exhibited for the first time in Spain in 1981, the text questions the scope and validity of the metaphor of the “last exile” as a media slogan for national reconciliation. With an interdisciplinary approach, this study concludes that the press assumed a supererogatory position with respect to the documented facts, while the images would propose an alternative vision to the “consensus culture” that prevailed in the Transition, reinforcing its bellicose and religious symbolism.

Keywords: photojournalism, national reconciliation, exile, événement monstre, heritage reintegration, memory, culture of consensus.

Sumario: 1. Introducción. La llegada del *Guernica* a España: momento mítico, reconciliación y memoria. 2. Imágenes sinópticas: una visión alternativa a la “cultura de consenso”. 3. Exilio y Éxodo. 4. El último. 5. Una mirada “cómplice”. 6. Conclusiones: los límites de la imaginación literaria. 7. Referencias Bibliográficas.

Cómo citar: Romero, R. (2025). El “último exiliado” como metáfora nacional en la Transición española. *Historia y Comunicación Social* 30(1), 113-125.

1. Introducción. La llegada del *Guernica* a España: momento mítico, reconciliación y memoria

En 1981, meses después del Golpe de Estado del 23-F, la prensa española reflejó el momento en que el *Guernica*, convertido en un icono de masas por la paz y la libertad, pisaba por vez primera suelo español, tras haber permanecido 44 años custodiado por el MoMA de Nueva York por deseo expreso de Picasso. Las fotografías publicadas en los periódicos trascendieron el hecho histórico al contribuir a crear una narrativa visual que subrayaba las fricciones del periodo y recordaba a los españoles el trágico acontecimiento de la Guerra Civil que no debía de volver a repetirse. La forma en que se abordó la llegada del *Guernica* a España

¹ Este texto se ha realizado en el seno del proyecto de I+D+i *Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística*, Ref. PID 2020-113419RB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

como el “último exiliado”, reconocible en la captación de imágenes sinópticas de lo que constituyó un *événement monstre* (Nora, 1972), supuso una innovación en el campo de la comunicación como vehículo de transmisión de significados transhistóricos. El esfuerzo diplomático de la llamada “operación retorno” adquirió una dimensión épica, de acuerdo con la odisea que relatan Quintanilla (1981) o Dumas (1996), al tiempo que reinsertaba como patrimonio la vanguardia artística española, obviada durante la dictadura. Se gestaba así un “discurso museológico propio” (Layuno, 1993) que poco después tendría por objeto revigorar el concepto de un nuevo museo de arte contemporáneo (el MNCARS) como parte de una estrategia política para “dar voz a los lenguajes que podían venir a simbolizar una nueva España” (van Hensbergen, 2022).

Al igual que ocurrió con la proyección mediática del bombardeo de *Guernica* (Southworth, 2013), los medios de comunicación transformaron de inmediato lo acontecido en un hecho de alcance histórico, símbolo de concordia nacional, auténtica piedra de toque que clausuraba la Transición en el terreno cultural (Tusell, 2022)². Y lo hicieron poniendo en circulación una metáfora, política y culturalmente meditada, la del “último exiliado”, ideada inicialmente por Íñigo Cavero³, el entonces Ministro de Cultura, en unas declaraciones que fueron y siguen siendo reiteradas por los medios casi como consigna de la culminación de un proyecto que debía de contribuir a “recuperar la normalidad”, en palabras del presidente Adolfo Suárez⁴. Una muestra evidente de cómo más de cuarenta años después la metáfora sigue activa es el reciente documental de Guillermo Logar, titulado *El último exiliado* (2022)⁵, candidato a la edición de 2025 de los Premios Goya, que relata la historia, tantas veces contada, del traslado del *Guernica*, a través de los testimonios de testigos y protagonistas que vivieron aquel momento histórico —entre ellos, la fotoperiodista de *El País* Marisa Flórez—, así como de teóricos que han estudiado a fondo las complicadas negociaciones que desembocaron en la devolución de la obra maestra de Picasso, referidas por Genoveva Tusell (2017: 309) en *El Guernica recobrado*. Para Tusell el proceso se inicia con la gestación del cuadro y concluye en un momento histórico que marca el final de la Transición política en términos culturales, un aspecto ya apuntado por su padre, el historiador Javier Tusell, entonces director general de Bellas Artes y principal artífice del proceso⁶.

En realidad, lo que hizo Cavero, y con él la prensa, al personificar el lienzo recurriendo a la metonimia del *Guernica* por Picasso⁷, era recordar indirectamente el condicionante ético que el pintor —fallecido en 1973, dos años antes que Franco— dejó por escrito para que el cuadro se instalase en España: que el país recuperase sus libertades⁸.

La prensa, al activar la metáfora del “último exiliado”, convirtió el suceso en un “momento mítico” o legendario con la intención de contribuir al discurso político de normalización democrática y reconciliación nacional. En palabras de Elena Cueto (2017: 24): “*Guernica* parece venir a cumplir una misión diseñada: de objeto facilitador de una deseada liquidación de tensiones remanentes cuarenta y dos años después del final de la Guerra Civil... forma parte de la reinsertación como patrimonio o conjunto de bienes que la sociedad rescata de su pasado para una construcción histórica de acuerdo con los valores de los grupos dominantes”.

Esta función de la prensa en la consolidación de la democracia, señalada por historiadores del periodo como Tusell (1999), Powell (2001) o Preston (2003), acaba por convertirse en un instrumento propicio para la acción política. De hecho, la propia autoconsciencia de las cabeceras⁹ que habían surgido por aquel entonces

² El crítico de arte Francisco Calvo Serraller, en su crónica “Una lucha incesante contra la reacción y la muerte” (*El País*, 11/IX/1981), escribía: “El exilio del *Guernica* constituía ciertamente una ofensa a la dignidad de los españoles, porque denunciaba, desde su forzada ausencia, la perduración larvada de la guerra civil, nuestra incapacidad de vivir en paz”. En el editorial del mismo número, *El País* declaraba que, con su llegada, “la guerra civil ha terminado”. Por su parte, *Pueblo* señalaba también el 11/IX/1981 que suponía “la consolidación de la democracia” y *Diario 16* que era “una pintura para todos”.

³ El periodista Ramón Vilaró acababa su crónica “El *Guernica* de Picasso, llega hoy, por fin, a España” (*El País*, 10/IX/1981), escrita desde el jumbo *Lope de Vega* del vuelo IB-952 que transportaba el cuadro, con las palabras del ministro: “Hoy regresa el último exiliado”.

⁴ Véase Natividad Pulido, “Suárez fraguó la llegada a España del *Guernica*, el último exiliado”, en *ABC*, 24/III/2014: 76.

⁵ El documental de Logar está disponible en RTVE Play: <https://www.rtve.es/play/videos/somos-documentales/guernica-ultimo-exiliado/6999122/> Sin ánimo de ser exhaustivos, también *El País* en 2006, a propósito de los 25 años de la llegada del *Guernica* a España, publicó el reportaje retrospectivo de Ángeles García bajo el título “El viaje del último exiliado”, 9/IX/2006. Diez años después, *Las Provincias* y otros diarios regionales del grupo Vocento, volvieron a hacer uso de la metáfora en sus titulares. Véase Borja Olaizola, “El último exiliado”, *Las Provincias*, 16/IX/2016. La lista, como demuestra la crónica antes citada de Natividad Pulido, puede ampliarse mucho más.

⁶ “Se podría decir que en el aspecto cultural y también en cierto sentido en el político, la llegada del *Guernica* significa un punto final en la transición española hacia la democracia”. Véase Javier Tusell, “El final de la Transición”, en *El País*, 11/IX/1981. Un día antes *El País* (10/IX/1981) recogía unas declaraciones del ministro Cavero que incidían en la misma idea: “Emoción, emoción es lo que siento en un momento como este, porque el *Guernica* en España representa la consolidación de la democracia y el fin de la transición”.

⁷ El *ABC* trasladaría la metonimia al campo visual al ilustrar su crónica de portada “El regreso del último exiliado” (reproducida en la Fig. 4, 10/IX/1981), “el último trozo de la España común que vuelve a casa”, con el detalle del toro de *Guernica*, que algunos autores han interpretado como autorretrato de Picasso, basándose en el estudio de la Cabeza de Toro antropomorfo que el pintor realizó el 10 de mayo de 1937, con postura, perfil y ojos humanos (Russell, 1981: 61), el único personaje de la composición que se muestra imperturbable, ajeno al drama y que interpela con su mirada al espectador, al igual que hacen Velázquez y Goya en *Las meninas* y *La familia de Carlos IV*, respectivamente.

⁸ “Mi deseo siempre ha sido ver que esta obra y sus anexos retornaran al pueblo español... Cuando las libertades públicas hayan sido restablecidas en España”. Carta de Picasso a R. Dumas, de 14/XI/1970. El mismo año que Picasso escribe la carta a Dumas notificó al MoMA que le nombraba su albacea para encargarse del traslado de *Guernica* a España, cuando se reinstauraran las libertades democráticas. Archivo Histórico Nacional (AHN). FC-Mº CULTURA, 3, nº 10. Disponible en *Rethinking Guernica*, MNCARS: <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-pablo-picasso-al-museum-modern-art-de-nueva-york>

⁹ Entre ellas, podemos mencionar *Cambio 16* (22/09/1971), *Mundo Diario* (16/02/1974), *Doblón* (20/10/1974), *Avui* (23/04/1976), *El País* (4/05/1976), *Interviú* (22/05/1976), *Diario 16* (18/10/1976), *Deia* (8/06/1977) y *El Periódico de Catalunya* (26/10/1978), que poco después abreviaría su nombre a *El Periódico*.

sobre el papel que podían desempeñar como gestores del cambio por el modo en que canalizaron la opinión pública, ha hecho que algunos autores empleen el término “parlamento de papel” (Renaudet, 2003; Fontes y Ménendez, 2004; Zugasti, 2008). En este sentido, la práctica fotográfica de los fotoperiodistas de la Transición podría considerarse “un motor histórico de innovación sostenible en comunicación” (Romero Escrivá, 2024: 162), “pues neutraliza tensiones espurias al priorizar lo ético sobre lo estético y, de manera simultánea, lo estético sobre lo ideológico”.

Consideradas así las cosas, nuestro objetivo general es explicar de qué modo una revisión atenta a ciertas fotografías que acompañarían las crónicas del “último exiliado” desmiente el carácter conciliador que imprimía la retórica de los medios, al mismo tiempo que se aplicaba una categoría problemática, la del exilio, que no se correspondía con la realidad de la situación histórica, puesto que “ni Picasso vive expatriado forzosamente ni pinta el cuadro a partir del éxodo que la misma Guerra genera” (Cueto Asín, 2017: 39).

Este artículo asume el carácter de una exploración, en el sentido en que podría entender el término el pensador y jurista George Anastaplo, como un texto que “presenta una superficie de ensayo [...] que remite a una investigación extensa” (Vela, 2006: 81), la cual pretende contribuir al debate científico existente (J. Tusell, 1981; Chipp, 1988; Cueto Asín, 2017; G. Tusell, 2017; Martínez-Novillo, 2017; van Hensbergen, 2018/2022; Borja-Villel y Peiró, 2019; Leberro Stals y Karmel, 2022; entre otros), al demostrar las implicaciones que las fotografías, en calidad de iconos memorísticos del acontecimiento, tuvieron en el proceso; se trata de un aspecto innovador abordado parcialmente en estudios previos (Romero Escrivá, 2024) que aquí queremos ampliar. Como ocurre con la metáfora del “último exiliado”, las fotografías estudiadas no son solo la expresión de la actualidad pasada: su recuperación mediática en aniversarios de la llegada del *Guernica* a España, así como su publicación en un número nutrido de exposiciones, catálogos antológicos y páginas web¹⁰, las convierten en patrimonio cultural, lo que permite “un conocimiento más profundo de los bienes culturales y una mayor identificación de la sociedad con su patrimonio”¹¹.

Para ello, no nos limitamos a una exploración con la perspectiva de la historia de los medios audiovisuales, sino que proponemos un enfoque interdisciplinar a partir de la investigación y el estudio formal y analítico de aquellas imágenes clave que constituyeron el “relato alternativo” a la “cultura del consenso” de la Transición (Delgado, 2014; p. 125). De este modo, la metodología propia de la Historia se conjuga con el estudio de las técnicas fotográficas (su proceso creativo), el análisis formal de su contenido y los procesos sociales de circulación de las imágenes que conforman la memoria colectiva.

También entablamos un diálogo con la literatura, el cine y la pintura, a partir de *Reflexiones sobre el exilio*, de Edward Said, *Éxodo*, la novela de Leon Uris y la película homónima de Otto Preminger (Exodus, 1960), el documental *El último de los injustos* (Le dernier des injustes, 2013), de Claude Lanzmann, y de algunos textos de Borges, como el cuento “El Aleph” y los poemas “El cómplice” y “Los justos”, con el fin de articular una perspectiva teórico-crítica sobre los mensajes ideológicos y los sustratos culturales de las imágenes (Mitchell, 1987, 2005; Didi-Huberman, 2009; Farocki, 2015). La metodología utilizada, de tipo cualitativo, pretende fomentar la interacción sujeto-objeto, ya que, más allá del trabajo bibliográfico, hemerográfico y archivístico llevado a cabo, se ha empleado como técnica de investigación entrevistas en profundidad semiestructuradas con los fotógrafos implicados en el proceso (entre ellos, Manuel Pérez Barriopedro, Marisa Flórez y Antonio Suárez), a las que además se ha incorporado, siempre que ha sido posible, el análisis de las hojas de contacto (la serie de imágenes procedentes de un mismo carrete), cedidas por los propios fotógrafos. Se trata de materiales que no suelen estar al alcance de los investigadores y de los que se desprende el *modus operandi* que hay detrás de algunas instantáneas, procedimiento que ha ofrecido claves reveladoras.

Dado que esta metodología implica una rigurosa descripción contextual del fenómeno estudiado, a nivel interno se ha combinado el enfoque sincrónico (el estudio de un mismo acontecimiento, la llegada del cuadro a España, visto por distintos medios y fotógrafos en 1981), con el diacrónico (el modo en que las fotografías han circulado con el paso del tiempo por diversos medios, desde 1981 hasta la actualidad, sedimentándose en términos culturales). Ello nos ha permitido dilucidar en qué medida las fotografías analizadas se brindan a una lectura conflictiva de la escena política y cultural española de aquel entonces, aun cuando los medios de comunicación interpretaran la recuperación del cuadro como un símbolo de reconciliación nacional, “el gran ‘trofeo’ de la Transición”, en palabras de Echevarría (2019).

2. Imágenes sinópticas: una visión alternativa a la “cultura de consenso”

Nuestro corpus visual se ciñe a cinco fotografías representativas del acontecimiento, de gran carga simbólica y violencia contenida, que se han convertido en iconos memorísticos del periodo, según hemos demostrado en estudios recientes (Romero Escrivá, 2024). Estas imágenes, reproducidas en las figuras 1 y 2, fueron tomadas por cinco fotógrafos (Manuel Pérez Barriopedro, Antonio Suárez, Marisa Flórez, Gustavo Catalá y Manolo López) para cinco medios diferentes (Agencia EFE, Cover, *El País*, *Diario 16* y *El Periódico*, respectivamente), en el mismo lugar (la Sala Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro) y el mismo día (aunque en distinto momento), el 23 de octubre de 1981, en un pase preparado para la prensa dos días antes de la apertura al

¹⁰ Sobre la capacidad de diseminación de estas imágenes, véase Romero Escrivá (2024: 160).

¹¹ Este aspecto vincula nuestro estudio con el RETO 7, Economía, Sociedad y Cultura Digitales del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (2017-2020: 83) del Gobierno de España. Recuperado de https://www.aei.gob.es/sites/dea-fault/files/page/field_file/2021-10/Plan_Estatal_Inves_cientifica_tecnica_innovacion.pdf

público de la exposición *Guernica-Legado Picasso*, cuya inauguración se hizo coincidir con el centenario del nacimiento de Picasso. A este pase asistieron más de 300 periodistas, adscritos a medios nacionales e internacionales, como muestra la imagen de Barriopedro de la figura 3.

Como puede apreciarse en la comparativa de las figuras 1 y 2, las cinco imágenes comparten una mirada fotográfica y voluntad compositiva similar, a pesar de lo concurrida que estaba la sala [cfr. con la citada fig. 3], al contraponer el *Guernica* a elementos propios del ideario franquista. Estos elementos, que se desgranaban a fondo en el capítulo de libro “La llegada del *Guernica* a España en clave fotográfica” (Romero Escrivá, 2024: 109-166) son tres: 1) la figura apotropaica del guardia civil uniformado, cuadrado, coronado con el tricorneo y empuñando el subfusil reglamentario, que asume una posición protagónica al flanquear la composición, con la mirada puesta en el fuera de campo en dirección al público —espectadores del “gran teatro de la guerra civil española” que es el *Guernica* y un ligero contrapicado que subraya su autoridad, en las versiones de Barriopedro y Suárez; 2) la bandera constitucional con el águila de San Juan evangelista, cuyo escudo todavía conserva los símbolos imperialistas de los reyes Católicos que Franco hizo suyos (el águila, el yugo y las flechas) y la divisa de los vencedores de la contienda “Una, grande, libre”; 3) la “crisálida” o “catafalco de cristal”, en palabras de van Hensbergen (2022: 358), que cierra el *Guernica* sobre sí mismo: una vitrina antibalas, con forma de tronco de pirámide, que protegió el cuadro de posibles atentados hasta su retirada en 1995, tres años después de su traslado al Reina Sofía, lo que condenaba el mural, en palabras de Francisco Umbral, a un “exilio interior” que todavía lo separaba físicamente de los españoles.



Fig. 1. Fotografías de Marisa Flórez para *El País* (izq.), de Manuel Pérez Barriopedro para EFE (arriba, der.) y de Antonio Suárez para *Cover* (abajo der.).

© Marisa Flórez, EFE y VEGAP, respectivamente.



Fig. 2. A la izquierda, detalle de la contraportada de *Diario 16* (24/X/1981). Fotografía de Gustavo Catalán. A la derecha, detalle de *El Periódico* (24/X/1981). Fotografía de Manolo López. Captadas en la Sala Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro, 23/X/1981.

Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid.



Fig. 3. Manuel Pérez Barriopedro / cortesía de EFE. Presentación a la prensa de la exposición *Guernica-Legado Picasso, 23/X/1981*, dos días antes de su apertura al público. Al fondo a la izquierda se aprecia la figura del guardia civil que destacan en primer término las instantáneas reproducidas en las figuras 1 y 2.

Estos elementos pueden considerarse antitéticos por la yuxtaposición o dialéctica de choque que establecen entre el testimonio del horror bélico que representa el *Guernica*, que clama por la paz de forma polémica y combativa, y los aspectos que remiten a la opresión y abuso ejercidos durante la dictadura por los cuerpos de seguridad del Estado. Además, el grado de conflictividad simbólica que contienen las instantáneas se acentúa al asociarlo con acontecimientos recientes, como la violencia vivida durante la Transición en las calles o el intento de golpe de Estado que unos meses antes había liderado el teniente coronel Antonio Tejero (precisamente un guardia civil), cuya historia y memoria del acontecimiento —el primero del que existe registro audiovisual completo— están igualmente unidas a las fotografías captadas por Manuel Pérez Barriopedro y Manuel Hernández de León que dieron la vuelta al mundo (Tranche, R., 2022; 2023).

De los dos gendarmes que protegían el cuadro en la Sala Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro, apostados a cada lado de la urna, los cinco fotógrafos coinciden en incluir solo a uno de ellos (el de la izquierda) en sus composiciones, seguramente para acercar el motivo y dar más peso a su carga alegórica. Su figura, de hecho, resulta ambivalente: al igual que el cristal antibalas, protege el cuadro, pero también, como el guardián kafkiano de *Ante la Ley*, infunde obediencia y temor. En palabras de Marisa Flórez, en entrevista con el equipo que alumbra esta investigación¹²: “Lo que no se había visto nunca en este país es que la guardia civil fuera a proteger con metralleta un cuadro”. Se entiende, por tanto, que originalmente estas imágenes fueran empleadas por la prensa para ilustrar las altas medidas de seguridad, inéditas hasta la fecha, con las que se exhibió el *Guernica* por vez primera en España¹³. De algún modo, “confieren una idea de estado excepcional” (Cueto Asín, 2017: 49) que fue detectada por los fotógrafos y se tradujo en imágenes eclécticas en las que se huye de los encuadres rígidos y frontales propios de la prensa franquista, para dar con un ángulo que resalte su inmediatez y fuerza compositiva, además de subrayar en el plano simbólico el concepto de “las dos Españas”: “Las dos Españas es una foto muy buscada por mí” (Marisa Flórez, 2023). Hay, por tanto, una “edición de la imagen” en el momento del acto fotográfico: “A la hora de mirar he intentado ya editar la imagen. No soy una persona de tirar muchas fotos a lo loco. Me interesa saber cómo lo voy a transmitir, transmitir una forma de mirar” (ibid.)¹⁴.

¹² Realizada el 22 de junio de 2023 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

¹³ Véanse, entre otras, las crónicas “Apertura oficial de la sala del *Guernica*”, en *ABC*, con la imagen de Barriopedro (EFE) a cinco columnas; “La guardia civil protege el *Guernica*”, en *Diario 16*, con la instantánea de Gustavo Catalán a cuatro columnas, y “El ‘Guernica’ se expone en un ‘pecera’ antibalas”, en *El Periódico*, con la imagen de Manolo López a tres columnas; todas ellas inicialmente publicadas al día siguiente de la toma fotográfica, el 24 de octubre de 1981.

¹⁴ “Transmitir una forma de mirar” es asumir una cultura de la fotografía, compartida por sus colegas de profesión, que apuesta por la estructura orgánica y el carácter narrativo de la imagen. De hecho, tanto Barriopedro como Suárez, en entrevista con la autora, suscribieron similar modo de construir la imagen, por eso las hojas de contacto son reveladoras del *modus operandi* que emplea el fotógrafo; en ellas se detectan los momentos de mayor intensidad de la práctica fotográfica: “Uno puede hacer fotografía de prensa para un periódico, pero esa fotografía tiene que ser arte, debe tener un encuadre perfecto; tiene que oler, tiene que saber, debe tener sustancia... El ‘instante decisivo’ de Cartier-Bresson yo lo llamo ‘el vértigo del tiempo’, porque cuando ves la foto y has hecho ‘clac’, ‘la tengo’, produce vértigo” (Antonio Suárez, 2022; entrevista realizada en el marco de las Jornadas de Estudio *Imágenes de la Contestación. Violencia política y Transición española 1975-1982*, noviembre de 2022, Universidad de Extremadura).

Lo que resulta enigmático en nuestro estudio de caso es que los fotógrafos mencionados supieran conjugar estos elementos en imágenes similares, que, por su afinidad y sus semejanzas formales y textuales, pueden considerarse —como los relatos evangélicos— sinópticas (hay una réplica, una reverberación interpretativa, un eco visual que, en ocasiones, hace que se confundan o se aprecien conjuntamente). Todas ellas, juntas o por separado, son “cápsulas de un tiempo histórico”: representan las fricciones de un período convulso de la historia española¹⁵. Unas fricciones que sabemos vienen de años atrás, según vamos a tratar de explicar.

Recordemos que el *Guernica* se transforma en una ausencia presente durante la dictadura, ya que la fama internacional de la obra pone en evidencia no solo su exilio “externo”, sino también “interno” (Paul Ilie, 1981: 83): la alienación impuesta por el discurso oficial sobre los vencidos y el desarraigo de una generación nacida en la posguerra, que permanece ajena tanto a la atrocidad cometida por las fuerzas franquistas en Guernica como a la obra de arte que capturaba la visión más cruda de esa guerra: es tanto un “grito de dolor solidario con las víctimas como una denuncia de sus responsables” (Echevarría 2019: 253). En este sentido, a pesar de su carácter universal, la obra remite a un episodio histórico concreto, políticamente connotado desde sus orígenes, por ser un encargo de propaganda del gobierno republicano para actuar como texto persuasivo a favor de su causa, destinado a ser exhibido en el Pabellón de la II República de la Exposición Internacional de París de 1937. Como indica Jordana Mendelson (2012: 36), “sin duda, los artistas que integraron el pabellón eran perfectamente conscientes del ambiguo estatus del documento, que podía ser tanto un medio de propaganda gubernamental como de protesta vanguardista”¹⁶. Pero el *Guernica* no se limitó a ser el recuerdo de un acontecimiento histórico (como años después lo fue *Masacre en Corea*, 1951), puesto que Picasso decidió darle itinerancia a la obra, en su lucha contra el fascismo, con el fin de recaudar fondos y aliviar el sufrimiento de las víctimas y refugiados de la Guerra Civil española (Oppler, 1988: 251)¹⁷. En el exilio se restituyeron las instituciones de la II República —reconocida oficialmente por países como México y Yugoslavia—, que se mantuvieron en pie desde 1945 hasta 1977. Así, tras la gira del *Guernica* de 1938 por ciudades como Oslo, Estocolmo, Copenhague o Londres, en marzo de 1939, tras caer Madrid, Picasso decidió enviar el cuadro a EE.UU. para continuar con la recaudación de fondos. La tela llegó enrollada a Nueva York el 1 de mayo en el mismo buque en que viajaba Negrín, el primer ministro de la II República en el exilio y se exhibió en Los Ángeles, San Francisco y Chicago. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, el pintor pensó que el *Guernica* estaría más seguro en Estados Unidos y le cedió su custodia al MoMA, que gradualmente trató de desactivar su carga ideológica, sobre todo a raíz de la militancia de Picasso en el partido comunista francés, al que se afilia en 1944 (Gómez Gutiérrez, 2019). En el contexto de la Guerra Fría, “todas las referencias a Franco o a la Guerra Civil española se eliminaron discretamente del texto explicativo que acompañaba al cuadro, en lo que constituía un primer paso hacia la universalidad” (van Hensbergen, 2022: 222). En la cartela del MoMA de la década de los sesenta se leía: “Ha habido muchas y a menudo contradictorias interpretaciones de *Guernica*. El propio Picasso ha negado cualquier significación política, indicando simplemente que el mural expresa su aborrecimiento de la guerra y la barbarie”. De este modo, el cuadro dejó de ser un estandarte y comenzó a percibirse como pintura de historia y de vanguardia, experimentado un proceso de descontextualización que eliminó el sentido referencial de su origen republicano.

La omisión del MoMA puede considerarse un desafío a los límites de la libertad de expresión. Sin embargo, hay autores que han apuntado que dio lugar a una producción cultural que impregna el tardofranquismo, pues “se puede hablar de un paulatino viaje de *Guernica* a España, de carácter virtual antes que físico” (Cueto Asín, 2017: 39). En efecto, en España, durante el franquismo, para quienes se oponían al régimen, *Guernica* fue un emblema de rebeldía clandestina. De hecho, la mayoría de los intelectuales de izquierdas que desempeñaban profesiones liberales conocían la pintura a través de reproducciones que adquirían en el extranjero y que colgaban en sus casas u oficinas, tal como vemos en el retrato de la escritora catalana Montserrat Roig, realizado en 1972 por su amiga Pilar Aymerich, reproducido en *La Barcelona de Pilar Aymerich* (2023: 194). La imagen es un buen ejemplo de la vulnerabilidad, fragilidad y reflexión que maneja la fotógrafa al retratar a su amiga de perfil, visiblemente embarazada, ante la muerte del inocente, sentada en una mecedora frente al *Guernica*, “como muchas de nuestras casas (las del progreso) en la época” (ibid. ibid.). Como evidenciaron Heinz Hebeisen y Enrique Calduch (1980: 16-19) cuando publicaron su reportaje gráfico “El *Guernica* en la calle”, sobre los grafitis murales inspirados en el *Guernica*: el cuadro “ha estado siempre, pintado en las paredes, en los muros, en forma de pósteres en cientos de casas, en el corazón y la mente de miles de hombres en este país”. Con todo, la llegada del mural a España en 1981 acabaría por desactivar el simbolismo de resistencia antifranquista asociado al *Guernica*, de libertad y progreso, para asumir la nueva retórica conciliadora: “En poco tiempo se pasó de su apropiación por el ideario comunista o progresista a convertirse en un emblema de la futura democracia” (García García, 2014). En otras palabras, “cuando [el cuadro] llegó a Madrid, en septiembre de 1981, había dejado de ser un símbolo de republicanismo y de lucha social para fungir, en lugar de eso, como símbolo de paz y, más particularmente, por lo que a España respecta, de una ‘reconciliación nacional’ constantemente invocada por unos y otros, hasta el punto de llegar a constituir una especie de mantra en el vocabulario político de la época” (Echevarría, 2019: 251).

¹⁵ Para una interpretación iconográfica más ajustada e individualizada de cada una de las fotografías y sus hojas de contacto, así como de su capacidad de diseminación y resignificación mediática, remitimos a Romero Escrivá (2024: 117-162).

¹⁶ La historia y el contenido del pabellón ha sido profusamente estudiado. Al respecto, remitimos a Martín Martín (1983), Freedberg (1986), Alix Trueba (1987) y Mendelson (2012).

¹⁷ Entre 1936 y 1942 el *Guernica* participó en 28 exposiciones y todavía le quedaría una gira europea en la década de los cincuenta. Véase Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró, eds. (2019): *Los viajes del Guernica*, Madrid: Museo Reina Sofía.

Volviendo al caso de estudio, se entiende entonces que, en 1981, recuperado el *Guernica*, aun cuando en sentido estricto las fotografías de Barriopedro, Suárez, Flórez, Catalán y López apareciesen publicadas en octubre, con motivo de la exposición, para mostrar las importantes medidas de seguridad con las que el cuadro se exhibía en el Casón del Buen Retiro, con el tiempo, los medios también las resemantizaran con la intención de convertirlas en *lugar de memoria* del acontecimiento marco, su llegada a España, que cronológicamente tuvo lugar dos meses antes de su exhibición pública. Fue entonces cuando los mismos diarios que publicaron las instantáneas comentadas (*ABC*, *Diario 16* y *El Periódico de Catalunya*), en sus portadas de 10 de septiembre de 1981, como vemos en la figura 4, titularon por vez primera sus crónicas enfatizando la metáfora del “último exiliado”¹⁸.



Fig. 4. Portadas de *ABC*, *Diario 16* y *El periódico de Catalunya* (10/IX/1981), que emplean en sus titulares la metáfora del “último exiliado”.

Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid.

La prensa convertiría así el *Guernica* en garante de la estabilidad política, en un emblema de concordia, de reconciliación nacional entre los españoles, con publicaciones a diario desde su llegada a principios de septiembre, resaltando el acto de “estricta justicia histórica” que implicaba su retorno, es decir, asignando al cuadro una función conciliadora que lo convertía en un agente para la historia¹⁹.

Dada la cobertura mediática sin precedentes y la retórica empleada, el suceso adquirió las dimensiones de un “evento monstruo” (Nora, 1972), un “momento mítico” que transformaba lo acontecido en historia. Pero también en un “lieu de mémoire”, a modo de espacio, vestigio o documento revestido de carácter simbólico, que comporta en su esencia el recuerdo y se convierte en objeto de conmemoración periódica (Cueto Asín, 2017: 24). De hecho, desde 1982, en los aniversarios de la llegada del *Guernica* a España que coinciden con los del nacimiento de Picasso, la prensa suele recuperar el titular de septiembre de 1981, pero lo ilustra, en varios casos, con alguna de las versiones fotográficas comentadas de la inauguración de *Guernica-Legado Picasso*, reproducidas en las Figs. 1 y 2, incurriendo así en un evidente anacronismo, lo que a su vez resignifica las imágenes estudiadas. Al respecto, la primera migración histórica del sentido original, testimonial de la imagen, fue efectuada por *El País* el 3 de enero de 1982, al publicar la instantánea de Manuel Pérez Barriopedro (EFE), reproducida en la figura 5, con el titular “Llegó el *Guernica*, el último exiliado, en el centenario de Picasso”. Como vemos, la imagen pierde el valor referencial por el que fue captada (mostrar las medidas de seguridad con las que se exhibió el *Guernica*) para absorber otro de alcance mayor: su llegada a España como acontecimiento representativo de la Transición. A partir de entonces, el giro semántico que experimentan las fotografías comentadas se mantiene en el tiempo, al ser recuperadas cíclicamente por la prensa para reactivar la mentada metáfora. Sirva de ejemplo, 35 años después de la toma original, la

¹⁸ Véanse “El regreso del último exiliado”, *ABC*; “Hoy llega a Madrid el último exiliado”, *Diario 16*; y “El *Guernica* vuelve hoy de su largo exilio”, de *El Periódico de Catalunya*, noticias de portada del 10 de septiembre de 1981.

¹⁹ A modo de ejemplo, véanse “Una lucha incesante contra la reacción y la muerte”, de Francisco Calvo Serraller, publicada en *El País*, 11/IX/1981, con motivo de la llegada del cuadro a España, y “Un guardián llamado *Guernica*”, publicada en *Diario 16*, 26/IX/1981, a propósito de la inauguración de la exposición que mostraba por vez primera el cuadro a los españoles. Estas dos crónicas, entre tantas otras que pueden traerse a colación, son representativas del discurso periodístico que convierte al *Guernica* en “símbolo soberano de la recuperación de la dignidad nacional”, según leemos en estas líneas: “El depósito condicional del cuadro que hizo Picasso al Museo de Arte Moderno de Nueva York ha sido el recordatorio ético, durante cuarenta años, de la necesaria paz” / “Ahora, este cuadro, que significa un hondo compromiso de paz y libertad para todos los españoles, se ha convertido en un mudo y, sin embargo, elocuente testigo de nuestra democracia, en guardián privilegiado de nuestra convivencia”.

publicación de una versión no firmada, probablemente de Gustavo Catalán (16/IX/2016), en diversos diarios del grupo Vocento. Entre ellos, *Las Provincias* empleaba el titular de “El último exiliado” en una crónica conmemorativa de Borja Olaizola (Fig. 5).



Fig. 5. A la izq., primera migración histórica de sentido de la fotografía de Barriopedro (EFE) llevada a cabo por *El País*, 3/1/1982, al impostarle la metáfora del “último exiliado” puesta en circulación un año antes por otros diarios con motivo de la recuperación del cuadro. Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid / A la der., reactivación de la metáfora tres décadas después por el grupo Vocento.

Fuente: *Las Provincias*, 16/IX/2016.

Las tensiones del periodo y la resignificación que estaba asumiendo el *Guernica* fueron detectadas por los fotógrafos y trasladadas al plano visual en las instantáneas analizadas. Todas ellas subrayaban el anacronismo que suponía ver “una de las imágenes de vanguardia más brutales del siglo XX en un entorno palaciego” (van Hensbergen, 2022: 358-359), custodiada por un guardia civil. De algún modo, estas imágenes ponían punto final a la dimensión épica del acontecimiento, al tiempo que nos permiten explorar el horizonte abierto por la metáfora del “último exiliado”.

3. Exilio y éxodo

En sus *Reflexiones sobre el exilio*, el humanista Edward Said escribió (2005: 180): “No puede hacerse que el exilio sirva a las ideas del humanismo. A la escala del siglo XX, el exilio no es ni estética ni humanísticamente comprensible”. En este sentido, la metáfora que nos ocupa trivializa sus mutilaciones, las pérdidas que inflige:

“El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. Y aunque es cierto que la literatura y la historia contienen episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de un exiliado, todos ellos no son más que esfuerzos encaminados a vencer el agobiante pesar del extrañamiento... Pero si el verdadero exilio es una condición de abandono terminal, ¿por qué se ha transformado tan fácilmente en un motivo tan poderoso e incluso enriquecedor de la cultura moderna?” (ibid.: 179)

La reflexión de Said vuelve a ser candente debido a la Guerra de Gaza. No es posible leer a Said al margen del trasfondo de su imagen con la piedra en la mano. Los palestinos han sido protagonistas del

exilio causado por la afirmación de la independencia de Israel. No sin motivo se ha visto en el reciente ataque una expresión de la amenaza permanente bajo la que se ha encontrado durante décadas el Estado de Israel. La tensión nos devuelve a un escenario prepolítico de lucha por la existencia. Lo asombroso es que el pueblo que ha encajado en el paradigma del exilio desde el punto de vista existencial sea ahora la causa del exilio de otro pueblo. La víctima se ha convertido en verdugo, más allá de las razones por las que haya respondido como lo ha hecho. El exilio ha pasado a ser la condición intrínseca de los individuos que se desplazan en los imprevisibles y dramáticos movimientos migratorios de nuestra época. En este sentido, el exilio republicano español, que motiva la metáfora del “último exiliado”, también debe insertarse en el conjunto de desplazamientos obligados de población que se producen en la Europa de entreguerras. El exilio, sin embargo, es el reverso del éxodo, la salida que buscaba la salvación fuera de una tierra en que una vida de servidumbre podía transcurrir, en principio, de manera más segura. Según recuerda el relato bíblico, el éxodo obedece a una promesa cuyo cumplimiento, sin embargo, parece demorarse interminablemente. La tensión entre el liberador y su pueblo apuntaba a una realidad sobrenatural que desbordaba los límites de la relación entre la comunidad humana y los medios de su subsistencia. El éxodo es una expresión milagrosa de desarraigo. Los hebreos salieron en masa de Egipto, liderados por su profeta. La narración ha tenido continuidad en las formas que después ha adoptado el movimiento humano colectivo en busca de un horizonte de paz y prosperidad en términos seculares. No se puede ignorar que la existencia del Estado de Israel es doble, como Estado judío y como Estado de los ciudadanos, de acuerdo con Shlomo Ben Ami (2002: 67). Israel no sería una solución, sino una demostración del problema teológico-político que ha afectado a la tradición política occidental. La Guerra Civil española, como preámbulo de la Segunda Guerra Mundial, supuso que la derrota de la República dejara una brecha de resentimiento frente a las potencias que después se unirían contra el fascismo, que obtuvo en España su primera victoria. La marcha de los judíos a Palestina al final de la guerra en Europa reactiva la fórmula periclitada del éxodo. *Éxodo* (la novela de Leon Uris de 1958 y la película de Otto Preminger de 1960) es la narración que mejor ilustra la cuestión de la difícil convivencia en Palestina entre las comunidades judía y árabe. Ahora bien, el exilio ha pasado a tener una nueva dimensión individual, más allá de la adscripción colectiva, aun cuando los exiliados tras la Guerra Civil española conservaran una identidad política común. Ese sentido de comunidad se puede vincular al hecho de que se mantuviera el gobierno republicano en el exilio. De hecho, aun cuando el exilio de 1939 no pudo alcanzar su objetivo político (derrocar el régimen de Franco y restaurar la República), “su perdurabilidad, las aportaciones culturales de los exiliados a los países de acogida, y la preservación y transmisión a los hijos y nietos de los principios y valores que encarnaba la República de 1931, contribuyeron a facilitar el proceso de transición a la democracia tras la muerte de Franco” (Alted, 2012: 13). Picasso, comunista, no pudo ni quiso volver a España, ni que su obra regresara hasta que quedaran aseguradas las libertades civiles. Por tanto, el *Guernica* por Picasso no puede ser el último exiliado. Pero tampoco puede considerarse un exilio el refugio del cuadro en el MoMA: “A quien exilian o destierran le sacan de un contexto donde resulta incómodo o peligroso” (Rivas, 1999: 23). Picasso “parece salvaguardar *Guernica* de su destino posible de secuestro o destrucción a raíz de la invasión alemana, al mismo lado del Atlántico que acoge gran parte del éxodo republicano” (Cueto Asín, 2017: 40). A su vez, el MoMA, al desactivar el discurso ideológico del cuadro, lo aparta de sus raíces, su tierra, su pasado. Sin embargo, en sentido estricto, ni el cuadro ni su autor viven expatriados forzosamente ni Picasso ejecuta el *Guernica* a partir del éxodo que produce la guerra, por lo que tampoco puede considerarse obra creada en el marco del exilio.

En cualquier caso, la situación de objeto desplazado, junto al hecho de que Picasso nunca volvería a residir en España, es la que aprovechan los medios de comunicación para cargar de sentido alegórico la equívoca, aunque eficaz, metáfora del último exiliado. Volviendo a la pregunta de Said, “si el verdadero exilio es una condición de abandono terminal, ¿por qué se ha transformado tan fácilmente en un motivo tan poderoso e incluso enriquecedor de la cultura moderna?” Quizá la respuesta esté en Rivas, sobre que “exiliados, transterrados, son eufemismos”. El eufemismo apunta un silencio sobre el que se yergue la metáfora:

“¿Transterrados? ¿Exiliados? Son eufemismos. Fuimos, ante todo, ‘refugiados’. A quien exilian o destierran le sacan de un contexto donde resulta incómodo o peligroso. Quien ‘se refugia’ lo hace por salvar la piel. Huyeron nuestros padres de la destrucción física y moral, con sus apéndices, que éramos nosotros. Los hijos, en la infancia, son la prolongación material de los padres. Crecimos en ‘tios’ hechos para nosotros, es decir, en ambientes familiares reconstituidos en función principalmente de lo que había que preservar, en colegios hechos para nosotros, con maestros para nosotros, envueltos en una mitología para nosotros, mitología que nacía, como todas, de la observación de las catástrofes naturales: la mitología de una religión de libertad y de ideales nobles. [...] Ese fue el aire de los que llegamos a México en nuestra infancia o primera adolescencia. Nos forjaron una conciencia de españoles impregnada del orgullo de ser ‘refugiados’; (¿pero es necesario explicarlo?) de españoles republicanos para quienes la República era España, y a falta de ‘tocarla’ tocábamos sus símbolos: su himno, su bandera, sus centros de reuniones, sus publicaciones, sus actos conmemorativos; pronto, sus entierros: cada funeral era como enterrar un poco de España. Todo eso era válido, era la realidad, nuestra realidad cotidiana y más segura. Segura como una roca, porque lo que vivíamos, ese ‘ser refugiados’, era vivir en un paréntesis, y segura porque siendo aún niños de trece o catorce años no había entrado en nosotros ni siquiera la ‘duda’ que comporta toda toma de conciencia. No teníamos ‘conciencia’ de ello porque dentro de ello estábamos, formando parte suya. El símbolo todavía era carne” (Rivas, 1999: 23-24).

4. El último

¿El último? Una revisión sucinta sobre esa posición nos muestra, de nuevo, la dificultad de manejar la metáfora del *Guernica* como el “último exiliado”. Con esto podríamos indicar hasta qué punto la prensa usurpó el terreno de la imaginación literaria en ese momento crucial de la Transición española. Se trata de un episodio más ficticio que real, o revestido de una irrealidad que tiene sus propias raíces, la del último superviviente que regresa a su patria o a su ciudad, como el último combatiente que asoma su cabeza desde la alcantarilla del Gueto de Varsovia y cree que todos han muerto: “Y recuerdo un momento en el que experimenté una especie de tranquilidad, de serenidad, en que me dije: *Yo soy el último judío*” (Lanzmann, 2003: 209). Hay un breve relato del rabí Najman de Breslavia, que recuerda el protagonista Hertz Mínsker en la novela *El seductor* de Isaac Bashevis Singer (2022: 139), “que tenía el efecto extraño y la fuerza de un sueño”, en que cuenta que un día todos los habitantes de un reino, desde el rey hasta el último campesino, decidieron abandonar su tierra y marcharse al exilio. Se trata de la traducción parabólica de una pesadilla, del sueño del *alter ego* de Mínsker, un emigrante judío en América. El combatiente del Gueto creyó que era el último hombre. El último hombre hace pensar, como es obvio, en *El último justo*, la novela de André Schwarz-Bart, que tendría una secuela cinematográfica extraordinaria en la película de Claude Lanzmann, *El último de los injustos* (*Le dernier des injustes*, 2013). Recordemos que es el apodo elegido irónicamente por Benjamin Murnelstein, tercer presidente del Consejo Judío de Viena, quien vincula en su entrevista la forma de la narración a la fórmula de la supervivencia, anclando su experiencia en el marco tal vez más famoso de la literatura universal, el de *Las mil y una noches*. Decíamos que la prensa, al titular la llegada del *Guernica* a España como la vuelta del último exiliado, empleaba el lenguaje figurado. La historiografía se ha referido a los procesos de depuración ideológica y represalia tras la Guerra Civil como el *Holocausto español* (Preston, 2011). La prensa podía mostrar que había un déficit por subsanar en la imaginación política española.

5. Una mirada “cómplice”

En otro lugar hemos comprobado la fuerza sinóptica de las fotografías que ilustran la exposición del *Guernica* y el vínculo que puede establecerse con *El Aleph*: “Al descender el valor informativo o noticioso de las imágenes (las fuertes medidas de seguridad con las que se exhibió el cuadro) por su capacidad para encarnar el acontecimiento en su conjunto (la recuperación del *Guernica* dentro del contexto de la Transición), resulta dado ver todos los elementos del universo de la imagen en un momento único” (Romero Escrivá, 2024: 61). La lectura iconográfica de la imagen señala que la yuxtaposición de elementos simbólicos sobrecarga de sentido la fotografía. ¿Viene el último exiliado a liberar o a ser liberado? El movimiento de la transición no deja lugar a dudas sobre el modo en que la política cultural domina el contexto en que se inscribe el “evento monstruo”. Nora (1972: 162-164) sostiene que la estructura mediática es el principal agente en la construcción de la historia como acontecimiento con unidad de relato; también se erige, en última instancia, como el principal generador de la imaginación del pasado, como material de memoria (Huysman, 1984: 29). La capacidad de formar relatos y producir debates, dice el historiador, convierte inmediatamente lo acontecido en historia. La alusión al cuento de Borges de *El Aleph* remite a una especie de revelación secular de proporciones difíciles de concebir. De algún modo, el análisis fotográfico pretendía ser equivalente a la confesión del narrador: “Entonces vi el Aleph” (Borges, 1989a: 624). La éfrasis de la visión ofrece la prueba que anula el escepticismo con que el narrador se aproxima al desafío de un punto donde convergen todos los lugares, la evidencia de la eternidad del espacio. Tanto el verso como la prosa de Borges son formas del arte literario que suspenden la incredulidad al servicio de especulaciones nacidas de los mecanismos de la memoria. El narrador de “La memoria de Shakespeare”, al borde de perder su identidad por haber aceptado ese don, advierte que “el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal” (Borges, 1989b: 398). En la literatura, a diferencia de la realidad histórica, no puede emitirse una sentencia capaz de acotar responsabilidades. La imaginación literaria es tan evasiva como invasiva, pero no restrictiva. En el poema de Borges (1989b: 327) “El cómplice”, de su libro *La cifra*, queda expresada la capacidad poética de la transmutación o metempsicosis. “El cómplice” es el poeta, el escritor, el verdugo y la víctima. Las almas migran como transportadas de un cuerpo a otro. La cadena del sufrimiento arrastra tanto a la víctima como al verdugo, tal como confesó Borges (1985) en su artículo “Lunes, 22 de julio de 1985”, tras su entrevista con el fiscal Strassera sobre los crímenes ocurridos durante la etapa de las Juntas Militares. El lector puede reconocer en esa voz una variación de la del narrador del *Deutsches Requiem*, asimismo publicado en el libro de *El Aleph* (Borges, 1989a). La decisión de no abstraerse del horror también preside la composición del *Guernica*, una pintura que no esconde sus deudas con la falta de registro fotográfico del hecho que la inspira (Berthier, 2008). Esa circunstancia “ha generado unas estrategias de representación específicas cuyo propósito era colmar dicho vacío [...]; en la actualidad, acordarse del episodio de Guernica equivale a recordar una imagen que funciona como el *ça a été* de Roland Barthes, pero que, desde el punto de vista de su materialidad, se relaciona con su realidad representada como icono y no como índice” (Berthier, 2008: 105). La paradoja del documento, para autores como Jordana Mendelson (2012: 16, 20), es un problema central en la historia de la modernidad: “Al reexaminar España a la luz de la paradoja del documento, el país, que convencionalmente se ha entendido como una excepción al progreso de la modernidad, aparece en la vanguardia de los debates modernos sobre las implicaciones de la forma. Tal vez más que en ningún otro país, en España el discurso sobre los documentos evidenció la relación que los artistas y los intelectuales establecían entre las realidades nacionales y las ambiciones modernas [...]. La paleta oscura, los temas grotescos y el vigor pictórico (o cinematográfico) se consideraron rasgos nacionales que vinculaban a artistas como Pablo Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí y Luis Buñuel entre sí y con sus predecesores”. I antecedente pictórico de Picasso, por su

relevancia histórica y dimensiones del lienzo, podría ser *Las lanzas* de Velázquez o *Los fusilamientos* de Goya (Nieto Alcaide, 2017: 20). La figura con los brazos extendidos que migra de un cuadro a otro tendría su tipo original en la de la Crucifixión²⁰. Para la tradición cristiana, en la que se inscribe la historia de España, Cristo representaría al último justo. Otro poema de Borges (1989b: 326) en *La cifra*, “Los justos” —con el que “El cómplice” forma un díptico—, evoca esa leyenda judía: “Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo”, dice el último verso. Los justos en el poema de Borges son los que salvan el mundo, los que se ignoran a sí mismos. La hipérbole del “último exiliado” habría cumplido una función catártica durante la Transición. El desequilibrio retórico obedece a un periodo en el que afloraban múltiples tensiones sociales y políticas. Al dar cuenta de ellas no tratamos de fijar una medida exacta de la realidad. El lenguaje del arte no es menos transitivo que las etapas históricas en que se ha producido un cambio de régimen político.

6. Conclusiones: los límites de la imaginación literaria

Es más fácil establecer un diagnóstico sobre los hechos que sobre las creencias. Nuestra época, profundamente politizada, da a entender que los cambios van por delante de las convicciones, cuando, para que los cambios tengan un significado mayor, un fondo de permanencia, deben ser interpretados como epifenómenos. La sociedad es más lenta, pero más sabia que los principales actores políticos. El público, en nuestro mundo de especializaciones, seguirá siendo una referencia inexcusable para el crítico, cuya función es ejercer un papel clarificador. El crítico debería ser un buen intérprete de las preferencias. Estas consideraciones generales sirven para curarnos en salud respecto a la lectura cristológica del *Guernica*, custodiado por un guardia civil que ocupa la posición apotropaica de un soldado romano. La fotografía ha revelado mejor que ningún otro lenguaje artístico las huellas de “la España oculta” tras los eslóganes de la Transición. Sin embargo, cabría afirmar que aún hay otra España oculta tras las imágenes que pretenden revelarla. Nuestro acceso a las creencias colectivas, que son las que actúan en mayor medida como resortes de movilización de la conciencia, se produce más por aproximación que por verificación. El carácter simbólico de los acontecimientos abre una puerta, por tanto, a la proliferación de discursos en que la exploración humanística toma el relevo de la investigación científica. La continuidad de propósitos no exige una nivelación metodológica. Digamos que la “voz profética” de la poesía, o de la literatura, puede resultar más persuasiva, cuando miramos al pasado, que el depurado registro de los enunciados históricos. También nos advierte del peligro de convertir el arte en un “mecanismo de fácil liberación colectiva” (López-Quiñónés, 2005: 184), según expresaron algunos pronunciamientos críticos ante el traslado del *Guernica*²¹. Resulta claro que no es posible avanzar en la investigación histórica sin los resultados que ofrece la “literatura del conocimiento”, pero esta condición no anula la impronta que puede dejar en nuestra imaginación la “literatura de poder” (De Quincey, 1930). La prosa de la historia es un híbrido de ciencia y arte. Según hemos tratado de explicar, el tropo del “último exiliado” aplicado al *Guernica* supone un desvío de la objetividad como criterio del lenguaje periodístico. El titular denunciaba el déficit de generosidad arrastrado por la reciente historia de España, pero la inexactitud o instrumentalización ponía de manifiesto un ansia de justicia compatible con la necesidad de la reconciliación y con la idea de patrimonio: “El patrimonio necesita un relato que lo explique, a menudo integrado en lo literario y cinematográfico como medios capaces de reflejar también la autoconciencia de discursos formadores de esa herencia cultural, a base de mitos y momentos fundacionales que integran igualmente una nómina de sacrificios” (Cueto Asín, 2017: 48). El fotoperiodismo habría permitido explorar los límites de la imaginación en un contexto de fuerte presión política y social, e ilustrado un episodio de la historia de las creencias capaz de contener y liberar al mismo tiempo las tensiones del presente y del pasado.

7. Referencias bibliográficas

- Alix Trueba, Josefina (1987): *Pabellón español: Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura.
- Aymerich, Pilar (2023): *La Barcelona de Pilar Aymerich*, Barcelona: Comanegra / Ajuntament de Barcelona.
- Ben-Ami, Shlomo (2002). *¿Cuál es el futuro de Israel?*, Madrid: Ediciones B.
- Berthier, Nancy (2008): “*Guernica* o la imagen ausente”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº60-61, 2, pp. 96-113.
- Borges, Jorge Luis (1985): “Lunes, 22 de julio de 1985”, en *El País*, 10/08/1985. Recuperado https://elpais.com/diario/1985/08/10/opinion/492472809_850215.html
- Borges, Jorge Luis (1989a): “*Deutsches Requiem*” y “El Aleph”, en *Obras completas 1923-1949*, Barcelona: Emecé Editores, pp. 576-581 y 617-628.

²⁰ “El *Guernica* de Picasso ha sido durante muchos años el crucifijo que presidió las catacumbas de los rojos en tiempos de la dictadura”. Manuel Vicent, “El *Guernica*”, en *El País*, 7 de noviembre de 1993.

²¹ Los dos más mentados son “*¡Bienvenido, mister *Guernica*!*”, de Luis García Montero, y el libelo *Contra el *Guernica**, de Antonio Saura. Del primero destacamos estas líneas: “Así, el *Guernica* llega por fin a España [...] a costa de perder su verdadero sentido original, que ya había sufrido bastante sobre los muros del Museo de Arte Moderno [...]. [Su llegada] solo ha podido representar [para el Gobierno] que va a incrementar aún más nuestro patrimonio artístico, o bien el símbolo de una paz romántica, vaciada de contenido, que no es sino una pegajosa venda para los ojos del que quiere mirar hacia la realidad” (García Montero, *El País*, 16/IX/1981: 9-10). Del segundo: “Odio la osamenta del *Guernica* que regresa a la patria con honores castrenses para que ocupara su nicho en el cementerio de los desmemoriados proboscídeos nacionales [...]. Odio al *Guernica*, embajador de concordia [...]. Odio el nuevo exilio del *Guernica*” (Saura, 1982: 47-48).

- Borges, Jorge Luis (1989b): "La cifra", en *Obras completas 1975-1985* y "La memoria de Shakespeare", Barcelona: Emecé Editores, pp. 287-340 y 377-399.
- Borja-Villel, Manuel; Peiró, Rosario (2019): *Los viajes de Guernica*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Calduch, Enrique (1980): "El *Guernica* en la calle", con fotografías de Heinz Hebeisen. *El País semanal*, 2 de noviembre de 1980, pp. 16-19.
- Cueto Asín, Elena (2017): *Guernica en la escena, la página y la pantalla*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Chipp, Herschel B. (1988): "Génesis y primeros avatares del *Guernica*", en *Guernica-Legado Picasso*, Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, pp. 80-124.
- De Quincey, Thomas (1930): "Literature of Knowledge and Literature of Power", en Moore, John Roberts (ed.), *Representative Essays, English and American*, Boston, New York, Chicago, London: Ginn and Company, pp. 206-212.
- Delgado, Luisa Elena (2014): *La nación singular. La cultura del consenso y la fantasía de la normalidad democrática*, Madrid: Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges (2009): *La imagen superviviente*, Madrid: Abada.
- Dumas, Roland (1996): "L'odyssée du *Guernica*", en *Le fil et la pelote*, París: Plon.
- Echevarría, Ignacio (2019): "El gran 'trofeo' de la Transición", en Borja-Villel, Manuel y Peiró, Rosario (eds.), *Los viajes de Guernica*, Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 245-268.
- Farocki, Harun (2015): *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández Quintanilla, Rafael (1981): *La Odisea del Guernica de Picasso*, Barcelona: Planeta.
- Fontes, Ignacio; Menéndez, Manuel Ángel (2004): *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática*, vol. 1 y 2, Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.
- Freedberg, Catherine (1986): *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, Nueva York: Garland.
- Fuentes Aragonés, Juan Francisco (2009): "De la confrontación al consenso: el papel de la prensa en la Segunda República y la Transición", en Quirosa Cheyrouze, Rafael (ed.), *Prensa y democracia: los medios de comunicación en la transición*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- García García, Isabel (2014): "El *Guernica* en la calle durante los años de la Transición y los primeros años de la democracia", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVII, n° 347, julio-septiembre de 2014.
- Gómez Gutiérrez, Juan José (2019): "Picasso y la Guerra Fría. Exposiciones europeas de *Guernica*, 1953-1956", en Borja-Villel, Manuel y Peiró, Rosario (eds.), *Los viajes de Guernica*, Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 245-268.
- Ilie, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos.
- Lanzmann, Claude (2003). *Shoah*, Madrid: Arena Libros.
- Layuno, María Ángeles (1993): "*Guernica*: Museos e instalaciones", en *Espacio, Tiempo y Forma*, n° 7, pp. 607-646.
- Lebrero Stals; P. Karmel (eds.): *Guernica. Pervivencia de un mito*, Granada: Editorial Universidad de Granada y Museo Picasso Málaga.
- López-Quiñónés, Antonio G. (2005): "Ese arte superior: el 'Guernica' según Antonio Saura y el recurso de la Guerra Civil", en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 20, n° 2, pp. 174-189.
- Martín Martín, Fernando (1986): *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Martínez Novillo, Álvaro (2017): "El tiempo del *Guernica*", en G. Tusell, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra, pp. 313-362.
- Mendelson, J. (2012): *Documentar España. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Barcelona: La Central.
- Mitchell, W. J. T. (1987): *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005): *What Do Pictures Want?*, Chicago: University of Chicago Press.
- Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía. *Repensar Guernica*. Recuperado de <https://guernica.museoreinasofia.es/#introduccion>
- Nieto Alcaide, Víctor (2017): "El *Guernica* de Picasso. Idea y permanencia de una obra maestra", en Tusell, Genoveva, *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra, pp. 15-23.
- Nora, Pierre (1972): "L'événement monstre". *Communications*, n° 18, pp. 162-172.
- Oppler, Ellen (1988), *Picasso's Guernica*, Nueva York, Norton.
- Powell, Charles (2001): *España en democracia, 1975-2000*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Preston, Paul (2003): "La Transición española", vol. 13 de *Historia de España*, Madrid: Historia 16. <https://omeigalfa.es/downloadfile.php?file=libros/la-transicion-espanyola.pdf>
- Preston, Paul (2011): *El holocausto español*, Barcelona: Debate.
- Quintanilla, Rafael Fernández (1981): *La Odisea del Guernica de Picasso*, Barcelona: Planeta.
- Renaudet, Isabelle (2003): *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid: Casa de Velázquez.
- Rivas, Enrique de (1999): "Destierro: ejecutoria o símbolo", en *El exilio literario de 1939, Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de La Rioja*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 23-28.
- Romero Escrivá, Rebeca (2024): "La llegada del *Guernica* a España en clave fotográfica: estudios emblemáticos de las grietas de la Transición", en Romero Escrivá, Rebeca y Arroyo, Lorna (eds.): *Imágenes en Tránsito. Fotoperiodismo y Transición española (1972-1982)*, Valencia: Tirant Lo Blanch, pp. 109-166.
- Russell, Frank D. (1981): *El Guernica de Picasso: el laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Madrid: Editora Nacional.

- Said, Edward W. (2005): *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona: Debate.
- Saura, Antonio (1982/2009): *Contra el Guernica*, Madrid, Turner / La Central.
- Schwarz-Bart, André (1959): *El último justo*, Barcelona: Seix Barral.
- Singer, Isaac Bashevis (2022): *El seductor*, Barcelona: Acantilado.
- Southworth, Herbert R. (2013): *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, Granada: Comares.
- Tranche, Rafael Rodríguez (2022): "Agitación en las calles. La violencia política en la Transición española a través del fotoperiodismo", en *Historia y Comunicación Social*, nº 27 (1), pp. 71-81. <https://doi.org/10.5209/hics.81589>
- Tranche, Rafael Rodríguez (2023): *Imaginarios del 23-F. Hacer memoria*, Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática. <https://cpage.mpr.gob.es/hacer memoria/>
- Tranche, Rafael Rodríguez; Sánchez-Biosca, Vicente (2010): "El bombardeo de Guernica no tuvo lugar: imágenes del bando nacional", en Berthier, Nancy (ed.), "Guernica: de la imagen ausente al icono": *Archivos de la Filmoteca*, nº64/65, pp. 45-65.
- Tusell, Genoveva (2017): *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra.
- Tusell, Genoveva (2022): "Guernica como icono cultural en la España de la Transición y en la democracia", en Lebrero Stals, José; Karmel, Pepe (eds.): *Guernica. Pervivencia de un mito*, Granada: Editorial Universidad de Granada y Museo Picasso Málaga, pp. 129-144.
- Tusell, Javier (1981): "El Guernica y la Administración Española", en *Guernica-Legado Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, pp. 32-78.
- Tusell, Javier (1997): *La Transición española*, Madrid: Historia 16.
- Uris, Leon (1958/1984): *Éxodo*, Barcelona: Bruguera.
- Van Hensbergen, Gijs (2022): *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona: Debolsillo.
- Vela Rodríguez, Manuel (2006): "El carácter literario de la Exploración de George Anastaplo", en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 1, pp. 81-87.
- Zugasti, Ricardo (2008): "El papel de la prensa en la construcción de la democracia española: de la muerte de Franco a la Constitución de 1978", en *Confines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, vol. 4, nº 7.