



RAQUEL MACCIUCI

Guernicas del lado de acá

Itinerancias y resignificaciones del cuadro de Picasso en Argentina


edulp

Industrias
Culturales

Guernicas del lado de acá

Itinerancias y resignificaciones del cuadro de Picasso en Argentina

Guernicas del lado de acá

Itinerancias y resignificaciones del cuadro de
Picasso en Argentina

RAQUEL MACCIUCI



Macciuci, Raquel
Guernicas del lado de acá : itinerancias y resignificaciones del cuadro de
Picasso en
Argentina / Raquel Macciuci. - 1a ed. - La Plata : EDULP, 2026.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-6568-85-4
1. Arte. I. Título.

CDD 700

Guernicas del lado de acá
Itinerancias y resignificaciones del cuadro de Picasso en Argentina

Raquel Macciuci



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)
48 N° 551-599 4° Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644-7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)
978-631-6568-85-4

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
© 2026 - EduLP
Impreso en Argentina

A José,
por los periplos guernicanos.

Agradecimientos

A Rafael Aldatz, Corina Alexander, Susana Aramburu, Gustavo Armendariz, José Matías Arteaga, Matías Barrales, Marta Bartolotta, Guillermo Borges, Pablo Dente, Anastasia Florián, Juan Gala Serra, Horacio Galante, Oscar Galante, Luis Goycoechea, Gustavo H. Hermida y Eva Aurora Sanabria, Martín Legarralde, Cecilia Lejarreta, Juane Lemos, María Inés Macciuci, Débora Majul, Andrea Marder, Sebastián Martínez, Evangelina Montes, Alberto Murciego, Ángel Orbea, *Paseando la bronca* (Blog), Nora Patrick, Alejandra Robles y Mariano Bragan, José Rusconi, Minusa Sallenave, Carmela Sancha, José Sancha, Mariela Sánchez, María Elena Tosar, Iñaki Uriona, Roberto Varela Fariña, Sergio Vázquez, Marta Villar.

PRÓLOGO

TODOS LOS GUERNICAS, EL GUERNICA

“Mi padre quiso ponerme de nombre 'Guernica', pero en el registro no lo dejaron”, escuché decir una tarde, no sin asombro, en medio de mi clase de historia del siglo XX que desde hace largas décadas dicto en la Facultad de Periodismo de la UNLP. Quién la dijo, una alumna que rondaba los cuarenta años de edad llamada Verónica, así reaccionó frente a la lámina de la icónica obra de Picasso con la que, año tras año, introduzco a los alumnos en la historia de la guerra civil española. Para Verónica, la referencia visual del drama español era un relato de familia, así como mi abuelo italiano me hablaba de Mussolini y de la invasión fascista a Etiopía. No debí indagar mucho para saber que aquel padre era hijo de un español republicano que se había exiliado en la Argentina tras la derrota del 39.

En general, y a diferencia de lo que sucede con otros temas del siglo XX, los alumnos de primer año de la facultad conocen *Guernica*. Los más informados, saben en qué circunstancias el artista malagueño pergeñó su mural al óleo; asimismo, lo han visto en infinidad de reproducciones, entre artículos del hogar, en la pared de algún bar (allí donde el dueño confundió el síndrome Stendhal de extrema belleza con el desgarró de la denuncia del genio de Málaga) o en aquel episodio de los Simpson en el que Homero decide convertirse súbitamente en un experto en arte. Han visto *Guernica* coloreado, amputado, a diferentes escalas, en viajes por el mundo (hay una réplica

del cuadro en el ingreso al Consejo de Seguridad de la ONU, en Nueva York) o por municipios de la provincia de Buenos Aires. El último de los exiliados en regresar a España (en rigor, nunca había estado allí antes de 1981), como algunos metaforizan el derrotero final del original, es tan conocido como *La Gioconda*, y más significativo históricamente que la enigmática modelo de Leonardo. La razón asiste a quienes sostienen que *Guernica* es la obra de arte más importante del siglo XX.

A la copiosa bibliografía que ha dado cuenta de su significación en el mundo contemporáneo, se suma ahora este notable trabajo de Raquel Macciuci. Notable por el rigor de una investigación empírica que sigue algunos de los varios itinerarios de una imagen cargada de sentido histórico. *Mutatis mutandis*, la obra fue afirmando su vigencia más allá del testimonio de una época en particular. Caso testigo por excelencia de la conocida definición de Walter Benjamin de la modernidad como la era de la reproducibilidad mecánica del arte, el aura del *Guernica* sigue vivo en el Reina Sofía, ahora expuesto a *selfies* apropiadoras, mientras las copias transfieren su “mensaje” a otras circunstancias político-sociales.

Esto último es el verdadero tema de *Guernicas del lado de acá*, y lo que lo vuelve un libro tan singular. Si hasta ahora los estudios sobre la pintura/pared se habían concentrado en la historia de su gestación, el contexto histórico en el que irrumpió y en los viajes físicos de la obra (“El poder de una imagen que también se construyó a partir de sus viajes y sus distintas recepciones”, observó Andrea Giunta unos años atrás), Macciuci se desprende de esa narrativas ya canónicas para avanzar, como una etnógrafa a la pesca de significaciones relocalizadas, sobre historias “menores”, destinos acaso impensados, micropolíticas de solidaridad barrial ¿Qué personas o colectivos impulsan la reproducción?, se pregunta Macciuci. Una pregunta que busca respuestas en tres ejes o itinerarios principales: el del ámbito doméstico, o si se quiere más frívolo (eso que tanto irritaba a Antonio Saura en su provocativo panfleto *Contra el Guernica*); el de las casas vascas (*euskal etxeak*) que lo exhiben como señal de identidad trasatlántica,

y el de la apropiación simbólica, allí donde el ícono picassiano se erige como manifiesto contra la injusticia y la inequidad social (Ya no la destrucción de la guerra, sino la de las políticas neoliberales de los años noventa en adelante).

“Un guernica puede desaparecer, transmutarse, mudarse, pero, a pesar de la 'volatilidad', no cae en el olvido, por el contrario, queda grabado en la memoria de quienes lo contemplan cotidianamente”, concluye Maccuci hacia el final de su propio (personal) recorrido tras las huellas de reproducciones y espectros situados aquí y allá: Villa Crespo, Gerli, Guernica (ciudad cabecera del Partido Presidente Perón), Tandil, Chascomús y La Plata. Conjugando la información de los entrevistados *in situ* con su propia experticia en el campo de los estudios literarios y culturales de España, la autora fotografía, observa, toma nota, compara e interpreta los signos de una mudanza sin fin, en constante resignificación, pero siempre identificada con el antifascismo.

Alegato universal, herramienta simbólica, vector de memoria en un tiempo de olvidos premeditados: ¿cómo no imaginar la satisfacción que hubiera experimentado Pablo Picasso por una forma de trascendencia sin marco de contención, fuera de cuadro, hecha historia en todas partes y en todas las épocas!

Sergio Pujol
CONICET/UNLP

Índice

Prólogo	
Todos los guernicas, el <i>Guernica</i> <i>Sergio Pujol</i>	7
Introducción	11
Presentación: Guernica, 26 de abril de 1937	13
CAPÍTULO 1	
De París a Madrid pasando por Nueva York. Álbum del regreso	24
CAPÍTULO 2	
‘Argernicas’. Bifurcaciones, espectralidad, cruces, reencuentros	40
CAPÍTULO 3	
Itinerarios históricos y geográficos	43
Itinerario 1. La sala de estar	44
Itinerario 2. Las <i>euskal etxeak</i>	52
Itinerario 3. Desterritorialización, activismo y resignificaciones	70
Itinerario 3.1. Cartografías metropolitanas: CABA y AMBA	78
Itinerario 3.2. Tierra adentro: Provincia de Buenos Aires	162
CAPÍTULO 4	
Recapitulación (sin capitulación)	208
Bibliografía	217
Galería de imágenes	233

Introducción

El presente libro se elaboró a lo largo de tres años aproximadamente, en el ámbito de diferentes y, en algunos casos, sucesivos proyectos de investigación. El primero de ellos es el PICT 2021-0783 “Diálogos transatlánticos: Argentina y España. Lecturas y revisiones críticas”, subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación – FONCyT (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación), del cual soy investigadora responsable. Continuaron dos proyectos de Investigación más Desarrollo (PI+D), el H1041, “Lecturas transatlánticas. Intercambios, intervenciones y operaciones críticas sobre el diálogo cultural entre España y la Argentina (1975-2023)”, también bajo mi dirección, y el H1041 “Lecturas transatlánticas. Intercambios, intervenciones y operaciones críticas sobre el diálogo cultural entre España y la Argentina (1975-2023)”, dirigido por Federico Gerhardt. Los tres mencionados se encuentran inscriptos en Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), de doble dependencia UNLP - CONICET, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. El interés por indagar la presencia del *Guernica* de Picasso en Argentina tuvo su origen en mi participación en calidad de colaboradora internacional en el proyecto MINECO: PID2021-125952NB- I00), “Gernika(s): Representación,

transmedialidad y resemantización de un trauma histórico (Gernikas)”, dirigido por María José Olaziregi Alustiza y radicado en la Euskal Herriko Unibertsitatea -Universidad del País Vasco (EHU-UPV), Departamento de Lingüística y Estudios Vascos.

La metodología eminentemente empírica e itinerante empleada en el estudio que se expone en las páginas siguientes tuvo como inevitable correlato el trato directo, la mayor parte de las oportunidades en forma presencial, con numerosas personas, algunas viejas conocidas, otras, dueñas de nuevos rostros que fui descubriendo en los diferentes lugares a donde me llevó la investigación.

A muchas de ellas las identifiqué con nombre y apellido y les expresé mi gratitud de forma explícita, pero también deseo hacer extensivo mi reconocimiento a quienes no me es posible mencionar individualmente, incontables hombres y mujeres, que me brindaron ayuda respondiendo breves preguntas, dándome una orientación útil, o haciéndome fructíferas sugerencias.

El itinerario en parte me devolvió a lugares familiares, pero mayormente me llevó a nuevos y muy diversos mundos cuyas realidades, además de ser materia fértil para esclarecer la resignificación del *Guernica* en contextos inéditos, me permitieron recibir inestimables lecciones de optimismo, sabiduría y humanidad de parte de sus protagonistas.

PRESENTACIÓN

Guernica, 26 de abril de 1937

Tanto el bombardeo de la villa vasca de Guernica (Gernika en euskera) por la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana durante la guerra civil española (1936-1939), como el cuadro que pintó días después Pablo Picasso para ser expuesto en el Pabellón de la II República Española en la Feria Internacional de París de 1937, tuvieron una inmediata repercusión en el escenario internacional.



Fig. 1. *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.

La prensa brindó noticias inmediatas de la operación bélica inscripta en la que se denominó Ofensiva del Norte, cuando las fuerzas

sublevadas comandadas por Francisco Franco desistieron de tomar Madrid y enfocaron los esfuerzos en la cornisa cantábrica, aislada y desabastecida de armamento, pero dueña de una importante industria metalúrgica y química, a lo que se sumaba las minas de hierro en Euskadi y de carbón en Asturias.

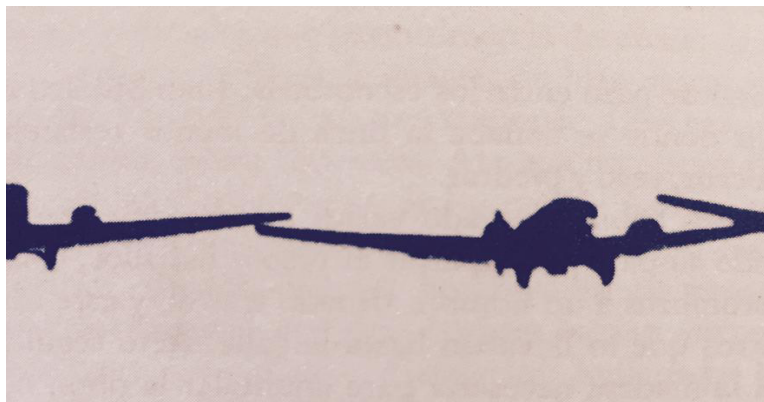


Fig. 2. Aviones de la Legión Cóndor alemana en el momento de bombardear Guernica.



Fig. 3. *Daily Worker*. Primera imagen del bombardeo de Guernica difundida por la prensa internacional el 26 de abril de 1937.

Argentina no permaneció ajena al impacto de una operación bélica especialmente estremecedora por la condición civil de las víctimas, niños, mujeres y ancianos principalmente. Por la cercanía a España y la filiación política del medio, merece destacarse el titular del diario *España Republicana*, que se editaba en Buenos Aires desde 1918.



Fig. 4. *España Republicana*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1937.

Para entonces, el gobierno de la II República se había propuesto que el Pabellón de España en la Exposición Internacional de las Artes y las

Técnicas en la Vida Moderna, realizada en París en 1937, exhibiera lo más granado y actual –vanguardista– del arte y de la cultura. El único artista no español invitado fue el estadounidense Alexander Calder, que instaló su famosa *Fuente de mercurio* delante del *Guernica*.



Fig. 5. Pabellón de España en construcción.



Fig. 6. Maqueta *Pabellón de España* realizada por Jorge Brunet para la exposición «Josep Lluís Sert. Arquitectura y Diseño Urbano» (1978).

El desencadenamiento de una guerra fratricida después de la sedición del 18 de julio de 1936 –para Enzo Traverso, el primer tramo de las guerras civiles europeas que se avecinaban– y el posterior curso de los acontecimientos, determinaron que la exhibición terminara siendo un llamado de atención y un pedido de apoyo a los países democráticos. Entre el conjunto de artistas españoles sobresalientes invitados, Pablo Picasso fue convocado para que pintara un mural de gran tamaño, para el cual tenían reservado una de las principales paredes del sitio proyectado al milímetro por los afamados arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, con una maestría que puede apreciarse hoy tanto en la maqueta realizada por Jorge Brunet, como en la reconstrucción que se puede visitar en Barcelona.



Fig. 7. Imagen del patio interior del Pabellón de España con el *Guernica* en el muro lateral.



Fig. 8. Alexander Calder junto a su *Fuente de mercurio*.

Josep Renau, director general de Bellas Artes del gobierno republicano inició el trato con el malagueño, y el escritor Max Aub terminó de concretarlo después. Existen numerosas hipótesis sobre la génesis del *Guernica* en las que no me detendré; lo más probable es que el bombardeo del 26 de abril haya ayudado al pintor a dar un título a una obra que estaría ya avanzada. Tampoco se descarta la hipótesis inversa, de que haya sido la masacre la que inspiró al artista que aún no había logrado plasmar el encargo de la República en el lienzo.

Surgido en un contexto bélico con una función claramente testimonial, es el cuadro más político del pintor malagueño, y el más reproducido, lo que lleva al interrogante, de difícil, o mejor, imposible respuesta, sobre qué difusión hubiera alcanzado el bombardeo de la emblemática villa vasca a la que debe su nombre si el cuadro no hubiera sido pintado por Picasso, o si artista hubiera elegido otro asunto, o simplemente, otro título, para expresar “los desastres de la guerra”, teniendo en cuenta que no fue el único blanco de un ataque indiscriminado sobre civiles indefensos, ni en el País Vasco ni en el resto de España. Días antes, el 31 de marzo, a escasos kilómetros de Guernica, la aviación italiana asoló la localidad de Durango, inaugurando, según algunos historiadores, los ataques aéreos a la población civil. Por citar otro caso sobrecogedor, en la llamada “Desbandada” (‘Desbandá’, con acento andaluz), en la carretera de Málaga a Almería en febrero de 1937, numerosos ciudadanos, y también milicianos, que huían de las tropas sublevadas, vencedoras en Andalucía, fueron ametrallados desde mar y aire. Algunas cifras hablan de una evacuación de alrededor de 150.000 personas a lo largo de 200 kilómetros, asediadas durante dos días, con un resultado que llegaría a los 5000 muertos. Claro está, ninguna de las nombradas en segundo lugar tenía el valor simbólico de la villa foral, quintaesencia de las libertades autonómicas, sede histórica de la Casa de Juntas (Parlamento de Euzkadi), y lugar donde crece el roble ante el cual juran autoridades de diferentes rangos y procedencia desde tiempos inmemoriales; pero se trata de un tema que se aleja del cometido de este trabajo anunciado

en el título, rastrear la presencia del *Guernica* en Argentina y analizar los nuevos significados que adquiere en contextos inéditos.

Ante tal reto fue preciso sopesar la dimensión de la empresa y proceder a realizar un severo recorte pues en nuestro país son muy numerosas, diversas y extendidas en el tiempo, las huellas del monumental cuadro creado para denunciar la barbarie fascista, que fue capaz de descargar más de treinta toneladas de bombas sobre una desprevenida población civil.

Con el fin de evitar un plan de trabajo que se convirtiera en inabarcable, reduje el alcance a la provincia de Buenos Aires y, aun así, sin propósito de exhaustividad. Partí de la base de que las variadas reproducciones del *Guernica* dispersas en diferentes localidades de la geografía bonaerense establecían diálogos transartísticos y culturales inscriptos indefectiblemente en una línea temporal y en circunstancias y lugares determinados. Por tanto, las realizaciones ameritaban un análisis detenido y no extensivo de sus historias particulares con el fin de descubrir el sello distintivo que en cada una ha imprimido el paso de los años y los desplazamientos espaciales.

Por otro lado, los cruces e intercambios entre medios y entre disciplinas cada vez más profusos y complejos en la llamada era de la comunicación, intensifican la aparición de significados inéditos que enlazan el pasado con el presente y fortalecen la memoria y la función social del impar óleo del artista malagueño.

Por las peculiaridades del tema la búsqueda se basó fundamentalmente en estudios de campo que incluyen testimonios de los artistas, de los promotores y los receptores que tuvieron algún protagonismo en la ejecución de réplicas fieles, de recreaciones, reversiones o simplemente, de reproducciones técnicas, situadas tanto en lugares públicos abiertos como en espacios interiores privados o semi privados.

La índole del objeto del estudio principal -una obra de arte- y el carácter documental de muchos de los materiales encontrados condujo indefectiblemente a que en la exposición de los resultados

predomine la apoyatura visual y, por tanto, sea rica en imágenes de variada naturaleza.

Es preciso apuntar que el *Guernica* no solo es el cuadro más célebre –y celebrado– de Pablo Picasso; resulta además fácil de copiar, con características formales que los expertos asimilan al cartelismo, esto es, al género de los célebres carteles propagandísticos utilizados profusamente durante la Guerra Civil. La obra figura invariablemente en diferentes repertorios de las obras más vistas, las pinturas más famosas, las más citadas, las más analizadas. Recientemente, un estudio basado en búsquedas registradas en Google –que como se sabe, varían con rapidez y dependen de factores más que aleatorios– arrojó que, entre un conjunto de diez obras maestras que abarca un período de medio milenio, el cuadro que nos ocupa se sitúa en el quinto puesto y es la única fechada en el siglo XX. Igualmente, la bibliografía, así como los actos, homenajes, congresos, simposios, seminarios, dedicados al óleo que el malagueño pintó entre abril y junio de 1937 alcanzan cifras excepcionales.

Estos precedentes me llevaron a desechar una introducción que abordara dichas cuestiones o que resumiera los presupuestos de la teoría de la recepción, de los estudios culturales o sobre la lectura, relectura y resignificación de las obras en diferentes tiempos y contextos. Admito, sin embargo, que hubiera querido disponer del tiempo necesario para desarrollar una hipótesis sobre la llamativa preponderancia de figuras femeninas en el cuadro de Picasso, pues son mujeres las protagonistas que dan movimiento a la escena, en tanto los dos únicos seres humanos masculinos, el niño y el soldado, están muertos.

Tampoco revisaré la ingente bibliografía existente en torno a los aspectos estéticos del óleo, o los pormenores de la incursión aérea sobre Guernica, como tampoco los conceptos de muralismo y arte urbano o callejero, que también constan de desarrollo teórico específico.

No es cometido del presente estudio describir los rasgos específicos, formales y comunicacionales, por el arte callejero. Baste señalar que por la naturaleza del soporte material es más lábil y tiende a ser

más efímero que una obra de arte de interior, sobre todo si utiliza la técnica de la pintura. La exhibición a la intemperie obliga a unos cuidados y un mantenimiento que no siempre puede recibir, y en ocasiones, la espontaneidad y la transitoriedad de los permisos obligan a buscar otros espacios, cuando no desaparecen. Por otro lado, la autoría colectiva o individual, a veces anónima, de una réplica, está desprovista de la legislación y los miramientos que protegen una obra original.

Antes que un análisis de índole especulativa, he preferido validar los distintos marcos teóricos mediante la exposición -en el doble sentido de exhibición visual y desarrollo escrito- de los resultados de una investigación eminentemente empírica que indaga las presencia y los usos del *Guernica* en Argentina, es decir, los trayectos que recorrió, qué personas o colectivos sociales impulsaron la reproducción, cuáles fueron los contextos que le dieron preminencia ante otros cuadros y qué sentidos inéditos surgen de los nuevos emplazamientos.

Como queda dicho el rastreo principal se centró en réplicas del óleo en ámbitos públicos y semipúblicos y en ocasiones, privados; no aborda por tanto las apariciones, figurativas o verbales -que también se adivinan copiosas a juzgar por los indicios- en soporte papel o digital.

La indagación se valió principalmente de materiales recogidos *in situ*, es decir, en fuentes primarias. Al rastreo y a las conversaciones con interlocutores que a menudo se convertían en informantes, se sumó una cuota de memoria personal de quien se ha encontrado con el cuadro en diferentes épocas y realidades. Los primeros hallazgos se encadenaron con otros a veces inesperados; es decir, en no pocas ocasiones intervino el azar de una manera afortunada, mostrando huellas desperdigadas o permitiendo encastrar las piezas sueltas de un puzle incompleto.

Como es de imaginar, Internet fue igualmente un insustituible campo de sondeo y de recolección de datos, pero siempre fue seguido de un segundo momento de constatación de la información y de acceso a la fuente primaria, que deparó no pocas sorpresas.

Al redactar el presente trabajo he querido dar cuenta de dichas contingencias. A riesgo de entorpecer la linealidad expositiva, en muchas ocasiones opté por dar prevalencia a la trama sobre el argumento, y por respetar la cronología de los distintos hallazgos, aun cuando obliguen al lector a seguir el relato con vaivenes e idas y vueltas. Con la misma finalidad de dejar a la vista las alternativas y los entretelones de las búsquedas, he optado por un relato en primera persona, no con la pretensión de implementar una especie de crítica autoficcional, sino por considerar que se adecuaba mejor a los albures e incidencias que no suelen volcarse en un trabajo de investigación. Consideré asimismo que por tratarse de un cuadro acervo cultural de la humanidad, debía encontrar un registro llano adaptado a distintos tipos de receptores; con el mismo propósito, sin dejar de proporcionar las referencias bibliográficas imprescindibles, preferí aligerarlas y así evitar la interrupción de la lectura que puede ocasionar la citación académica de rigor. El lector erudito puede encontrar al final toda la información sobre las fuentes que eventualmente quiera recabar.

En resumen, y como he adelantado, más que un registro de guernicas dispersos por la geografía argentina, me he centrado en unos pocos para poder reconstruir la historia silenciosa detrás de cada representación, lo que ha permitido además esbozar un mapa y una línea del tiempo que explica y da cohesión a las diferentes iniciativas que están detrás de las reproducciones o citas del picasso más famoso.

CAPÍTULO 1

De París a Madrid pasando por Nueva York. Álbum del regreso

La presencia del *Guernica* en Argentina, con su devenir, derivas y nuevos significados no discurre ajena a otros derroteros en diferentes lugares del mundo, imposible de consignar ni siquiera con valor tentativo; en cambio, fue factible, e incluso obligado, acometer una mínima aproximación al derrotero en España, con especial detenimiento en momentos clave de la historia de la Península, desde que fue pintado en 1937 hasta el siglo XXI.

Concluida la Guerra Civil, Picasso se negó a que el cuadro se instalara en España mientras no hubiera un régimen democrático –o una república, dicen algunas versiones– y el destino fue el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, aunque desde 1938 hasta 1958 transitó por diversas salas de exposiciones del continente europeo y americano. Bajo la dictadura franquista se iniciaron gestiones para solicitar el retorno de la obra, pero recién se encaminaron después de la restauración de la democracia en 1977. Finalmente, el *Guernica* pisó tierra española el 10 de septiembre de 1981 en el marco de una operación ultrasecreta llamada “Cuadro grande”, con un primer destino en el Casón del Buen Retiro, hasta que en julio de 1996 fue instalado definitivamente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Fig. 9. Arribo del *Guernica* a España el 9 de septiembre de 1981.



Fig. 10. Arribo del *Guernica* al Casón del Buen Retiro.

Si bien puede parecer incongruente hablar de regreso porque nunca había estado en España, desde el punto de vista jurídico y también simbólico, el pabellón de España en la exposición de París y la intervención directa del gobierno republicano en la todo el proceso permiten decir que el cuadro vio la luz en jurisdicción del estado español.

Crónicas de Manuel Vicent

Desde que fue pintado el *Guernica* se convirtió en un icono de la lucha contra el fascismo que no dejó de crecer y funcionar entre los sectores de izquierda opositores a la dictadura, como una seña primordial de ideales compartidos.

El devenir de su significado desde los presupuestos de la función social del arte tiene un observador privilegiado en Manuel Vicent. Hablamos de uno de los principales cronistas españoles, que ha narrado la historia de su país desde los últimos años del franquismo hasta la actualidad con especial talento para registrar las transformaciones aceleradas de una sociedad que transitó desde un retrogrado régimen dictatorial al concierto de las democracias europeas del siglo XXI. Experto en arte además, ha sabido volcar en sus artículos periodísticos las variaciones del significado del cuadro de Picasso en los cambiantes contextos políticos de los últimos cincuenta años. Sería factible rastrear en diferentes medios de comunicación testimonios de otros escritores cronistas de equivalente proyección, pero la posibilidad de reunir juicios escalonados de un único autor, reconocido como notorio formador de la opinión pública, justifica seguir el curso de sus razonamientos.

En distintas ocasiones, desde muy tempranas fechas hasta la actualidad, Vicent ha recordado que el *Guernica* era una especie de insignia de papel en las casas de los militantes antifranquistas. En “Tres caídas”, columna de opinión escrita en 2016, reiteraba:

yo creía que el auténtico *Guernica* de Picasso no era el lienzo que estaba expuesto en el MOMA de Nueva York, sino su reproducción en la pequeña cartulina que tenía clavada con cuatro chinchetas en mi estudio. Esa copia era el verdadero *Guernica* de la República, el grito contra la barbarie que nunca podría ser acallado.

El escritor valenciano sitúa en los comienzos de los años '60 un incesante y clandestino goteo de láminas que traían ocultas los viajeros procedentes de París, con el riesgo de ser demorados en la aduana de las fronteras españolas. En un artículo publicado el 1 de octubre de 1981 en la legendaria revista *Triunfo* escenifica un típico altercado de aeropuerto. *Triunfo* era a los medios gráficos lo que el *Guernica* al arte, esto es, la seña de identidad del antifranquismo de izquierda:

... allí, en el fondo del equipaje se veía cornear al toro de Picasso contra un calzoncillo. El vista de la aduana te miraba con cierto asco, cogía con pinzas el guernica estampado y los dos pasabais al despacho del jefe...



Fig. 11. *Triunfo*, 1 de octubre de 1981.

En el mismo artículo el autor desarrolla su propia explicación sobre el valor simbólico y mágico del óleo, que sobrepasa el valor estético, como una suerte de vestigio de las pinturas del paleolítico, cuando representación y realidad se confundían. Así como aun en el hombre más moderno y tecnificado pervive un tabú que le impide pinchar el retrato de un ser querido, también el *Guernica* encierra una fuerza tan ininteligible e insoportable para la extrema derecha como movilizadora para la izquierda. Muchos años después, en 2022, recordará el escritor valenciano que en 1971

un comando fascista atentó contra los 24 grabados de la *Suite Vollard* de Picasso que se exponían en la galería Theo de Madrid y amenazaron con una navaja a la empleada, apalearon al único visitante que se encontraba allí en ese momento, arrojaron ácido y pintura roja sobre los grabados, los machacaron con una maza y los rajaron a navajazos. El grupo se hacía llamar Comando de Lucha Antimarxista.

En realidad, fueron doce los ataques, aunque de menor escala, a librerías de Madrid y Barcelona que conmemoraban el cumpleaños número 90 del artista andaluz. El temor a la agresión de grupos violentos de la extrema derecha se ve reflejada en el cristal que protegió el *Guernica* durante 14 años, hasta que en 1995 las autoridades del Reina Sofía decidieron retirarlo.



Fig. 12. El *Guernica* tras una urna de cristal custodiado por la Guardia Civil en el Casón del Buen Retiro.

Otra persecución de diferente sesgo sufrió el cartel creado por el artista navarro Agustín Ibarrola para la Feria de San Fermín de 1974, debido a las alusiones a la lucha obrera basadas evidentemente en Picasso. La censura retiró el afiche que estuvo perdido durante mucho tiempo hasta que pudo ser recuperado en 2024.



Fig. 13. *Cartel de Sanfermines 1974*. Agustín Ibarrola.

Años después de los atentados, y antes de la repatriación del lienzo, en un artículo de 1979, Vicent ya se había mostrado crítico con los procesos de museificación, o reificación en términos de Theodor Adorno, que sufría el óleo en el MOMA: “pones al pueblo de Guernica en llamas y el cuadro de Picasso se somete luego a la adoración

de los diletantes en el museo de Arte Moderno de Nueva York. Me parece una sofisticación demasiado cruel”.

Dos años después, en la semblanza “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”, de 1981, describirá con fina ironía –y lo reiterará en diferentes ocasiones– la paulatina pérdida de la denuncia contenida en el cuadro, con un punto culminante en el suceso mediático y propagandístico que acompañó el arribo a Madrid en un avión de Iberia. En la entrevista a quien fuera, junto con Luis Lacasa Navarro, arquitecto del pabellón de España en París, explica la causa de la ofuscación de quienes nunca dejaron de ver en la obra un llamado a las fuerzas progresistas para frenar al fascismo.

Si en el café de Flore, en París, en plena guerra, hubieran dicho que el *Guernica* volvería a España con una monarquía, con un presidente del Gobierno que se llamaría Calvo Sotelo, con un cura como director del Museo del Prado, con la Guardia Civil custodiando el cuadro y con Dolores Ibárruri, Pasionaria, presente en los actos de la inauguración, hubiéramos creído que se trataba de otra broma surrealista de Luis Buñuel.

En el artículo de *Triunfo* citado más arriba Vicent refuerza la visión crítica y escéptica del tratamiento ‘descafeinado’ –“democracia descafeinada” fue una fórmula muy utilizada entonces– que restaba al *Guernica* poder de denuncia contraviniendo “el espíritu del cuadro [...] para alimentar más el escepticismo, la relatividad de la historia y la ambigüedad de la política”. El escritor pone el acento en el efecto distractivo utilizado por el partido gobernante con el fin de ocultar una política que no era ni pacifista ni progresista:

El cuadro fue encargado por la izquierda, ha sido el símbolo del exilio y ha representado a las fuerzas pacifistas de

todo el mundo, y ahora lo trae la derecha cuando está a punto de meternos en una organización belicista.

Hace referencia, obviamente, a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), a la que España ingresó en mayo de 1982. El cuadro, que llevaba apenas mes y medio en España, era un tema candente y Vicent ya había alcanzado el rango de periodista estrella.

Diatribas de Antonio Saura

El pintor Antonio Saura (1930-1998) adoptó una posición sumamente crítica ante el *Guernica*. Con un talante virulento y desde una concepción del arte distante de la adoptada por Manuel Vicent, arremeterá contra el cuadro y “sus circunstancias” en tres ocasiones: en 1981, cuando arriba desde Nueva York; en 1992, cuando es trasladado al Museo al Reina Sofía; y en 1997, cuando el Gobierno vasco reitera el reclamo de la pintura, intentando en esta ocasión incluirlo en los fondos del Museo Guggenheim Bilbao.

En un libelo de vasta repercusión, publicado en *El País* en 1992 Saura descarga su ira contra todo aquello y aquellos que tuvieron alguna vinculación con la gestión de los diferentes destinos de la obra. El tono es agresivo e intemperante:

Detesto el ¿por qué?, con mayúsculas, planteado por el crítico e historiador Francisco Calvo Serraller, defensor de inmundos artistas...[...] Detesto a los pintores Antonio López [...]; a Luis Gordillo... [...]; a Eduardo Arroyo...

Y continúa un largo etcétera.

Los tres escritos se publicaron conjuntamente en 2009 con el título, *Contra el Guernica*, y la institución arte legitimó los presupuestos de Saura con una presentación en el Reina Sofía a cargo de Manuel

Borja-Villel, el director del museo y coeditor del libro, como principal expositor. En el acto estuvo presente, entre otros Eduardo Arroyo, quien a pesar de ser uno de los artistas más reconocidos de España, tanto en los ochenta como en el siglo XXI, y merecer el título de “uno de los grandes amigos” de Saura, no se salvó de ser vilipendiado en el opúsculo; “Eduardo Arroyo, que confunde la horterada de la capitalidad cultural de Madrid con la ejemplaridad de un acto perverso”. Resta añadir que el arte de Arroyo está cargado de una corrosiva crítica social perfectamente compatible con su defensa del papel que desempeña el mercado en el arte.

La imprecación de Saura, que en 1981 recibió los parabienes de los sectores más ligados al mundo del arte establecido, reiterados en las sucesivas ocasiones en que la volvió a esgrimir, debe enmarcarse en la vieja controversia sobre la autonomía del arte vs. el arte con función social, y en el desprecio por el arte llamado comprometido, que por entonces estaba en retroceso después de haber sido la opción dominante en lo más álgido del franquismo.

Saura y sus seguidores están molestos porque el cuadro cumple una función política cuando ellos preferirían que fuera un tema de expertos y de círculos de iniciados, y que la esencia artística no se contaminara con objetivos espurios, como denunciar una situación de iniquidad o tomar posición en un conflicto. Prefieren los análisis descontextualizados e inmanentistas ajenos a todo vínculo con la realidad, con el estructuralismo francés al fondo. Si en parte parecen coincidir con la crítica vicentina por la trivialización comercial u oportunista del cuadro, la posición es diametralmente opuesta, porque lo que en verdad rechazan es por un lado el potencial de denuncia; por otro, la reproducción técnica que además oculta el temor proverbial del artista moderno a la masificación y al gran público, aunque intente justificarse desde el punto de vista artístico, como lo hace Ángeles García, en 2009.

La confusión consiguió que el mural se viera como una estampa de guerra, cuando es un trabajo donde se reproducen todas las obsesiones sexuales del artista. Saura así lo sintió y quiso denunciar la traición al espíritu del arte que los políticos estaban llevando a cabo reduciendo la obra a un mero cartelón. Se transformó en un icono político y perdió su potencia artística. Saura no quería verlo convertido en un objeto de adorno de habitaciones de estudiantes como lo fue la foto de *Guevara* tomada por Korda.

Sin embargo, el pensamiento posmoderno ya había empezado a socavar las fronteras entre el arte elevado de minorías y el arte popular de recepción masiva, y a admitir que las obras puedan cumplir un papel social sin degradar la función estética. Si bien el cuadro de Picasso se había convertido en un objeto casi utilitario, no perdió la potencia revulsiva y la función de activar la memoria; la actitud de la extrema derecha lo puso de manifiesto más de una vez. A pesar de estos cambios, como se lee en la cita anterior, mucho tiempo después todavía parte de la crítica justifica la acritud de Antonio Saura.

La pretensión de analizar el *Guernica* desde criterios estéticos exclusivamente demuestra un despropósito que se explica en un concepto de suficiencia y ensimismamiento del campo artístico. No debe confundirse, es más, está en el polo opuesto, de quienes rechazaban verlo convertido en un reclamo del partido de centro derecha gobernante, la Unión de Centro Democrático (UCD), que abusará de la simbología pacifista al servicio del olvido de la historia y del velamiento de su estrategia atlantista y, por tanto, belicista.

El siglo XXI

En el siglo XXI, con la perspectiva del tiempo y de los acontecimientos de medio siglo, Manuel Vicent actualiza y modera su opinión bajo

los focos de cuarenta años de historia. En el artículo “La inquietante pregunta que guarda el *Guernica*” de 2022, escrito en un momento en que el espíritu de la transición española es severamente cuestionado por las nuevas generaciones al mismo tiempo que las posiciones reaccionarias y ultras ganan adeptos, los contrasentidos que rodearon el regreso del *Guernica* no le parecen ahora tan reprochables:

Cuando me pregunta algún joven por el espíritu de la Transición le digo que fue un clima político que permitió que este hecho fuera no solo posible, sino normal. Bien es cierto que durante más de una década el *Guernica* estuvo protegido por un cristal antibalas.

“El hecho” al que hace referencia es el arribo del cuadro arropado por figuras que representaban sectores opuestos del espectro ideológico, como quedó dicho más arriba: un cura, un monarca, la Guardia Civil, la Pasionaria (odiada y admirada figura histórica del Partido Comunista), y un presidente apellidado Calvo Sotelo.

Lejos de constituir una claudicación moral de signo conservador, el veterano periodista de *El País* expresa añoranza del clima político y social de los tiempos de la reconstrucción democrática, y lo contraponen a intemperancia de clase política de hoy, incapaz de dialogar sin agredirse, y a una sociedad en la que proliferan nostálgicos de la dictadura y adeptos a las posiciones ultras.

Dado el clima político casi fratricida que existe en España, si el *Guernica* estuviera todavía en el MOMA de Nueva York, ante la posibilidad de repatriarlo, ¿habría consenso entre los partidos? ¿Qué pasaría si el voto decisivo dependiera de la extrema derecha?

El potencial del *Guernica* para seguir produciendo hechos políticos tiene dos manifestaciones muy recientes en sendos contextos

bélicos de extrema dureza; me refiero a la guerra de Ucrania y a la de la franja de Gaza, que ha alcanzado la categoría de genocidio.

La primera generó una nueva columna de Manuel Vicent a raíz de una foto que dio la vuelta al mundo: mientras los altos mandos de la OTAN se reunían en Madrid, no para buscar caminos para el armisticio entre los dos países contendientes sino para acrecentar la capacidad defensiva de Europa y ofensiva de Ucrania ante Rusia, las y los cónyuges del alto generalato posaban frente al *Guernica* con la reina de España como anfitriona. El sentido político del cuadro, que había virado de manifiesto contra la violencia fascista asesina a genérico símbolo de paz, ahora se transformaba mediante una finta discursiva, en insignia de la organización militar más poderosa de occidente.

La pluma del escritor valenciano no se dejó amedrentar por los titulares de la primera plana de su propio periódico que celebraba la impúdica estampa; por el contrario, se plantó con “No más sexo”, columna publicada el 10 de julio de 2022.

Que sus mujeres se declaren en huelga de sexo hasta que los generales firmen la paz. Esta fue la solución que ideó Aristófanes para terminar con la guerra del Peloponeso, acaecida en el 431 a.C., entre Atenas y Esparta. En la obra de teatro, la protagonista Lisístrata convoca a las esposas de los jefes de ambos ejércitos y les propone que sometan a sus maridos a una absoluta abstinencia sexual mientras no pongan fin a aquella contienda interminable. En la pasada cumbre de la OTAN en Madrid, ante la fotografía obscena que las mujeres acompañantes de los altos mandatarios se hicieron junto al *Guernica* de Picasso uno podía imaginar la comedia de Aristófanes, aplicada a la guerra entre Rusia y Ucrania.

Otro escenario de violencia extrema y despiadada como es la arremetida del estado de Israel contra la población palestina en la fran-

ja de Gaza, sin discriminar niños, mujeres o ancianos, ni hospitales, refugios o escuelas, generó acciones en las que retorna el significado progresista, pacifista pero rebelde y “situado”, del *Guernica* de 1937. Entre muchas, trascendió la protesta donde se disputaba la final de la *Champions League* femenina en el estadio de San Mamés, Bilbao, el 25 de mayo de 2024, cuyas imágenes fueron eliminadas en los canales de cable que transmitieron el partido en todo el mundo.



Fig. 14. Estadio San Mamés, Bilbao, Vizcaya, 25 de mayo de 2024.

Otras elocuentes muestras de la vitalidad de la denuncia contra la violencia ejercida por un estado gobernado por la ultraderecha belicista se llevaron adelante en diferentes sitios, incluso en el Museo Reina Sofía, por referirme solamente a las que evocaron y pusieron en paralelo el bombardeo de *Guernica* y el genocidio del pueblo palestino con figuras del cuadro de Picasso. Sobresalen por sus dimensiones las escenificaciones masivas que tuvieron lugar en el País Vasco, como la realizada en la misma localidad Guernica-Lumo y las *performances* en la costanera de Donostia –San Sebastián– y en Bilbao.

En la ciudad foral, bajo la alarma de las sirenas, cientos de manifestantes compusieron la bandera palestina junto a un fragmento del famoso lienzo.



Fig. 15. Gernika-Lumo, Vizcaya, 8 de diciembre de 2023.

En Donostia, frente al *Peine del Viento* de Eduardo Chillida, una multitud reprodujo arrojándose al suelo, bajo el sonido de sirenas de alerta, el espanto de los pobladores indefensos, dejando a la vista la madre doliente del *Guernica* junto a los colores del pueblo asediado.



Fig. 16. Donostia (San Sebastián), Guipúzcoa, 18 de marzo de 2024.

Un año después, junto al Museo Guggenheim Bilbao, una nueva *performance* reiteró la indignación por las matanzas del ejército israelí en Gaza con una reproducción gigante de la madre y el niño muerto de Picasso reforzando la protesta.



Fig. 17. Bilbao, Vizcaya, 6 de agosto de 2025.

CAPÍTULO 2

‘Argernicas’. Bifurcaciones, espectralidad, cruces, reencuentros



Fig. 18. Gonnet (‘Gonnetbell’), La Plata.

La imagen tomada que inicia el arqueo de reproducciones, parciales o totales del *Guernica* de Pablo Picasso, fieles al originales, reversionadas o intervenidas por los artistas, compiladas en la provin-

cia de Buenos Aires, podría titularse “Esto no es un guernica, fue un guernica”.

El frente de la vivienda situada en la calle 484 de Gonnet, en una zona conocida como Gonnetbell, en La Plata, ejemplifica a la perfección el estatuto inestable de las expresiones artísticas –murales, cuadros, posters, reproducciones varias– sujetas a un rango de autoría por lo menos lábil, más si son copias, así como a una condición efímera de localización y soporte, acentuada cuando se inscribe en una modalidad de arte callejero o urbano que surge por iniciativas espontáneas, no institucionales.

Cuando en 2022 comencé a rastrear presencias del *Guernica* en Argentina, busqué en primer lugar una reproducción que durante años había visto al regresar a mi casa, en el frente de la residencia particular cuya imagen figura al comienzo de este apartado. Grande fue mi decepción cuando llegué al sitio y la obra había desaparecido.

La propiedad había cambiado de dueño y los intentos de obtener información chocaron con la desconfianza y el hermetismo de los nuevos habitantes. Sin embargo, mis reiteradas visitas no fueron para nada infructuosas; varios vecinos se mostraron solícitos y pude comprobar, primero, que mi memoria no me traicionaba; segundo, que un guernica puede desaparecer, transmutarse, mudarse, pero que a pesar de la ‘volatilidad’, no cae en el olvido, por el contrario, queda grabado en la memoria de quienes lo contemplaban cotidianamente.

La anécdota, junto a otras que iré desgranando, subraya la condición inestable de la presente antología, rasgo que no altera el rigor de la investigación. Si en una búsqueda como la que empecé tres años atrás, vi “esfumarse y resucitar” varios guernicas, es de suponer que desde el bombardeo del 26 de abril de 1937 hasta la fecha numerosas reproducciones se habrán extraviado sin dejar rastros. Como es de suponer igualmente que algunas de las obras o los escenarios que he documentado hayan variado su fisonomía en el curso de la investigación, como de hecho ha sucedido (de algunas pude tomar registro, como se verá).

Pero como vengo anticipando, no me he propuesto realizar un inventario completo, ni siquiera extenso, sino aplicarme a recuperar las historias subyacentes en cada reproducción encontrada a través de testimonios directos y de otras fuentes primarias, completadas con información secundaria cuando esta existe. El predominio de información de primera mano, proveniente del trato directo y en “tiempo real”, con los objetos y con las personas a las que pude contactar, conlleva el riesgo de caer en errores, omisiones o descuidos que exigen una disculpa anticipada.

Los pormenores de las diferentes exploraciones, pesquisas y hallazgos –con notable injerencia del azar en el método– que vuelco en los distintos capítulos, además de proporcionar datos necesarios para historiar un mural, tratan de mostrar la invisible red de circunstancias, tanto decisivas como aleatorias o azarosas, que convergen en iniciativas de carácter colectivo alrededor de una obra de tan magna calidad artística, inapreciable peso simbólico y difusión universal como el *Guernica* de Picasso.

Acerca de la celebridad del cuadro, no debe ignorarse que existen razones difíciles de dilucidar, al menos en esta aproximación, por lo que se esbozan como conjetura: el cuadro encierra una especie de imán, una fuerza intrínseca más allá de la fama, por la que la más pequeña cartulina que lo reproduce es preferida entre otras del mismo autor. Basta saber que, interrogados muchos años después de haber colgado la lámina, no pocos poseedores ignoraban el cruento episodio que inspiró al artista, o no lo recordaban, o tenían una vaga información.

Al impacto visual debería agregarse el efecto en el plano del signifi-
ficante; el pintor tendría, además, buen oído. No sería igual el efecto si lo hubiera titulado Durango: la progresión fonética ascendente de las consonantes de /gerníka/, desde la sonora inicial, a la vibrante en el medio y la oclusiva sorda final hacen que el topónimo tenga un impacto sensorial que se inscribe más fácil en la memoria.

Itinerarios históricos y geográficos

En principio, las reproducciones y refuncionalizaciones del *Guernica* que pueden encontrarse en Argentina describen tres itinerarios bien diferenciados, que se cruzan en no pocas ocasiones. Para describirlos me he regido por un orden creciente, de menor a mayor, en función de la relevancia de los casos para el presente estudio.

En una escala que marca un proceso de atenuación o eclipse del significado original, el primer itinerario hace mención al ingreso del cuadro en el ámbito doméstico, consecuencia directa de los procesos en el campo autónomo del arte, donde recibe el trato de toda obra consagrada, con la consiguiente divulgación canónica.

El segundo itinerario está asociado a las señas de identidad de la comunidad vasca inmigrante, a las prácticas sociales de religación y a los espacios de reunión comunitarios. Como se verá más adelante, la capital relevancia que tiene la villa vasca de Guernica en el imaginario euskaldún no necesariamente se corresponde con un fervor equivalente por el óleo picassiano.

Por último, el tercer itinerario, y el principal para este estudio, se vincula con la función política e ideológica y con el devenir que comenzó desde el momento en que fue pintado como símbolo de la lucha contra la violencia fascista.

Los tres recorridos se encuentran y solapan con frecuencia; la división no constituye una clasificación estanca.

Itinerario 1

La sala de estar

El *living* de Quino

El primero de los tres recorridos anticipados se inicia con una excepción al formato del mural o de las reproducciones que he elegido porque una muy comentada tira gráfica del historietista Quino es más que oportuna para explorar el *Guernica* en las salas de estar. La tira se compone de dos viñetas en las que el autor condensa, con la maestría que lo caracteriza, diferentes vertientes, usos y resignificaciones del *Guernica*. Fue publicada a finales de 1982 en la revista *Viva*, anexa al diario *Clarín*, cuando se iniciaba, aunque aún no se sabía, el último año de la dictadura militar que se apoderó del gobierno en marzo de 1976. De la fecha y del significado de la viñeta se desprende que el cuadro circulaba entre los argentinos y que desde 1981 se había acen-
tuado la atención que concitaba.



Fig. 19. Quino, viñeta 1.

La primera escena muestra un salón desordenado y a una empleada doméstica, de uniforme, que escucha ofuscada las órdenes de su patrona. En el frente, en la pared principal, una gran reproducción del *Guernica* acapara la mirada del lector. El desbarajuste es mayúsculo y habla de quienes lo ocasionaron; los objetos desparramados delatan a los sujetos ausentes: vasos volcados y botellas vacías, abundantes colillas de cigarrillos, discos de vinilo y *cassettes* en franco desconcierto; un pasadiscos, revistas y libros abiertos igualan o superan las botellas volcadas, las copas derramadas y los almohadones tirados. En un lateral, una biblioteca ha sido saqueada y sobre el sillón se ven abandonados de mal modo un par de anteojos. La señora da órdenes de una manera displicente y amable a la vez; no es una déspota; su gesto la muestra comprensiva con un caos que seguramente, por rutinario, no la sorprende. De toda la escena emana un ambiente pequeño burgués, ilustrado, intelectual.

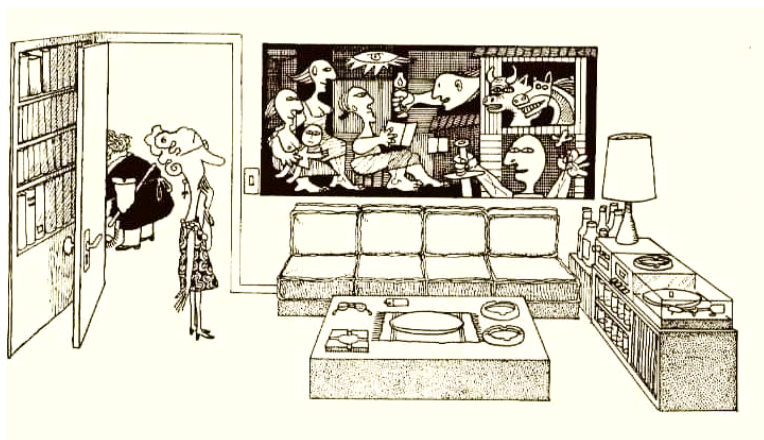


Fig. 20. Quino, viñeta 2.

En la viñeta siguiente la limpieza ha hecho su efecto, el orden ha regresado al *living*, no hay suciedad ni libros y discos ‘elepe’ desparrramados, ya no se ven huecos de ejemplares faltantes en la ahora pulcra y bien dispuesta biblioteca, ni copas vertidas, y las botellas descansan en una bandeja. Sobre la mesa, el par de anteojos, sinónimo de intelectual, se ve cuidadosamente dispuesto

También al *Guernica* le llegó la tromba ordenadora; mediante un salto surrealista, Quino ofrece el cuadro trastocado en una apacible escena hogareña, donde un grupo familiar está congregado alrededor de la lectura a cargo de una mujer. En el regazo de otra el bebé está con vida, al igual que el guerrero que saluda jubiloso desde una ventana; el toro y el caballo, lejos de transmitir la zozobra y agitación del original, contemplan la escena desde un hueco que sugiere la ventana de un pajar.

El humorista mendocino pone su perspicaz mirada en varias cuestiones que rodean a las obras de arte, y en particular al *Guernica*, convertido en un objeto decorativo ligado al valor simbólico, al prestigio y al buen gusto, sin que esté ausente el placer estético.

Se retomará más delante el lugar que ocupa como seña de identidad del progresismo; baste adelantar que la tira pone al descubierto la contradicción, lo paradójico del intelectual burgués bohemio, politizado y cosmopolita que adorna su casa con la reproducción picassiana como un signo más de clase, sin desprenderse ni tomar conciencia de los privilegios de su estatus, que incluye una mucama, no cualquier mucama ya que esta viste pulcro uniforme. Como pie de foto no desentonaría una de las citas de Manuel Vicent, o de Antonio Saura ya aludidas, dependiendo del costado hacia el cual se incline la interpretación.

En cambio, no encuentro manera de asentir al análisis de Patrio Zunini aparecido el 30 de septiembre de 2020 en *INFOBAE* en su artículo “El *Guernica* de Quino: la transición hacia la democracia, a puro arte”. El hecho de que el artículo ocupe indefectiblemente uno de los primeros lugares en Google cuando se rastrea la tira me lleva a volcar una opinión diferente. Según el comentarista, el autor quiere dar a entender que en 1982 habían dejado de tener vigencia las razones del reclamo de Picasso, porque en Argentina la llegada de la democracia había sepultado las razones que habrían alentado la circulación del cuadro. La primera viñeta tendría el sentido de “la habitación como un país en ruinas –como el fin de la fiesta de unos pocos o los despojos que deja tras de sí un grupo de tareas–”; la segunda, “la esperanza en el futuro que se avecinaba, la concordia de las clases sociales”. Cuesta aceptar que la historieta equipara los desechos típicos de una reunión de jóvenes, intelectuales de izquierda según todos los indicios, con los hábitos de los privilegiados de la dictadura (que no tendrían un *Guernica* de adorno); mucho menos puede homologarse con la destrucción que dejaban atrás los allanamientos ilegales de los “grupos de tareas”.

Por otra parte, la estampa idílica de familia tipo en un salón pequeño burgués no es metáfora de estado de derecho y seguramente Quino, como la mayor parte de la ciudadanía, tendría mucha incertidumbre sobre la calidad de la democracia que vendría (faltaban

dos años para que el presidente Raúl Alfonsín procediera a juzgar la cúpula de las juntas militares).

Por último, la familia feliz es una negación de la incisiva e irónica mirada del humorista sobre las clases media y media alta argentinas.

Otros interiores domésticos

El primer itinerario es el más generalizable y, por tanto, el menos señalado por marcas del contexto local; puede afirmarse que responde a tendencias del mundo del arte verificables en puntos muy alejados entre sí. La museificación de la obra artística lleva aparejada el fenómeno de la reproducción técnica favorecida por los avances tecnológicos con la consecuente utilización con un papel ornamental en espacios domésticos o similares, donde al valor estético se une el valor simbólico asociado a un estamento ilustrado y puesto al día que vive o frecuenta las grandes ciudades. En este sentido, es fácil constatar que la familiaridad con el cuadro de Picasso, ligado o no a sus circunstancias históricas, es notablemente más alto en la población urbana que en la de zonas rurales, aunque se trate de individuos de formación media o alta, pero sedentarios.

Por otro lado, distintos hechos concomitantes favorecieron la apreciación de la obra en Argentina. El retorno a la normalidad democrática después de las elecciones de 1983, fecha no muy alejada de septiembre de 1981, centenario del nacimiento de Picasso y fecha del arribo del *Guernica* a España, sin duda revitalizó la figura del artista malagueño y de su obra más sobresaliente.

El uso decorativo produce una resemantización o, mejor dicho, desementización, o pérdida de significado, pues el motivo que originó el cuadro y la función de sacudir al mundo con la denuncia de la brutalidad del fascismo son aminorados o eclipsados por la función estético ornamental. En consecuencia, pasa a predominar el valor

simbólico del arte con la función de identificar un rango social y crear una red de identidad entre aquellos que realizan similares elecciones.

Cuando la función ornamental se asocia con Picasso añade una señal de modernidad, que en casos extremos se combina con intervenciones que, pretendiendo aminorar el masivo anonimato de la reproducción masiva introducen cambios –pastiches, montajes– con “marcas de autor” abiertamente *Kitsch*; podría equipararse al fenómeno de la ultracorrección lingüística característico de una clase en ascenso. (He podido ver en un salón de indudable estatus pequeño burgués un guernica en el cual el rostro de Picasso emergía en segundo plano bajo la lámpara ocupando el centro del cuadro).

Como anticipé, en los tres itinerarios delineados, tienen lugar cruces y fusiones, con solapamiento de las funciones estéticas, testimonial e identitaria.

Por ejemplo, una mujer casada con un argentino de origen vasco tiene una reproducción del cuadro en el salón de su casa, porque -explica- “ir al Museo Reina Sofía para ver el *Guernica* fue mi principal motivación cuando tuve oportunidad de viajar a Madrid”, aunque no recordaba cuándo había sabido de su existencia. A la pregunta sobre una posible vinculación con las raíces vascas de su esposo, después de responder negativamente, inmediatamente se corrigió al recordar que con posterioridad a un gran encuentro familiar donde se reunieron emigrantes directos y descendientes argentinos, había colocado en el marco del cuadro el souvenir preparado por una de las tías mayores, que no era otra cosa que una boina o *txapela* con una diminuta divisa con los colores de la bandera vasca o Ikurriña.



Figs. 21. a, b y c Domicilios particulares. Interiores.

En otros casos en que el cuadro es parte de la decoración de una vivienda de un propietario con ascendencia vasca, revela un sentimiento identitario reconstruido después de varias generaciones y una

elección más consciente de afirmación de las raíces a través de un *Guernica* relativamente reciente.

Pero es muy frecuente que el *Guernica* cuelgue en un salón gracias al imán estético que ejerce, por haber sido elegido entre otras pinturas debido al impacto visual. No es raro en estos casos que se ignoren las circunstancias que lo rodearon; o que se asocie a una guerra que no se puede precisar. Y aunque no debe ser tomado como una regla general, no es aventurado decir que, cumplido el ciclo como objeto ornamental, los guernicas no se arrumban en el desván, sino que va a parar a otras manos y a otro lugar donde continúa ejerciendo su especial sugestión.

Itinerario 2

Las *euskal etxeak*

Existe un derrotero fácilmente comprobable, aunque no fácilmente inventariable, ya que serían cientos los sitios por recorrer: el derrotero que traza el *Guernica* en tanto seña de identidad de la comunidad vasca emigrante en Argentina, visible en las *euskal etxeak*, ('casas' en euskera), los centros que aglutinan a miembros de la colectividad, hoy vascos descendientes en su mayoría, que mantienen fuertes vínculos con las tradiciones y raíces de sus ancestros. Una búsqueda de estas casas, a vuelo de pájaro, solo en la provincia de Buenos Aires, arroja un muy alto número de centros que interesan como indicio de una presencia amplia y continuada, que no han sido cometido de mi investigación salvo en un revisten un interés especial y serán tratados oportunamente. Por distintas razones, tampoco he incursionado en los decanos centros vascos de la capital argentina, porque su historia está muy marcada por el peso institucional en tanto nexos principales con las autoridades del País Vasco, durante el exilio republicano y en el presente.

Pese a lo que podría esperarse, en las *euskal etxeak* no siempre hay un *Guernica* en las paredes, y aun cuando haya alguno, puede no tener un lugar destacado. Se podría aplicar a la situación la famosa frase de Borges sobre los camellos en el *Corán*, no hay camellos en el *Corán* porque para un árabe es una presencia que se sobreentiende;

en los centros vascos no hace falta el *Guernica* de Picasso para saber sobre Guernica y recordar el bombardeo. Se puede afirmar que es el denominador común respecto del lugar que ocupan la ciudad de Guernica y el óleo de Picasso en las *euskal etxeak*, lo cual no obsta para que cada una tenga un impronta particular.

En el Centro Basko Euzko Etxea de La Plata, en la esquina de 14 y 58, se da otro caso de un guernica espectral: en 2023 pude contemplar, y fotografiar, dos reproducciones, una en el bar adyacente al salón restaurante y otra, menos visible, en la pared de la escalera de acceso a la planta alta.



Fig. 22. Centro Vasco Euzko Etxea, La Plata.

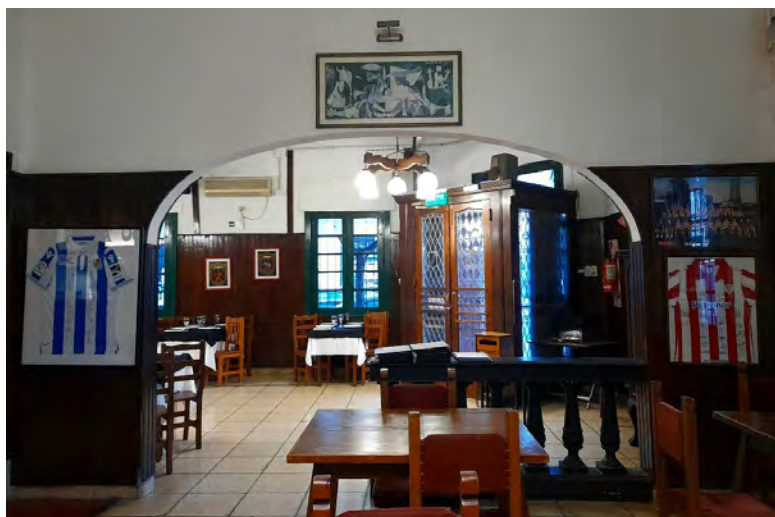


Fig. 23. *Guernica* del Centro Vasco Eusko Etxea, interior 1.



Fig. 24. *Guernica* del Centro Vasco Eusko Etxea, La Plata, interior 2.

Cuando volví dos años después no pude dar con el cuadro de la escalera; pregunté a un grupo de jóvenes que conversaban en un rincón y una muchacha señaló con seguridad el mismo lugar que yo recordaba; probablemente fue retirado cuando debieron realizar tareas de mantenimiento a causa de un incendio; o tal vez notaron que figuraba, erróneamente, el año 1936 debajo del nombre del pintor y junto al título de la obra.



Fig. 25. Cuadro ya inexistente del Centro Vasco Euskal Etxea, interior 3.



Fig. 26. Pared donde estuvo colgado un segundo *Guernica* en la Eusko Etxea, interior 4.

Días más tardes, Susana Aramburu, la bibliotecaria, en amable charla, explicó una tendencia que yo tendría oportunidad de verificar en algunos centros, no en todos: ella no tenía presente el *Guernica* faltante, pero lo consideraba de escasa trascendencia; la villa foral, su valor simbólico y la incursión de la Legión Cóndor forman parte indeleble de la memoria del centro. Reconocía que el célebre cuadro había ayudado notablemente a difundir en el mundo el infame bombardeo, pero que era un elemento más, no el principal. El marco de una ciudad universitaria y fuertemente golpeada por el accionar represivo después del golpe de estado de 1976 probablemente explica el carácter más abiertamente politizado de sus reflexiones, que van desde el bombardeo del 26 de abril de 1937 a la dictadura franquista, desde la compleja, intrincada deriva de la organización armada ETA hasta la pacificación en el siglo XXI, sin que falte la mención a

una agrupación vasca alternativa, *Euzko Txokoa*, que fue perseguida y clausurada por la dictadura de 1976.

Tabernas y restaurantes

Vinculados igualmente con las raíces ancestrales a través de la gastronomía, existe un tipo de restaurante con nombre vasco que remite al estilo de las tabernas vernáculas y en cuya carta se reproducen platos y bebidas típicos. Al igual que en los centros vascos, la arquitectura apela a la madera y la piedra, con rastros de arquitectura popular regional, y en la decoración predominan objetos telúricos e imágenes relacionados con actividades deportivas, campesinas, marineras y desde luego, de frontón, con presencia de los colores patrios, escudos, mapas de las siete provincias que integran el territorio histórico de Euskal Herria, en Francia –Iparralde– y en España –Egoalde–, incluida Navarra (aunque en el presente la Comunidad Foral de Navarra sea una región autónoma aparte de carácter uniprovincial). No en vano un nombre que se repite en centros de diferentes lugares es *Zazpirak bat*, esto es, ‘Las siete en una’. No faltan, naturalmente, la bandera oficial y las de otras provincias o localidades. La diferencia entre una *eusko etxea* y un restaurante, desde el punto de vista ornamental, es que en este el decorado es más folklórico que histórico, más abigarrado y menos pulcro si se quiere. A menudo puede en ellos verse la reproducción del *Guernica* en un lugar destacado, con una función decorativa muy similar a la que cumple en una sala de estar, con la diferencia de que no está asociada a un imaginario de cultura burguesa sino al de un *locus* telúrico.



Fig. 27. Rincón Basko, Mar del Plata.



Figs. 28a y 28b. Rincón Basko, interiores.

Restaurante Iñaki. De Gernika a La Recova: memoria vicaria/1

En el curso del presente estudio, en muchas ocasiones, cuando un derrotero del cuadro de Picasso en Argentina parecía agotado o comenzaba a transitar por sendas previsibles, de pronto se bifurcaba en una zona desconocida y sorprendente, como sucedió con Iñaki.

Acudí a Iñaki. Cocina vasca, o simplemente Iñaki, en busca de un *Gernika* del que tuve noticias fehacientes. En el local situado en un lugar escogido de la ciudad de Buenos Aires, la sobriedad y calidez van de la mano. El restaurante está en el polo opuesto del estilo taberna; la decoración no acude a la ambientación vasca ni se prodiga en objetos rústicos ni colores patrios. Sin embargo, los dispositivos atávicos no están ausentes: al llegar el comensal se encuentra con una austera, minimalista fachada donde destaca una exquisita escultura en madera, *Amanecer (Algarrobo)*, firmada por Antonio Oriana, que recuerda el apego al árbol y la afición a la talla en los bosques de Euskadi. Todo el conjunto de madera y piedra, con predominio de la gama de beiges marfileños, marrones terrosos y grises pizarra, evoca un apacible escenario natural de campo y montaña. Un logotipo estilizado con forma de árbol representa el emblemático roble de los fueros y libertades del país.



Fig. 29. Restaurante Iñaki, entrada. CABA.

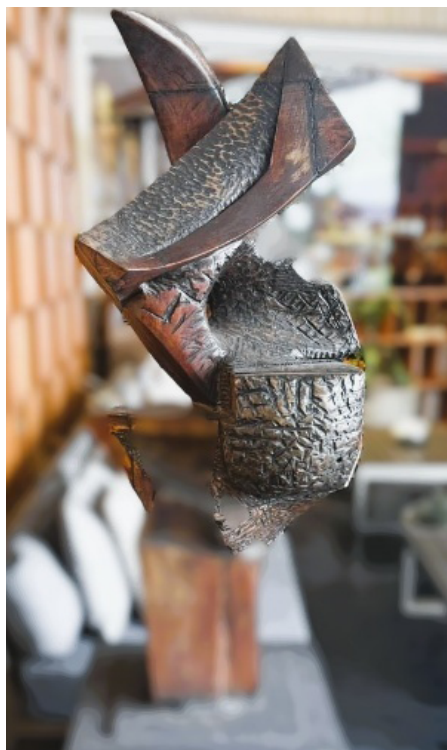


Fig. 30. *Amanecer*, escultura de Antonio Oriana.

En el interior, el *Guernica* ocupa la totalidad de una pared en un lugar señalado, pero al mismo tiempo, discreto; de algún modo, imbuido de cierta intimidad y recogimiento. Pintado por el artista visual Juane Lemos, a pesar de algunas modificaciones, o gracias a ellas, se muestra fiel al espíritu del original. El artista recordó, en el ameno intercambio que mantuvimos cuando pude contactarlo por las redes sociales, que debió adaptar el óleo a unas dimensiones que no guardan la proporción ideal. Sagazmente logró salvar el escollo con la supresión del marco, que prolonga la escena por el extremo superior y el inferior mediante sendos campos que sugieren una continuación fuera de la vista del espectador.





Figs. 31 y 32. Restaurante Iñaki, interiores.



Fig. 33. Juane Lemos pintando el *Guernica*.

También intervine en la paleta cromática -aclaró- que no sigue estrictamente la del original, sino que esfuma los grises mediante un “estiramiento” con técnica manual, similar al que aplicaban los cubistas, y en especial Juan Gris. Además, evité un contraste de negros y blancos excesivo para el lugar, introduciendo tonos marfiles que armonizan con los colores pasteles y cálidos del salón.

Otro cambio que puede apreciar un observador atento radica en la eliminación de las líneas entrecortadas del cuerpo del caballo -para algunos críticos, evocación de los tipos de la prensa periódica- de

manera que el cuerpo del animal y el de las tres figuras humanas centrales -el soldado, la mujer que se arrastra y la mujer del candil- se funden en una unidad central más luminosa.

Diáfana y despojada de accesorios, la pintura termina de imprimir un sello moderno, clásico y cosmopolita a todo el ambiente. Al mismo tiempo afirma las raíces con una economía expresiva que podría compararse con una poética del silencio: la tríada Iñaki, Cocina vasca y *Guernica* remiten sin estridencias tanto a unas señas identitarias como al pasado trágico; por otro lado, el genio de Picasso se impone con su perenne magnetismo.



Fig. 34. *Guernica*. Restaurante Iñaki.

Pero el mural contiene veladuras que cuando la curiosidad y el azar se conjugan para dejar traspasarlas, adquieren la densidad y el aura de la obra única. El azar en esta ocasión consistió en haber conocido en persona a Iñaki Uriona, hijo del fundador e inspirador del nombre del restaurante, quien amablemente aceptó mis preguntas sobre las motivaciones alrededor de la pintura que van más allá de lo evidente.

Su respuesta tuvo el poder de anular la distancia y el tiempo y de hacer sentir viva y cercana la estremecedora imagen de la madre con el niño muerto en brazos:

El cuadro de Picasso siempre ha acompañado a mi familia porque mi padre era de Guernica; en 1937, vivía allí, tenía siete años y perdió cinco de sus ocho hermanos en el bombardeo, bajo los escombros. Permaneció en Euskadi diez años más, hasta que se trasladó con un tío a Argentina. Vivió en distintas ciudades de la provincia de Buenos Aires y finalmente recaló en la capital, donde comenzó a trabajar en la gastronomía vasca. Falleció en 2008.

Un par de páginas WEB añadieron más información: el padre, Fermín Uriona Perea, comenzó a hacerse un nombre en 1966 como maestro en el arte culinario de su tierra en José Txiki. Siguió otros restaurantes, Laurak Bat, Restaurante Vasco Francés, Vasco Fermín y, finalmente, el actual Iñaki, que tuvo un primer domicilio en la calle Moreno del barrio de Monserrat. En 2024 se mudó a La Recova, barrio de Recoleta. El *Guernica* nunca dejó de estar presente, comenta María Susana Boada, esposa del fundador, a la periodista Agustina Canaparo: “nos acompañó en cada uno de nuestros restaurantes. Fermín jamás se olvidó de sus raíces”.



Fig. 35. *Guernica* en la pared lateral del restaurante José Txiki.

Primero una lámina, en la Recova un mural, diferentes réplicas, pero un mismo *Guernica* que heredan y resguardan las nuevas generaciones depositarias de la memoria familiar.

La memoria del bombardeo y las políticas del Gobierno Vasco

La presencia de los símbolos ancestrales que describen un devenir histórico que se pierde el tiempo, entre los cuales el bombardeo de Guernica es un hito sobresaliente pero no el único ni el principal, explica que los símbolos de la identidad foral –la imagen de la Casa de Juntas, el roble emblema de la libertad y los fueros, el Lauburu (símbolo inmemorial en forma de cruz), la Ikurriña– en los centros

vascos de Argentina tengan más carga identitaria y sean más movilizadores que el óleo picassiano.

El recuerdo de la destrucción de la ciudad emblema del pueblo vasco no está asociada de forma primordial al cuadro pintado en el pabellón de España en la Feria Internacional de París, aunque se verifique una notable intensificación de los homenajes, y paralelamente, de la presencia del cuadro, en sincronía con las recomendaciones emanadas del Gobierno Autónomo Vasco.

Una somera búsqueda en Internet arroja que los aniversarios del bombardeo acentúan las rememoraciones. Esto es muy claro alrededor de abril de 2012, cuando se conmemoró el 75 aniversario con una organización simultánea en Europa y América.

En dicho homenaje se aprecia el peso institucional en la forma de actos compartidos con organismos argentinos, destacando el que tuvo lugar en la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), el más representativo de los centros de detención ilegal y desaparición forzada, reconvertido en Espacio Memoria y Derechos Humanos ex ESMA. El acto contó con la asistencia de reconocidas entidades y figuras relacionadas con la lucha por la verdad y la justicia y puso de relieve la existencia de un hilo conductor entre el denominador común del bombardeo en Euskadi y el terrorismo de estado de la dictadura cívico militar de 1976 en Argentina.

La ceremonia contó con la presencia de la representante del Gobierno Vasco, Elvira Cortajarena, quien destacó: “es la primera vez que el aniversario del bombardeo de Gernika se celebra en libertad en el País Vasco. Sin la dictadura franquista y sin la amenaza de ETA. Por estas razones, el Lehendakari [jefe de gobierno] declaró el 2012 como el ‘Año Internacional de las Culturas por la Paz y la Libertad’”. En las elecciones para el período legislativo 2009-2012 en el País Vasco había triunfado, excepcionalmente, no un partido autonómico sino el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), bajo la denominación Partido Socialista de Euskadi-Euskadiko Ezkerra (PSE-EE-PSOE), circunstancia que explicaría la mayor predisposición a

conectar Guernica con la historia de España y América Latina. Por otro lado, en 2011 se había llegado a un acuerdo con la organización armada ETA, que declaró el cese definitivo de sus acciones (en 2018 se disolvió). El escenario era propicio para lanzar una campaña en favor de la paz con el *Guernica* como un emblema que celebraba el armisticio, aunque con una significación que se alejaba de la que le imprimieron Picasso y el contexto de la guerra civil española.

Otros centros vascos del país realizaron actos en recuerdo de la destrucción de Guernica y adoptaron diferentes ritos para recordar el hecho: Lago Puelo, Mar del Plata, Olavarría, Arrecifes, General Rodríguez, General Villegas, Chivilcoy, Cañuelas..., con el riesgo, es de rigor decirlo, de que la resemantización auspiciosa y esperanzada lo iguale en intención a otro icono picassiano, "Paloma de la paz".

Itinerario 3

Desterritorialización, activismo y resignificaciones

El tercer vector, o derrotero, busca las huellas del *Guernica* político, signo de denuncia y de resistencia contra las agresiones dirigidas a frenar todo proyecto de cambio hacia una sociedad más justa y equitativa, es decir, el *Guernica* icono del progresismo y del alineamiento de izquierda.

La intención de convocar la repulsa por la agresión aérea sobre una población indefensa en el contexto de la guerra civil española, desatada por un golpe de estado que recibió la ayuda del nacional-socialismo alemán y el fascismo italiano constituyeron dos elementos decisivos para acentuar el significado político de la pintura, que quedará asociada con la legalidad de la II República española, cuyo gobierno realizó el encargo a Picasso. En la misma línea, el lienzo estará unido a la lucha antifranquista, a la defensa de una democracia de signo progresista y la oposición a la brutalidad de cualquier fuerza reaccionaria.

En Argentina, buena parte de los testimonios más antiguos sobre la asociación del *Guernica* con una ideología de izquierda pertenecen a la memoria oral, resultado de las respuestas de entrevistados de distintas generaciones. En los años 70, momento de efervescencia

política y de un notable crecimiento de las agrupaciones de izquierda y de izquierda revolucionaria en América Latina, el *Guernica* era un contenido de enseñanza. En la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación el profesor Ángel Nessi lo incluía en el programa de su asignatura Historia del arte y explicaba el cuadro, tanto desde el punto de vista artístico como de las circunstancias históricas. Sin embargo, no formaba parte del imaginario del progresismo estudiantil y menos todavía, del imaginario de la clase obrera. Los iconos que colgaban en las paredes de las casas de los militantes eran Perón, Evita o el Che Guevara. En cambio, sí circulaban y se entonaban las canciones de la Guerra Civil, aunque se tuviera una idea difusa de la derrota de la II República, y casi ninguna de la masacre de la villa foral.

Años después, muchos argentinos que se exiliaron después del golpe de estado de 1976 comenzaron a colgar el *Guernica* en sus nuevos domicilios en París o Madrid, como un gesto de filiación, una señal ideológica sin duda más asimilable en Europa que Juan Domingo Perón y Eva Duarte. Probablemente se produjo un acercamiento y un diálogo con la izquierda española que había combatido al franquismo, tanto en España como en el exilio y, como ya se ha visto, se reconocía en el cuadro que operaba como una especie de santo y seña.

En Argentina, la identificación del *Guernica* con la resistencia y la filiación izquierdista parece haber comenzado a finales de la dictadura, hacia 1983. Sería por estas fechas cuando una promoción más joven que la del exilio, perteneciente a diferentes organizaciones, políticas o de derechos humanos, comienza a incorporar el cuadro como un icono que las hermana y condensa sus ideales.

Paradójicamente, en la medida en que el significado del *Guernica* recupera la función originaria de una obra de arte con intención política, se disipaba el conocimiento de la historia que rodeó su creación. Pese a que se la asociaba a la guerra de España y a posiciones antifascistas, la generación de argentinos nacida a finales de los '60, que pasó la adolescencia y primera juventud bajo dictadura, ignoraba casi todo sobre el bombardeo, la exposición universal de 1937 y el

pedido del gobierno de la II República a Picasso. Solo años después los jóvenes que se movilizaban en contra del régimen implantado por Rafael Videla -cuando tuvieron tiempo- buscarán información sobre el contexto histórico del cuadro.

Los casos se asemejan: personas de dicha franja etaria, es decir que experimentaron la pérdida de libertades y el accionar del terrorismo de estado en la adolescencia; jóvenes que no llegaron a militar en organizaciones políticas pero fueron sensibles a la violencia institucional de todo tipo, y en ocasiones se acercaron a los organismos de derechos humanos con alto grado de información y a menudo, con lúcido posicionamiento ideológico, vinculan el cuadro con la circunstancias argentinas y la denuncia de los delitos de lesa humanidad. Llamativamente, aun cuando sean medianamente conocedores de las causas y el desarrollo de la guerra de España y de la posterior dictadura, no saben con rigor por qué el cuadro se inscribía en ese contexto, incluso si descienden de emigrantes vascos.

En esta dirección, me interesó entre muchos, el testimonio de Martín Legarralde porque reunía ciertas condiciones para ilustrar el acercamiento al *Guernica* de la generación que salió de la adolescencia cuando declinaba la dictadura argentina. Además de la franja etaria, su apellido vasco añade una determinada expectativa sobre el vínculo con el cuadro; en tanto, el título de doctor en Ciencias de la Educación y el cargo de vicedecano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata lo inscriben en el estamento ilustrado, pero en un área de conocimiento que no incluye en los contenidos disciplinares materias específicas de arte o historia. Los recuerdos de Legarralde se remontan a los primeros años de la recuperación de la democracia:

Comencé a militar en la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) alrededor de 1987 (es decir, 4 años después del final de la dictadura) y en ese marco fue que vi reproducciones del Guernica en la casa de compañeros de militancia hacia fi-

nales de los '80 y principios de los '90. Luego, ya a mediados de los '90 y en el transcurso de mi formación universitaria en la Facultad, tuve más información del contexto histórico, lecturas sobre la guerra civil española, entre otras referencias que me permitieron recontextualizar las imágenes.

Por la misma época dice haber compartido con su hermano un interés creciente por conocer mejor las raíces familiares e indagar cómo había afectado la contienda española a sus mayores.

El Guernica en la calle

Una vez que la democracia garantizó la libertad de expresión y la normal actividad de las organizaciones políticas, el *Guernica* abandonará la semiclandestinidad y las reproducciones en pequeña escala puertas adentro en organismos de derechos humanos, organizaciones de izquierda o casas de estudiantes para ampliar sus dimensiones y hacerse presente en forma de mural en la vía pública.

No es casual que se verifique un resurgimiento de las representaciones públicas del cuadro en momentos en que se fortalecen la democracia, los movimientos sociales o los gobiernos progresistas: años 80 –fin de la dictadura iniciada por la Junta militar presidida por Rafael Videla en 1976–; primera década de 2000 –fracaso del proyecto neoliberal de los '90 seguido de la crisis de 2001 que obligó a la renuncia del presidente Fernando de la Rúa–; 2003 –triunfo electoral de Néstor Kirchner, relanzamiento de la política de derechos humanos, la recuperación de la memoria y continuación de los juicios por el genocidio de los años '70–.

El historial de diferentes guernicas dispersos en la geografía argentina testimonian estas alternativas históricas; constituyen un repaso del pasado reciente y una muestra de la gravitación de las cir-

cunstancias históricas y culturales en los significados que dimanan de la pintura a lo largo del tiempo.

Un cuadro epítome del dolor humano

Entre la función estético-ornamental y la función política surgen lecturas a mitad de camino entre ambas. En la ciudad de La Plata existe un mural en la Escuela N°102 “Dardo Rocha”, situada en la calle 7 esquina 32 titulado “Homenaje al vecino solidario”. La autora, Andrea Marder, dirigió a un grupo de vecinos aglutinados en la Asamblea vecinal Barrio Norte, que después de haberse congregado en tareas solidarias durante la gran inundación que asoló la ciudad entre el 2 y el 3 de abril de 2013 se propuso rendir homenaje a las víctimas. En 2023, diez años después del desastre y 9 de la inauguración el mural fue intervenido para eliminar el deterioro efecto de vandalizaciones varias.

La obra, elaborada con la técnica del mosaico, muestra un escenario urbano invadido por las aguas. En medio de la corriente, varios náufragos que intentan sobrevivir reproducen las desesperadas figuras del *Guernica*. Cerca de ellos, otros seres se ayudan entre sí, recreación que introduce un sesgo tranquilizador que no está presente en la aterrorizada escena del pintor malagueño. En una conversación que mantuve con la artista plástica, manifestó tener claro que las criaturas de Picasso no eran víctimas de un desastre natural sino de una guerra, aunque desconocía los datos exactos. Vinculaba el cuadro a la segunda guerra mundial y a la figura de Adolf Hitler y agregó que no había constituido una cuestión relevante para los participantes de la obra colectiva (las figuras de “Homenaje al vecino solidario” no son identificadas con el *Guernica* salvo por espectadores con cierto grado de especialización).



Fig. 36a. Mural "Homenaje al vecino solidario", calle 7 entre 32 y 33, La Plata.



Fig. 36b. "Homenaje al vecino solidario" (detalle 1).

Las criaturas picassianas del mural en recuerdo de la inundación traducen la situación de angustia ante el peligro inminente, pero desprovistas del contexto bélico y de la indefensión de la población civil ante un ataque indiscriminado y con el añadido de remansos tranquilizadores en la composición de una escena de salvamento.

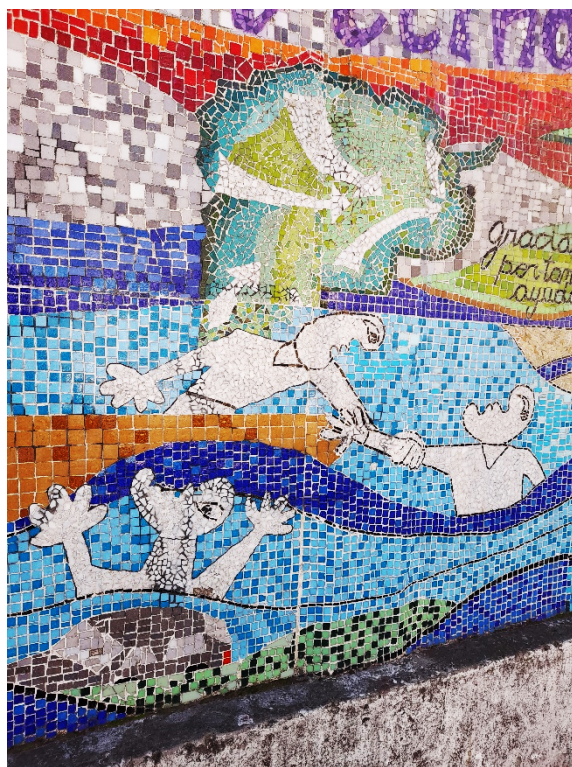


Fig. 36c. "Homenaje al vecino solidario" (detalle 2).

Una operación similar sobre las víctimas del cuadro de Picasso hizo Evangelina Montes, artista tandilense de la que volveré a hablar, cuando pintó un cuadro alusivo a la pandemia de COVID 19 en el

que expresa la fragilidad y soledad humanas en el contexto de miedo y aislamiento provocado por la enfermedad.

Ambas interpretaciones no son aisladas, por el contrario, constituyen otra forma de atenuar o desviar las causas primeras de la tragedia plasmada por Picasso: según señala Mercedes Peláez, el óleo es leído con frecuencia como una pintura que “comparte el terror sordo de las pesadillas, las catástrofes, los diluvios y las guerras”, pero con la circunstancia bélica en último término, en segundo plano, o directamente ausente.

Itinerario 3.1

Cartografías metropolitanas: CABA y AMBA

Villa Crespo

Como he anticipado, hay murales que, así como un día florecen cambiando la faz de la vía pública, de pronto desaparecen sin dejar huella. La reconstrucción del itinerario del *Guernica* de Villa Crespo, Comuna 15, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), es un fiel exponente de la condición transitoria de esta forma de arte callejero y, por otra parte, ilustra sobre el valor que adquiere el cuadro al final de una dictadura o, mejor, en los umbrales de la democracia recobrada el 10 de diciembre de 1983.

Encontré el primer dato en Internet, en el blog titulado “Pensando la bronca”.



Fig. 37. Calle Apolinario Figueroa, Villa Crespo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). (Captura de pantalla).

La nota está fechada el 14 de febrero de 2012 y proporciona un dato espacial, Avenida San Martín al 1400. Erróneamente lo sitúa en La Paternal, cuando corresponde a Villa Crespo (ambas comunas comparten límites, lo que con frecuencia da lugar a confusión o desacuerdos territoriales en la Capital Federal).

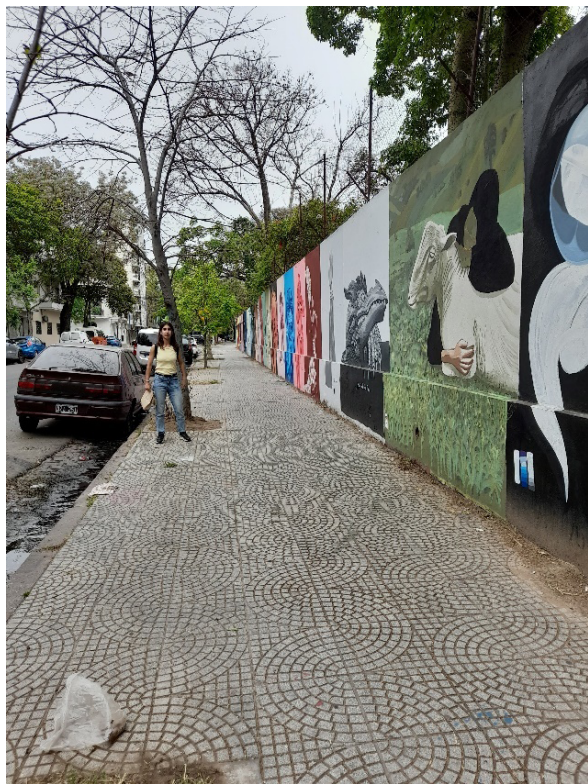


Fig. 39. Murales de la Escuela N°16 Andrés Ferreyra, Villa Crespo, CABA.

Sin embargo, la búsqueda fue infructuosa: ninguno era el *Guernica* de la WEB, ni los motivos pictóricos remitían en absoluto a Pablo Picasso. Los vecinos nos sabían dar razón, ni siquiera dos artistas que estaban haciendo tareas de mantenimiento, “porque un mural lo requiere, cada seis meses o un año”.

El que yo buscaba se retrotraía a 1984, y según el repertorio *Murales de Buenos Aires*, también hallado en la Red, debería estar situado en Apolinario Figueroa al 600, en el barrio de Villa Crespo, frente a la Plaza 24 de septiembre, en el límite con Caballito. Según la misma

fuelle, se trataba de una pintura mural realizada con esmalte sintético, sobre un paredón de alrededor de 5 x 2 metros perteneciente a una empresa de chapas y metales que había cedido el frente de su local. Las medidas eran de 7,77 x 3,49 metros; exactamente iguales a las del original. La autoría pertenecía a un equipo de alumnos de primer año del profesorado de la entonces Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, hoy Universidad Nacional de las Artes, integrado por Carlos Caragli, Alberto Murciego, Marcela Ferrero, Héctor Muñoz y Víctor H. Naganuma. Pero no había el menor vestigio en los sitios consignados.

Resignada a que estaba ante otro guernica fantasma, o desaparecido, me dirigí, escéptica, a la segunda dirección de Villa Crespo. Grande fue mi sorpresa cuando me encontré con una reproducción muy fiel, aunque más pequeña que el original, en perfecto estado, en la pared de un local dedicado a la venta de hierro, denominado La Tacada, en la calle Nicolás Repetto 1569. El comercio estaba cerrado; nada podía hacer para reconstruir la fragmentaria historia.



Fig. 40. Calle Nicolás Repetto 1569, Villa Crespo, CABA.



Fig. 41. Frente de “Hierros La Tacada”.

En los días siguientes intenté reunir más pruebas del *Guernica* espectral e itinerante dispersas en Internet. Distintas páginas daban noticias de intervenciones de agrupaciones vecinales y políticas para restaurar el mural deteriorado, hoy inexistente, de Apolinario Figueroa.

En otra jornada de navegación digital pude explicarme la noticia anterior: el periódico *Nueva ciudad* denunciaba que en la campaña de las elecciones presidenciales de 2011 (en agosto se celebraron las elecciones Primarias, Abiertas, Simultáneas y Obligatorias -PASO- y en octubre las generales), el Partido Propuesta Republicana (PRO) no solo había tapado el *Guernica* para exponer sus consignas políticas, sino que además habían pintado de gris partes del contorno que quedaban al descubierto y entorpecían la visión de los afiches partidarios.

El 21 de diciembre del mismo año, otra noticia, en el periódico *Nueva ciudad*, refería que un grupo de vecinos y militantes barriales de Villa Crespo se habían abocado a restaurar el mural dañado en la campaña política. El mismo medio digital, en una crónica fechada el

11 de octubre de ese año había dado cuenta de la agresión: “Afiches de campaña del PRO tapan un mural del Guernica en Villa Crespo”.

Pocos días después –el 12 de enero de 2012– la agrupación política La Cámpora Comuna 15 también anunciaba la restauración re-marcando su participación y la de los muralistas del Espacio Cultural “el Quijotero”. Y agregaba un dato de interés, el mural se encontraba sobre una pared lindera con la Escuela Andrés Ferreyra.

En otra singladura por la Red, descubrí que la conocida página *Euskal Kultura*, boletín digital dedicado a la Cultura y la Diáspora vascas, daba el nombre de Ariel Muñoz y Joaquín Nudel, como artistas responsables del *Guernica* de la calle Nicolás Repetto, y atribuía a una Junta vecinal la idea de conmemorar el aniversario del bombardeo con un acto celebrado el 29 de abril de 2013 y, al mismo tiempo, honrar la memoria de los emigrantes vascos que poblaron Villa Crespo. La crónica no hace menc n alguna al precedente de Apolinario Figueroa, dando a entender que se trata de un guernica creado por decisión de la comunidad euskalduna de Villa Crespo, con lo cual introduce un giro copernicano en el significado que encierra la iniciativa espontánea, independiente, adánica, que habían logrado materializar un grupo de unos estudiantes sensibles a la historia argentina reciente y esperanzados con la etapa que se abría en 1983.

En cambio, sí tiene presente el mural originario una noticia publicada en 2020 de *Foro de baires*, la cual sitúa la inauguración del segundo mural en 2009 y proporciona tres fotografías del primer mural de la calle Repetto, un fresco que fue reemplazado por la actual reproducción sostenida por una especie de marco-bastidor. Tamb n incluye una crítica a las anteriores restauraciones del mural realizado por los estudiantes de Bellas Artes. Las fotografías son exactamente las mismas que las proporcionadas por *Euskal Kultura*, pero ambos medios difieren en la fecha,  fue en 2009 o en 2013?



Fig. 42. *Foro de Baires* (captura de pantalla).

En una de las imágenes se aprecia claramente una Ikurriña y tres placas conmemorativas, hoy desaparecidas, que corresponderían a las tres asociaciones que participaron de la nueva versión.



Fig. 43. *Foro de Baires* (captura de pantalla. Detalle).

En la mudanza, o refundación, desde Apolinario Figueroa a Nicolás Repetto se aprecia un claro proceso de institucionalización centrado en dos colectividades que no habían estado presentes hasta el momento, una relacionada con el País Vasco y otra con Israel, sin que falte una afirmación barrial. Los cambios registrados, si por un lado dan más garantías de permanencia a la obra, le restan la impronta universalista y transnacional que le habían inyectado los estudiantes del Prilidiano Pueyrredón, a la vez que borra la historia de una acción colectiva y mancomunada. El sesgo localista queda subrayado por la presencia de entidades de la Comuna 15, como República de Villa Crespo, la Junta Histórica de Villa Crespo o la colectividad vasca del barrio. En el acto además se hace mención del envío de una carta al alcalde de Gernika en Euskadi y al Embajador de España para manifestar la adhesión al traslado del cuadro de Madrid a la villa foral en el contexto de la campaña *Gernika Gernikara*, en castellano, “El *Guernica* a Guernica”, que había iniciado el Gobierno vasco.

Llama la atención que en esta ocasión se recordara también el 97 aniversario de la muerte de Eva Gouel, compañera y musa de Picasso entre 1911 hasta su muerte, ocurrida en 1915; lo que abreva la fecha del homenaje en 2012 como la más probable. El origen judío de la mujer (ver “9 musas judías”, en la página WEB de *enlace judío*) no puede sino relacionarse con en el distrito de Buenos Aires que alberga el mayor porcentaje de población de ese origen.

Poco después de haber dado con el escurridizo mural de Villa Crespo, encontré, otra vez en la WEB, una huella literaria que ratificaba la existencia del pintado por los estudiantes. Se trata de “Un cuento de Navidad. Tango con el *Guernica* de Villa Crespo”, ficción de Mempo Giardinelli que narra un encuentro en Nochebuena, cuando el narrador se detuvo ante la pintura picassiana que descubrió por casualidad y entabló conversación con un anciano que estaba contemplándola. Era un viejo exiliado sobreviviente de la guerra civil española que había perdido a sus padres en el bombardeo de la villa

foral y siempre que podía se paraba delante del cuadro para reencontrarse con su pasado.

El cuento fue publicado en *Página 12* el 24 de diciembre de 2009, sin embargo, la ficción literaria del escritor chaqueño transcurre unos años antes, en una fecha imprecisa entre las postrimerías del siglo XX y el comienzo del XXI, pero al final proporciona datos significativos para esta investigación: “pintado con esmaltes sintéticos por un grupo de estudiantes de primer año del profesorado de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en 1984. Sobre un paredón de más o menos cinco metros de largo por dos y pico de alto, homenajearon al maestro andaluz en su centenario”.

Las piezas sueltas comenzaron a encajar después de comunicarme al número de teléfono que figuraba debajo del cartel de La Tacada. Las dos personas jóvenes que atendieron mi llamado, cuando aludí al *Guernica* enseguida mencionaron un nombre que finalmente se puso al teléfono. Era Sergio Vázquez, evidentemente uno de los patriarcas del negocio familiar y depositario de la historia: el primero, el inhallable *Guernica* de Apolinario Figueroa, había sido pintado en el muro del antiguo domicilio de su negocio. Interrogado por sus posibles vínculos con España, el País Vasco o la Guerra Civil, contestó que no existían; simplemente había dado el permiso porque “se lo pidieron los chicos del Prilidiano”. Luego -dijo- “hubo intervenciones inconsultas” –obvia referencia a restauraciones–voluntarias, pero sin contar con el asesoramiento de expertos”. Finalmente, cuando el taller se mudó a su actual emplazamiento tuvo oportunidad de que volvieran a pintarlo, primero como fresco, seguidamente en una placa que permitió realizarlo con mayor pulcritud para luego ser amurado a la pared. Desde entonces, con mínimas tareas de mantenimiento, pervive sin deteriorarse.

La duda se resuelve, en parte, solo en parte, con una noticia que ratifica la fecha de 2009, proporcionada por la revista digital *El Abasto* aparecida el 28 de septiembre de ese año, con datos exactos: “El viernes 25 de septiembre quedó inaugurado en la vía pública, Repeto

[sic]1569 (altura Av. San Martín 1500), la reproducción mural del *Guernica* de Pablo Picasso, realizada entre Joaquín Nudel y nuestro vecino Ariel Muñoz”. La información coincide con otra de similar tenor subida a Instagram por *vivir. buenosaires*, que además proporciona una imagen del cuadro sobre un fondo verde que después fue reemplazado por el actual color granate. (Mis intentos de contactar con los dos pintores fueron infructuosos).

Transcribo captura de pantalla de Instagram:

Vivir. buenosaires

El *Guernica* en Villa Crespo

Reproducción del mural que pintara Picasso. La misma, respeta el tamaño del original. Fue realizada en el año 2009 por los artistas locales Ariel Muñoz y Joaquín Nudel en la fachada de una empresa de larga trayectoria en el tradicional barrio porteño.

Repetto 1569.



Fig. 44. Instagram. Vivir.buenosaires (captura de pantalla).

La duda está resuelta solo en parte porque también consta en varias fuentes que el mural primero, domiciliado a veces en la Avda. San Martín, otras en Apolinario Figueroa, fue restaurado varias veces, la última hacia 2012.

Después de un largo tiempo, quizás dos años, cuando ya daba por agotadas las fuentes directas, como ocurre en las novelas policiales clásicas y en el cine jurídico, el final de mi rastreo volvió al principio, al grado cero del *Guernica* de Villa Crespo. Fue cuando encontré por Instagram a un testigo clave, Alberto Murciego, el ‘cabecilla’ de los cinco alumnos del ‘Pridiliano’ que pintaron el primer mural, el único del grupo que se dedicó al arte en Argentina (Naganuma desarrolló su carrera en Japón).

Y como sucede en los procesos rememorativos, Alberto pronto pasó del “poco tengo que decir”, al encadenamiento de recuerdos que echaron luz esencial sobre la génesis de uno de los guernicas callejeros y urbanos pioneros; si no *el* pionero, de Argentina. En la charla

ratificó y precisó algunos datos y amplió sustantivamente otros. Recíprocamente, la lectura de este *Guernicas del lado de acá* tal vez le permita completar sus propios vacíos sobre el derrotero que siguió el mural de Apolinario Figueroa.

Más allá de los datos y precisiones, el protagonista de la iniciativa emprendida cuarenta años atrás aportó la irremplazable huella de la experiencia directa, cuyos ecos he intentado que resuenen en la transcripción, con sus rasgos de oralidad y flujo de conciencia.

Charla con Alberto Murciego

Nosotros teníamos ganas de pintar el Guernica en escala 1 en 1, el único fiel a las dimensiones originales en aquel momento.

Empezamos el trámite a principios de 1984; increíble, te estoy hablando ¡de 40 años atrás! Éramos cinco estudiantes de Bellas Artes. Yo tenía una reproducción que había traído mi hermana, cuando todavía el cuadro estaba en el Museo del Prado.

Todavía la tengo. La tengo acá. Es muy bonita, porque se puede ver que está marcada. Por el uso que le dábamos. Teníamos localizada la esquina de Apolinario Figueroa, esquina General Manuel Rodríguez (no llega a Avenida San Martín, como consta en algunos sitios). Ahí había un edificio, una casa de hierros para la construcción, una especie de corralón. Se llamaba Hierros Vázquez. Hablamos directamente con ellos y le solicitamos permiso para hacer un mural. Gente muy amable. Empezamos en abril de 1984. Necesitamos que nos financiaran la pintura, porque sabíamos que costaba un montón. La pared estaba en condiciones bastante deplorables, tuvimos que rasquetear, limpiar, arreglar, impermeabilizar varias veces porque queríamos

que durase; de hecho, fue el único mural que duró tanto tiempo, ahora te digo hasta cuándo.

Empezamos a hacer el dibujo en cuadrícula. Primero lo hicimos en papel. También hicimos un estudio de valores, es decir, los grados de claridad y oscuridad que tiene un color. En este caso, como eran grises hicimos una escala de grises estudiando donde estaban los bajos y los altos. Nos llevó bastante tiempo porque tenían que coincidir donde estaban las cuadrículas. Teníamos la suerte de que enfrente estaba la placita, la esquina de la Plaza 24 de septiembre, -la fecha de la batalla de Tucumán- y entonces podíamos tener una visión más panorámica de la obra, no la teníamos tan encima como hay algunas. En muchas veredas la tienen encima; ahí tenemos una profundidad interesante como para poder observarla.

Bueno, empezamos a trabajar. Podría haber escrito un libro con todo lo que la gente nos ayudaba, se acercaba, nos decía “pero qué lindo lo que están haciendo”. Estaba la democracia, hacía unos meses no más que había asumido Alfonsín, en diciembre, y en abril ya estábamos pintando nosotros. Es más, antes, porque en abril ya estaba terminada.

Y después dimos unas charlas. En esas cuadras había un colegio primario, el Andrés Bregón. Un colegio muy grande. Yo hice la primaria ahí, curiosamente. Después que terminamos el mural dimos una serie de charlas a los chicos durante unos cuantos días, mostrando con filmas y fotos como se había iniciado el Guernica, explicando qué era el caballo, qué eran las ventanas que se quemaban, qué era un infanticidio, qué era el toro. Niños de primaria, fue un trabajo interesantísimo, que después ellos continuaron.

Vinieron de una ciudad del País Vasco, no recuerdo si eran de Guernica; fue antes de los '90 porque yo después me fui del país. Lo filmaron, nos hicieron entrevistas en la radio Intercontinental en esa época.

Yo me fui a Colombia y lo curioso es que el mural lo siguieron restaurando los vecinos; si de deterioraba, si se descascaraba, lo volvían a pintar. Cuando yo volví, me sorprendí. Nosotros éramos estudiantes de Bellas Artes, y ellos daban brochadas como podían. Lo interesante es que nosotros lo habíamos pintado en homenaje a Guernica, a la ciudad bombardeada y a Picasso, y ahora lo hacían como una deuda con nosotros, para mantener lo que habíamos pintado; había que mantenerlo en pie. Y nos sentíamos muy contentos.

No tuve mucho más contacto con mis compañeros, salvo con uno que se dedicó a la publicidad. Entonces me contactaban a mí. A raíz del mural nos contrataron para pintar otros en la Universidad de Buenos Aires, en el Pabellón 2. Un día pasó el decano, nos vio y nos preguntó si queríamos pintar en Ciencias Exactas, no ya el Guernica sino otros de nuestra autoría: reproducciones de Matisse, Legère, Gauguin y otros. Todavía están; los he visitado después de cuarenta años y todavía están.

En el 83, la idea de hacer el mural fue mía, porque era el que tenía la mejor reproducción, la más grande, que me había traído mi hermana, un año y medio mayor que yo, en el 82 aproximadamente.

Acá tengo a mano fotos de cuando estaba pintando, con una compañera. En mayo del 85 salió una nota en el suplemento Joven de Clarín; había pasado casi un año.

Después que me fui de Argentina mi papá me seguía mandando notas que iban saliendo.

GENTE QUE HACE...



Los intérpretes de "Colorado Colorado", el programa que ATC comienza a emitir el martes a las 21. Televisión para jóvenes hecha por jóvenes.

Se sabe que si cine en la Argentina no ha escapado a la crisis económica. Se sabe, también, que la industria cinematográfica está muy golpeada y que en ella, por consiguiente, los jóvenes no tienen prácticamente cabida. Lo que no se sabe es cómo hicieron Guillermo Saura (29) y Jorge Coscia (32) para encajar la filmación de "Mito", de Linares.

pinatas", Leonardo Favio ("Juan Moreira"), Rosendo, el cine y el estudio de la realidad (Jorge), y por Petri, Poranski, comer pastas y el café con leche con mielapana (Gustavo). En cambio, no se venían la hipocresía, "el cobardo que se muere de miedo por un punto en la lista de ingresos" y el cine barato (Jorge), y "los padres que largan duro a sus hijos", los carretes y el

[illegible]

Algo significa que hoy, en la leve Argentina, puedan laburar jóvenes y que, de a poco, se vayan los problemas que siempre tuvimos y que nunca pudimos mostrar. Colarte Colorado, este cuento recién ha comenzado. Que lo sigan contando.



ción de un larguísimo...
... como un...
... integrado por productores, investigadores y técnicos, a su vez, el mundo...
... por un crédito por parte del Instituto Nacional de Geometrografía. Ambos son agremios como directores de ese mismo Instituto, pero confesamos haber trasladado estos señores Jorge...
... de medicina y de historia en tres universidades diferentes, por su parte, Guillermo sostiene haber sido estudiante de Administración de Empresas y Economía y luego de haber vendido...
... multas pagadas por Torero Nilsson ("Bouque...")

Los dos están en la etapa de copaginación del material filmado, a un paso de que su esfuerzo se proyecte en los pasillos, protegido por Emilio Mazur y Norberto Díaz.

Guillermo Sauro y Jorge Costo, directores de "Mirta... de Liniers a Estambul". Terminaron de filmar y ya están compaginando



El "Guernica" que Alberto Muriel y Carlos Baragli pintaron en el barrio de la Paternal. Ahora quieren pintar los muros de los barrios de la Paternal.

A fines del '83, Alberto les propuso a sus compañeros de Barrios Azules pintar un mural, reproduciendo una obra de Picassot en algún lugar de Buenos Aires. Pareció que la idea prendió fuerte, porque al toque se formó un grupo y se inició una campaña con el fin de conseguir tanto los materiales para pintar como la pared a ser pintada.

Al poco tiempo, con algunas donaciones de pintura, y otros elementos, más un poco de galleta que puso cada uno, el permiso del dueño de la pared, y mucha, pero mucha voluntad, Marcelo, Víctor Hugo, Héctor, Carlos y A-

"La idea —dice Alercio— es tener todas las paredes que podamos con pinturas conocidas (como el Guernica), o con cosas nuestras". Y completa Carlos: "Queremos difundir la pintura entre la gente de la calle, por medio de los murales y de algunos audiovisuales que proyectamos en la noche en las calles nocturnas".



TURQUESA

da
Sílvia Bouzada
HORA ARTEJANAL TENIDA

Fábrica: NAHUEL HUAPI 5768 (1431) Cap. Fed.
Adm. y ventas: NAHUEL HUAPI 5749 (1241) Cap. Tel. 572-9088/0953

Fig. 45. *Clarín, Suplemento joven*, 10 de mayo de 1985.





Por Oscar
Felix Haedo

SOBRE LOS MURALES

La ciudad de Buenos Aires prosigue ornando sus paredes con murales de significativo contenido humanista —nacional o con criterio universal— a despecho de quienes procuran sustituir el mensaje estético-temático por obras inapropiadas para su contribución a la cultura ciudadana.

Uno de los mayores muralistas de América, y del actual siglo XX,

18 — La actualidad en el arte

el mexicano Diego Rivera afirma que cuando nuestras raíces penetran suficientemente en la tierra, y nuestro lenguaje, de tan nacional y tan particular, tan enraizado y sensible a la voz colectiva popular, se vuelve humano, en ese momento, sin que nosotros lo busquemos, queremos o no, se transforma en universal, una definición que logra ejemplos en nuestros artistas. Sepamos de dos

ejemplos.

Con el consentimiento de la firma Hierros Vázquez, los alumnos del primer año del profesorado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Carlos Caragli y Alberto Murciego, acompañados por Marcela Ferrero, Héctor Muñoz y Víctor H. Naganuma, —de la misma escuela— utilizaron la pared del local sito en Coronel Apolinario Figueroa y Aven-

Fig. 47. Revista *La actualidad en el arte*, S/F.

Regresé de Colombia en el 2009. En 2011 me llaman de un periódico, creo que Tiempo Argentino -por entonces estaba el kirchnerismo en el gobierno- porque habían tapado el Guernica con publicidad electoral [para las elecciones

legislativas celebradas en junio]. En esa época se usaba una especie de bastidores. La empresa de publicidad gráfica callejera Pinta Baires, era una empresa que hacía esos bastidores gigantesco en las paredes de las obras para luego ponerle carteles. Claro, la bronca fue tremenda, ¿cómo iban a tapar el Guernica con una actitud de “qué me importa”? Guardo todavía el recorte de la denuncia de Tiempo Argentino:

La nota del periódico decía que habían cubierto con publicidad electoral un mural “que era el orgullo del barrio”; y que, a pesar de estar catalogado por el Gobierno de la Ciudad, el Guernica de Picasso había sido reemplazado por las imágenes de Mauricio Macri y Federico Pinedo. Luego, obviamente, lo que se abandona lo toma cualquiera, lo derrumbaron y empezaron a construir un edificio. Esa es la verdadera y triste historia de la cándida Eréndira...



Fig. 48. Tiempo Argentino, 11 de octubre de 2011.

En esos años el significado del Guernica estaba asociado a la protesta contra la dictadura; el progresismo y la lucha por los derechos humanos fueron decisivos. No hace falta el cuadro completo, aunque aparezcan pedacitos, se reconoce el Guernica, y no tiene vuelta de hoja. La cabeza del

caballo puede aparecer en los Simpson, en dibujos de Caloi o de Rep... Me parece que el Guernica superó la autoría de Picasso. Yo tenía unos libritos sobre cómo se hizo cuadro. A nosotros no nos interesaba solamente la parte plástica, queríamos saber todo, qué significaba el toro, el candil, la luz, el guerrero muerto... Y nos encontrábamos con distintos críticos, para unos el franquismo era una cosa, para otros la república otra, dependía de la región donde estaban. Pero lo cierto es que más allá de los análisis estéticos, Picasso nos está hablando de la destrucción, de lo que puede llegar a pasar; esa es la universalidad del cuadro. Hay una anécdota muy conocida, que se atribuye a Picasso, que cuando unos alemanes de la ocupación lo interrogan, –“¿Usted ha hecho esto?”, la respuesta fue –“Yo no, ustedes”. No creo que sea verdadera, pero da igual, sirve, es muy elocuente.

Otra cuestión es qué encierra el cuadro en sí mismo, qué provoca que personas no versadas en arte ni en historia, cuando buscan una lámina de Picasso, frente a una serie de alternativas, eligen el Guernica. Como si existiera una fuerza, un imán que las hace inclinarse por esa obra y no por otras del mismo artista; probablemente porque la composición del Guernica es muy digerible, es muy armónica. Es un triángulo con figuras que van ocupando una zona muy estratégica. O tal vez la gente mira el conjunto, un conjunto de grises que están ahí; para mí siempre tuvo una atracción especial, no podía dejar de mirarlo. Y cuando lo vi por primera vez en el Reina Sofía fue emocionante, se me caían las lágrimas. Más cuando pensás que lo pintó para la Feria Internacional de París. Indudablemente, a pesar de todo el tratamiento comercial que lo rodea hoy, brilla con luz propia, como algo único. Aunque la palabra genio está gastada, indudablemente hay quienes tienen dotes excepcionales, y si hay genios, en esa época era él, Pablo Picasso.

Yo me pregunto qué pasaría hoy si pintáramos de nuevo el Guernica, en el presente contexto político argentino, con la derecha fortalecida y en el gobierno. Es curioso que en más de veinte años que nuestro mural estuvo expuesto nunca sufrió vandalización, ni una pintada, un garabato, nada. Debe de ser algo que emana del cuadro, porque de última, ningún cartel de la calle se salva de una agresión. Debe de ser porque señala lo que pasa, es una memoria viva. También es un clamor que está vigente. Es el grito del caballo, de la mamá con el hijo muerto, que fue lo que más llamó la atención de los chicos del colegio, preguntaban qué es un infanticidio, cómo se puede llegar a matar a un niño.

Una vez esclarecidos y explicados importantes detalles de los orígenes del *Guernica* de Villa Crespo, resta pasar en limpio los pormenores de la mudanza desde Apolinario Figueroa a la calle Nicolás Repetto: es evidente que el mural originario de 1984, después de varios estropicios y restauraciones, fue destruido por obras con posterioridad a 2012. Sin embargo, años antes, al mudarse el comercio Hierros Vázquez, rebautizado La Tacada, a la calle Repetto, seguramente recibió la sugerencia de volver a contar con un *Guernica* en la fachada, el cual quedó inaugurado, como se ha visto, en septiembre de 2009, por lo que debe inferirse que entre 2009 y 2012 por lo menos, coexistieron dos guernicas en Villa Crespo, hasta que los avatares del urbanismo terminaron por derrotar la voluntad de los vecinos por mantener vivo el mural de 1984.

Los pormenores cronológicos, aun cuando adolezcan de cierta imprecisión, no modifican el sentido de los hechos; por el contrario, ponen de manifiesto que el mural de 1984 se convirtió en un símbolo del barrio, visible en el esfuerzo mancomunado por cuidarlo del deterioro en varias ocasiones. La pervivencia durante casi treinta años fue resultado de la voluntad colectiva y contó con la participación tanto de personas a título individual como de diferentes colectivos y

organizaciones barriales, algunas con orientación partidaria, que se fueron reemplazando con el transcurso del tiempo, con claro predominio de la aportación anónima movida por un sentido de pertenencia y la identificación con el tema del cuadro.

Queda a modo de colofón un último episodio, una suerte de eslabón perdido: en junio de 1997 el diario *Clarín* publicó un suelto con el título “El homenaje anónimo de Villa Crespo”, actualizado en 2017 en *Clarín digital*. La brevedad del escrito lo hace incurrir en omisiones que se convierten en errores. Aporta, sin embargo, una anécdota que inyecta nueva vida al periplo del mural. La mínima crónica incorpora el nombre de dos nuevas protagonistas, Graciela Vallejos y Patricia Camblot, integrantes de la agrupación vecinal Compartir, quienes declaran haberse propuesto rejuvenecer el mural cuando empezó a acusar el efecto de la intemperie. Antes intentaron encontrar sin éxito a los autores del original, pero a pesar del fracaso recuerdan muy bien un encuentro muy especial:

-un hombre mayor que se paraba frecuentemente a mirarnos trabajar nos contó, casi en un susurro, que su hijo había pintado ese cuadro y se había ido del país porque no conseguía trabajo.

Era, hoy podemos asegurarlo, el padre de Alberto Murciego, que en ese entonces vivía en Bogotá.

El Gran Buenos Aires

Tercer cordón del Conurbano

Cuando comento el motivo y el propósito de mi investigación en esta parte de Argentina era inevitable escuchar la pregunta “la localidad de Guernica, ¿está relacionada?”, “¿tiene algo que ver la ciudad cabecera del partido Presidente Perón del Gran Buenos Aires, con la Guernica del País Vasco, Vizcaya, España?”

Fue la misma pregunta que me hice yo y la convertí en motivación del primer destino del periplo picassiano por las tierras del Gran Buenos Aires, hoy más conocido como AMBA, Área Metropolitana de Buenos Aires. Cuando intenté tomar contacto con la Secretaría de cultura municipal, quiso la buena suerte que me devolviera el llamado Matías Barrales, director de la Biblioteca Municipal José Hernández, que antes de graduarse en la UNLP había pasado por el curso de Literatura Española a mi cargo. Su disposición inmediata fue fundamental para que yo pudiera reunir información valiosa e indispensable.

Guernica es una población de la provincia de Buenos Aires del Tercer Conurbano, es decir, el más alejado de los anillos poblacionales que rodean la Capital Federal, rebautizada CABA. Se caracteriza, como una buena parte de las localidades de este gran conglomerado urbano, por un perfil social de clases media, obrera y popular, que brindan mano de obra a la industria, la construcción y el empleo doméstico, cuando no están afectadas por el desempleo.

Doña Mathilde Díaz Vélez y Peter Saborido

El partido de Guernica fue un desprendimiento del partido de San Vicente, ciudad más antigua, identificada como un emplazamiento de colonos fundadores, dueños de las tierras que se habían ganado a

los pueblos originarios, en un trayecto histórico típico de la expansión de la antigua metrópoli virreinal, cuya historia detallan Daniel Parceroy y Federico Guerra en el libro *Presidente Perón. El municipio*.

El territorio que hoy ocupa era posesión de Mathilde Díaz Vélez, descendiente de la familia de la histórica dinastía criolla del militar, político y estanciero Eustoquio Díaz Vélez. La aristócrata propietaria se alejó del destino habitual de una dama de alcurnia: no contrajo matrimonio, se preocupó por formarse y participar en la vida cultural, se vinculó al grupo de Victoria Ocampo y llegó a ser gerente de honor de la revista *Sur*. Su empuje de mujer independiente y emprendedora explica el temprano establecimiento de un núcleo poblacional en las tierras que le habían tocado en herencia a partir de los tempranos loteos que llevó adelante. En la medida que el nuevo enclave crece y adquiere otros rasgos que lo diferencian de la ciudad cabecera del partido, fue cobrando fuerza la voluntad de ganar autonomía. El resultado fue la creación de un partido y una localidad independientes en 1934.



Fig. 49. Matilde Díaz Vélez.



Fig. 50. Estación Guernica, hacia 1950.

El año de la creación es significativo para el presente estudio, y los motivos por los que decide bautizarla Guernica, registrados en el acta fundacional, permiten extraer algunas conclusiones.

Propongo finalmente como nombre del nuevo pueblo, el de Guernica, en el deseo de perpetuar en este país el recuerdo de un nombre tan significativo para las libertades del País Vasco y el de rendir un homenaje a la patria de los ascendientes de mi familia y de tantos esclarecidos personajes cuyo paso por la Argentina ha dejado huellas imborrables. (18 de mayo de 1934).

En primer lugar, la fecha elimina toda posibilidad de que el topónimo elegido obedezca a un homenaje a las víctimas del bombardeo de la emblemática aldea vasca, que recién se produjo tres años después. No obstante, son poderosas las señales, no solo de que el valor histórico por ser la cuna de las libertades vascas era bien conocido, sino de que la señora Díaz Vélez estaba muy al día de las alternativas políticas en España y del contexto favorable de la II República para impulsar las reivindicaciones autonómicas. El fragmento citado menciona las libertades del País Vasco (no dice Vascongadas ni provincias vascas), y añade el epíteto “patria de los ascendientes”. El acento está puesto en la región mientras el campo semántico no se amplía en ningún momento a España o lo español. El enunciado no deja pocas dudas de que la fundadora de Guernica estaba bien enterada y consustanciada con las políticas que entonces promovían y ambicionaban un estado español descentralizando que permitiera a los territorios históricamente diferenciados reconquistar las libertades autonómicas.

La aspiración se concretó con la tramitación parlamentaria de sendos estatutos de autonomía, que Cataluña logró promulgar en 1932, y que, en los casos de Galicia y Euskadi, por diferentes razones,

se demoraron hasta 1936 y, dado que el 18 de julio se desencadenó la Guerra Civil, no llegaron a estar vigentes.

Aunque en la Guernica de hoy no faltan resonancias del origen criollo ligado a la histórica estirpe de Eustoquio Díaz Vélez, y el plano urbano conserva el diseño que trazó la fundadora, la evolución demográfica y social ha construido otras, muy personales señas de identidad, ligadas al versátil cosmos del Conurbano, que mucho ha transitado y sobre el que mucho se ha ocupado Pedro -Peter- Saborido.

Es difícil concluir si Saborido, notable hombre de la cultura argentina que destaca en diversas prácticas artísticas, es más escritor y guionista que productor y director de radio, teatro, cine o televisión. En relación con el tema que nos ocupa, además de ser el autor de *Una historia del Conurbano* desempeña un rol protagónico en *Universo conurbano*, serie documental televisiva, dirigida por Demian Santander, con la conducción del propio Saborido.

El documental está basado en el proyecto audiovisual *The Walking Conurban*, creado por Diego Flores, Ariel Palmiero, Guillermo Galeano y Ángel Lucarini, un equipo de la ciudad de Berazategui que ideó un proyecto de formato colaborativo con apoyo en las redes Twitter e Instagram, llevado luego al teatro y la televisión. La propuesta es romper los estereotipos sobre la región del AMBA, conocida también como Conurbano, mediante un recorrido que suma experiencias, imágenes e iniciativas aportadas por colaboradores digitales voluntarios con el fin de poner de relieve la particular, fecunda, variopinta y multiforme identidad y estética del Conurbano o Gran Buenos Aires.

El capítulo 1 de *Universo conurbano* describe las bases culturales de un “conurbano que aspira a contener todo el continente en sí mismo” y despliega los “Los cinco mandamientos del arte conurbano”.



Fig. 51. *Universo conurbano*, captura de pantalla.

Dos de las premisas son especialmente explicativas para adentrarse en las diferentes versiones del lienzo de Picasso recreado, intervenido, recuperado con diferentes criterios y usos: “mezclarás estilos como se te cante”; “representarás lo que sientas propio”.



Universo Conurbano - La guerra de los tanques



Universo Conurbano - La guerra de los tanques

Fig. 52 y 53. *Universo conurbano*, capturas de pantalla.

El Anfiteatro Homero Manzi

En 1993 el partido de Guernica, con Nueva Numancia incluida, pasó a llamarse partido Presidente Perón, manteniéndose el nombre originario para la ciudad cabeza de partido. La nueva denominación es todo un indicio del perfil predominantemente obrero que se consolidó a medida que la ciudad que se convirtió en los años '40 en receptora de migración interna. Las reivindicaciones de los asalariados y las conquistas sociales logradas gracias al peronismo explican que este partido político, bajo diferentes denominaciones, gobierne el distrito

desde el retorno de la democracia, en 1983. Para calibrar la dimensión de este alineamiento vale recordar que en las elecciones presidenciales de 2023, cuando el peronismo sufrió una dura derrota en casi todo el país, en Presidente Perón obtuvo más del 60 % de los votos.

No es de extrañar por tanto que, a comienzos del siglo XXI, después del triunfo de Néstor Kirchner en 2003, haya resurgido el interés por la historia que está detrás del nombre compartido por Argentina y el País Vasco, ahora ya con el cuadro de Picasso como nexo principal entre la villa bombardeada en 1937 y la dictadura argentina instalada en 1976.

La municipalidad tomó la iniciativa encargando una reproducción del *Guernica* al pintor local ya fallecido, Miguel Ángel Grande de la Vega, quien no replicó fielmente el cuadro, sino que introdujo su propia impronta mediante el uso del relieve y la modificación de las figuras, impregnadas del sello personal que les imprime el artista, en las que destacan unos rasgos fisionómicos mestizos, más identificables con la población americana que con la europea del original.



Fig. 54. *Guernica* de Miguel Ángel Grande de la Vega,
Guernica, Presidente Perón.

El mural se encuentra en el Anfiteatro Homero Manzi, lugar cerrado por una verja blanca que obliga a observar la obra a distancia.



Fig. 55 y 56. Vistas aérea y lateral del Anfiteatro Homero Manzi.

Forma parte de un memorial más amplio que homenajea a los periodistas detenidos-desaparecidos durante la dictadura de 1976. La función política de signo progresista subyacente en la recuperación del cuadro es muy clara.



Fig. 57. Placa Homenaje a los periodistas víctimas de la dictadura.



Fig. 58. Detalle.

Si bien en la única imagen -borrosa- de la inauguración del mural que pude encontrar en la página de *Euskal Kultura* se ven tres hombres en compañía del pintor y se enfatiza la presencia del Centro Vasco, en la actualidad no he encontrado una *eusko etxea* en Guernica. Dos de los asistentes identificados con instituciones vascas provienen de otras localidades, uno del Centro Vasco Francés de Buenos Aires; el otro, de la vecina ciudad de San Vicente, aunque en 2016 se presentó como guerniquense cuando solicitó la donación de un retoño del roble de la Plaza Juan de Garay de Buenos Aires a Salvador Oria.



Fig. 59. Inauguración del mural de Miguel Ángel Grande de la Vega, tercero por la derecha.

La imagen del acto inaugural de 2007 deja ver en el plano de fondo una leyenda fragmentaria de carácter político que permite reconstruir claramente el encabezamiento “Cultura nacional y popular”. En 2023, cuando vi el *Guernica* de Guernica por primera vez, el muro había sido totalmente blanqueado y ninguna inscripción acompañaba el mural, probable huella del cambio de línea partidaria en la gestión del municipio.



Fig. 60. *Guernica*. Anfiteatro Homero Manzi en 2023.

Cuando en 2025 volví a visitarlo solo con el propósito de buscar nuevos encuadres me sorprendió una notable mutación. El *Guernica* de Grande de la Vega, preservado por un ancho marco blanco antes inexistente, estaba envuelto por una pintura mural a modo de orla, dedicada a los más destacados intérpretes de la música popular argentina, -tango, folklore, música contemporánea (rock, baladas)- representada por los rostros de Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Tita Merello, Astor Piazzola, Luis Alberto Spinetta, Roberto Sánchez (Sandro) y Charly García.

La soledad, casi desolación, del cuadro en 1923 se había revertido en una aureola policroma que contrastaba con el mural en blanco y negro del centro.



Fig. 61. *Guernica*. Anfiteatro Homero Manzi en 2025.



Fig. 62. *Guernica*. Anfiteatro Homero Manzi en 2025.

La inmediata búsqueda en la WEB para interiorizarme de tan notable innovación me llevó a la página del diario *Al Sur Web* del 26 de enero de 2024. El reclamo del *Guernica* imbuido en 2007 de la política de los derechos humanos se centraba ahora en la política anti-recortes y en el derecho a la cultura. La inauguración en el *Día de la música* era una respuesta del gobierno comunal a los feroces recortes presupuestarios del presidente ultra liberal Javier Milei, y conjuntamente, una refundación de un guernica iluminado por voces, colores y matices de la cultura argentina y conurbanense del siglo XXI.

Pero como es de esperar, no es el único *Guernica* de la ciudad fundada por Matilde Díaz Vélez. En principio, no falta tampoco aquí un guernica fantasma, aunque de más simple explicación que los anteriores. Una de las mujeres que se detuvo para contestar mis preguntas destinadas a saber que sabían los vecinos sobre el cuadro, me respondió con absoluta seguridad que en la Escuela N°1 Manuel Belgrano había una reproducción. Después de buscar corroborar el dato en distintas ocasiones, Anastasia Florián, profesora de arte muy entendida en la estética y la historia del óleo y en asuntos guerniquenses, me explicó que cuando se iniciaron las acciones para recuperar la memoria del bombardeo del pueblo vasco y del genocidio de la dictadura argentina, en dicho establecimiento se organizaron varias actividades para acercar los hechos a los estudiantes, pero nunca se pintó ni se reprodujo el cuadro en ninguna de las paredes. Sin duda la persona informante había sido, de niña, una de aquellas alumnas, y su memoria confundía algunos detalles materiales, pero no el sentido simbólico del acto. Meses más tarde, Roberto, administrativo de la escuela, me reconfirmó que no había un guernica en la escuela, pero que no estaría mal pensar en tener uno.

Otros guernicas no hablan tanto del pasado como de los fenómenos poblacionales y culturales del presente. Al mismo tiempo que el cuadro se incorpora al acervo cultural de una ciudad que se integra a la gran urbe del AMBA, se va produciendo un previsible borramiento de las causas que lo originaron. En la medida en que el mismo nom-

bre da identidad a los habitantes, cada vez más numerosos, Guernica ya no remite a la “cuna de los antepasados” de los fundadores sino a una localidad del Tercer Conurbano. Pese al nombre tan emblemático y la invocación de los precursores en el acta fundacional, la mayor parte de los vecinos más antiguos son de origen italiano o español, o del interior argentino a partir de la década de 1940. No hay placas alusivas a los fueros, y aunque hay menciones a la plantación de un roble, no he podido encontrar referencias ni testimonios sobre la existencia de un *gernikako arbola* en Guernica.

La coincidencia del nombre de la ciudad bonaerense con la de los fueros de Euskadi genera un fenómeno peculiar y diría que hasta único: Guernica es el lugar de nacimiento o de residencia de ciudadanos arraigados alrededor del topónimo de origen vasco, pero con una seña de identidad argentina y conurbanense. Las actuales generaciones, con ancestros de este lado del Atlántico –provincias del interior, países limítrofes– es decir, emigrantes directos o descendientes de emigrantes internos, se reconocen hijos de la Guernica autóctona, argentina, rioplatense inserta en la cultura del poliédrico Gran Buenos Aires, con su galimatías de múltiples confluencias y mestizajes.

El óleo del artista malagueño se solapa con la recreación de Miguel Ángel Grande de la Vega que luce en el Anfiteatro Homero Manzi. Cuando enseñaba una imagen del cuadro a distintos vecinos abordados al azar, todos reconocían de inmediato que era el mismo del anfiteatro, pero no siempre recordaban el nombre de Picasso; hubo quien lo confundió con Benito Quinquela Martín, error más que comprensible porque se trata del más internacional de los pintores argentinos contemporáneos del malagueño.

La vinculación del cuadro con un sentimiento de pertenencia a la localidad del Tercer Conurbano queda manifiesta en la explicación del propietario de un negocio –almacén, fiambrería– sobre las razones que lo habían llevado a colgar un pequeño *Guernica* entre los anaques de productos alimenticios: “porque es el nombre de nuestro pueblo, porque es de acá; somos de Guernica, es nuestro”, respondió.



Figs. 63 y 64. Almacén y fiambrería “Mi viejo”, Guernica.

Café restaurante Luno: el nombre que faltaba

Más elaborada e ilustrativa del proceso de conversión de Guernica en topónimo y seña de identidad “de lado de acá” es la intervención sobre el cuadro que se puede contemplar en el Café restaurante Luno. Se trata de un *Guernica* de gran tamaño en el cual las principales siluetas del original han sido reemplazadas por conocidos personajes de la historieta argentina e internacional.



Fig. 65. Bar-cafetería Luno con *Guernica* al fondo.

Otras obras famosas con similares procedimientos acentúan la estética del local: en el salón principal cuelga una Gioconda de Leonardo da Vinci con reminiscencias de Marcel Duchamp y de Andy Warhol, solo que esta Mona Lisa hace un globo con una goma de mascar y, además, luce en el torso un grafiti de gruesas letras con el nombre del bar.



Fig. 66. Bar-cafetería Luno con Gioconda y Guernica

En una sala más pequeña, el fragmento *La creación de Adán*, de *El juicio final*, de Miguel Ángel, está recreado con la familia Simpson como protagonista.



Fig. 67. Café Luno, recreación del *Juicio final*.

El local está decorado y amueblado con una exquisita armonía posmoderna *vintage*, donde convive la modernidad con el tributo al pasado bajo la forma de numerosos objetos que han caído en desuso, pero familiares para un parroquiano maduro. El ambiente y el ornato de lugar no van a la saga de las exigencias de los locales gastronómicos de las zonas exclusivas de una gran ciudad, salvo por un par de detalles: en Luno “todos los objetos funcionan”, me aseguró Sebastián Martínez, entregado a labores de re-creación y conservación. El cuidado artesanal de artefactos que fueron cotidianos en el siglo pasado es una señal del ‘tempo’ moroso, no capitalino ni cosmopolita de Guernica, donde aflora el ritmo de vida de pueblo del interior lindante con el campo que todavía permanece entrelazado de forma inseparable con la impronta conurbanense.

Los mismos aparatos suelen encontrarse decorando hoy casas y bares, pero casi siempre sin funcionar; en cambio, en el ‘tocado’ de Luno se puede escuchar un LP (auténtico vinilo), recibir una llamada en el teléfono de disco; encender el televisor en blanco y negro, programar la alarma en reloj despertador analógico, leer un libro en papel o presenciar un concierto en vivo.



Fig. 68. Fachada de Café Restaurante Luno.



Fig. 69. Luno, interior.



Fig. 70. Luno, discos de vinilo.



Fig. 71. Luno, teléfono de disco.

La segunda diferencia es la recreación del *Guernica*, disruptiva y atrevida con el arte clásico o, incluso, con el ya canonizado arte pop. El proceso de resignificación del cuadro de Picasso rubricando los signos de identidad de los vecinos de Guernica - Presidente Perón alcanza su quintaesencia en la recreación que aglutina la obra original y la reproducción técnica, el arte de masas y el pastiche, sin otra deuda que la libertad sin tasa que caracteriza la estética conurbanense según la define Saborido.

Las premisas citadas más arriba, “mezclarás estilos como se te cante” y “representarás lo que sientas propio” toman cuerpo al pie de la letra en Luno.

Los héroes de historietas que reemplazan las criaturas picassianas rinden tributo a la tradición del cómic y de la animación norteamericana de distintas épocas -un Mickey Mousse de los primeros años, el Pájaro Loco y Homero Simpson- pero también homenajean la historieta argentina en los personajes de Hijitus y, el más digno de destacar, Patoruzú, que ocupa un lugar sobresaliente en la composición, en el ángulo superior derecho.



Fig. 72. *Guernica*’ de Luno.

El famoso cacique tehuelche creado por Dante Quinterno en 1928 probablemente es poco conocido para las nuevas generaciones, cuestión no menor si se piensa que con este personaje, el *Guernica* de Luno rescata la memoria cultural de un cómic señero que apareció por primera vez, seis años antes de la fundación de Guernica.

En el cuadro de Picasso se fusionan con audacia dos recorridos paralelos, la historia autóctona y el arte universal: “el indio” Patoruzú, consagrado héroe argentino con atributos modélicos atribuidos a los pueblos originarios, a pesar de ser cuestionado hoy por pecar de eurocentrismo, es, en definitiva, un héroe nacional muy arraigado. El gesto cosmopolita y modernizador, que une el arte elevado con expresiones alejadas de la tradición culta, desmerecidas en el pasado, como la historieta y la animación, no es un mero divertimento. Sebastián Martínez, factótum de Luno, lo explicó en el cordial y esclarecedor intercambio que mantuvo con él:

Con Débora Majul, la dueña, queríamos un Guernica que nos representara, que la gente reconociera como gran obra de arte pero que a la vez fuera algo nuestro y cercano a nuestro mundo. Guernica aquí no es España, es nuestra ciudad.

También pensamos en el público infantil, que, si venían niños, no quedarán impactados por la tragedia y la violencia que se desprenden de las imágenes. Aunque no ven la reproducción fiel, les queda un aprendizaje, algo que recordarán y los llevará a preguntar y averiguar de qué se trata. Sabemos muy bien qué sucedió en 1937, y por qué Picasso pintó el cuadro, y procuramos que la historia de las dos ciudades y los vínculos que las unen estén presentes en el local, no solo a través del cuadro sino de información que el visitante encuentra en la entrada. También he pensado en plantar un roble.

Pero si el diálogo del *Guernica* con la historieta constituye una atrevida re-composición conurbanense, Luno, el nombre del bar, revela un fondo ilustrado y erudito sin alardes combinado con la evidente sensibilidad innata de los artífices, presente en todos los detalles del bar.

Pocos, aunque muy ilustrados picassianos han de saber que Luno –también Lumo– es el segundo nombre de *Guernica*, detalle solo conocido por personas muy vinculadas a la historia y la toponimia de Euskadi. La denominación oficial, Gernika-Lumo, es el resultado de la fusión de la villa foral con la anteiglesia de San Pedro de Lumo, lindante con la primera. Durante mucho tiempo cada localidad tenía representantes propios en las institucionales locales, hasta que la cercanía derivó en la integración de ambas en una única jurisdicción.

Débora y Sebastián, artífices de Café Luno, se propusieron sacar a la luz esa parte de *Guernica* menos conocida, y no solo bautizaron el local con el nombre de Luno, sino que se lo recuerdan y explican al visitante con dos relojes que marcan la hora en ambos continentes y con un audiovisual sobre la ciudad homónima “del lado de allá”.



Figs. 73 y 74. Impresos en el muro a la entrada de Café Luno.

La emergencia de una nueva identidad, de raíces típicamente mestizas y argentinas, que sin embargo incluye la memoria de un origen, tiene en el guernica oficial y en el privado de la ciudad cabecera del partido Presidente Perón una manifestación sintomática. Ambas son recreaciones de distinta naturaleza, eclécticas y mestizas, vivas y desmuseificadas, con cédula -y médula- de identidad genuinamente conurbanense, que se ensamblan con la historia y la cultura de la vieja Europa a través de un topónimo vinculado a una estirpe fundacional de raíces coloniales y a un episodio bélico que todavía estremece.

Quizás pueda concluirse que los guerniquenses no son ajenos al pasado, pero su historia e identidad arraigan en la ciudad argentina, por lo que se explica que no aten su identidad y su sentir a la este-la trágica de una ciudad española homónima que sufrió un cruento bombardeo cuando la Guernica “del lado de acá” era una ciudad en pañales. Quizás si no fuera por la guerra civil española y el gran Picasso, Guernica cabeza del partido de Presidente Perón, tendría pre-

sente la herencia española y vasca como la Córdoba de Argentina mantiene viva las huellas de la Córdoba ibérica, la Mezquita musulmana y el puente romano sobre el río Guadalquivir de su homónima andaluza; es decir, prácticamente borradas.

Como colofón que corrobora de modo magistral el devenir del *Guernica* como seña de la identidad guerniquense, Matías Barrales, después de dos años de intercambios de impresiones y puntos de vista, comentó como al pasar: - “¡Ah!, el apellido de mi abuela materna es Igarzábal; Igarzábal oriunda de Córdoba”. Córdoba de Argentina, obviamente.

Gerli, partido de Avellaneda. Primer cordón del Conurbano

Otra reproducción del *Guernica* cuyo primer rastro encontré en Internet se encuentra en Gerli, ciudad repartida entre los municipios de Lanús y Avellaneda, aunque en este caso es la segunda coordenada la que nos interesa.

El fresco encierra sugestivas huellas de distintas épocas de la historia reciente argentina, y las resignificaciones superpuestas alcanzan especial densidad. La visita que realicé al sitio físico del emplazamiento me permitió continuar el recorrido de un itinerario fundamental del óleo picassiano en Argentina.

Antes había encontrado en la WEB dos instantáneas de especial trascendencia, pero escuetas en detalles y contextos. Una exhibe una imagen de la inauguración del *Guernica* donde sobresalen las figuras de Taty Almeyda, destacada Madre de Plaza de Mayo, y de Rodolfo Venturino, el artista que ejecutó la obra robándole tiempo a su trabajo de taxista.



Fig. 75. Dos vecinos de Gerli rodean a Taty Almeyda y a Rodolfo Venturino en el centro.

La otra proviene de las redes sociales de Peter Saborido, a quien ya hemos mencionado. Gerliano de pro, es un entusiasta mentor de su localidad natal, y de todo el Gran Buenos Aires en general.



Fig. 76. *Universo Conurbano*, Peter Saborido, captura de pantalla.

En la imagen de su muro de Facebook, fechada el 20 de junio de 2020, pero que se retrotrae a un año atrás, se ve a Saborido posando frente al mural que rebautizó “Gerlica” –inspirador de mi neologismo Argernica–, junto al humorista gráfico Miguel Rep -Rep- y al artista plástico Daniel Santoro, célebre por su dedicación a la iconografía y mitología peronistas.



Fig. 77. De izquierda a derecha: Rep, Peter Saborido y Daniel Santoro. Muro del Facebook de Peter Saborido publicado el 22 de junio de 2020.

Se puede ver además un viejo Renault 12 cuya carrocería reproduce diferentes fragmentos del famoso cuadro. A un costado de una fotografía similar, se lee la reproducción de un mensaje de Instagram: “es lo mejor que vi hasta ahora en Instagram. Gerlica hay que patentarlo...”.



Fig. 78. Muro del Facebook de Peter Saborido publicado el 22 de junio de 2020.

El capítulo 4 de *Universo conurbano*, documental que también ha sido objeto de mención anteriormente, titulado *Paredes, sueños y mensajes*, dedicado a pinturas, grafitis y otras intervenciones de igual cariz, se detiene en dicho fresco. En el fragmento que le dedica, Daniel Santoro, posando frente a este guernica o Gerlica, dice: “Es muy lindo que una zona del Gran Buenos Aires termine apropiándose de una pintura de fama internacional. Y las paredes se usan para estas cosas, para comunicar a través del arte”. Y añade: “Las paredes vienen a ser un lienzo, donde se pinta, se plasma la voz de los barrios”.



Fig. 79. *Universo conurbano*, Rodolfo Venturino y Daniel Santoro (captura de pantalla).

El mural objeto de atención y elogio que felizmente, pude comprobar con mis propios ojos, no era espectral, lucía en una de las paredes de un centro cultural situado en la calle Caxaraville esquina Presidente Sarmiento, rodeado de las construcciones típicas de un barrio de clase trabajadora del Conurbano.



Fig. 80. Centro cultural Matute, calle Caxaraville esquina
Presidente Sarmiento, Gerli.

En un letrero informativo se leía ‘Matute Cultural’ y una serie de
anuncios sobre las actividades que se desarrollaban ese mes.



Figs. 81 y 82. Centro cultural Matute. Perspectivas.

“Venga cualquier día por la tarde, ellos siempre están”, me dijeron los vecinos. El ‘*Guernica* gerlica’ se veía un poco empalidecido comparado con la foto inaugural. Inserto en el conjunto urbano de su emplazamiento, rodeado de casas bajas, calles angostas transitadas por automóviles de viejos modelos y gente abocada a tareas cotidianas en las veredas, transmitía la viva dimensión de su presencia y significado.

Cuando mediante un simple y expeditivo llamado telefónico tomé contacto con Alejandra Robles, responsable de ‘el Matute’ junto con su compañero Mariano Bragán, comenzó a desgranar, con suma amabilidad, la historia, del Centro primero y del *Guernica* luego: con su compañero, originario de Avellaneda, decidieron crear un centro cultural. Ambos tenían formación artística; ella residía en la Capital Federal y había estudiado en la UBA. Gracias a una tía apellidada Matute, cuyo nombre pusieron al centro en señal de agradecimiento, pudieron disponer de una casa de dos plantas, muy deteriorada. Empezaron a acondicionarla, arriba para vivienda de la pareja y su hija, abajo para desarrollar talleres: teatro, música, dibujo, guitarra, tango, danzas folklóricas, ajedrez, dibujo... Todavía se puede encontrar en Internet una fotografía de cuando se llamaba Centro Cultural y Deportivo María Delia Matute, en la que se ve el *Guernica* recién inaugurado.



Fig. 83. Centro cultural Matute. Vista nocturna.

La cuenta de Instagram y las Novedades de WhatsApp certifican día a día una intensa actividad, diversa y cambiante, tanto más encomiable cuando desmitifica que en determinados ámbitos sociales apremiados por cubrir las necesidades básicas, son inviables los proyectos culturales. Más ponderable aún si se tiene en cuenta que en los períodos en que la crisis económica se ahonda compaginan los talleres con la asistencia social, como sucedió cuando el plan económico de La Libertad Avanza (LLA), partido en el gobierno desde 2024, redujo las ayudas a los comedores sociales con el consiguiente aumento del número de pobres.



Fig. 84. Novedades (*Whatsapp*), del Centro cultural Matute (capturas de pantalla).

En este contexto, el mural de Gerli es la culminación de un proceso que entronca con el *Guernica* como icono de resistencia a las

dictaduras, la violencia y la opresión. Tuvo un precedente en 2014, que no sobrevivió porque se deterioró mucho y pronto, por lo que, en 2016, volvieron a planear un nuevo mural, que fue inaugurado en 2018. Entre otros temas posibles no dudaron en que debía ser el cuadro de Picasso, sobre todo después del triunfo de partido neoliberal PRO, liderado por Mauricio Macri.

Las razones de elegir este cuadro están a la vista -dice Rodolfo Venturino a eldiariosur.com-, ocurren guernicas todo el tiempo. Es nuestra manera de reaccionar y responder a una realidad, es la forma que encontramos los artistas de protestar.

La respuesta de Mariano Bragán corrobora los momentos clave del derrotero del *Guernica* en Argentina, enlazando con el trayecto iniciado en la España de Franco y continuado como símbolo de paz y reclamo contra las dictaduras enarbolado en Argentina por los sectores progresistas y los organismos de derechos humanos sensibles a injusticias de variada índole.

En el 2015, cuando nos surgió la idea de hacer el Guernica, estábamos en el contexto de un escenario de nuevas guerras, las de Oriente, no recuerdo si Afganistán... había un clima bélico. Acá estaba por ganar Macri, entonces pensamos que tenía que ser algo relacionado con la paz, con el compromiso con la paz, antibélico. Y no se nos ocurría, dimos vueltas, estábamos pensando en unos trabajos de un grafitero francés que es famoso, pero no nos cerraba. Y bueno... Rodolfo Venturino se va, así, con dudas a la casa, y desde la casa nos llama: - ¡Ah!, el Guernica, ¡cómo no se nos había ocurrido antes! El Guernica estuvo siempre ligado acá a la militancia en los años '70. Era como una cosa emblemática, la cara del

Che y el Guernica. Esas dos cosas yo siempre las veía en mi infancia, por ejemplo, cuando íbamos al local del Servicio de Paz y Justicia de Adolfo Pérez Esquivel, me acuerdo que había un cuadro del Guernica ahí; yo lo ligo siempre a la lucha por los derechos humanos y todo lo que lo rodea.

Otras fotos de la inauguración que no están subidas en la red, terminan de revelar el espíritu y las convicciones ideológicas del matrimonio: en ellas, además de Taty Almeyda se puede ver al padre José María di Paola, “el padre Pepe”. El respetado sacerdote tiene en su haber una sostenida actividad pastoral en barrios desfavorecidos, en la línea política de los curas tercermundistas.



Fig. 85. Inauguración del *Guernica* de Gerli. Segundo por la derecha, sentado, el padre Pepe, en el centro, Taty Almeyda; haciendo uso de la palabra, Mariano Bragán.

Una de pruebas más evidentes del arraigo y reconocimiento del Matute en el barrio es que, contra todas las advertencias y pronósticos, el *Guernica* no ha sido vandalizado. La decisión de seguir adelante con el mural pese a los vaticinios en contra se traduce hoy en una

pintura que solo ha tenido que resistir el paso del tiempo y los efectos del sol y la lluvia.

Como también resiste las inclemencias climáticas el añejo Renault 12, toda una institución en el barrio, un guernica ambulante que, como una prolongación del mural, forma parte del paisaje urbano.



Fig. 86. Mariano Bragán junto al emblemático Renault 12 del Centro cultural Matute.

En ocasiones, el humilde utilitario se vuelve escenografía andante, como cuando sirve de coche ceremonial para trasladar a los novios de *Bodas de sangre*, la tragedia de García Lorca, que la compañía teatral Los payasos de Matute representó dirigida por Paula Sánchez. Adaptada a la realidad argentina, con el título *Tercer cordón del Conurbano, una tragedia marrón*, sitúa la acción en un alejado espacio del AMBA. En 2025, en la convocatoria de los Premios María Guerrero a la producción 2024 la obra obtuvo el galardón a la mejor

adaptación (Mariano Bragán y Compañía Payasos del Matute) y a la mejor dirección (Paula Sánchez).

Plaza de Mayo y Ensenada, 1955: “nuestros guernicas”

Mi deambular errático, hasta cierto punto, por la WEB desembocó un día, entre el barrio de Almagro y el de Gerli, entre la ciudad de Buenos Aires y el Conurbano, en una página de la CNN que hoy ya no está localizable, donde se exponía una conocida imagen del bombardeo a Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955, perpetrado por la Armada Argentina contra población civil indefensa compuesta, bien por adeptos al peronismo que acudían a la espera noticias del presidente Juan Domingo Perón, bien por simples transeúntes sorprendidos en diligencias cotidianas. El primer mandatario había sido detenido por un grupo de militares golpistas, en una operación que resultó frustrada, solo tres meses antes del derrocamiento definitivo. La indiscriminada matanza que dejó alrededor de 355 víctimas mortales y más de 2000 heridos, en la nota de la CNN era denominada el “guernica argentino”: “Ataque a Casa Rosada. La Guernica de la Argentina by CNN en Español”. Probablemente la página corresponda al audiovisual de Horacio Rivara emitido el 15 de diciembre de 2015, comentado por David Cox. Primero desapareció el video y luego la página, pero, aunque no estén disponibles, el título basta: “El recuerdo del *Guernica* argentino”.

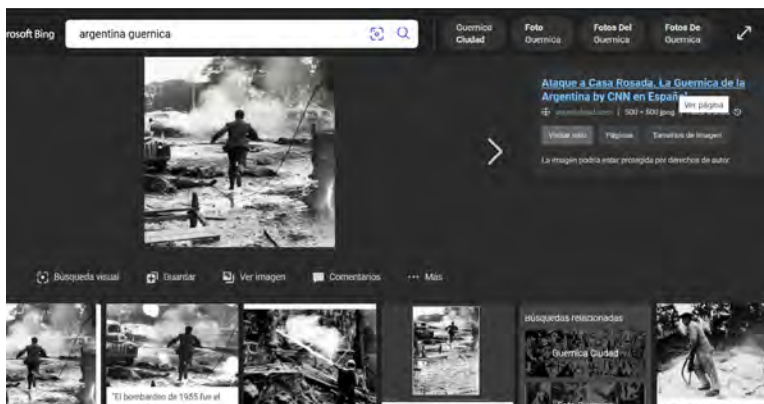


Fig. 87. Captura de pantalla, WEB CNN (no disponible actualmente).

El paralelismo es inobjetable; en ambos casos el propósito fue asestar un castigo ejemplar a un colectivo indefenso concentrado en un lugar simbólico por razones históricas y políticas: en el País Vasco, a la ciudad foral y a los vecinos de Guernica; en Argentina, al pueblo peronista y a la Plaza de Mayo, lugar por antonomasia del encuentro con el líder.

La acción estuvo a cargo principalmente de aviones tipo AT-6 de la Aviación de la Marina de Guerra, aunque contaron con el apoyo de la Fuerza Aérea. Llegaron a descargar alrededor de 14 toneladas de explosivos en tres arremetidas acompañadas de tiroteos sobre la Casa Rosada, la Plaza y las inmediaciones.



Fig. 88. Aviones sobrevolando Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955.



Fig. 89. Bombardeo de Plaza de Mayo, 16 de junio de 1955.

Era la primera vez que unas fuerzas armadas bombardeaban población civil de su propio país; aquí el fin último era, bajo el propósito declarado de concretar un golpe de estado, dar muerte al presidente; en España, ocupar territorios y consolidar el golpe de estado que se había cometido contra la II República el 18 de julio de 1936.

La comparación comenzó a repetirse en diferentes contextos; entre otros, en fechas cercanas, la pronunció el humorista y conductor Dady Brieva en un programa de televisión emitido el 28 mayo 2023, cuyo título, “Peronismo para todos”, anuncia explícitamente su encuadre partidario.

En el marco de una investigación académica, en 2017 Juan Besse y María Graciela Rodríguez habían puesto el foco en la semejanza de ambos episodios, resumida en *16 de junio: bombardeo y masacre: Imágenes, memorias, silencios*, libro editado por Biblos. Como cita Joaquín Arias en el artículo “El bombardeo se sigue reescribiendo”, al comparar Guernica y Plaza de Mayo, los autores señalan además de la concordancia, una divergencia sustancial, el bombardeo argentino no tuvo una obra de arte que denunciara el hecho: “la ausencia de una inscripción como la que Picasso produjo con ese cuadro marca una relativa invisibilidad del acontecimiento”. La comparación es más que pertinente, no así la diferencia que señala el autor entre las dos ciudades, basándose solamente en el tamaño de una y otra, desconociendo la proyección simbólica de Gernica más allá de sus fronteras.

Años antes, en junio de 2009, el diario digital *Rebelión* había publicado el artículo de Juan Carlos Cena y Elena Luz González Bazán bajo el título, “Bombardeos sobre Plaza de Mayo: La masacre del 16 de junio de 1955 es el Guernica argentino”. Los ejemplos podrían continuar: “Yo lo considero como el Guernica argentino... es el símbolo de la ignominia, bombardear una ciudad abierta con indefensos debajo”, declaró Alejandro Covello a Radio Nacional en 2022. Y un muy reciente artículo de septiembre de 2025 en *Página 12* firmado por Juan Pablo Csipka lleva el título “El día que Buenos Aires fue Guernica”.

Más allá del repertorio, sin duda incompleto, me interesa destacar la datación: todos fueron publicados entre 2009 y 2005 aproximadamente. El período no es aleatorio, por el contrario, pues en las dos primeras décadas del siglo XXI el recuerdo de la matanza de Guernica unido al cuadro de Picasso se había revitalizado. Como ya se ha dicho, después de la crisis del 2001 y de la voluntad del presidente Néstor Kirchner de recuperar la memoria del movimiento peronista y de la última dictadura militar, en consonancia con las políticas de derechos humanos y la decisión de recomenzar los juicios contra los responsables de genocidio. (Los juicios se habían suspendido por las leyes de Obediencia debida, Punto final y, finalmente, consecuencia del indulto otorgado por el presidente Carlos Menen en 1990 a los miembros de la Junta de comandantes juzgados por su responsabilidad en la implementación del terrorismo de estado).

En este marco, la decisión política de sacar del olvido a las víctimas de la incursión aérea desde la cultura del peronismo de izquierda fue continuada por la presidenta Cristina Fernández, quien en 2006 abrió un concurso para erigir un monumento en memoria “de las 308 víctimas identificadas del bombardeo de Plaza de Mayo acontecido el 16 de junio de 1955, así como al número aún no precisado de víctimas no identificadas y a los más de 1200 heridos por el ataque”.

La propuesta seleccionada lleva la firma de la artista plástica Nora Patrich y se titula *Del cielo los vieron llegar. Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955*. El título está inspirado en “La maldición de Malinche”, la célebre composición de Gabino Palomares, popularizada por la intérprete Amparo Ochoa. Los versos iniciales “Del mar los vieron llegar”, que plasman la primera visión de los pueblos americanos cuando arribaron los conquistadores españoles, se convierte en la mirada impregnada de una misma mezcla de inocencia, perplejidad y espanto de los ciudadanos sorprendidos por la descarga de los aviones. La obra se inauguró en 2008 y en 2023 fue distinguida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) con la incorporación al Patrimonio Artístico Internacional

vinculado a temas de crímenes masivos y persecución política; la página *Memorias situadas* proporciona la información imprescindible.

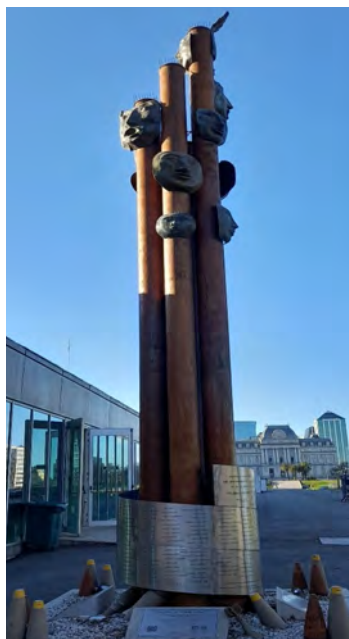


Fig. 90. *Del cielo los vieron llegar*, Nora Patrich, Plaza de Mayo.



Fig. 91. Placa al pie de la escultura *Del cielo los vieron llegar*.



Fig. 92. Placa conmemorativa y lista de las víctimas del bombardeo a Plaza de Mayo.

Distintos espectadores han visto en el conjunto escultórico instalado en la parte posterior de la Casa de Gobierno, al lado de la entrada al Museo del Bicentenario, huellas evidentes de Picasso, aunque la percepción no es unánime y la propia artista lo niega. Patrick estuvo exiliada en Canadá, en Vancouver, y afirma que encontró en las conocidas figuras totémicas de esa ciudad la principal fuente de inspiración. Pero se sabe que las experiencias estéticas, los intertextos y los diálogos transartísticos subyacentes, tanto en la literatura como en las obras de arte, conforman un hilo invisible que van más allá del

propósito creador y a menudo los propios autores no lo perciben. Cuando se trata de Picasso y de un cuadro como el *Guernica*, difícil es que su huella no actúe como un sustrato que alimenta la imaginación de una artista abocada a recordar las víctimas inocentes de un bombardeo, resonancia que la escultora tiene muy presente en una charla con Felipe Méndez Casariego publicada en *Página 12* en 2023: “A diferencia de *Guernica*, en donde hubo un repudio internacional, el bombardeo de la Plaza de Mayo no tuvo reconocimiento...”.

El conjunto escultórico apela a una estética despojada que traduce una gran emoción con líneas simples y estilizadas. Está conformado por varias figuras que miran hacia el cielo, unas con candidez aún, otras azoradas ante el peligro. Aunque no todas muestran señales de horror, tres de ellas tienen una expresión de sorpresa y miedo que no se encuentra en los tótems de Vancouver. En su mayor parte estas figuras representan aves o animales mitológicos que remiten a la fauna americana o, en menor medida, a figuras antropomórficas en actitud hierática, con dominio de una verticalidad frontal, sin movimiento y muy coloreadas, que no expresan emociones, ni de alegría ni de pesadumbre. En las esculturas de Nora Patrich prevalece el color terroso y pese al dominio de la verticalidad los rostros se elevan al cielo con un gesto mínimo pero suficiente para delatar sentimientos y estados de ánimo. Pero, por sobre todo, se distinguen de los tótems en que estos no tienen manos, que en el *Guernica* son manos alzadas que claman al cielo y tienen en la mujer que levanta los brazos un lugar destacado, arriba a la derecha, como tienen un lugar destacado los brazos en la cúspide de la escultura de Patrich. Son tres brazos de bronce con las manos abiertas apuntado con las palmas al cielo que según explica en la entrevista citada, “imploran o tratan de proteger, según el espectador”.

De mismo modo, en el grupo escultórico desempeña un lugar destacado el grito que emana de los rostros asustados, como los críticos y la misma artista lo han señalado: de las doce máscaras de bronce que componen el monumento, tres rostros masculinos, tres feme-

niños y tres infantiles tienen expresión de apacible inocencia, y otros tres representan “el horror, con la boca abierta en un tremendo gemitido desgarrante de espanto”. Rostros más cercanos, probablemente sin habérselo propuesto la escultora, a los aterrados aldeanos de las universales figuras de Picasso que a los impávidos tótems canadienses.

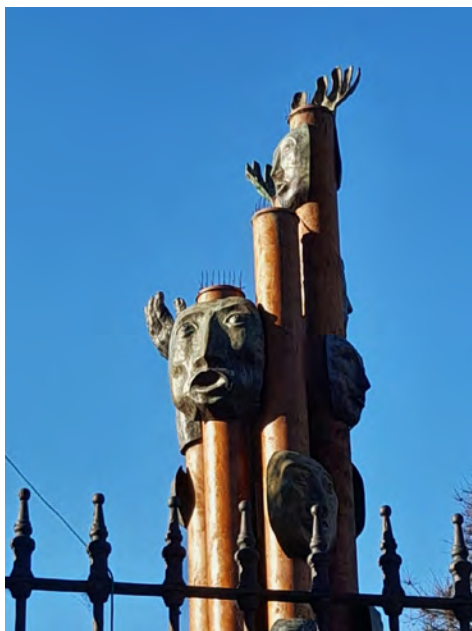


Fig. 93. Escultura *Del cielo los vieron llegar* (detalle).



Figs. 94 y 95. *Guernica* (detalle). *Del cielo los vieron llegar*. Terminación superior. Detalle.

Sobre el diálogo solapado del cuadro y la escultura, es pertinente recordar que quien mira, como quien lee, crea una nueva obra de arte con un cúmulo de saberes que comparte con una comunidad, la comunidad interpretativa, según el concepto de Stanley Fish. Quienes conozcan el *Guernica* y conozcan pormenores de los dos bombardeos, es probable que antes o después pongan las obras a dialogar y descubran en las despavoridas miradas de las mujeres, hombres y niños de Nora Patrich, reverberaciones de los ojos despavoridos de las criaturas de Picasso.

Aunque en su momento el ataque a mansalva tuvo una enorme repercusión, después del golpe de estado del 16 de septiembre de 1955, junto con la proscripción del Partido Justicialista fue cubierto por un velo de silencio. Durante décadas fue ocultado; no se estudiaba en las escuelas y, como sucedió con la destrucción de Guernica, intentaron hacer responsable a la facción de las víctimas, con Perón como primer culpable, al tiempo que se banalizaba el hecho, quitándole importancia y alterando los datos para ocultar los centenares de muertos y heridos. Los transeúntes durante años pudieron contemplar los orificios de las bombas en el Edificio de la Marina en el Paseo Colón de la capital porteña, el más atacado porque allí se encontraba el presidente. No era infrecuente que se los señalara a los niños a la manera de un juego de mesa, como consecuencia de una batalla sin otras consecuencias que las huellas de las explosiones.

Ensenada, barrio Campamento

Con independencia del diálogo entre pintura y escultura, y de averiguar quién fue el primero en ver el paralelismo entre las acometidas aéreas de Guernica y de Buenos Aires, lo cierto es que en el siglo XXI la asociación fue cobrando fuerza y se extendió, en años más recientes, al bombardeo, más ignorado todavía, sufrido por el distrito de Ensenada dos meses después del de Plaza de Mayo. Sucedió en

pleno escenario del golpe de estado que destituyó al presidente Perón, iniciado el 16 de septiembre 1955 y consumado el 23 del mismo mes. La ciudad de La Plata, con los barrios obreros de Berisso y Ensenada –constituidos partidos autónomos en 1957–, sufrió cruentos enfrentamientos durante cuatro días entre los sectores sublevados, (fundamentalmente de la Marina), y tropas leales al gobierno constitucional, hasta el punto de que la población civil, ante la amenaza de bombardeos, buscó refugio por dos veces en La Plata, la cual, por otro lado, tampoco era muy segura.

En uno de esos choques, el 16 de septiembre de 1955, fue bombardeado el barrio obrero de Campamento, que rápidamente quedó destruido porque las casas eran de madera. Al ser un sector lindero con la destilería de YPF el riesgo se disparaba de manera incalculable.



Fig. 96. Barrio Campamento de Ensenada después del bombardeo.

Con la población ya evacuada, el ataque solo dejó en pie la casa de Rodolfo ‘Cholo’ Ortiz, quien eligió quedarse para colaborar en la defensa de Perón. Los hechos han sido recuperados de un largo olvido por una metódica investigación a cargo de Marina Illanes. Su

monografía *La batalla de Ensenada. El golpe de estado de 1955 en un enfoque local*, publicada en 2014, aporta fotografías poco conocidas de la incursión aérea y del éxodo civil. Aunque el autor no proporciona ninguna cita, el artículo aparecido en *Cohete a la luna* diez años después, firmado por Juan Manuel Nannarino, bebe evidentemente en la mencionada fuente.

En 2024 se estrenó el film documental *Ensenada '55*, dirigido por Hugo Crexell, que proporciona nueva información sobre estos hechos todavía poco conocidos, que lamentablemente no he podido volcar en el presente libro.



Fig.97. Camión de YPF trasladando gente hacia La Plata (*El Argentino*, 17 de septiembre de 1955).



Fig. 98. Éxodo desde Ensenada hacia La Plata
(*El Día*, 17 de septiembre de 1955).

Ortiz encerró a su mujer e hijos en la casa para protegerlos, pero una esquirla lo dejó sin vida en los alrededores de la vivienda que hoy además de residencia familiar cumple la función de Lugar de memoria, visible en las placas recordatorias que rivalizan con la fronda del jardín exterior.



Fig. 99. Retrato de Rodolfo 'Cholo' Ortiz. Museo a cielo abierto, Barrio Campamento.



Fig. 100. Lugar de memoria Casa de Rodolfo 'Cholo' Ortiz.



Fig. 101. Placas recordatorias en la Casa Rodolfo 'Cholo' Ortiz.

La mención del episodio en el presente trabajo obedece a que frente a la casa que recuerda a la víctima de las bombas, entre el puerto y Barrio Campamento, desde calle San Nicolás hasta Rodolfo Ortiz, doce murales rememoran el brutal suceso. Las obras pintadas por distintos artistas plásticos a partir de una propuesta del artista chileno Alejandro 'Mono' González forman parte del Museo a Cielo Abierto inaugurado el 31 de marzo de 2022.



Fig. 102. Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.



Fig. 103. Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.



Fig. 104. Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.



Fig. 105. Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.

Intercaladas con las imágenes, varios paneles reproducen palabras textuales de la prensa de la época, recuerdos de testigos directos, reflexiones sobre la violencia o pronunciamientos de personalidades - entre ellas Perón- que condenaron el hecho. Murales e inscripciones acusan hoy la inclemencia de las lluvias, el rigor del sol y la humedad ventosa del Río de La Plata.



Fig. 106. Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.

Pese a que ninguna de las pinturas reproduce ni cita de forma manifiesta el *Guernica*, de distintas maneras lo evocan, en parte por sus dimensiones, en parte por la función de denuncia y reclamo contra el olvido. El cuadro es mencionado en varias gacetillas y notas de prensa relativas a la inauguración, incluido el aludido artículo de *Co-hete a la luna*, donde puede leerse que las pinturas “se impregnan del espíritu del malagueño cuando pintó el *Guernica*”; otras expresiones de igual tenor, subrayan el paralelismo.

El proceso de abstracción y lectura simbólica que fusiona la histórica villa vasca, la matanza aérea y el lienzo de Picasso se hace traslaticio a otros hechos similares. La calificación de los bombardeos de Plaza de Mayo y de Barrio Campamento como “guernicas argentinos” tiene un antecedente destacado en “A derradeira leición do Mestre”, un óleo de 200 por 136 cms. pintado en 1945 por el gran escritor,

artista y político gallego exiliado en Argentina, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao o, simplemente, Castelao.



Fig. 107. “A derradeira lección do mestre”, de Castelao.

La obra se encuentra en el Centro Galicia de Buenos Aires y representa a dos niños que lloran ante un maestro fusilado identificado como Alexandre Bóveda, eximia figura del movimiento galleguista, amigo y correligionario de Castelao, ejecutado ilegalmente el 17 de agosto de 1936. Es considerada la obra más representativa del artista gallego y en una fecha que no es fácil de precisar recibió el epíteto de “el Guernica gallego”, naturalmente, no por el tema ni la forma artística, sino por haberse convertido en un icono de la represión en Galicia, engrandecido por el compromiso y la talla moral del artista.

Itinerario 3.2

Tierra adentro: Provincia de Buenos Aires

Ya se he mencionado que supera en mucho las posibilidades materiales de esta indagación recorrer todo el territorio nacional, ni tan siguiera el territorio bonaerense, en busca de la presencia de cuadro de Picasso.

El rastreo en la provincia de Buenos Aires se ha circunscripto a dos localidades, Tandil y Chascomús, privilegiando el análisis frente a la cantidad, a sabiendas de que en otros pueblos bonaerenses el *Guernica* no está ausente. Lamento, en los casos en que solo me fue posible tomar nota de su existencia, no haber podido tomar contacto con quienes tuvieron la idea y la llevaron adelante y, como procedí en otras ocasiones, acudir a los emplazamientos y recabar información de primera mano.

Dado que para la concepción y la metodología de mi investigación el acceso directo a las fuentes primarias es fundamental, ya que no solo aportan más y mejor información si no que con frecuencia, permiten descubrir errores y falseamientos asentados en la WEB, solo haré una breve y obligada referencia a los guernicas que no pude visitar, con el doble fin de hacerles justicia. En CABA merece especial mención el mural del barrio de Boedo, pintado en memoria del vasco Isidro Lángara, legendario goleador del Club Atlético San Lorenzo de Almagro.

Las distintas recreaciones o réplicas del cuadro casi siempre se encuentran ligadas a las *euskal etxeak*, como la de Tres Arroyos que, a

cargo del Centro Vasco Huri Erreka, tuvo dos versiones. La primera, de 2017, no resistió los embates del clima por lo que en abril de 2021 levantaron un segundo mural, fortalecido con un soporte en hierro.

También en Chivilcoy, en noviembre de 2015, el centro Beti Aurrera, “Siempre adelante”, recibió una reproducción realizada por quince artistas que tiene la paz como advocación, y en 2022, el Centro Vasco Denak Bat, “Todos juntos”, de Cañuelas, inauguró en el salón principal una versión fiel a cargo de la artista Gladys Mondino. Mucho más inabarcables son las conmemoraciones que se traducen en memoriales con placas recordatorias o nombres de espacios públicos, baste mencionar a título de ejemplo, la plazoleta “Guernica”, inaugurada en General Villegas en 2001.

Y aunque desterritorializado, merece una mención aparte la historia de Claudio ‘Goro’ Gorosito, reseñada en el diario *La Voz del Interior*. Argentino y oriundo de Córdoba, Goro fue condenado en España por tratar de introducir drogas en un vuelo regular. En sus años en el penal de Navalcarnero concibió el proyecto de bordar un *Guernica* en tamaño natural, asumiendo el papel de coordinador de un grupo de reclusos voluntarios, lo que le valió más tarde ser galardonado con la Medalla al Mérito Social Penitenciario. Al poco tiempo de cumplir la pena y regresar a su país, murió repentinamente en Villa General Belgrano.

Con o sin Picasso, es fácilmente comprobable que las conmemoraciones del 26 de abril de 1937, en la comunidad vasca se intensificaron en la segunda década del siglo XXI alrededor de las políticas provenientes de Ajuria Enea. Los actos confirman asimismo que el dispositivo material que nuclea a los asistentes no es tanto el *Guernica* sino el roble que a través de la savia de la planta madre religa a los coeterráneos y acorta las distancias. La villa foral es la quintaesencia de un trazado histórico y cultural donde el cuadro de Picasso contribuye con su poder aurático a recordar “los derechos de Euskal Herria”, reafirmados en la ya aludida campaña “Gernika Gernikara”, que reclama que el cuadro se instale en la villa foral, o en otro punto de Euskadi.

Tandil

A unos 350 kilómetros de la capital argentina se encuentra, sobre una de las escasísimas elevaciones de la llanura pampeana, la ciudad de Tandil, fundada en 1823 con el fin de fortalecer la frontera que separaba las tierras colonizadas de los territorios tehuelches.

Sería aventurado afirmar que en esta urbe la presencia del *Guernica* es mayor que en otras ciudades de similar número de habitantes de la provincia de Buenos Aires. Sin embargo, he podido constatar que, para las dimensiones de la ciudad, las huellas del ataque aéreo y del cuadro que Picasso pintó posteriormente forman parte del acervo cultural de la comunidad de manera especialmente visible, con el valor añadido de que en las diferentes manifestaciones convergen y se ratifican gran parte de los nuevos significados que se vienen analizando.

Como resultado de la red asistemática que se crea alrededor de las investigaciones en el ámbito de la cultura, tuve noticias de una reproducción del *Guernica* exhibida en el Centro cultural arte y parte y, por otro lado, supe de la existencia de un Centro Vasco Argentino, el Gure Etxea, “Nuestra casa”, que desde 1949 desarrolla una intensa actividad cultural y recreativa dirigida a mantener las tradiciones de la tierra y transmitir las a los descendientes de los emigrantes.

Después de realizar los inevitables sondeos virtuales, la llegada a Tandil abrió otro camino: una conocida aplicación de guía para carreteras me indicó entrar a la ciudad por la calle o pasaje Guernica. Quizás porque es anexa a una arteria más importante, la Avenida Balbín, el pasaje no figura en los planos callejeros de la WEB (aunque sí se encuentran un Pasaje Guernica en Macachín, provincia de La Pampa, y otro en Yala, provincia de Jujuy). Con mucha curiosidad, pero poco tiempo disponible, alcancé a atisbar un breve tramo de dos calles, algo desolado, en la zona noroeste de la ciudad, no muy lejos de la antigua estación de trenes ahora destinada a transporte de carga exclusivamente. En un principio, el hallazgo no me aportó más que un indicio de sumo interés para continuar develando.

La visita al Centro cultural arte y parte ratificó y enriqueció mis supuestos, y cuando pude entablar una conversación con Corina Alexander, *Alma Mater* del espacio, reafirmó la vitalidad de un recorrido guernicano que se enlaza con el trayecto del progresismo como una seña de identidad que adquiere significado por sí misma, y que, paradójicamente, más se afianza cuanto más se difumina el origen histórico, sea la guerra civil española, sea la tradición y los fueros del País Vasco. Las jóvenes camareras respondieron con seguridad acerca del cuadro y la autoría, pero no sobre la historia que inspiró a Picasso.



Fig. 108. Centro cultural arte y parte, Tandil.

De la misma manera que en su juventud al vicedecano Legarralde se le despertó la curiosidad por saber más, Corina también expresó interés por ahondar en el tema: “Ahora voy a profundizar más en las circunstancias que rodean el cuadro de Picasso y realzarlo más en el local”.

La copia del *Guernica* de Arte y parte tiene un trayecto propio que escuché de boca de su hacedora, la artista tandilense Evangelina –Eva– Montes. Fue esta su primera obra, un acrílico sobre madera (MDF) de 1,50 por 0,70 metros que data de 2005 y registra varios domicilios y vicisitudes: fue robado, expuesto sin culpa y cargo en el restaurante Che Papá, recuperado poco después por su dueña y cedido finalmente a Corina Alexander, aunque siempre la considerará una pieza irremplazable de su repertorio de artista plástica.



Fig. 109. Reproducción del *Guernica* de Evangelina – Montes, Tandil.

El cuadro la acompaña y le ha inspirado otras temáticas, reivindicaciones de género o la ya mencionada recreación alusiva a la pandemia de COVID19; en su casa, una copia hecha por su hija cuando era pequeña reemplaza la de su autoría. Sobre la guerra en España y el bombardeo de la villa vasca tiene vagas nociones que vincula a la creación de Picasso, y poco más, pero tiene claro que su réplica se encuentra en un lugar inmejorable, “habitado por buena gente, que defiende causas que merecen todo el apoyo”.

El centro cultural lo incorporó a sus paredes desde los inicios diez años atrás, en la primera sede de la calle Belgrano, y lo llevó después a la actual sede de la calle Hipólito Yrigoyen.

Como se aprecia en la imagen, tiene un lugar privilegiado junto a una reproducción de “Vendedora de alcatraces”, de Diego Ribera, y muy cerca de otra de Frida Kalho, de una foto de Eva Perón, de la pintura de una mujer de pañuelo blanco, de libros de temática feminista y sobre las Madres de Plaza de Mayo; una suma de signos que dejan manifiesta la adscripción ideológica que identifica el lugar.



Fig. 110. Centro cultural arte y parte (interior).

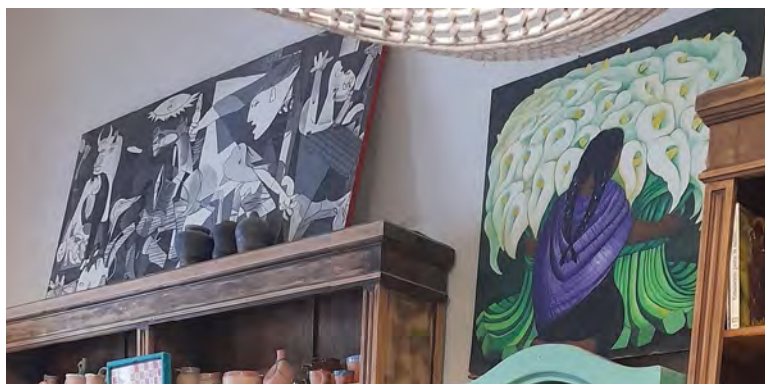


Fig. 111. Centro cultural arte y parte (interior).



Fig. 112. Centro cultural arte y parte (interior).

El *Guernica* de Arte y parte se sitúa en el largo recorrido que se inició en España y se irradió por el mundo con el sello identificatorio del progresismo, asociado a la cultura de izquierda y la sensibilidad social. Como en Gerli, continúa cumpliendo el papel de una contraseña que revela una comunión de ideas entre quienes visitan el lugar, aunque ya despojada del requisito de la precaución o la clandestinidad.

Cecilia Lejarreta, hija de un sobreviviente. Memoria vicaria/2

Así como Arte y parte ilustra y ratifica el devenir del sentido más político del *Guernica*, el Centro Vasco Gure Etxea constituye una especie de dechado del lugar y el significado de la célebre pintura en los centros de la comunidad euskalduna, lo cual no significa que se replique de igual manera en todos ellos.

Aunque no encontré allí duplicados del celeberrimo picasso, se abrieron en cambio otros caminos más ricos de lo esperado. Las jóvenes recepcionistas sabían muy bien a qué apuntaba mi pregunta y me indicaron donde podía encontrar un *guernica* en Tandil y –lo más inesperado– me comentaron que uno de los socios fundadores había sido testigo directo del bombardeo y que podían ponerme en contacto con un descendiente.

Poco después llegué a comprender que la relación del cuadro con los centros vascos es menos vinculante de lo que preví en mi hipótesis inicial a partir de un razonamiento apriorístico cargado de generalizaciones. La charla que mantuve con la hija de un sobreviviente del 26 de abril de 1937 fue esclarecedora al respecto. El encuentro fue presencial, en el tradicional bar Familia Green.

Cecilia Marta Lejarreta nació en Tandil, Argentina. Es profesora de Biología y Química, se graduó en la Universidad Nacional de La Plata y durante más de treinta años se dedicó a la enseñanza secun-

daria. No es la primera vez, y está acostumbrada, que le piden una entrevista -que en rigor será una charla amena y distendida-, por ser hija de un testigo del bombardeo. Es el momento de recordar que la aviación alemana de la Legión Cóndor junto con la aviación Legionaria italiana, destruyeron la ciudad y dejaron un altísimo número de muertos -hoy los estudios arrojan una cifra que supera las dos mil víctimas fatales-, inaugurando la práctica de atacar a cielo abierto a población civil desguarnecida (la mayor parte eran niños, mujeres y ancianos).

Su perfil responde al de una profesional muy frecuente en Argentina, esto es, una profesora de Enseñanza media que disfruta de su retiro después de haberse entregado durante más de treinta años a la docencia con total dedicación.

No se distinguiría su trayecto del de sus colegas si en paralelo no hubiera desarrollado con la misma o mayor vocación, pero sin duda más tempranamente, una ininterrumpida actividad como socia, con distintos rangos, de la Gure Etxea de su ciudad natal desde que era niña.



Fig. 113. Centro Vasco Gure Etxea, Tandil.

No es de extrañar cuando es la nieta de don Mariano Lejarreta Irrasti, que bien puede encarnar un paradigma de la diáspora. Y de una abuela y un padre que se sumaron en el último tramo de un itinerario que había empezado el abuelo paterno desde Gernica a Elko, Nevada, destino emblemático si hay, de los vascos en Estados Unidos, sobre el cual el hijo Roberto Luis, padre de Cecilia, solía decir que era un lugar nada apreciado, más bien, “muy feo”. Hasta allí, como tantos otros de su tierra, se trasladó hacia 1923 a criar ovejas hasta reunir los ahorros suficientes para volver y afrontar el futuro sin preocupaciones. Regresó a Euskadi por poco tiempo, porque pronto se embarcó con rumbo a Argentina, donde alquiló tierras en Guaminí en sociedad con un pariente y se dedicó a la actividad agroganadera –siem-

bra de trigo y cría de ganado bovino-. Pero tampoco permaneció allí mucho tiempo, ya que regresó otra vez al País Vasco. Allí se casó con Margarita Juaristi Cobeaga, con quien hizo otra vez la navegación a Argentina y se instaló en Tandil, donde en 1927 nació Roberto Luis, quien sería el único hijo (el nombre de pila es todo un indicador de la época y del lugar de nacimiento). Pero doña Margarita no se sentía a gusto y en 1930 decidieron rehacer el camino hacia la tierra natal.

La familia se instaló en Guernica, donde Roberto a los 8 años hablaba perfectamente euskera. Allí vivía hasta el 26 de abril de 1937, en que la Legión Cóndor alemana perpetró el atroz bombardeo, allí sufrió durante cuatro horas la arremetida de los aviones, primero cargados de bombas explosivas, luego de las incendiarias y, finalmente, de la metralla que se ensañó con los ciudadanos que huían indefensos.

Cecilia Lejarreta rememora, con los excursos y rodeos propios de una charla sin preguntas previas ni protocolos, un relato en el que se entrecruzan los recuerdos que le transmitió su padre con los que este volcó en diferentes entrevistas en los últimos años de su vida.

Guernica fue la última escala de la tercera y última mudanza transatlántica de la familia, integrada por cinco miembros que la fortuna quiso que salieran indemnes. Un gudari -soldado en euskera- que entregaba alimentos -chocolates, una lata de sardinas- anticipó al pequeño para que pudiera avisar a su padre de la inminencia de un bombardeo, ante lo cual el *aitona* -abuelo- de Cecilia procedió, con un amigo, a hacer un refugio precario para veinte personas, apenas un hueco en la tierra recubierto con ramas en las afueras del pueblo. Ellos no llegaron a usarlo, pero sirvió a la madre, a la abuelita y a otros vecinos, hasta que una bomba que estalló cerca y causó algunos heridos los obligó a salir.

Cuando a las tres de la tarde se produjo la primera incursión de los tristemente célebres Junkers y Heinkel alemanes, padre e hijo volvían del recoger setas en el bosque. Comenzaron a recorrer las calles en busca de la madre y la abuela, que vivía con ellos. Ambas lograron

salvarse, después de salir de la casamata, porque permanecieron sumergidas en las aguas fangosas del río.

El niño logró entrar en el que fuera el hogar, en un tercer piso, que no se había desmoronado. Atinó a rescatar, entre los destrozos, una cazuela que contenía leche y una azucarera, la única cena de la familia aquella noche del 26 de abril. Los dos cacharros cruzaron el mar y todavía se conservan impregnados del aura que emana de los objetos con memoria.

Mi padre, recuerda Cecilia, tenía diez años, y siempre ha contado que no tuvo miedo, porque era mayor la preocupación por encontrar a la madre y a la abuela.

Debe agregarse que como el propio Roberto afirmaba, la guerra introduce una alteración de las rutinas infantiles y una relajación de la disciplina que los niños, sobre todo los varones de entonces en cierto modo disfrutaban; las situaciones de riesgo se viven como una aventura, y les resulta estimulante y entretenido andar de un lugar a otro y madurar con lances y retos impensables en tiempos de paz.

Sin embargo, aunque no se haya sentido miedo, la experiencia traumática queda grabada en el cuerpo a través de las sensaciones. El recuerdo más sobrecogedor de las devastadoras incursiones aéreas para Roberto residía sobre todo en gritos, gritos desgarrados, interminables, de dolor y de pánico, proferidos por los sobrevivientes que pedían auxilio o clamaban por sus seres queridos; todo entremezclado con los bramidos de los animales heridos y presos del pánico. A lo que debe añadirse las voces de ellos mismos, Mariano Lejarreta e hijo, llamando a las dos mujeres de la casa.

Del mismo modo indeleble, la memoria sensorial de Roberto revivía el olor de las casas y enseres en llamas e, inevitablemente, a carne humana quemada.

Cecilia recuerda y sabe gracias a la transmisión oral; y puede relatar los detalles con memoria indeleble:

Después del bombardeo, la Bisa Venancia, los gurasoak [padres] Mariano y Margarita, cargaron algunas pertenencias en un carro y fueron a Gabika, a unos 15 kms. de distancia, donde estaba el baserri [caserío] de la familia donde mi abuelo [abuelo] colaboró de diferentes maneras.

Allí permanecieron por un tiempo que no puedo precisar, y luego marcharon a Lekeitio, distante 30 kilómetros de Guernica. En este pueblo marinero mi abuelo logró embarcarse poco después del bombardeo en uno de los últimos barcos que pudieron zarpar; el resto de la familia tuvo que esperar hasta 1942, cuando mi padre ya había cumplido los quince años.

Durante los cinco años que permaneció en Euskadi después de la caída de Bilbao y la ocupación por las fuerzas franquistas, se benefició por ser argentino: no podían detenerlo, aunque insultara a los soldados del ejército triunfante, y no tenía que desfilar para ellos; por otro lado, su nacionalidad facilitó que su padre, es decir, mi abuelo, pudiera tramitar los permisos para viajar.

La “inmunidad diplomática” que le brindaba la partida de nacimiento no solo era una protección, sino que le concedió el privilegio de no verse obligado a someterse a las órdenes humillantes del ejército vencedor. No se conformó con la dispensa, sino que además supo convertir su excepcional estatuto en un acto de rebeldía.

Así le gustaba contarlo y así lo evocó en la entrevista que le realizó la UNICEN en 2015:

Sí, yo insultaba mucho a los franquistas... les dije: “más vale que no me hagan nada, porque yo soy argentino, así que, si me hacen algo, hablo con el embajador argentino...” y recuerdo que a los chicos nos obligaban a hacer un desfile, y yo le dije a un soldado: “Usted no me puede

obligar porque yo soy argentino”, así que él le dijo al resto: “a él no, porque es argentino”. Así que yo veía a los chicos desfilar, y yo iba al lado insultando a los franquistas.

Cuando la familia logra reunirse, don Mariano, que había regresado a Argentina en 1937, había cambiado la actividad agropecuaria por la hostelería. En Tandil compró el primer hotel, llamado Maritorrena; poco después, junto con su cuñado, adquieren el Euskalduna, cuya clientela y pasajeros, en mayor medida eran llegados de Euzkadi. En estas instalaciones comienzan a reunirse los vascos de Tandil y de la zona, hasta que en el año 1949 fundan el Centro Vasco Argentino Gure Etxea. Entre los socios fundadores se encuentran don Mariano Lejarreta Irrasti, Roberto Lejarreta Juaristi, es decir, padre e hijo, y el tío materno.

Cecilia no tiene memoria de haber escuchado un relato completo y pormenorizado del bombardeo en su casa de Tandil “porque el acontecimiento se disemina en fragmentos parcelados”; distintas circunstancias a lo largo de los años, un poco azarosas, como ocurre con los procesos anamnésicos, propiciaban que los recuerdos salieran a la luz. Con el tiempo, cada retazo conformó el puzle que hoy permite hilvanar un relato lineal y secuenciado, aunque sabemos que las vivencias no guardan orden ni concierto hasta que no se vuelven narración.

Un relato más que temático

Los acontecimientos en torno a la guerra civil española y la destrucción de la ciudad histórica por antonomasia del País Vasco, que desde el comienzo se convirtió en un hecho convocante de alcance universal, a finales del siglo XX adquirió nuevas dimensiones en el marco de los estudios sobre la llamada memoria histórica, consolidada como

nueva disciplina preocupada por comprender y preservar las vivencias de las víctimas de violencia en contextos bélicos y dictatoriales.

Pero a diferencia de procesos rememorativos analizados desde el campo de la memoria, enfocados en hechos puntuales, que luego se relacionan con episodios semejantes ocurridos en otros países y comunidades –Shoá; desaparecidos en Chile, Argentina o Uruguay, etnocidios en Guatemala...–, Cecilia Lejarreta, como gran parte de la colectividad vasca emigrante que participa de los centros sociales de la comunidad– viven sin solución de continuidad la historia de su pueblo desde un pasado mucho más distante. Esto significa que el bombardeo del 26 de abril de 1937 se amalgama con un trayecto histórico y es parte de un todo en la línea del tiempo, ligado a la conciencia de pertenecer a un colectivo de raíces ancestrales y rasgos identitarios que incluyen el reto de preservarlos y, en determinadas épocas y lugares, afrontando castigos y prohibiciones. Sus primeros aprendizajes o, mejor dicho, los primeros recuerdos, se remontan por lo menos, a los cinco años, cuando puede percibir la inmersión en las costumbres y tradiciones de sus mayores: formas de relacionarse, valores morales, religión, himnos, acervo folklórico, deportes, entretenimientos, comidas; todo un imaginario cultural con el euskera, la lengua vasca, como insignia.

Las dificultades bien conocidas que conlleva hablar un idioma minoritario muy diferente a las lenguas vecinas se acentúan en la emigración. En su caso, fue más complicado porque su madre era argentina de origen. Roberto se había casado con Marta Elena Montevero Masmela, a quien había conocido en Tandil. Aunque ella acompañará a su marido en todas las actividades de la Gure Etxea y se encargará de mantener las tradiciones vascas culturales y gastronómicas aprendidas de la *amona* -abuela- Margarita, naturalmente, no era euskera parlante, lo que se tradujo en una situación diglósica en el seno de la familia, cuyos miembros más jóvenes -Cecilia y el hermano- entendían el idioma de los mayores pero no lo hablaban. (Sin embargo, las numerosas palabras en euskera que se deslizan en la conversación

revelan una memoria léxica que se reaviva con las clases de idioma a las que asiste regularmente desde hace un año).

La conciencia de formar parte de la comunidad vasca estuvo siempre ligada a una activa participación en el centro que los nucleaba en Tandil desde que era niña, por lo que no es de extrañar que en 2018 haya sido la segunda lehendakari -autoridad, jefe, presidente- mujer, cargo que desempeñó hasta fines del 2023 (la primera lehendakari había asumido en 2015).

En este ámbito que congrega a los emigrantes y favorece de manera esencial, no solo el resguardo de las costumbres y tradiciones sino la transmisión a los descendientes nacidos en suelo argentino, la memoria de Guernica se imbrica con otros relatos de resistencia y, en el otro extremo, con fiestas y ritos que fortalecen la confraternidad y la conservación y transmisión del legado. Por consiguiente, el bombardeo de Guernica no remite tanto a un plano sincrónico, ni a la guerra civil española, ni al cuadro de Pablo Picasso, como a una visión diacrónica dominante en la cual la destrucción de la ciudad es parte de compromiso que incluye la preservación del territorio, la cultura y la lengua. La ciudad símbolo de la nación entronca con el autogobierno, la defensa de las instituciones, las acometidas recurrentes contra los fueros, la diáspora por diferentes motivos y con períodos de proscripciones que se ensañan con el idioma. De niño el *aita* -padre- había experimentado la represión de su lengua materna en carne propia, con patadas en el *ipurdi* -trasero- e insultos para que “hablara en cristiano”, y había vivido la experiencia de asistir a clases de euskera privadas, casi clandestinas.

No hay una reproducción del óleo de Picasso en la casa de los Lejarreta, aunque durante mucho tiempo estuvo colgada en el salón una pintura con la imagen de un roble y un hombre muerto, que a Cecilia siempre le pareció demasiado lúgubre y finalmente lo reemplazó; todo un signo de la actitud con la que asumen y mantienen la memoria los descendientes del *aitona* Mariano.

Tampoco hay una reproducción en la Gure Etxea, porque Guernica, de ayer y de hoy, está presente sin necesidad del icono picassiano. La Casa de Juntas, el himno de Euskal Herria, los colores nacionales, la cultura ancestral y la memoria del bombardeo transmitida de generación en generación, tanto por testigos directos como por sus descendientes -memoria vicaria o posmemoria- están allí desde mucho tiempo antes que el cuadro. El símbolo irremplazable de la patria común es el roble frente al cual se realizan los actos más solemnes de Euskadi y del cual dimana la aspiración colectiva de que los frutos lleguen a todos los rincones del mundo donde se asienta una comunidad vasca para que no falte el árbol que refuerza el vínculo con las raíces.

En Tandil lograron hacer germinar una bellota traída en 1974. El retoño fue trasplantado en 1979 en la plaza Martín Rodríguez, enfrente de la Gure Etxea, donde recibe especiales cuidados.



Figs. 116 y 117. Roble y *lauburu* en la plaza Martín Rodríguez, Tandil.

Al pie del *gernikako arbola* tandilense un monolito de piedra reproduce un *lauburu*, emblema ancestral que junto al roble conforman

un espacio de celebraciones y encuentro con la función de religar con otros robles y otras *euskal etxeak*.

El alma de Guernica es un roble

Una confirmación del lugar que ocupa el roble en las casas de la comunidad vasca se encuentra en el libro *Gernika Uruguay-n, fruitua zabaltzen. Gernika en Uruguay, expandiendo el fruto*, de Alberto Yri-goyen Artetxe y Servando Echeverria Olalquiaga.

El punto de partida del libro en soporte papel con láminas en color, exquisitamente editado en 2023 por el Euskal Herria Museoa con apoyo de la Diputación Foral de Bizkaia, es el decreto emitido en 1943 por la Municipalidad de Montevideo, que promulgaba imponer el nombre de Guernica a una plaza o una calle en la capital del país en memoria del bombardeo y destrucción de la villa. El decreto luego fue secundado por el resto de los municipios uruguayos, aunque no todos lo pusieron en ejecución.

Los autores realizan un minucioso rastreo de los departamentos uruguayos (provincias) donde se cumplió la resolución. La tónica dominante de libro es la reconstrucción de los precedentes vascos en cada ciudad y el registro de los homenajes a las víctimas del bombardeo, aunque, como se desprende del título *expandiendo el fruto* y de las imágenes de robles que figuran en la presentación, el foco está puesto en el árbol señero y su reproducción, sea mediante la siembra de una bellota, el trasplante de un retoño o una reconfirmación cuando ya existía un ejemplar plantado previamente.

La focalización en el roble está anunciada en la frase *expandiendo el fruto*, que hace referencia a la primera estrofa del himno vasco “El árbol de Guernica” (“Gernikako arbola”): “Bendito es el Árbol de Gernika/, amado por todos los euskaldunes. Da y expande tu fruto por el mundo, /te adoramos, Árbol sagrado.” (En euskera, “Gernikako arbo-

la/ da bedeinkatua/. Euskaldunen artean/ guztiz maitatua. /Eman ta zabal zazu/ munduan frutua/ adoratzeko zaitugu/ arbola santua”).



Figs. 118 a, b y c. Cubierta e imágenes interiores de *Gernika en Uruguay, expandiendo el fruto*.

La mención al bombardeo y a la guerra civil española se traducen en difusas alusiones a la tragedia en abstracto, a la libertad y a la lucha ancestral por la democracia. Existen muy pocas referencias al cuadro de Picasso en el libro -no pasan de dos y datan del siglo XXI-; incluso en una de las imágenes los fotografiados posan delante de una reproducción del óleo, pero no se alude a ella ni se explicita en el pie de foto.

En una mesa especial dedicada al tema en el Congreso Internacional *Nazioarteko kongresua Gernika(k) / Guernica(s): Trauma historikoaren birsemantizazioak*/Congreso Internacional *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico*, celebrado en Gernika-Lumo, Vizkaia, en junio de 2024, el expositor invitado explicó con un rico anecdótico las dificultades a las que se enfrenta el proyecto de expandir el fruto en el contexto de las restricciones aduaneras al ingreso de especies no autóctonas.

La gravitación de la simbología del roble queda igualmente plasmada en la exquisita ilustración del cartel que convocó en 2025 la celebración de la Semana de la Diáspora vasca en Tandil, en la cual la bellota se convierte en un significante cargado de simbología.



Fig. 119. Afiche de la Semana nacional vasca. Tandil

Y un *Guernica* renacido

Llegué al *Guernica* de Tandil, que no cuenta con referencias en la WEB, casi por casualidad, gracias a la mención de la recepcionista de la Gure Etxea. Se encuentra en la calle Mitre, casi esquina Alsina. Es una reproducción fiel, aunque de menor tamaño que el original, y lleva la firma del artista tandilense Juan Mansanti. Todo lo dicho precedentemente sobre la comparación del bombardeo del 26 de abril de 1937 en España y los de junio y septiembre de 1955 en Argentina queda formulado de manera rotunda en el mural tandilense.



Fig. 120. *Guernica* de la calle Mitre, esquina Alsina, Tandil.

Sobre la firma del pintor, en sendas placas laterales, dos epígrafes sitúan este *Guernica* en la serie de las reproducciones y evocaciones que rinden homenaje a las víctimas del bombardeo del 16 de junio de 1955. En uno de ellos se lee, “El recuerdo de los hechos que marcaron a los pueblos los fortalece como sociedades libres y soberanas”; en el otro, “En memoria de los bombardeos de Plaza de Mayo perpetrado por la Marina de Guerra”. Al pie del mural se añade la información básica relativa al cuadro: “Pintado por Juan Mansanti” y “Reproducción de *Guernica* de Pablo Picasso, 1937”.

En una franja inferior, a la manera de un pie de foto, inscripciones manuscritas aplauden la iniciativa y agradecen la tarea realizada.



Figs. 121, 122 y 123. *Guernica* de la calle Mitre, detalles.

Visto mi interés por la pintura, un vecino me sugirió que tocara el timbre en la casa que acogía el *Guernica* en su pared lateral. Me atendió una afable y solícita Eva Sanabria. Después de escucharme se comunicó de inmediato con su marido, Gustavo Hermida, pues era

quien más sabía sobre el tema. Minutos después me encontré sentada en el comedor de la casa junto al matrimonio, y varias incógnitas comenzaron a despejarse, junto con la novedad de que también en Tandil había un *Guernica* espectral: el mural de Mitre y Alsina tenía un precedente; había sido pintado en la calle Guernica que había despertado mi curiosidad al llegar.

- Lo cierto es que -recordó Gustavo al hilo de la conversación- en un momento, para otorgar el final de obra a una construcción, la Municipalidad exigió al propietario que se blanqueara la pared, y surgió la idea de trasladar la pintura a otro sitio. Entonces, un programa de radio se prestó a lanzar una convocatoria para animar a los vecinos a ofrecer un sitio alternativo. Entre todas las propuestas, eligieron nuestra pared. El trabajo lo realizó el artista tandilense Juan Mansanti. El acto se celebró el 16 de junio de 2005, aniversario del bombardeo, y estuvo envuelto en una manifiesta mística partidaria, sin que faltara los clásicos choripanes, que asamos en el patio de casa.

La Cámpora se hizo cargo de los costos de pintura; esa es la razón por la que en las fotografías de la inauguración y en las más antiguas que todavía pueden encontrarse, figura el sello de esa agrupación política.

El mural despierta mucho interés, mucha gente se acerca a verlo y pregunta detalles. Una noche se presentó un sacerdote polaco traído por un amigo, y se maravilló por el significado y la iniciativa. El cuadro de Picasso mantiene siempre activo su poder movilizador y suele ser elegido para manifestar ideas o tomar posición, siempre sobre causas de índole progresista. Por ejemplo, cuando fueron las huelgas y movilizaciones en defensa de la universidad pública, una profesora de Arte citó aquí a sus alumnos para dictar una clase abierta a la comunidad. [Se refiere a las protestas

convocadas en 2024 contra los recortes y la reducción presupuestaria ordenados por el presidente Javier Milei].

Pasado el tiempo, cuando hizo falta un mínimo mantenimiento, como mural al aire libre que es, una pintora local se ofreció a repararlo y se modificó parte de la información adjunta. El sello de la agrupación política ya no se justificaba.



Fig. 124. Gustavo Hermida y Eva Sanabria frente al mural de su casa en la calle Mitre de Tandil.

Fue la hermana del Juan Mansanti -explicó- la responsable de convertir las leyendas pintadas sobre el muro en sendas placas con un recordatorio del lugar y la nueva fecha, “Tandil, 5 de octubre de 2023”.

Una leyenda mantiene el epígrafe que rememora los episodios del 16 de junio de 1955; la otra añade la silueta de las Islas Malvinas y el lema: “Paz, amor, respeto, libertad, verdad, justicia”, de modo que se aúnan la afirmación de la soberanía argentina sobre el archipiélago y la historia del movimiento peronista a través de uno de los episodios trágicos más perdurable e icónico, a pesar del silenciamiento a que fue sometido por sucesivas historias oficiales.

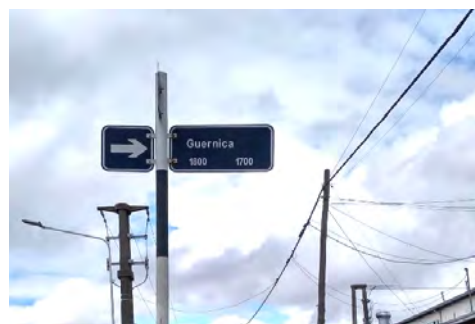
Por su parte, la artista restauradora, a continuación del nombre Juan Mansanti -a quien me fue imposible contactar-, dejó la marca de su autoría en las frases manuscritas de agradecimiento al pintor: “Desde Tandil. Gracias por hacer visible esta obra genial, tan emotiva, siempre buena, atemporal, viva. Reproducción de la gran obra ‘El Guernica’, del Maestro Pablo Picasso, pintada en París entre los meses mayo y junio de 1937 de 1937... Rehizo @tripconico”.



Fig. 125. *Guernica* de la calle Mitre, detalle.

El *Guernica* de la calle Guernica

Y al final, el comienzo: no quería dejar de relevar el emplazamiento del mural que precedió al de la calle Mitre que, ahora sabía, fue pintado en la calle Guernica que descubrí no sin dificultad en unas coordenadas poco familiares aun para los tandilenses.



Figs. 126 y 127. Esquina del emplazamiento del primer *Guernica* al aire libre, calle Guernica, Tandil.

En las afueras, donde la ciudad empieza a convertirse en campo o sierra, los empleados de una zínguería situada en la esquina Guernica y Avda. Ricardo Balbín, cuando esta casi se convierte en Güemes Sur, me confirmaron que efectivamente allí había habido una pintura y

que estaba situada en uno de los muros de su propio taller. Al acercarme al muro ahora blanqueado, –que ha sido y es pasto de grafiteros–, entreví, como en un palimpsesto, borrosas imágenes e inscripciones por debajo de la mano de pintura (la edición digital hizo posible más tarde mejorar la visualización).

Aunque de manera difusa y fragmentaria, con lo perfiles atenuados pero persistentes –con las inclemencias del tiempo en este caso a su favor porque debilitaron la película blanca que lo cubre– el primer *Guernica*, con las inscripciones alusivas, todavía estaba allí.



Fig. 128. Muro con huellas del *Guernica* de la calle Guernica, Tandil.

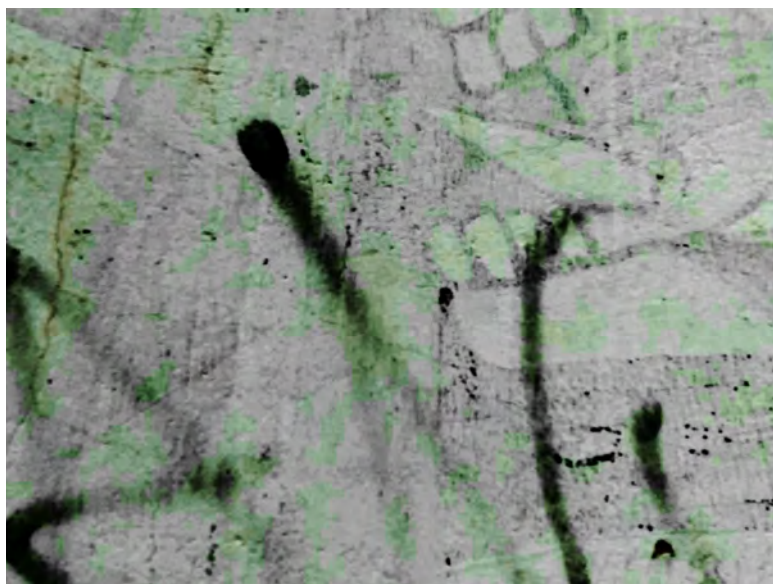


Fig. 129. Huellas del *Guernica* de la calle Guernica, (detalle - caballo).

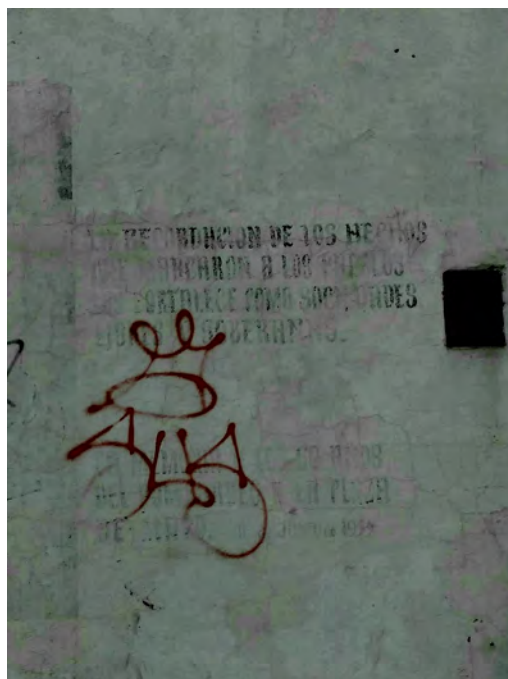


Fig. 130. Huellas del *Guernica* de la calle Guernica (detalle, lema).

Queda todavía por dilucidar por qué existe una calle o pasaje Guernica en Tandil ¿Estaba proyectada en el plano callejero de la ciudad mucho antes de que se concretara en el trazado urbano? ¿Entronca con la inmigración vasca anterior a la Guerra Civil, como ocurre con la ciudad de Guernica, en el partido de Presidente Perón? ¿O responde a un homenaje a la villa foral después del bombardeo de 1937?

Cualquiera sea la respuesta, esta réplica, bien se trate de la original o de la descendiente de la calle Mitre, es la primera, y probablemente la única, en hermanar, de forma explícita, el bombardeo de la villa vasca y el de Plaza de Mayo con el cuadro de Picasso como nexos en una fecha que se anticipa en mucho a todas las demás.

Chascomús

Situada a 120 kilómetros de la capital argentina, la ciudad de Chascomús es famosa por una laguna que invita a los amantes de la pesca o de paseos distendidos por sus apacibles orillas. Están también quienes gustan apreciar su cuidado diseño urbanístico y arquitectónico, con vestigios coloniales y del próspero inicio del siglo XX, con la casa y el estudio del presidente Raúl Alfonsín incluidos; todo ejemplar y singularmente conservado.

En ocasión de un paseo urbano, otra vez por simple azar, en una especie de terreno baldío, fui sorprendida por un *Guernica* de tamaño natural que compartía un paredón con otras obras de igual formato.

Situado frente a la plaza Libertad, en la confluencia de la avenida Lastra y la calle Alvear, en perpendicular a la escultura de Carlos Gardel, la reproducción ocupa un lugar privilegiado junto a otros murales, alguno de los cuales tienen un incontestable sentido político:



Fig. 131. Murales de Avenida Lastra, esquina Alvear, Chascomús.

El de Chascomús podría definirse como una suerte de punto de encuentro de varios *guernicas* en uno. Más allá del propósito inicial,

los murales situados a ambos lados del *Guernica*, realzan el significado político –más aún si se introduce la licencia poética de ignorar el anuncio de la inmobiliaria propietaria del terreno, que irrumpe desacompañadamente en un lateral-. La pintura de la izquierda está dedicada al 40 aniversario de la recuperación de la democracia; la de la derecha, a Néstor Kirchner, fallecido en 2010. A la izquierda de este un segundo mural que representa solo los ojos del expresidente se acompaña de las palabras “Gracias Néstor” y está firmado por la agrupación política “La Cámpora”. La impronta vasca queda visible en la inscripción que figura debajo de la pintura central, en el ángulo derecho, que dice “Representación del Guernica/ ECCH - C. Vasco Chascomús/ Pintura III”. En el ángulo izquierdo, cuatro firmas rebelan la identidad de los responsables materiales de la obra.



Fig. 132. *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear, detalle.



Fig. 133. *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear, detalle.

Cabe preguntarse si el significado que adquiere este *Guernica* en serie con los demás murales descriptos es resultado de una serie de factores fortuitos o si el Centro Vasco, aunque no de manera manifiesta, ha puesto en paralelo el cuadro de Picasso con murales alusivos a la realidad argentina para reforzar la memoria y la intencionalidad política.

La crónica de la presentación del *Guernica* disponible en Internet con fecha del 2 de octubre de 2023 no dice mucho acerca de la motivación: Martín Larralde, entonces secretario de la institución, únicamente expresa que “deseaban tener mayor presencia institucional en la calle y se les ocurrió la idea de hacer un mural. Teníamos claro que queríamos que fuera el *Guernica* de Picasso”, pero no aclara el porqué.

Charla con Rafael Aldatz

La oportunidad que brindan Internet y las redes sociales para encontrarse en forma virtual me permitió dialogar con Rafael Aldatz. Li-

cenciado en Artes visuales con especialización en muralismo; artista y pintor, se desempeña como profesor de la asignatura Pintura III del Profesorado en Artes visuales, con orientación grabado, del Instituto superior de formación artística Escuela de Cerámica de Chascomús. Todos los años procura que los alumnos puedan ejercitarse en la práctica de reproducir un cuadro significativo en un lugar público.

En 2023 el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires lo contrató para realizar un mural alusivo al 40 aniversario de la recuperación de la democracia.

Coincidentemente, el Centro Vasco Zingirako Euskaldunak aquel mismo año concibió la idea de ofrecer a la comunidad una obra que estuviera asociada a su pasado y a su identidad. El Centro ya había rendido honor a la aldea foral destruida en 1937 con la muestra titulada “El bombardeo de Guernica” (*Gernikako Bonbardaketa*), organizada junto con el Gobierno Vasco, la Fundación Museo de la Paz de Gernika y la Delegación de Euskadi en Argentina-Mercosur y exhibida en el Centro cultural Vieja Estación en mayo de 2019.

Por otro lado, la *euskal etxea* de Chascomús ya contaba con una reproducción mural del *Guernica* en su casa comunitaria por lo que pensaron que no podía ser otra la obra destinada a un ámbito público, a la vista de todos. Las partes involucradas obtuvieron la autorización del propietario de un terreno baldío situado en una esquina céntrica, especialmente apto por además disponer de dos amplios paredones en ángulo recto con una superficie con capacidad para albergar varios murales,

Paralelamente, la iniciativa del Centro Vasco coincidió con una promoción de alumnos del colegio de enseñanza media especialmente capacitada y entusiasta que cursaba el último año del Profesorado en Artes visuales.

Así fue como bajo la dirección del profesor Aldatz, los estudiantes Nicolás Belarra, Micaela Rosales Saint Jean y Marina Pazos dieron comienzo al mural que estuvo terminado en septiembre de 2023, el mismo

mes en que en Euskadi se conmemora la Diáspora Vasca, en recuerdo de los emigrantes diseminados por geografías muy lejanas del planeta.

No es un detalle aleatorio que el artista plástico experto en muralismo que firmó la reproducción tenga ascendencia euskalduna y que desde los cinco años haya concurrido de la mano de sus padres al Centro Vasco. Por otro lado, desde que una tía le regalara una pequeña réplica del *Guernica* traída de España, el niño comenzó a interesarse y a indagar sobre su significado y valor, desde el punto de vista plástico e histórico. La vocación que posteriormente lo encaminó a la facultad de Bellas Artes le permitió profundizar las preguntas que había empezado a hacerse en la infancia; toda una suma de experiencias que convergieron y se proyectaron a la hora de afrontar la realización del *Guernica* chascomunense.

El centro Zingirako Euskaldunak celebró la inauguración con un *aurresku*, la danza tradicional reservada para manifestar respeto y homenaje; a continuación, el presidente del organismo Gustavo Armendariz tomó la palabra para explicar al público las circunstancias que rodeaban el cuadro, y Minusa Sallénave, integrante de la Comisión Directiva, se refirió a la diáspora. Luego los autores del mural recibieron un *lauburu*, en agradecimiento por la tarea realizada. Al final los concurrentes fueron invitados a participar de una *kalejira* –procesión o pasacalles– que concluyó en la sede societaria, donde hubo música, danzas tradicionales y comidas típicas.

El Club de Pelota y el Centro Vasco

Suelen afirmar los parroquianos que las entidades societarias vascas han pactado no involucrarse en la política; si se trata de la actualidad de Euskadi, los temas sobrevuelan de un modo subrepticio para no incumplir normas ya escritas, ya consuetudinarias; si la cuestión atañe a la realidad argentina, solo muy excepcionalmente se explicita. El interdicto llega hasta el fútbol, con el propósito de evitar discordias

y confrontaciones entre los aficionados de ‘el Athletic’ (de Bilbao) y de ‘la Real’ (Sociedad de San Sebastián) y, si a pesar de todo, son inevitables, las controversias no suelen quedar expuestas. El cumplimiento del precepto quizás no fue muy estricto en el Centro Vasco de Chascomús, pues si se rastrea su historia, se encuentran indicios de desavenencias ocultas bajo algunas explicaciones que dejan elementales preguntas en el aire sobre una trayectoria interrumpida por un largo paréntesis.

Frente a la plaza Independencia, la más antigua de la ciudad, se levanta una edificación que sin necesidad de ningún cartel, quien esté familiarizado reconoce la traza que identifica un centro vasco clásico de Argentina: el estilo *baserri* –caserío– en el techo de tejas a dos aguas, las vigas de madera, la combinación de madera y piedra. Por dentro, el dominio de la madera noble y un estilo adusto y poblado de objetos y fotografías alusivas a la tierra vasca, sin que falte un frontón y un bar-cafetería-restaurant, con decoración que evoca las tabernas de Euskal Herria y la arquitectura tradicional del País Vasco.



Fig. 135. Club de Pelota Chascomús.



Figs. 136 y 137. Club de Pelota Chascomús (interiores).

Todo sugiere que se trata de una Euskal Etxea, pero si se pregunta a los parroquianos, contestan con presteza que es un Club de Pelota,

lo cual queda ratificado por una galería de ‘pelotaris,’ entre ellos el famoso Oscar Messina, “El Manco de Teodelina”, y una cancha de pelota cubierta –o trinquete–, que ocupa uno de los laterales del edificio, de espléndida factura. Otra muestra de la principal actividad está resguardada en una sala museo con múltiples trofeos de campeonatos del famoso deporte reconvertido en argentina en pelota paleta.

En todo se asemeja a otros centros vascos, como el de La Plata, por ejemplo, por lo que no deja de llamar la atención el nombre de Club de pelota y la ausencia de términos en euskera.

Un recorrido por la WEB agregó pormenores sobre un nacimiento común y una separación que podría deberse a probables, veladas, razones políticas.

La fundación del Club de Pelota Chascomús data del 15 de octubre de 1925, por iniciativa de residentes en ese partido, de los cuales muchos eran vascos. Además de cultivar en forma destacada el deporte de la pelota desarrollaban todas las actividades propias de las *euskal etxeak* y de las sociedades de emigrantes en general: tertulias, bailes sociales, festejos de carnaval, conmemoraciones.

En 1952 se crea el Centro Vasco Argentino de Chascomús con sede en el mismo Club de Pelota cuando esta entidad era presidida, curiosamente, por un gallego de apellido Alfonsín. Fotografías de la época, en que se ven *dantzaris* con trajes típicos, o la visita del *lehen-dakari* José Antonio Aguirre y Lekube, exiliado ilustre por demás, dejan constancia de que el Club de pelota y el Centro Vasco eran dos vertientes o caras complementarias bien avenidas.

Sin embargo, transcurridos cinco años, esto es, en 1957 -otras crónicas extienden la fecha a 1960-, el Centro dejó de funcionar, “posiblemente a causa de las condiciones adversas que el país ofrecía por aquellas épocas” –explica un resumen histórico que se reproduce en diferentes sitios de la WEB. Corrían los años de la dictadura de Pedro Eugenio Aramburu, que había derrocado a Perón en 1955 mediante la autodenominada Revolución Libertadora, y gobernó hasta 1958 con mano dura, llevando adelante una implacable persecución

– “desperonización”– a los partidarios del presidente depuesto. El convulso escenario político argentino sin embargo no interrumpió el funcionamiento de otros centros vascos, señal de que en Chascomús pudieron surgir divergencias y controversias políticas e ideológicas entre los socios, o entre el centro y el club.

Tuvieron que pasar más de treinta años para que tuviera lugar la segunda fundación, en julio de 1991. Desde entonces, en el registro de centros vascos, aparece una denominación complementaria en euskera, Centro Vasco Argentino Zingirako Euskaldunak, que alude a la geografía del lugar, “Los vascos de la laguna”. La sede vuelve a ser, en condición de préstamo, el Club de pelota, hasta que en 1999 tiene lugar otro hito, la inauguración de la sede propia, en la calle Franklin número 454, lo que permitirá intensificar las actividades en torno a la lengua, la cultura y las tradiciones. Y en consonancia con la trayectoria dividida en tramos, en 2003 una nueva fundación ratificó la anterior.



Fig. 138. Centro Vasco Argentino Zingirako Euskaldunak, Chascomús.

Como ya se ha visto, el Gobierno Autónomo Vasco implementó acciones dirigidas a apoyar y aglutinar a los compatriotas de la Diáspora, las cuales justamente tuvieron una expresión formal en 1994, cuando el Parlamento aprobó la Ley de Relaciones con las Colectividades y Centros Vascos. Además de fortalecer los lazos con los oriundos y los descendientes residentes en el extranjero abría una vía para el reconocimiento oficial de los centros y la formalización de las relaciones con las instituciones de Euskadi. Este marco favorable habrá favorecido el resurgimiento del Centro Zingirako Euskaldunak.

Senderos que no se bifurcan

El significado del *Guernica* de Chascomús trasciende y complementa la afirmación de la identidad cultural y la memoria del episodio que asoló el poblado símbolo de las libertades de Euskadi cuando se lee integrado en la serie de imágenes de la que forma parte.



Fig. 139. *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear.

La fecha en que el presidente de la entidad decide ofrendar el mural a los vecinos coincide con la conmemoración de los 40 años de la recuperación de la democracia y con la decisión del gobierno provincial de realizar un mural que recordara dicho aniversario, que encargó al mencionado artista plástico Rafael Aldatz. Fuera de los muros del Centro Vasco, el cuadro se carga de nuevos significados cuando aparece, a la manera de un tríptico, junto a otros dos murales: un fresco que celebra el retorno de Argentina al sistema democrático, a la derecha del espectador, y otro con la imagen del presidente Néstor Kirchner, a la izquierda.



Fig. 140. *Guernica* de Avenida Lastra esquina Alvear, y murales adyacentes.

Cada mural fue patrocinado en forma independiente y en distintas fechas: el *Guernica* por el Centro vasco; la urna conmemorativa, por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires; el retrato de quien fuera presidente de la nación no lleva firma ni fecha, pero sin duda es anterior a 2023 si se tiene en cuenta que falleció en 2010.



Fig. 141. Retrato de Néstor Kirchner adyacente al mural del *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear (lateral izquierdo).

Con independencia de las instituciones que encargaron las obras y les dieron legitimidad, para el observador funciona como un conjunto unitario (siempre que haga la operación mental necesaria, como ya dije, de ignorar la interferencia del cartel de la empresa inmobiliaria que publicita la venta del terreno). El *Guernica*, duplicando visualmente el eje central que vertebra el propio cuadro (y evocando las imágenes más clásicas de la crucifixión de Cristo), queda en el centro y se impregna de la carga progresista, democrata y antifascista que emana del conjunto.

La pintura de la derecha muestra una mano que deposita el voto en una urna que contrasta con un fondo oscuro de fuerte contenido alegórico. Las dos caras visibles de la urna muestran leyendas e imágenes reivindicativas transcendentales para el proceso de normalización democrática y la memoria del genocidio cometido por las juntas militares: un pañuelo blanco; los lemas “Nunca más”, “Memoria, verdad, justicia”, “Treinta mil razones para defender la democracia”; la fecha “30 de octubre”, que recuerda las primeras elecciones después de la dictadura, y “1985”, el año del juicio que sentó ante un tribunal civil a nueve comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas, principales responsables de la política de secuestro y desaparición ejecutada después del golpe de 1976.



Fig. 142. Alegoría en conmemoración de 40 aniversario de la recuperación de la democracia adyacente al mural del *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear (lateral derecho).

El rostro de Néstor Kirchner domina el panel de la izquierda. Aunque haya sido pintado con anterioridad, una suerte de justicia poética termina reforzando, en una visión unitaria, el sentido de memoria y justicia con la urna a un lado y, al otro, con la imagen del presidente que el mismo día de la asunción, el 25 de mayo de 2003, expresó la voluntad de retomar la política de derechos humanos. Sin que sea necesaria la mención explícita, el recuerdo del presidente Raúl Alfonsín, impulsor del juicio a los máximos responsables de los delitos de lesa humanidad consumados entre 1976 y 1983, sobrevuela su ciudad natal y termina de completar el sentido progresista y humanitario definitivo.

No muy lejos del mundanal ruido

Un breve inciso apuntado por Rafael Aldatz, “antes del mural público el Centro Vasco de Chascomús ya contaba con una reproducción del *Guernica* de Picasso” me llevó a encontrarme, gracias a la mediación del mismo Rafael, con Gustavo Armendariz, presidente, y Minusa Sallenave integrante de la Comisión directiva. Una vez en la sede de la *eusko etxea*, pude ver que la pared lindera de un patio interior, rectangular y alargado, está ocupada por un *Guernica* del mismo tamaño que el original. En el ángulo inferior derecho se lee los nombres Ana y José Otondo, la autora de la pintura y el arquitecto de la casa respectivamente, y una fecha, 2006; es decir, casi veinte años antes que el mural de la avenida Lastra.



Figs. 144 y 143 (detalle). *Guernica* del Centro Vasco Zingirako Euskaldunak de Chascomús. Gustavo Armendariz en la imagen de la izquierda.

El centro chascomunense invalidaría la hipótesis que sostuve hasta aquí, sobre la prioridad en los centros vascos de los símbolos ancestrales sobre el icono picassiano; o contrariamente, forma parte de una serie de excepciones que la confirma.

Se respira en este centro una mezcla de energía inaugural y ausencia de la circunspección que tallan los años. La afable hospitalidad de Gustavo Armendariz crea en pocos minutos el clima propicio para la charla, a la que pronto se agrega Minusa Sallenave.

La abstinencia de asuntos políticos que domina en los centros de la comunidad vasca no parece tener mucha vigencia allí; al hilo de la charla sobre la historia del centro, las celebraciones y las actividades en torno a la cultura tradicional, sale a colación que la filiación socialista de uno de los fundadores estuvo detrás de la voluntad de que el *Guernica* de Picasso fuera el símbolo sobresaliente de la institución, tanto en la sede como en el municipio. Del mismo modo Minusa crea un nexo entre ambos murales mediante su militancia en los organismos de derechos humanos y, por justicia poética, la misma tarde del sábado en que nos encontramos tomaría la palabra en el acto de inauguración de otro mural, en la pared del cementerio, en memoria de María Angélica Mellace, detenida-desaparecida enterrada como NN, que después de 47 años había recuperado su identidad gracias al Equipo Argentino de Antropología Forense, también incluido en el homenaje.

A través del gran ventanal que separa el amplio salón comedor y lugar de encuentros de la misma longitud que el patio posterior, el mural nunca deja de verse; según sea el punto donde se sitúa el visitante, será el fragmento que contemple. Como una sombra tutelar reemplaza el roble, que crece lozano en la plaza principal frente al Club de Pelota, al amparo de viejas casonas fundacionales, pero se niega a prosperar en la nueva sede. La tierra arcillosa de la calle Franklin ha malogrado todos los intentos de tener un retoño frente al Zingirako Euskaldunak; en su lugar, el *Guernica* cumple la función de religar a los socios con la tradición y con la historia reciente.

Recapitulación (sin capitulación)

Los viejos debates sobre la función social o la autonomía del arte no comenzaron ni concluyeron con los avatares de la modernidad estética; por el contrario, tuvieron precedentes y continúan activos bajo nuevas apariencias.

El derrotero del *Guernica* en Argentina permite entrever la permanencia de la tensión entre la praxis vital del arte y los procesos de museificación al hilo de cambiantes circunstancias históricas.

Las arduas circunstancias de la II República española, intensificadas con la Guerra Civil desatada el 18 de julio de 1936 terminaron de socavar los límites entre las “reglas del arte” autónomo y las urgencias que imponía el tiempo histórico. Las circunstancias que llevaron a Picasso a pintar el lienzo en 1937 se actualizan y vuelven a sacudir a la humanidad en la tercera década del siglo XXI con los ataques continuados a la población civil de Gaza.

Simultáneamente, el proceso de reproducción técnica que rodea las obras, por un lado, y la institucionalización del arte por otro, siguen su curso bajo formas renovadas en un escenario cultural inmerso en la era de la comunicación y en el cual ya no operan con eficacia la separación entre arte elevado y arte de masas; entre elites ilustradas y gran público.

El temor y la reluctancia a la divulgación y, eventualmente, la banalización del cuadro de Picasso, propia de la concepción del arte sostenida por las elites modernas, orteguianas podría agregarse -que en el caso del *Guernica* tuvieron en Antonio Saura un representante conspicuo- casi cincuenta años después albergan más sinrazones que razones. A Saura le produce igual repulsión y no ve diferencia entre un *Guernica* en una sala de estar -índice del legítimo cambio de paradigma en las clases medias que no suelen adquirir obras de arte originales y comenzaron a preferir la vanguardia al arte sacro o el paisaje- y el bastidor o las cuatro chinchetas de la lámina en el salón de un estudiante combativo, de un exiliado, de un activista por los derechos humanos en medio de una dictadura feroz. Manuel Vicent, en cambio, valora la autenticidad y el efecto revulsivo del icono pintado en un momento crucial de la guerra que se libraba en España, y considera más auténtico y digno el significado que surge de una reproducción en la pared de un “progre” que el que proviene de la entronización mediática o de la utilización espuria en función de una coyuntura política.

Otro es el sentido que adquiere en la pared de un *living* de un hogar de clase media o en el estudio de un argentino con raíces vascas con alto grado de instrucción, que lo ha incorporado como una señal de identidad más o menos reciente. En las casas de los viejos emigrantes directos se podía ver láminas o pinturas de escenas campesinas, de *pelotaris*, más algún adorno telúrico; raro hubiera sido que colgara un *Guernica*, pese a que desde 1937 forma parte del capital simbólico de la humanidad. Diferente es el proceso de quienes son depositarios, en forma vicaria, de la experiencia personal y única de padres o abuelos sobrevivientes del bombardeo, que conservan la memoria de acuerdo con circunstancias y trayectos personales no desvinculados de la vida colectiva ni ajenos a la revitalización del cuadro de Picasso desde finales del siglo XX.

Contrariando la opinión más acrisolada de los refractarios a la reproducción técnica o a las copias efecto de la divulgación masiva, la

exhibición pública en murales o cuadros pintados, o en copias mecánicas, oponen resistencia a la cosificación y a la pérdida de significado de la obra mediante la incorporación de nuevos sentidos.

En consecuencia, el *Guernica* de los murales, o de las reproducciones mecánicas, paradójicamente, no pasa tan fácilmente por el temido proceso de museificación, aunque la tensión entre obra ‘viva’ y obra institucionalizada o, en conceptos de Roger Chartier, entre obra evento y obra monumento, lo atraviese.

Ya se ha visto que un mural surgido de iniciativas espontáneas más o menos colectivas y anónimas, pese a sus dimensiones y visibilidad, poco puede hacer cuando resultado de un factor aleatorio que dictamina su eliminación pasa a pertenecer al patrimonio intangible, a ser parte de la memoria oral o, a lo sumo, convertirse en una fotografía resguardada en un armario, una hemeroteca, o, más factible hoy, en una página de Internet. Esa fue la suerte del mural de la calle Apolinario Figueroa en Villa Crespo, el cual, pese a la desaparición material, conserva la fuerza del reclamo contra la dictadura y la confianza en una nueva era “cargada de futuro” que le imprimieron en 1984 los cinco estudiantes del Prilidiano Pueyrredón. Las batallas de los vecinos para contrarrestar el deterioro demuestran que el sentido crítico y vitalista originario no se había perdido, aunque haya que acudir al archivo para reconstruirlo (en cambio, ni el archivo ha podido recuperar el *Guernica* de Gonnet; solo perdura en la memoria del vecindario).

El primer *Guernica* de Villa Crespo recuperado, rehecho y trasladado a la calle Nicolás Repetto es y no es el mismo. En la mudanza, además de las modificaciones materiales, sufrió un proceso de institucionalización, subrayado en el acto inaugural por la presencia de dos colectivos que no habían participado formalmente hasta entonces y que no mantuvieron su presencia después, pero le dieron un contenido muy diferente, restándole universalidad e instalándolo en otro derrotero. En su nuevo enclave, sin leyendas ni referencias a su historia anterior, se parece más al *Guernica* del museo Reina Sofía que

al versátil de la esquina de Apolinario Figueroa y General Rodríguez, reiterada y colectivamente restaurado hasta que las obras y remodelaciones urbanas pudieron con él. El de Nicolás Repetto bien puede definirse como una pieza de un museo al aire libre que pese a las vicisitudes y fragilidad del arte callejero ha alcanzado ciertas garantías de perdurabilidad gracias al empeño de actores privados -la empresa La tacada- pagando el costo de una inevitable monumentalización.

Similar contrapunto se observa en el *Guernica* de Guernica, partido Presidente Perón. El originario del Anfiteatro Homero Manzi inaugurado en 2007 perdió las leyendas que lo acompañaban y orientaban sobre la política local que impulsó la confección del mural. Quince años después lucía sobre una gran pared blanca, impoluta y una verja imponía una lejanía de varios metros al espectador. Pero en consonancia con la condición mudable del muralismo, bastaron unos años para que se revitalizara con el nuevo significado de resistencia y protesta que le presta el alegato contra los recortes a la cultura impuestos por el gobierno de Javier Milei y la afirmación identitaria mediante una intervención argentina de sesgo conurbanense.

A la par, los guernicas diseminados por las calles de la ciudad de Guernica, en la memoria de los vecinos, los locales comerciales, las cafeterías, dan cuenta de un nuevo rango de la obra, en el que perdura una noción, vaga o más o menos precisa, del pasado lejano, eclipsada por la poderosa emergencia de las señas de identidad de la población pluricultural del presente. El origen que se retrotrae a un lejano pueblo de la Península Ibérica queda subyacente, de forma semejante a múltiples ciudades que en América Latina son homónimas de una lejana, a menudo desconocida para sus habitantes, ciudad de España, aunque iniciativas privadas o gubernamentales actualicen los lazos a través de rituales de hermanamiento entre la nueva y la vieja: Santiago, Córdoba, La Rioja, Monserrat, Granada y un largo etcétera tienen sus homónimas en América Latina. Guernica es una de ellas.

Los trazados que se disipan o se bifurcan se aprecian igualmente en el ámbito de las asociaciones de raíces vascas. Como se desprende

de los incontrastables recuerdos de Cecilia Lejarreta, en las *euskal etxeak*, Guernica, no solo evoca, con su solo nombre, el bombardeo del 26 de abril de 1936, sino, especialmente, la ciudad símbolo de un espacio originario y vital desde el punto de vista físico y moral.

Aunque sea en el nivel de hipótesis, puede aventurarse que en los escenarios del mundo de la diáspora vasca más institucionalizada – léase las *eusko etxeak* más antiguas–, para no olvidar Gernika no es necesario el *Guernica* de Picasso, y que el bombardeo es un eslabón más -sin duda el más cruento y sangrante- en un historial de conflictos que incluye más de un episodio violento en la lucha por mantener las señas de identidad, que no empezó ni terminó con la Guerra Civil ni con la dictadura franquista; sin ir más lejos, en el siglo XIX las guerras carlistas dejaron una dilatada secuela de muerte, persecución y exilio. Guernica forma parte del acervo heredado, y antes y después del bombardeo, está más simbolizada y ritualizada alrededor de la Casa de Juntas, en los fueros, y, sobre todo, en el roble milenario, que en el famoso lienzo. En el imaginario vasco, la historia, la política y el contexto se conciertan para que el cuadro sea más un eslabón de la larga serie de hechos que jalonan la historia de Euskal Herria que un alegato de la guerra que se libraba en España contra el fascismo.

Aun cuando la intención política del cuadro revive en el presente para denunciar el genocidio en Gaza, la diferencia entre la planificada y ordenada coreografía en Gernika-Luno y las espontáneas y multitudinarias *performances* de la costanera donostiarra y de la orilla del Nervión en Bilbao, dejan ver la gravitación de la institución foral y de las políticas gubernamentales en la primera, que seguramente requirió varios días de planificación minuciosa y ensayos coreográficos para formar una pulcra bandera humana con los colores palestinos.

Sin embargo, es posible elucubrar motivos sobre las variantes dentro de una matriz dominante: el cuadro de Picasso adquiere más relevancia y presencia en los centros vascos de más reciente fundación, aunque de una manera u otra, dan cuenta del influjo, velado o explícito, de los lineamientos de los diferentes gobiernos vascos.

Debe recordarse que el incremento de la presencia del *Guernica* y el significado que adquiere como signo de paz en los centros vascos están vinculados a las recomendaciones del gobierno autonómico de Euskadi, que se intensificaron en la segunda década del siglo XXI.

Especial mención requiere el *Guernica* de Chascomús, alrededor del cual llegan a conjugarse diferentes significados cuando, además de constituir el principal símbolo del centro vasco, la misma entidad se propuso instalarlo en el espacio público, donde, un conjunto de circunstancias no del todo fortuitas, lo puso en serie con conmemoraciones y homenajes relacionados con la historia reciente argentina.

El caso de Chascomús habilita la hipótesis de que el refuerzo del sentido político del cuadro en algunos centros vascos radica en que fueron fundados -o refundados- por generaciones más jóvenes, con mayor peso de hijos de emigrantes que se criaron como argentinos y atravesaron la infancia y juventud bajo sangrientos regímenes militares, más aún si la ciudad natal estuvo marcada por hechos y figuras sobresalientes de signo opuesto (léase Raúl Alfonsín e Ibérico Saint-Jean). El *Guernica* pintado con fiel respeto de las dimensiones del original en un muro interior del Centro Zingirako Euskaldunak, duplicado más tarde en un lugar público en diálogo con el pasado cercano argentino, crea una singular zona de intersección entre el presente y la herencia ancestral.

Otro momento de suma relevancia del itinerario del cuadro de Picasso en Argentina es el descubrimiento –el término es pertinente, aunque pueda parecer impropio– de la correspondencia con los bombardeos ejecutados por el ejército golpista que derrocó al presidente Perón en 1955, sea el del 16 de junio en Plaza de Mayo, sea el menos conocido del mes de septiembre sobre el barrio Campamento de Ensenada. Es difícil encontrar el punto cero en que se comenzó a comparar y asociar lo evidente: dos agresiones arteras e inéditas sobre población civil por una fuerza descaradamente superior que tenía garantizados el éxito y la inmunidad.

Si no se puede determinar el punto cero, en cambio sí es verificable que el paralelismo comienza a instalarse alrededor de 2003, durante la presidencia de Néstor Kirchner. Tampoco se puede precisar si prevaleció el bombardeo de la Legión Cóndor o el cuadro de Picasso -o ambos- para activar la memoria comparativa. Como sea, antes o después, el pintor andaluz se impone con su portentoso óleo: el *Guernica* se filtra subrepticamente en la escultura de Nora Patrich e inspira los murales del Museo al aire libre de Ensenada. Aunque no existan citas explícitas en las pinturas de los distintos artistas que participaron, está en la base la voluntad de recordar los ‘otros guernicas’ en el hemisferio sur acaecidos casi veinte años después del perpetrado durante la guerra civil española. Con el mismo propósito, pero sin citas indirectas, de manera programática y con voluntad de despertar conciencia, el mural de Tandil inscribe un recordatorio que se anticipa a las comparaciones que vendrían.

En las diferentes réplicas analizadas se observa que los derroteros que ‘crecen desde el pie’, sustentados por prácticas o acciones políticas o culturales con base social, mantienen la presencia con más garantías de vitalidad y dinámica de resignificación que donde intervino un organismo partidario o institucional. Una prueba de esta tendencia es que las placas con firmas institucionales o partidarias de la calle Repetto de CABA y de la calle Mitre de Tandil no sobrevivieron a las restauraciones posteriores.

Por otra parte, también en Tandil, el nombre del Centro cultural arte y parte aviva y continúa el sentido más antiguo del cuadro, que sin solución de continuidad llega hasta el presente: Picasso, en medio de circunstancias adversas para la República española y amenazantes para Europa, aunó el arte con la toma de posición, tomó parte, es decir, fue “arte y parte”, invistiendo al cuadro de todos los atributos para verse convertido de inmediato en un reclamo por las víctimas inocentes y un símbolo de resistencia erguido contra del terror.

La denuncia y el grito del *Guernica* de la exposición de París traza un recorrido donde las imágenes picassianas adquieren valor de signi-

ficante: desde las láminas sostenidas por cuatro chinchetas en las habitaciones de los ‘progres’ que combatían al régimen franquista, los departamentos de estudiantes o los despachos de los organismos de derechos humanos que arriesgaban la vida en la Argentina de la última dictadura militar hasta los centros culturales y las asociaciones barriales que en contextos de crisis intensifican el activismo social.

Aunque parezca contradictorio, con el tiempo, aquellos que lo convierten en insignia de resistencia o de marca de adscripción ideológica, salvo que ostenten un considerable grado de especialización, ignoran, o conocen vagamente, la historia del pabellón de la II República Española en la Exposición Universal de París en 1937, la destrucción de la villa símbolo de los fueros vascos o los pormenores de la Guerra Civil; sin embargo pervive y actúa la percepción de que el cuadro hermana a quienes rechazan toda forma de opresión, se rebelan contra la injusticia y se identifican con la igualdad; una especie de santo y seña entre hombres y mujeres que comparten un mismo ideal sobre lo que debiera ser la sociedad y las relaciones entre los seres humanos.

Para activistas y militantes de distintas generaciones, el *Guernica* constituye un sedimento de la tradición oral y de la memoria intangible; por sí solo es una punta de iceberg que da cuenta de una gravitación que no deja de manifestarse en diferentes tiempos y contextos.

En sitios alejados entre sí, en el tiempo y el espacio, pero cercanos en el espíritu y la intención, el Picasso más famoso hace honor a sus raíces cuando vuelve a convertirse en un reclamo con denominadores comunes: la denuncia de la violencia –con nombres y apellidos– y del ejercicio del poder que apuntala la desigualdad; un llamado al hermanamiento de los expulsados por el sistema; una interpelación a las naciones responsables del silencio y la inacción ante un genocidio como el cometido contra el pueblo palestino de Gaza.

Las circunstancias, y con ellas el significado que prevalece, pueden variar, pero el espíritu que surge del cuadro que se erigió con el fin condenar el fascismo es uno: en Villa Crespo celebra el fin de la dictadura y el retorno de la democracia; en Guernica, partido Pre-

sidente Perón, mantiene la memoria de los periodistas detenidos desaparecidos o denuncia los recortes presupuestarios destinados a cultura, a la vez que afirma la identidad de un pueblo del cordón industrial; en Plaza de Mayo, Ensenada y Tandil, recuerda las víctimas de los bombardeos de 1955; en Arte y parte es un renovado santo y seña para los asiduos de un centro cultural que concibe el arte con sentido político y función social; en Chascomús advierte sobre el paralelismo de dos experiencias históricas –española y argentina– marcadas por la acometida a la democracia y el desprecio por la condición humana; en Gerli, acompaña la resistencia a los ajustes y recortes del neoliberalismo.

Los bombardeos indiscriminados, las desapariciones forzadas, los ajustes ultraliberales, un genocidio en pleno siglo XXI y a la luz del día, vuelven a convertir el *Guernica* en alegato universal.

Numerosos guernicas, pero siempre el mismo, recorren la línea del tiempo y sortean el letargo de los museos renovando la función política con que nació en 1937: un repudio a la guerra y los genocidios; un freno a los poderes reaccionarios; una rebelión contra la inequidad; una interpelación al ser humano; un clamor por la paz, pero con el grito en el cielo.

Bibliografía y otras fuentes mencionadas

Textos críticos

- Arias, Joaquín (2025). “El bombardeo se sigue reescribiendo”. *ANcom. Agencia de Noticias. Ciencias de la Comunicación*. UBA, 17 de junio. <https://ancom.sociales.uba.ar/2025/06/17/el-bombardeo-se-sigue-reescribiendo/>
- Besse, J. y M. G. Rodríguez (2017). *16 de junio de 1955: bombardeo y masacre: Imágenes, memorias, silencios*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Cox, D. (2015). “Un ataque al estilo de Pearl Harbor: el bombardeo a la Casa Rosada de 1955”. *CNN Español*, 15 de diciembre. <https://cnnespanol.cnn.com/2016/12/15/un-ataque-al-estilo-de-pearl-harbor-el-bombardeo-a-la-casa-rosada-de-1955>
- Canaparo, Agustina (2024). “Pulpo, arroces y generosas tortillas: la cocina Vasca que llegó a Bs As para crear una nueva historia, lejos del bombardeo de Guernica”. *La Nación*, 24 de febrero. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/pulpo-arroces-y-generosas-tortillas-la-cocina-vasca-que-llego-a-bs-as-con-el-recuerdo-del-bombardeo-nid24022022/>
- Cena, J.C. y E. L. González Bazán (2009). “Bombardeos sobre Plaza de Mayo: La masacre del 16 de junio de 1955 es el Guernica ar-

- gentino”. *Rebelión*, 19 de junio. <https://rebelion.org/bombardeos-sobre-plaza-de-mayo-la-masacre-del-16-de-junio-de-1955-es-el-guernica-argentino/>
- Chartier, Roger (2000). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Csipka, J. P. (2005). “El día que Buenos Aires fue Guernica”. *Página 12*, 23 de septiembre. <https://www.pagina12.com.ar/834141-el-dia-que-buenos-aires-fue-guernica> euskalkultura.eus. diáspora y cultura vasca. <https://www.euskalkultura.eus/espanol/>
- Foro de Baires (2020). “Mural de Picasso a Guernica”, 26 de marzo. <https://forodebaires.com.ar/mural-de-picasso-a-guernica/>
- García, Ángeles, 2009. “Todos con Saura ‘contra’ Picasso. Reeditado el libelo que el pintor escribió frente al uso interesado del ‘Guernica’”. *El País*, 30 de octubre. https://elpais.com/diario/2009/10/30/cultura/1256857203_850215.html
- Illanes, Marina. (2015). “La batalla de Ensenada: El golpe de estado de 1955 en un enfoque local”. En P. Flier (Coord.), *Actas. UNLP-FaHCE. SEDICI. Repositorio institucional de la UNLP*. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.391/pm.391.pdf>
- Mannarino, Juan Manuel (2024). “La batalla de Ensenada. Un documental que recupera una historia olvidada”. *El cohete a la luna*, 6 de octubre. <https://www.elcohetealaluna.com/la-batalla-de-ensenada/>
- Memorias situadas (S/F). “Del cielo los vieron llegar. Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955”. UNESCO - CIPDH. <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/del-cielo-los-vieron-llegar-monumento-a-las-victimas-de-los-bombardeos-a-plaza-de-mayo-de-1955/>
- Méndez Casariego, Felipe (2025). “El memorial del bombardeo, reconocido por la Unesco”. *Página 12*, 23 de mayo. <https://www.pagina12.com.ar/578321-el-memorial-del-bombardeo-reconocido-por-la-unesco>

- Mongi, Carina (2017). “Goro, el artista que mueve los hilos”. *La Voz del Interior*, 27 de mayo. <https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/goro-el-artista-que-mueve-los-hilos/>
- Murales de Buenos Aires. <https://buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/cnelapolinariofigueroa600.htm>
- Parcero, Daniel y Federico Guerra (2023). *Presidente Perón. El municipio. Los caminos del virreinato a los pagos de Guernica. Orígenes, huellas y pioneros*. CABA: Ediciones CICCUS. Con la colaboración de Alejandro Mercante.
- Peláez, Mercedes (2017). “Los símbolos del espanto”. *Descubrir el arte*, XIX, 218, pp. 33-39.
- S/A (2011). “Afiches de campaña del PRO tapan un mural del Guernica en Villa Crespo”. *Nueva ciudad. solamente información*, 12 de octubre de 2011. <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201110/5317-afiches-de-campana-del-pro-tapan-un-mural-del-guernica-en-villa-crespo.html>
- S/A “Constitución del Primer Centro Vasco Argentino en Chascomús”. *Breve reseña histórica*. <https://www.chascomus.com.ar/centrovasco/historia.htm>
- S/A (2025). “Dude. Nueve musas judías”. *enlace judío*, 24 de junio. <https://www.enlacejudio.com/2021/07/22/dude-9-musas-judias-de-artistas-famosos/>
- S/A (1997). “El homenaje anónimo de Villa Crespo”. *Clarín*, 1 de junio. https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/homenaje-anonimo-villa-crespo_0_rkI-Gsb-Cte.html?srsId=AfmBOoq56B-8GwjKZh0rKINJTAycgJ6tB_dngq9NeXhL_QEqZOLYxvaXd
- S/A. (2015). “Entrevista a Roberto Luis Lejarreta - País Vasco”. UNICEN. Secretaría de Extensión, 15 de febrero. <file:///C:/Users/Usuario%20Raquel/Dropbox/Gernika/Lejarreta%20%E2%80%93%20Entrevista%20UNICEN.html>
- S/A (2024). “Cultura | Cantero descubrió un mural por el Día de la Música en el anfiteatro de Guernica”. *Al Sur*, 24 de enero. <https://>

- alsurweb.ar/cultura-cantero-descubrio-un-mural-por-el-dia-de-la-musica-en-el-anfiteatro-de-guernica/
- S/A (2022). “Picasso está al aire libre en Gerli: Hicieron una réplica del Guernica que se volvió tendencia”. *ELDIARIOSUR.com*, 12 de junio. <https://www.eldiariosur.com/provinciales/2022/6/27/picasso-esta-al-aire-libre-en-gerli-hicieron-una-replica-del-guernica-que-se-volvio-tendencia-54522.html>
- S/A. (2012). “Reconstrucción del Guernica de Villa Crespo”. *La Cámara*, 12 de enero. <https://lacampana.org/articulos/reconstruccion-del-guernica-de-villa-crespo>
- S/A (2011). “Restauran el mural del Guernica que habían tapado con afiches de Macri”. *Nueva ciudad. solamente información*, 21 de diciembre. <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201112/5753-restauran-el-mural-del-guernica-que-habian-tapado-con-afiches-de-macri.html>
- S/A (2009). “Guernica en la vía pública”. *El Abasto*, 28 de septiembre. https://original.revistaelabasto.com.ar/Guernica_en_la_via_publica.htm
- Saborido, Pedro (2022). *Una historia del Conurbano*. Barcelona: Planeta.
- Quino, (Circa1982). [Viñeta sobre el Guernica]. *Clarín*. Viva.
- Saura, Antonio (1992). “Réquiem para el Guernica”. *El País*, 26 de julio.
- Saura, Antonio (2009). *Contra el Guernica. Libelo*. Madrid: Fundación Archives Antonio Saura, Ediciones La Central y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Traverso, Enzo (2009). *A sangre y fuego: de la guerra civil europea, 1914-1945*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Yrigoyen Artetxe, Alberto, y Servando Echeverría Olalquiaga (2023). *Gernika Uruguay-n, fruitua zabaltzen. Gernika en Uruguay, expandiendo el fruto*. Gernika-Lumo: Euskal Herria Museoa.
- Vicent, Manuel (1979). “Teoría de las fallas”. *El País*, 17 de marzo.
- Vicent, Manuel (1981). “El Guernica en la cueva neolítica”. *Triunfo*, 12, 1 de octubre, pp. 26-27.

- Vicent, Manuel (1981). “Josep Lluís Sert, en el voladizo de hormigón”. *El País*, 30 de octubre.
- Vicent, Manuel (2016). “Tres caídas”. *El País*, 19 de noviembre.
- Vicent, Manuel (2022). “La inquietante pregunta que guarda el ‘Guernica’”. *El País*, 8 de enero.
- Vicent, Manuel (2022). “No más sexo”. *El País*, 10 de julio. *vivir.buenosaires*
- Zunini, Patricio (2020). “El ‘Guernica’ de Quino: la transición hacia la democracia, a puro arte”. *Infobae*, 30 de septiembre. <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/30/el-guernica-de-quino-la-transicion-hacia-la-democracia-a-puro-arte/>

Obras de arte

- Picasso, Pablo. *Guernica* (1937). Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museo-reinasofia.es/coleccion/obra/Guernica>

Reproducciones, recreaciones y reversiones del *Guernica*

- Aldatz, Rafael, con la colab. de Nicolás Belarra, Marina Pazos y Micaela Rosales Saint Jean (2023). *Guernica*. Pintura mural (reproducción). Avenida Lastra, esquina Alvear. Chascomús.
- Alumnos de primer año del profesorado de la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”: Carlos Caragli y Alberto Murciego, acompañados por Marcela Ferrero, Héctor Muñoz y Víctor H. Naganuma (1984). *Guernica*. Pintura mural con esmalte sintético (reproducción), 7,77m. x 3,49m. Cnel. Apolinario Figueroa 600. Villa Crespo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Grande de la Vega, Miguel Ángel (2007). *Guernica* (recreación). Anfiteatro Homero Manzi, Guernica, Presidente Perón.

- Lemos, Juane (2024). *Guernica*. Pintura mural (reversión) 4,3 x 3,3 m. Restaurante Iñaki. Cocina Vasca, Posadas 1052, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Mansanti, Juan (2023). *Guernica*. Pintura mural (reproducción). Calle Mitre esq. Alsina, Tandil.
- Martínez, Sebastián (2023) *Guernica* (recreación, *colagge* y montaje, ploteo sobre acrílico). Calle 5, n° 172, Guernica, Presidente Perón.
- Montes, Evangelina (2005). *Guernica* (reproducción). Acrílico sobre MDF, 150 por 70 cm. Centro cultural arte y parte, Tandil.
- Nudel, Joaquín y Ariel Muñoz (2009). *Guernica* (reproducción). Calle Nicolás Repetto 1569. Villa Crespo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Otondo, Ana (2006). *Guernica*. Pintura mural (reproducción). Centro Vasco Zingirako Euskaldunak. Franklin 454, Chascomús.
- Venturino, Rodolfo (2018). *Guernica*. Pintura mural (reproducción). Calle Caxaraville esq. Presidente Sarmiento, Gerli. Avellaneda.

Otras obras plásticas

- Brunet, Jorge (1978). *Maqueta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937*. Realizada para la exposición “Josep Lluís Sert. Arquitectura y Diseño Urbano”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ingreso 1988). Madera, hilo de cobre, escayola, plástico, acetato, metacrilato y pintura. Ensamblaje. 53 x 97 x 97 cm / Con vitrina: 67 x 96,7 x 96,7 cm / Escala: 1:50 <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/maqueta-del-pabellon-de-espana-en-la-exposicion-internacional-de-paris-de-1937>
- Calder, Alexander (1937). *Fuente de mercurio*. Aluminio, hierro y mercurio, 114 x 293 x 196 cm. Fundación Joan Miró, Barcelona.
- Castelao (Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel) (1945). *A derradeira leición do mestre*. Centro Galicia de Buenos Aires. Óleo (200 x 136 cm.)

- Ibarrola, Agustín (1974). *Cartel de Sanfermines 1974*. Galería José de la Mano, Madrid
- Marder, Andrea (2014). *Homenaje al vecino solidario*. Escuela Dardo Rocha N° 102, La Plata.
- Museo a cielo abierto* (2022). Sobre una idea de Alejandro ‘Mono’ González. Calles San Nicolás a Rodolfo Ortiz, Ensenada.
- Patrich, Nora (2008). *Del cielo los vieron llegar. Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955*. Escultura, 7,5 mts., Parque Colón, jardines de la Casa de Gobierno de la República Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Quino (1982). *S/T Clarín. Viva*. Viñeta gráfica.

Material filmico y emisiones radiales

- Ensenada '55*, Hugo Crexell. 2024.
- Rivara, H. (2015). “El recuerdo del ‘Guernica’ argentino”. *CNN Español*, 15 de diciembre. Página no disponible actualmente.
- “S/A (2022). “Entrevista a Alejandro Covello. ‘El bombardeo a Plaza de Mayo es el Guernica argentino’”. Radio Nacional, 16 de junio. <https://www.radionacional.com.ar/el-bombardeo-a-plaza-de-mayo-es-el-guernica-argentino/>
- E04 - Paredes. Sueños y mensajes* (2022). En *Universo conurbano*. Demian Santander (Dir.); Pedro Saborido (Conductor). Canal Encuentro y Agencia Monteagudo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DaW1Z8pia1I> y BAFILMA, Plataforma Audiovisual Bonaerense. <https://bafilma.gba.gob.ar/user/login?-destination=/node/10764>

Procedencia de las imágenes incluidas en el cuerpo del texto

Figura 1. Picasso, Pablo. *Guernica* (1937). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/colecciones/obra/Guernica>

Figura 2. Rioja Andueza, Iker (2022). “Reconstrucción del bombardeo: ‘El ataque contra Gernika ha sido un gran éxito’”. *eldiario.es*, 23 de abril. https://www.eldiario.es/euskadi/ataque-concentrado-gran-exito_1_3448578.html

Figura 3. *Daily Worker* (1937). Primera imagen difundida por la prensa internacional sobre el bombardeo de Guernica: “El bombardeo de *Guernica*”. Centro Documental de la Memoria Histórica. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/cdmh/destacados/2017/bombardeo-gernika.html>

Figura 4. *España Republicana* (1937). Digital. Chrome, 8 de mayo. <https://transhemisferica.com.ar/espana-republicana/>

Figura 5. “Pabellón de España para la Exposición Internacional de París 1937”. *Centro Vasco de Arquitectura*. <https://intranet.pogmacva.com/es/obras/82370>

Figura 6. Brunet, Jorge (1978). “Maqueta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Realizada para la exposición “Josep Lluís Sert. Arquitectura y Diseño Urbano”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Ingreso 1978).

Figura 7. S/A. “Pabellón de España para la Exposición Internacional de París 1937”. *Centro Vasco de Arquitectura*. <https://intranet.pogmacva.com/es/obras/82370>

Figura 8. “‘Mercury Fountain’, an anti-fascist sculpture”. *IBMT. International Brigade Memorial Trust*. <https://international-brigades.org.uk/news-and-blog/mercury-fountain-and-the-struggle-against-franco/>

Figura 9. S/A (1981). “Crónica desde Nueva York sobre el traslado del *Guernica*”. Radio Nacional de España. rne.audio. Copias del archivo sonoro, 9 de septiembre. <https://www.rtve.es/play/audios/jo->

- yas-del-archivo-sonoro/Guernica-traslado-nueva-york/6090120/
- Figura 10.* S/A. “El cuadro más viajero (y el más frágil)”. *Irt/A*. <https://iart.es/noticia/1666/el-cuadro-mas-viajero-y-el-mas-fragil>
- Figura 11.* Vicent, Manuel (1981). “El *Guernica* en la cueva neolítica”. *Triunfo*, 12, 1 de octubre, pp. 26-27. <https://www.triunfo-digital.com/resbcombinada.php?autor=Vicent,%20Manuel,%201936-&inicio=0&paso=10&orden=Numero>
- Figura 12.* S/A. (2021). “Cristal antibalas y guardias civiles: 40 años del rocambolesco regreso del *Guernica*”. *El Confidencial*, 9 de septiembre. https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-09-09/picasso-Guernica-arte_3282494/
- Figura 13.* Agustín, Ibarrola. *Cartel de Sanfermines 1974*.
- Figura 14.* Sulbaran, Jeickson (2024). “UEFA sanciona a activistas por mostrar bandera palestina en final de la Champions en San Mamés”. *Bilbahiria*, 29 de mayo. <https://bilbahiria.com/deportes/uefa-sanciona-a-activistas-por-mostrar-bandera-palestina-en-final-de-la-champions-en-san-mames/>
- Figura 15.* S/A (2023) “Un gran mosaico humano pide en Gernika-Lumo acabar con el genocidio contra Palestina”, *Orain.eus*, 8 de diciembre. <https://orain.eus/es/actualidad/sociedad/2023/12/08/un-gran-mosaico-humano-contra-genocidio-en-palestina-en-gernikalumo-hoy-8-de-diciembre-de-2023/>
- Figura 16.* S/A (2024). “Impresionante performance en Donostia contra el genocidio en Gaza, a vista de pájaro”. *Orain.eus*, 17 de marzo. <https://www.eitb.eus/es/noticias/sociedad/videos/detalle/9450241/impresionante-performance-en-donostia-contra-genocidio-en-gaza-a-vista-de-pajaro/>
- Figura 17.* S/A (2025). “Impactante performance en Bilbao contra el genocidio en Gaza, a vista de pájaro”. *Orain.eus*, 8 de junio. <https://orain.eus/es/actualidad/sociedad/2024/06/08/impactante-performance-en-bilbao-contra-genocidio-en-gaza-a-vista-de-pajaro/>
- Figuras 19 y 20.* S/T. Quino. *Clarín. Viva*.

- Figura 29.* S/A. “Iñaki. Cocina vasca”. *Reina del Plata*. <https://reina-delplata.ar/inaki>
- Figura 21a.* Gentileza de María Elena Tosar.
- Figura 21b.* Gentileza de José Matías Arteaga.
- Figura 21c.* Gentileza de Guillermo Borges.
- Figura 30.* Gentileza de Iñaki Uriona.
- Figura 31.* S/A. “Iñaki. Cocina vasca”. Interior. *Reina del Plata*. <https://reinadelplata.ar/inaki>
- Figura 32.* Gentileza de Juane Lemos.
- Figura 33.* Gentileza de Juane Lemos.
- Figura 34.* Gentileza de Juane Lemos.
- Figura 35.* Canaparo, Agustina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/pulpo-arroces-y-generosas-tortillas-la-cocina-vasca-que-llego-a-bs-as-con-el-recuerdo-del-bombardeo-nid24022022/>
- Figuras 37 y 38.* S/A (2021). “El GUERNICA y la frankenstein. El otro día de paseo en Buenos Aires”. Blog *Pensando la bronca*. 14 de febrero. (Capturas de pantalla). <https://pensandolabronca.blogspot.com/search?q=Guernica>
- Figuras 42 y 43.* Foro de Baires (captura de pantalla). *Foro de Baires* (2020). “Mural de Picasso a Guernica”, 26 de marzo. <https://foro-debaires.com.ar/mural-de-picasso-a-Guernica/>
- Figura 44.* Instagram. “Mural de Picasso a Guernica”. *Vivir.buenosaires* (captura de pantalla).
- Figuras 45 y 46.* S/A (1985). “Gente que hace”. *Clarín, Suplemento joven*, 10 de mayo.
- Figura 47.* Haedo, Félix. S/F. “Sobre los murales”. *La actualidad en el arte*.
- Figura 48.* Páez, Natalia (2011). “Taparon un mural del Guernica con carteles de propaganda macrista”. *Tiempo Argentino*, 11 de octubre.
- Figura 49.* Novak, Juan Ignacio (2025). “Verano de 1977: cuando el Rosa Galisteo trajo Europa a sus salas”. *El Litoral*, 8 de enero. https://www.ellitoral.com/arte/museo-arte-pintura-exposicion-europa-donacion-1977_0_uLt76IpSq7.html

Figura 50. S/A. (2011). “El nacimiento de la Estación Guernica (Ferrocarril Roca)”. *Ferroaficionados Estación Km.29 (Glew)*, 26 de noviembre. <https://estkm29.blogspot.com/2011/11/el-nacimiento-de-la-estacion-Guernica.html>

Figuras 51, 52 y 53. “E04 - Paredes. Sueños y mensajes” (2022). En *Universo conurbano*. Demian Santander (Dir.); Pedro Saborido (Conductor). Canal Encuentro y Agencia Monteagudo. Capturas de pantalla 1, 2 y 3 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DaW1Z8piaII> y BAFILMA, Plataforma Audiovisual Bonaerense. <https://bafilma.gba.gob.ar/user/login?destination=/node/10764>

Figura 55. S/A (2020). “Guernica | Blanca Cantero entregó subsidios a entidades de bien público del distrito”. *AL SUR web*, 4 de diciembre. <https://alsurweb.ar/Guernica-blanca-cantero-entrego-subsidios-a-entidades-de-bien-publico-del-distrito/>

Figura 59. S/A, 2007. “La ciudad bonaerense de Guernica rindió homenaje a su componente vasco inaugurando un mural del *Guernica*”. *Eusklakultura.eus*, 2 de febrero. <https://www.eusklakultura.eus/espanol/noticias/la-ciudad-bonaerense-de-Guernica-rindio-homenaje-a-su-componente-vasco-inaugurando-un-mural-del-Guernica>

Figura 75. S/A, 2022. “Picasso está al aire libre en Gerli: hicieron una réplica del *Guernica* que se volvió tendencia”. *Eldiariosur.com*, 27 de junio. <https://www.eldiariosur.com/provinciales/2022/6/27/picasso-esta-al-aire-libre-en-gerli-hicieron-una-replica-del-Guernica-que-se-convino-tendencia-54522.html>

Figuras 76, 77 y 78. Muro de Facebook de Peter Saborido, 22 de junio de 2020. Captura de pantalla.

Figura 79. Rodolfo Venturino y Daniel Santoro. “E04 - Paredes. Sueños y mensajes” (2022). En *Universo conurbano*. Demian Santander (Dir.); Pedro Saborido (Conductor). Canal Encuentro y Agencia Monteagudo. Captura de pantalla.

Figura 83. “Centro Cultural El Matute”. *Geocultura*. [Culturalhttp://](http://)

geocultura.undav.edu.ar/crud/view/Institucion/112/el-matute-cultural

Figura 85. Inauguración del *Guernica* de Gerli. Gentileza de Alejandra Robles.

Figura 86. Mariano Bragán junto al emblemático Renault 12 del Centro Cultural Matute. Gentileza de Alejandra Robles.

Figura 87. Captura de pantalla, WEB CNN. Recuperado el 20 de abril de 2023 (no disponible actualmente).

Figura 89. S/A (2025). “El bombardeo a Plaza de Mayo: el día que las Fuerzas Armadas atacaron a su propio pueblo”. *enterate*, 16 de junio. <https://www.enteratenoticias.com.ar/politica/el-bombardeo-a-plaza-de-mayo-el-dia-que-las-fuerzas-armadas-atacaron-a-su-propio-pueblo/>

Figura 88. “Aviones sobrevolando Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955”. *Centro de documentación e Investigación de la Cultura de izquierdas* (CeDInCI). <https://imagotheca.cedinci.org/s/imagotheka/item/7969>

Figura 94. *Guernica*, detalle (Pablo Picasso), 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Detalle. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/Guernica>

Figura 95. “Del cielo los vieron llegar | Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955”. *Memorias situadas*. <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/del-cielo-los-vieron-llegar-monumento-a-las-victimas-de-los-bombardeos-a-plaza-de-mayo-de-1955/>

Figura 96. S/A, 2020. “Raúl di Paolo, el obrero de Astillero Río Santiago que murió por la libertad de todos”. *Museo Astillero Río Santiago*, 11 de noviembre. <https://museoastilleroriosantiago.blogspot.com/2020/11/raul-di-paolo-el-cobrero-del-astillero.html>

Figuras 97 y 98. Illanes, Marina (2015). *La batalla de Ensenada: El golpe de estado de 1955 en un enfoque local UNLP-FaHCE*. SEDICI. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/114310/La_batalla_de_Ensenada.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Figura 99. “Circuito El Farol y Campamento”. *Municipalidad de Ensenada. Gestión Mario Secco.* <https://www.ensenada.gov.ar/circuito-barrios-el-farol-y-campamento/>

Figura 134. 2023. Gentileza de Rafael Aldatz.

Figura 114. Gentileza de Cecilia Lejarreta.

Figura 115. Gentileza de Cecilia Lejarreta.

Figura 133. Gentileza de Rafael Aldatz.

Figura 138. “El Centro Vasco de Chascomús (Argentina) celebra su vigésimo aniversario”. *About Basque Country.* <https://aboutbasquecountry.eus/2011/06/29/el-centro-vasco-de-chascomus-argentina-celebra-su-vigesimo-aniversario/>

Imágenes tomadas por la autora

Figura 18. Gonnet (La Plata), calle 484 e/20 y 21.

Figura 22. Centro Vasco Euskal Etxea. La Plata.

Figuras 23, 24, 25 y 26. Centro Vasco Eusko Etxea. Interior.

Figura 27. Rincón Basko. Mar del Plata

Figuras 28a y 28b. Rincón Basko. Interior

Figuras 35/a, b, c. Mural “Homenaje al vecino solidario”. La Plata.

Figura 39. Murales de la Escuela N° 16 Andrés Ferreyra, Villa Crespo, CABA.

Figura 40. Calle Nicolás Repetto 1569, Villa Crespo, CABA.

Figura 41. Frente de Hierros La Tacada, Villa Crespo, CABA.

Figura 54. *Guernica* de Miguel Ángel Grande de la Vega, Anfiteatro Homero Manzi, Guernica, Presidente Perón.

Figura 56. Anfiteatro Homero Manzi.

Figuras 57 y 58. Placa en memoria de los periodistas víctimas de la dictadura en Guernica, Partido Presidente Perón.

Figura 60. *Guernica*. Anfiteatro Homero Manzi en 2023.

Figuras 61 y 62. *Guernica*. Anfiteatro Homero Manzi en 2025.

Figuras 63 y 64. Almacén y fiambrería “Mi viejo”, Guernica.

- Figura 65.* Salón y Recreación del *Guernica*. Bar-cafetería Luno. Guernica.
- Figura 66.* Recreación de la *Gioconda* y del *Guernica*. Bar-cafetería Luno.
- Figura 67.* Recreación del fragmento *La creación de Adán* de *El Juicio final*, de Miguel Ángel. Bar-cafetería Luno.
- Figura 68.* Fachada de Café restaurante Luno.
- Figuras 69, 70 y 71.* Café restaurante Luno. Interior 1, 2 y 3
- Figura 72.* Recreación del *Guernica* de Café restaurante Luno.
- Figuras 73 y 74.* Impresos murales en la entrada de Café restaurante Luno.
- Figura 80.* Centro cultural Matute, calle Caxaraville esquina Presidente Sarmiento, Gerli.
- Figuras 81 y 82.* Centro cultural Matute. Perspectivas.
- Figura 83.* Centro cultural Matute. Vista nocturna.
- Figura 84.* Novedades (Whatsapp), del Centro cultural Matute. Capturas de pantalla.
- Figura 85.* Inauguración del *Guernica* de Gerli.
- Figura 86.* Mariano Bragán junto al Renault 12 del Centro cultural Matute.
- Figura 90.* *Del cielo los vieron llegar | Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955.*
- Figura 92.* Placa conmemorativa. Lista de las Víctimas del bombardeo a Plaza de Mayo.
- Figura 93.* *Del cielo los vieron llegar | Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955. Detalle.*
- Figura 95.* *Del cielo los vieron llegar | Monumento a las víctimas de los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955. Terminación superior. Detalle.*

- Figura 100.* Lugar de memoria. Casa de Rodolfo ‘Cholo’ Ortiz. Barrio Campamento, Ensenada.
- Figura 101.* Placas recordatorias en la Casa Rodolfo ‘Cholo’ Ortiz.
- Figuras 102, 103, 104, 105 y 106.* Museo a Cielo Abierto, Barrio Campamento, Ensenada.
- Figura 107.* *A derradeira leición do mestre*, de Castelao. Centro Galicia de Buenos Aires.
- Figura 108.* Centro cultural arte y parte, Tandil.
- Figura 109.* Reproducción del *Guernica* de Evangelina Montes, Tandil.
- Figuras 110, 111, 112.* Centro Cultural arte y parte. Interior.
- Figura 113.* Centro Vasco Gure Etxea, Tandil.
- Figuras 116 y 117.* Roble y *lauburu* en la Plaza Martín Rodríguez, Tandil.
- Figuras 118 a, b y c.* Cubierta e imágenes interiores de *Gernika en Uruguay, expandiendo el fruto*, de Alberto Yrigoyen Artetxe y Servando Echeverría Olalquiaga. Gernika-Lumo: Euskal Herria Museoa, 2023.
- Figura 119.* Cartel de la celebración de la Semana de la Diáspora vasca. Tandil, 2025.
- Figura 120.* *Guernica* de la calle Mitre. Tandil.
- Figuras 121, 122 y 123.* *Guernica* de la calle Mitre, detalles.
- Figura 124.* Gustavo Hermida y Eva Sanabria frente al mural de su casa en la calle Mitre de Tandil, 2024.
- Figura 125.* *Guernica* de la calle Mitre, detalle.
- Figuras 126 y 127.* Esquina del emplazamiento del primer *Guernica* al aire libre, calle Guernica, Tandil.
- Figura 128.* Muro con huellas del *Guernica* de la calle Guernica, Tandil.
- Figura 129.* Huellas del *Guernica* de la calle Guernica, (detalle - caballo).
- Figura 130.* Huellas del *Guernica* de la calle Guernica, (detalle - lema).
- Figura 131.* Murales de Avenida Lastra, esquina Alvear, Chascomús.
- Figura 132.* *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear, detalles.
- Figura 135.* Club de Pelota Chascomús.

Figura 136 y 137. Club de Pelota Chascomús. Interiores

Figura 139. *Guernica* de Avenida Lastra, esquina Alvear.

Figura 140. *Guernica* de Avenida Lastra esquina Alvear y murales adyacentes.

Figura 141. Retrato de Néstor Kirchner adyacente al mural del *Guernica* (lateral izquierdo).

Figura 142. Alegoría en conmemoración de 40 aniversario de la recuperación de la democracia adyacente al mural del *Guernica* (lateral derecho).

Figura 143. *Guernica* del Centro Vasco Zingirako Euskaldunak de Chascomús con Gustavo Armendariz al fondo.

Figura 144. *Guernica* del Centro Vasco Zingirako Euskaldunak de Chascomús. Detalle.

GALERÍA DE IMÁGENES

Las fotografías de este apartado amplían y complementan las reproducidas en el cuerpo del libro. Los títulos y la información a pies de foto remiten al texto principal y a las referencias de las imágenes brindadas en el apartado correspondiente.

Como es rutinario en estudios de esta naturaleza, cierra la galería una serie que grafica algunas de las escalas del periplo guerniquense de la autora.

Bombardeo de Guernica

Fotos de archivo



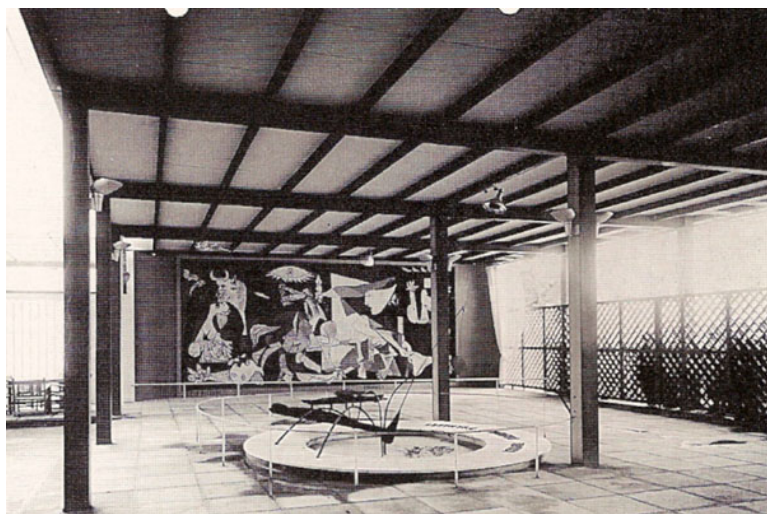
Imagen icónica de la villa de Guernica después del bombardeo.



La villa de Guernica después del bombardeo.



La villa de Guernica después del bombardeo. Vista panorámica.

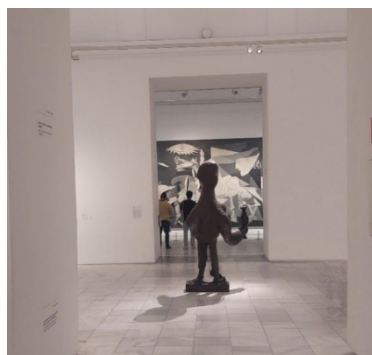


Primera exhibición del *Guernica* en el Pabellón de España en la Feria Internacional de París.

**Sala del *Guernica* en el Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)**



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Maqueta del Pabellón de España. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Varias perspectivas



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



Maqueta del Pabellón de España.



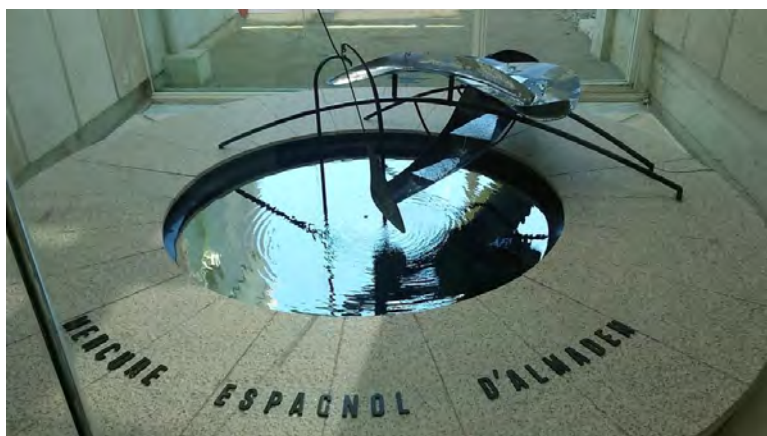
Maqueta del Pabellón de España.



Descanso en el frente (1937), de Ramón Pujol.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Espacio donde se exhibía *Descanso en el frente* en el Pabellón de la República Española (Maqueta).



Fuente de mercurio de Alexander Calder, que se expuso junto al *Guernica* en 1937. Fundación Joan Miró. Barcelona.



Réplica de la *Fuenta de mercurio* de Alexander Calder realizada por el mismo escultor en 1943, 1:3. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gernika-Lumo, Vizcaya



Gernika-Lumo, Vizcaya.



Gernika-Lumo, Vizcaya.

Champions League femenina.

Estadio San Mamés (Bilbao), 25 de mayo de 2024



Estadio San Mamés (Bilbao).



Estadio San Mamés (Bilbao).

Donostia (San Sebastián), Guipúzcoa, 18 de marzo de 2024



Donostia (San Sebastián), Guipúzcoa.



Donostia (San Sebastián), Guipúzcoa.

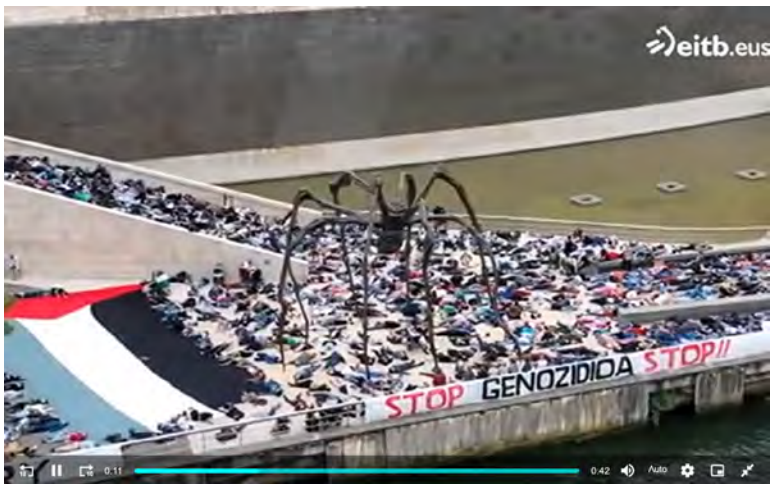


Donostia (San Sebastián), Guipúzcoa.

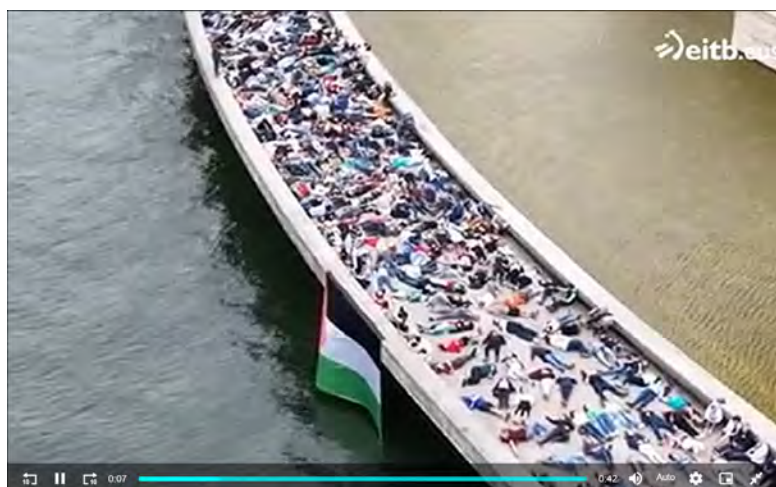
Bilbao, Vizcaya, 6 de agosto de 2025



Bilbao, Vizcaya.



Bilbao, Vizcaya.



Bilbao, Vizcaya.

Interiores

Rincón Basko, Mar del Plata



Rincón Basko, Mar del Plata.



Rincón Basko, Mar del Plata.



Rincón Basko, Mar del Plata.

Iñaki. Cocina vasca



En primer plano, Fermín Uriona Perea
en el restaurante José Txiki.



Raquel Macciuci e Iñaki Uriona en el restaurante Iñaki.



Guernica del restaurante Iñaki en elaboración.



Guernica del restaurante Iñaki. Detalles.



El artista Juane Lemos con a su *Guernica* en proceso.

Desterritorialización, activismo y resignificaciones

Mural *Homenaje al vecino solidario*. La Plata



Mural "Homenaje al vecino solidario"
Técnica: Mosaiquismo
Artista: **Andrea Marder**



**Asamblea Vecinal
Barrio Norte**

Afiche para difusión.



Homenaje al vecino solidario.



Homenaje al vecino solidario. Detalle.



Primera a la derecha, Andrea Merder, junto a una vecina platense.



Placa con agradecimientos. *Homenaje al vecino solidario.*

Geografías metropolitanas: CABA y AMBA

Villa Crespo



Calle Apolinario Figueroa 675, donde fue pintado el primer *Guernica* de Villa Crespo. Al fondo, el colegio Andrés Ferreyra.



Murales del colegio Andrés Ferreyra, Villa Crespo, CABA.



Murales del colegio Andrés Ferreyra, Villa Crespo, CABA.



Acto frente al *Guernica* de la calle Nicolás Repetto, Villa Crespo, CABA.



Guernica de la calle Nicolás Repetto, Villa Crespo, CABA.

Guernica, Partido Presidente Perón

La ciudad



Entrada a Guernica.



Estación Guernica.



Plaza Belisario Roldán. Guernica.



Plaza Belisario Roldán. Guernica.



Anfiteatro Homero Manzi.



Edificio público junto al Anfiteatro Homero Manzi.

Mural del *Guernica* modificado



El *Guernica* de Grande de la Vega en el Anfiteatro Homero Manzi con la modificación de 2024. *Guenica*.



Vista del Antiteatro Homero Manzi.



Vista del *Guernica*. Antiteatro Homero Manzi.

Bar cafetería Luno



Guernica del Bar cafetería Luno.



Bar cafetería Luno.



Bar cafetería Luno.



Bar cafetería Luno.

Gerli



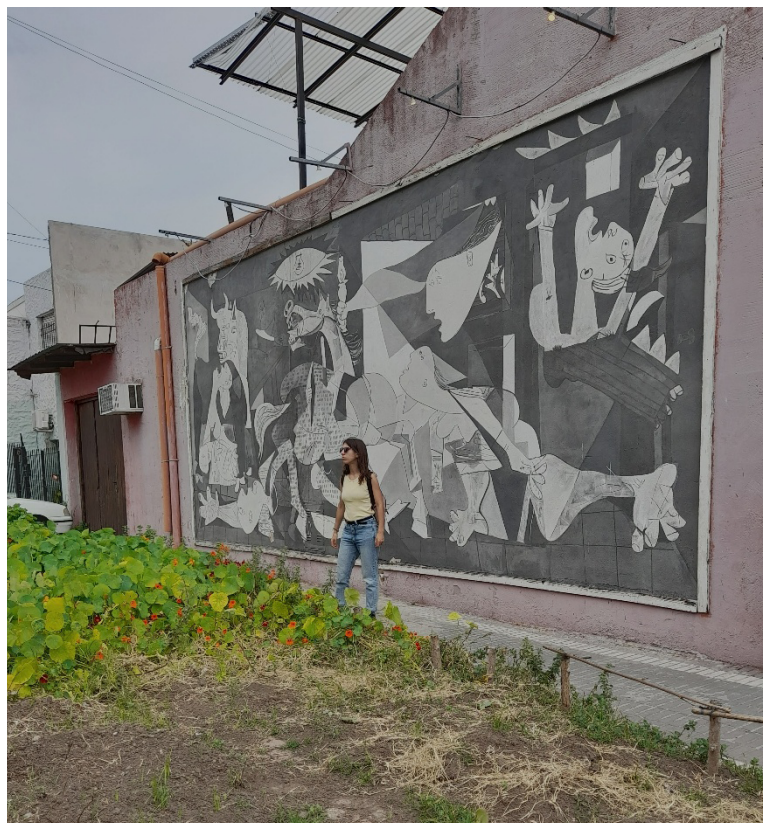
Inauguración del *Guernica* de Gerli.



Guernica de Gerli en 2018.



Guernica de Gerli en la actualidad.



Guernica de Gerli en la actualidad.



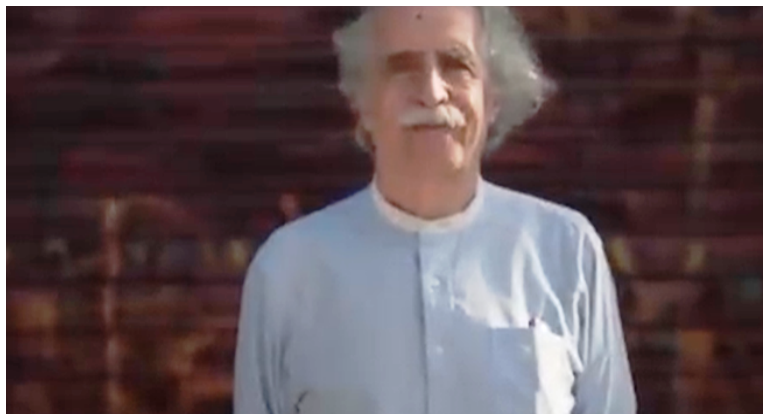
Entrada de Centro cultural Matute.



Renault 12 del Centro cultural Matute.



Rodolfo Venturino y Daniel Santoro.



Daniel Santoro.



Pedro -Peter- Saborido.



Estación de Gerli.

Bombardeo a Plaza de Mayo

Imágenes históricas



Aviones AT-6 y la Casa Rosada ardiendo.



Bombardeo a Plaza de Mayo. Multitud huyendo.

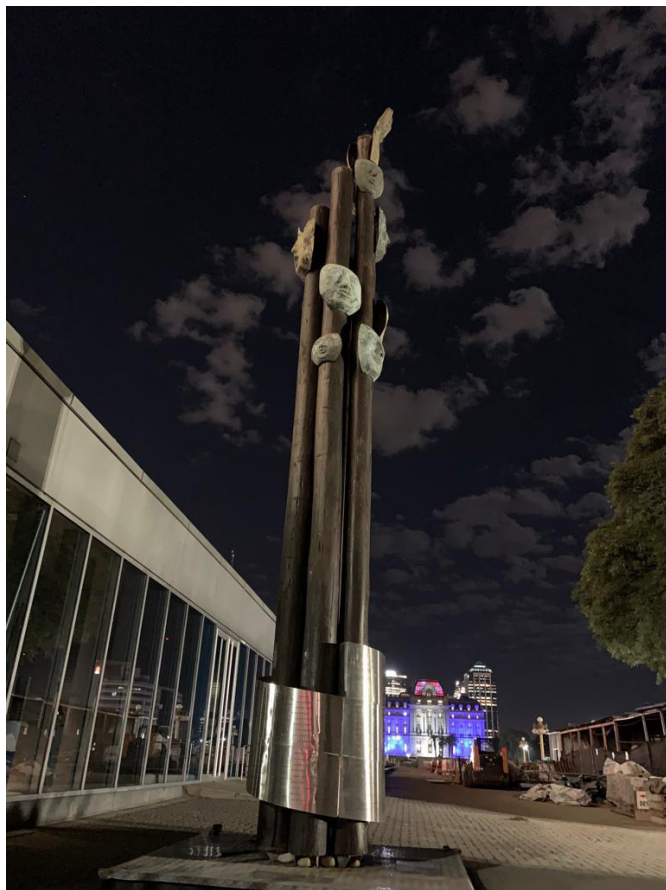


Bombardeo a Plaza de Mayo.



Automóviles después del Bombardeo a Plaza de Mayo.

Escultura Del cielo los vieron llegar. Varias perspectivas.



Escultura Del cielo los vieron llegar.



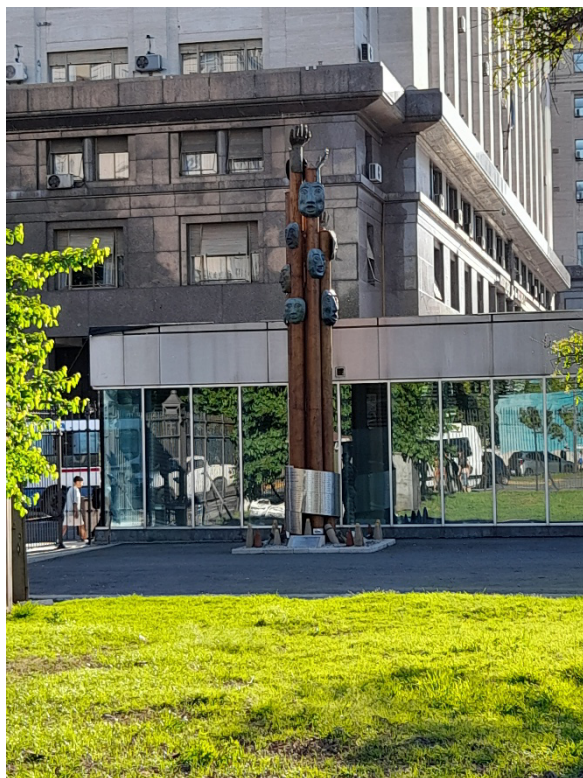
Del cielo los vieron llegar. Placa y nombres de las víctimas.



Del cielo los vieron llegar.



Del cielo los vieron llegar.



Del cielo los vieron llegar.



Del cielo los vieron llegar. Detalle.

Museo a Cielo Abierto. Barrio Campamento, Ensenada



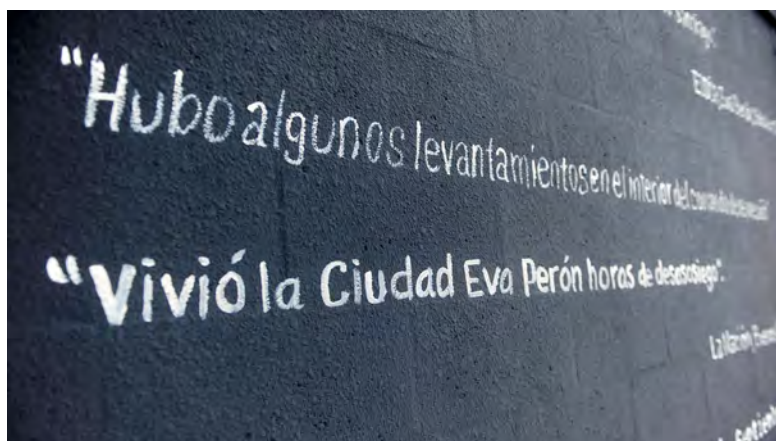
Barrio Campamento después del bombardeo de 1955.



Lugar de memoria Casa de Rodolfo 'Cholo' Ortiz.



Museo a Cielo Abierto



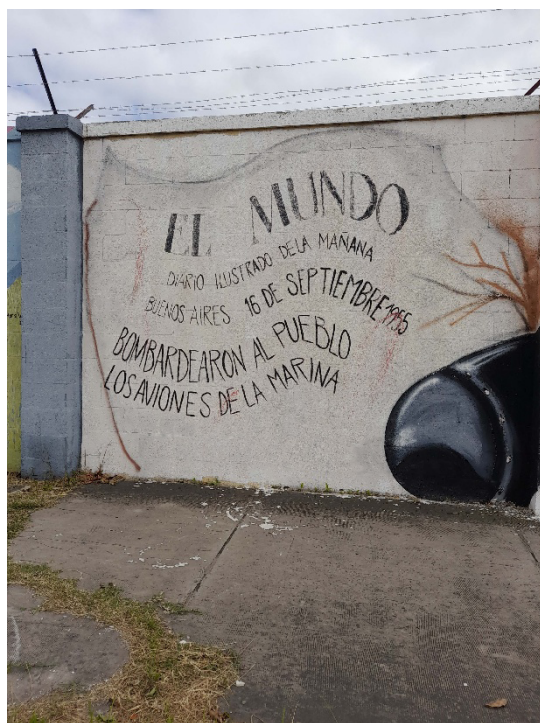
Museo a Cielo Abierto



Museo a Cielo Abierto.



Museo a Cielo Abierto



Museo a Cielo Abierto.

Tierra adentro

Tandil

Centro Cultural Arte y Parte



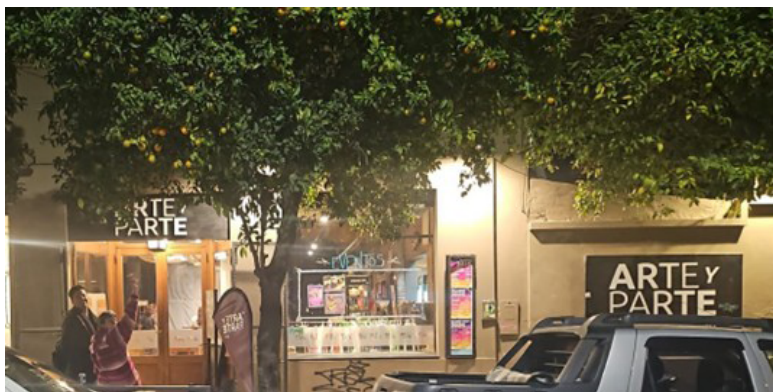
Centro cultural arte y parte. Interior.



Centro cultural arte y parte. Interior.



Centro cultural arte y parte. Interior e instantánea de una actividad.



Centro cultural arte y parte. Exterior.



Guernica pintado por la niña Anabela García.

Centro Vasco Gure Etxea



Placa al pie del roble de la plaza Martín Rodríguez.



Roble y monolito de la plaza Martín Rodríguez.



Cecilia Lejarreta.

Un *Guernica* renacido



Guernica de la calle Mitre esquina Alsina.



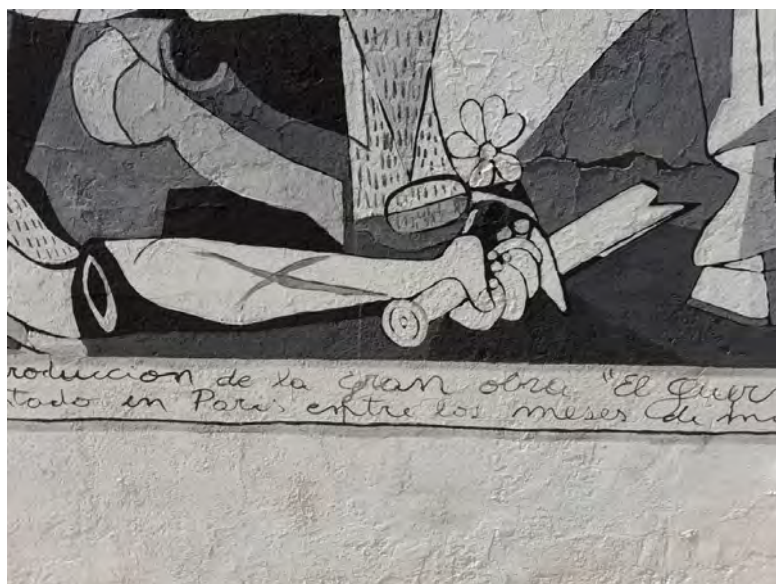
Guernica de la calle Mitre esquina Alsina.



Guernica de la calle Mitre esquina Alsina. Detalle.



Guernica de la calle Mitre esquina Alsina. Detalle.



Guernica de la calle Mitre esquina Alsina. Detalle.



Guernica de la calle Mitre esquina Alsina. Detalle.



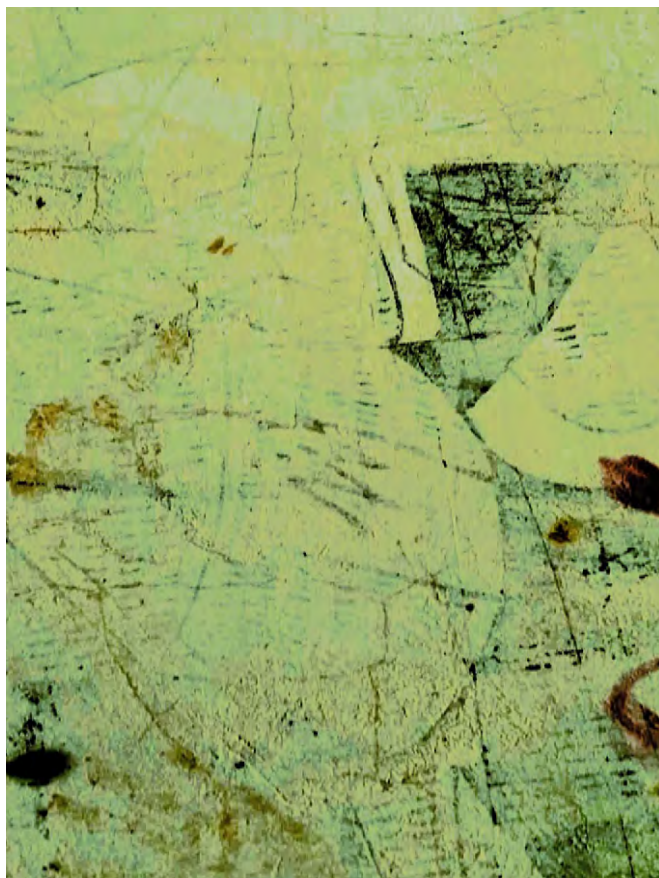
Eva Sanabria y Gustavo Hermida frente al Guernica de su casa.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica. Detalle.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica.
Detalle.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica. Detalle.



Muro encalado con rastros del *Guernica* de la calle Guernica. Detalle.

Chascomús

Guernica de Avda. Lastra y Alvear



Murales en el terreno baldío de Avda. Lastra y Alvear, Chascomús.



El *Guernica* entre un retrato de Néstor Kirchner y una alegoría de las elecciones de 1983.



Murales dedicados a Néstor Kirchner.



Guernica y alegoría del voto de 1983, obras de Rafael Aldatz.



Otras perspectiva del *Guernica* de la Avda. Lastra y Alvear.



De izquierda a derecha, Gustavo Armendariz, Nicolás Belarra, Micaela Rosales Saint Jean, Marina Pazos y Rafael Aldatz.



Inauguración del *Guernica* de Chascomús.

Centro Vasco Zingirako Euskaldunak

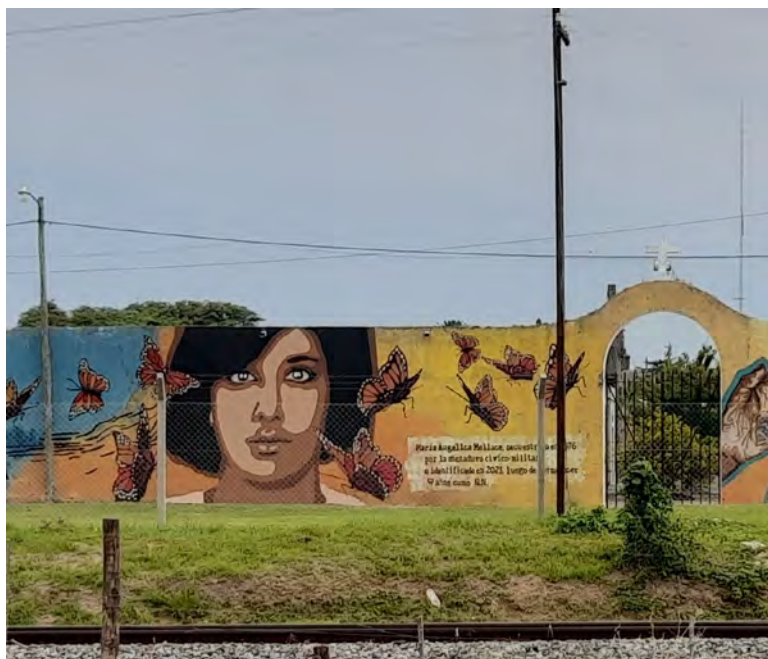


Guernica del Centro vasco Zingirako Euskaldunak.



*Guernica y Gustavo Armendariz presidente del Centro vasco
Zingirako Euskaldunak.*

Memorial dedicado a María Angélica Mellace



Mural en memoria María Angélica Mellace. Cementerio de Chascomús.



Mural en memoria María Angélica Mellace.
Cementerio de Chascomús.

Otros guernicas mencionados en el libro



Claudio Gorosito, 'Goro'.



Claudio Gorosito, 'Goro', y "su" *Guernica* al fondo.



Internos del Penal de Navalcarnero. España.

Buenos Aires y el resto del país



Barrio de Boedo, Buenos Aires. Homenaje a Isidro Lángara.



Viedma, Provincia de Río Negro.



Centro Vasco Hiru Erreka, Tres Arroyos, Provincia de Buenos Aires.



Inauguración del *Guernica* de Tres Arroyos.



Centro Vasco Eusko Sustraiak, comarca Andina del Paralelo 42,
El Bolsón, Provincia de Chubut.



General Villegas, Provincia de Buenos Aires.



Centro Vasco Beti Aurrera, Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires.



Luis Goycochea, presidente del Beti Aurrera frente al *Guernica*.



Salón principal del Centro Vasco Beti Aurrera.



Centro Vasco Denak Bat, Cañuelas, Provincia de Buenos Aires.

Huellas del periplo autoral



Guernica de la calle Nicolás Repetto, Villa Crespo, CABA.



Antiteatro Homero Manzi, Guernica.



Bar cafetería Luno, Guernica.



Centro cultural Matute, Gerli.



Centro cultural arte y parte, Tandil.



Guernica de Avda. Lastra y Alvear. Chascomús.



Restaurante Iñaki.



Gernika-Lumo. Tronco del roble "Árbol viejo" (1742).



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Tanto el bombardeo del pueblo vasco de Guernica el 26 de abril de 1937, en el contexto de la Guerra Civil Española, como el óleo de igual nombre que pintó Pablo Picasso para ser exhibido en el Pabellón de la II República Española en la Feria Internacional de París tres meses después, tuvieron vasta repercusión en Argentina.

El presente estudio expone el resultado de un rastreo de las reproducciones del cuadro más político del pintor malagueño localizadas en diferentes lugares de Capital Federal, Conurbano e interior de la Provincia de Buenos Aires. El propósito no ha sido realizar un inventario exhaustivo de todas las copias existentes -fieles o intervenidas- sino reconstruir la historia particular de cada una de ellas para analizar luego los nuevos y diversos significados que surgen de la conjunción del momento histórico en que fueron pintadas, de las motivaciones individuales o colectivas que las promovieron y del espacio, generalmente público, pero también semi público o privado, donde quedaron instaladas.

Raquel Macciuci

Profesora extraordinaria consulta en el área de Literatura Española Contemporánea, Investigadora categoría 1 de la Universidad Nacional de La Plata y miembro fundador de Centro de Teoría y Crítica Literaria. Acredita numerosas publicaciones sobre los temas de su especialidad: vanguardias históricas, exilio republicano, memoria del pasado reciente, intermedialidad, cultura de la Transición, nuevos hispanismos y articulismo literario, con particular atención a la obra de R. Alberti, F. Ayala, R. Azcona, A. Cervera, R. Gómez de la Serna, A. Grandes, M. Gutiérrez Aragón, M. Lamana, Max Aub, I. Rosa, J. Sempún, M. Vázquez Montalbán, M. Vicent. Fue fundadora y directora de la revista *Olivar* y desde 2008 organiza el Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas en su universidad. Actualmente dirige el proyecto "Diálogos transatlánticos: Argentina y España. Lecturas y revisiones críticas" (Agencia-FONCYT) y un Programa internacional con perspectiva transatlántica y transhemisférica (IdIHCS/ UNLP-CONICET).