



**HAL**  
open science

## Guernica para los niños franceses

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Guernica para los niños franceses. Archivos de la Filmoteca, 2010, Guernica de la imagen ausente al icono, 64-65, pp. 143-163. hal-03964213

**HAL Id: hal-03964213**

**<https://hal.science/hal-03964213>**

Submitted on 13 Aug 2024

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

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

# Guernica para los niños franceses

NANCY BERTHIER Y MARIE FRANCO

Durante los dos últimos años han aparecido tres obras consagradas a Guernica en el panorama editorial francés de publicaciones juveniles: *Voyage dans un tableau de Picasso* [Viaje a un cuadro de Picasso], de Claire d'Harcourt, *Et Picasso peint Guernica*, de Alain Serres, y *Guernica*, de Héliane Bernard y Olivier Charpentier<sup>1</sup>. Estos álbumes ilustrados para niños —a veces de muy corta edad— nos han parecido del mayor interés a la hora de emprender una reflexión sobre Guernica y sus representaciones, pues ofrecen el contraste sobrecogedor de un acontecimiento histórico de extrema violencia mediatizado por la experiencia artística. Esta síntesis abre el interrogante sobre los medios iconográficos y narrativos utilizados y los objetivos culturales y educativos subyacentes. La presencia de Guernica en el panorama editorial juvenil francés se nos presenta como una ocasión de encuentro entre los dos campos de investigación que nos interesan, las publicaciones destinadas a los niños (Marie Franco) y el análisis iconográfico (Nancy Berthier): cada una, partiendo de su dominio respectivo, ha podido explorar nuevos puntos de vista al salir de una lectura estrictamente hispánica del fenómeno.

Los tres álbumes ilustrados para niños que componen nuestro corpus ponen de relieve dos subgéneros de la literatura juvenil, el libro sobre arte y el libro histórico, que tienen en común una voluntad didáctica cuyos desafíos se inscriben en la historia editorial francesa de los libros juveniles. Marie Franco se ocupa de ello en la primera parte de este trabajo. Los tres tienen como tema principal el cuadro pintado por Picasso en 1937, pero todos tienden, igualmente, a evocar, a partir de la obra pictórica, el episodio histórico que presidió su génesis: el bombardeo de Guernica en abril de 1937. El propósito de estos álbumes ilustrados es, entonces, doble: educar al niño a la vez en el plano artístico y en el histórico, dos dimensiones que se encuentran estrechamente vinculadas. Por último, los tres proponen una idéntica gestión de la imagen ausente: se establece una relación muy particular entre el cuadro de Picasso y el acontecimiento del que da

1. CLAIRE D'HARCOURT: *Voyage dans un tableau de Picasso*, París, Palette, 2008, ALAIN SERRES: *Et Picasso peint Guernica*, París, Rue du Monde, 2007 [versión en castellano de JOXAN ELOSEGI ARREGUI, Y *Picasso pinta Guernica*, Gipuzkoa, Alberdania, 2008] y HÉLIANE BERNARD / OLIVIER CHARPENTIER, *Guernica*, París, Michalon, 2007 [versión en castellano de PEDRO ÁNGEL ALMEIDA DE OCAMPO, *Guernica*, Sevilla, Kalandraka, 2008].

cuenta en virtud de una función ilustrativa, como “imagen presente”. Sin embargo, ofrecen dispositivos muy diferentes en lo que respecta a la aplicación de esta función y, por tanto, de la relación imagen/acontecimiento, que Nancy Berthier deslinda en la segunda parte del artículo. La reflexión concluye con una tercera parte en la que Marie Franco aborda la cuestión de la recepción —o del ideal de recepción— de este tipo de libros.

### EDICIÓN JUVENIL Y VOLUNTAD DIDÁCTICA

La conminación a *enseñar deleitando*, como obligación dialéctica, está presente en los orígenes de la literatura para niños. Si bien el término “literatura” subraya precisamente la importancia de la ficción y de lo narrativo, deja a un lado la parte no ficcional de este sector editorial, en el que prima precisamente el primer verbo de la proposición-conminación citada más arriba.

Este mandato significó durante mucho tiempo una enseñanza moral, religiosa o civil —y está por ver que no siga siendo el caso hoy en día. Sin embargo, es cierto que el aprendizaje deseado descansa mayormente hoy en día sobre las disciplinas escolares y de formación científica, histórica o artística. Pero estas dos últimas resultan de interés en lo que respecta a las tres obras sobre Guernica que hemos estudiado. La historia y el arte son, en efecto, dos vertientes particularmente dinámicas de la edición juvenil francesa en las que se plasma esta voluntad de enseñanza y formación.

La historia del arte es uno de los dominios en los que la edición juvenil toma, de manera manifiesta, el relevo de la enseñanza escolar, es más, se sueña como rival, ya sea bajo la forma de una transmisión lúdica de conocimientos como si se propone como vector de un deber de memoria<sup>2</sup>. En lo que concierne al arte, los editores y los autores presentan estas obras como un medio de aprendizaje del gusto y de la Historia del Arte.

Pero la excepcionalidad de *Guernica* como cuadro histórico, es decir, a la vez obra y acontecimiento, convierte precisamente las obras que se le consagran en casos particulares que conjugan las dos dimensiones. Esta conjunción puede ser analizada con mayor comodidad si nos remitimos a la historia de los géneros editoriales en cuestión y a sus fundamentos. Es, por tanto, necesario, contemplar estas tres obras a la luz de la historia de la edición, en la que la educación<sup>3</sup> desempeña un papel esencial.

Como primer teórico moderno de la educación, Rousseau considera como único criterio del aprendizaje del arte que la relación con la naturaleza sea favorecida por la observación y la práctica. En tiempos más recientes, en la esfera de las concepciones sociales de la educación del cuerpo social, debemos señalar que, desde

2. Este deber sería, en el caso que nos ocupa, muy relativo, ya que, al dirigirse a los niños franceses, no se trata de una historia nacional.

3. DENYSE D. BEAULIEU: *L'enfant vers l'art*, París, Autrement, 1993.

los orígenes de la III<sup>a</sup> República, la idea de arte al servicio de la educación surge como misión del Estado y sobrevive en el tiempo a pesar de las transformaciones. El objetivo proclamado era entonces el de abrir a todo el mundo las “avenidas de la belleza”. La cultura y los cánones de la elite debían dirigirse hacia el pueblo, con la ambición de unificar el cuerpo social y favorecer la comunión laica en torno al Arte. Evidentemente, las vertientes subversivas del arte no estaban entonces al orden del día.

En la década de 1960, con A. Malraux<sup>4</sup>, la evolución continúa con la cuestión de la experiencia afectiva y el derecho a la cultura. En 1968, estas nuevas concepciones se amplían a la enseñanza escolar, que se propone no volver a ser exclusivamente enciclopédica. La educación artística se abre entonces hacia el exterior, iniciativa que tal vez puede considerarse como uno de los orígenes de las colecciones editoriales posteriores. En esta nueva concepción, que se aplica a partir de los años 70, la animación, la mediación cultural y la exaltación del arte vivo son ideas recurrentes. La cultura y la educación comparten redes cada vez más permeables<sup>5</sup>.

El aumento del protagonismo del arte en la sociedad se manifiesta, en efecto, en el mundo de la edición juvenil, principalmente a través de los álbumes ilustrados, los primeros en conceder un lugar privilegiado a la ilustración y a la imagen. Un análisis del lugar del arte en la edición juvenil debe vincularse, por tanto, al fenómeno y al género del álbum ilustrado.

Las fuentes de la ilustración en las ediciones infantiles deben buscarse en la cultura popular (folletos, almanaques, literatura de divulgación), en la mayor parte de los casos destinada a un público analfabeto. El vínculo entre los dos sectores de público, los niños y el pueblo, ya había sido señalado, pues al poner a las dos “inculturas” en el mismo plano, se suponía una correspondencia de las necesidades culturales y estéticas de ambos grupos. Así, aunque las ilustraciones eran poco frecuentes en las obras destinadas a los niños de las clases acomodadas, sí que estaban presentes en los textos que se juzgaban cercanos a sus orígenes populares (cuentos y fábulas) que suponían para el niño el acceso a unas imágenes y a un texto simplificado.

A mediados del siglo XIX la ilustración gana terreno en Hetzel o Hachette, editores, por ejemplo, de las obras de Jules Verne o de la Condesa de Ségur. A principios del siglo XX, algunos grandes nombres (Christophe, Rabier) orientan su diseño en función de las especificidades infantiles. Se concreta entonces aquello que debe esperarse de las imágenes para niños: imágenes artísticas pero legibles, una dosificación de la estilización y el humor, la preocupación por las capacidades del público. Con el correr del siglo, la influencia de la imagen aumenta en la producción destinada a los niños debido al progreso técnico, al cine, y también

4. André Malraux fue Ministro de Cultura en Francia, durante la presidencia de Charles de Gaulle, entre 1959 y 1969. [N. de la T.]

5. Por otra parte, podemos señalar que, hoy en día, la edición ha retomado esta misión introduciéndola en el ámbito privado mediante la producción de libros sobre el tema y la intervención de un adulto ajeno a la institución escolar que compra y guía la lectura.

a la influencia del arte contemporáneo, con el impresionismo, el surrealismo, el cubismo y las influencias mayores de Miró, Chagall o Picasso. La otra gran influencia es la de las artes primitivas y el arte naïf.

Todo esto nos conduce a una primera observación en lo que respecta a nuestros objetos de estudio: si bien es cierto que tienen como objetivo hacer descubrir a un artista y una obra esenciales del arte contemporáneo, también son el resultado de un proceso histórico específico en el que el arte contemporáneo juega, precisamente, un papel decisivo.

Parece, por tanto, indispensable, comenzar analizando los tres libros desde una perspectiva francesa, a pesar de la presencia del tema de “Guernica”. En esta genealogía, el rol de Paul Faucher y de *Le Père Castor* es decisivo en Francia (1898-1918). En su figura convergen una serie de fenómenos: el rechazo de la guerra después de 1918, las pedagogías universales, el ideal de un hombre nuevo a partir de un niño educado de forma diferente. En esta ambición progresista, la educación de la sensibilidad estética es paralela a aquella de la cultura racional y científica.

Esta educación de los niños en el rechazo a la guerra se encuentra por otra parte, de manera más o menos implícita, en el discurso sobre Guernica que se presentará más adelante. Como librero, Faucher frecuentó a pedagogos, editores y artistas. Adaptador de las ideas de Piaget o de las investigaciones checas, intentó crear libros diferentes para los niños<sup>6</sup> al tiempo que la investigación pedagógica contemporánea comenzaba a trabajar con las divisiones por edad, nivel de lectura y competencias, aspectos que tendrían sus efectos en la edición durante los años 30. Con el apoyo de Gallimard, de psicólogos e ilustradores, publicó en 1931 los *Albums du Père Castor*, en los que se le concedía tanta importancia a la relación entre imagen y texto como al peso, el tipo de papel o el precio. La colección cosechó un gran éxito hasta 1939; después de la guerra, el proyecto fue retomado con colecciones como *L’Imagier du Père Castor*.

*Le Père Castor* es, por tanto, esencial en la historia francesa de una edición especializada que pretende transmitir fraternidad, confianza en los hombres y rechazo a la violencia. Para el tema que nos concierne, subrayaremos la ambición de la educación del gusto y la voluntad de conjugar la didáctica y la experiencia estética.

Hoy en día los álbumes ilustrados son, para los jóvenes y para los muy jóvenes (sin que ello sea necesariamente proclamado o reivindicado), un primer acercamiento al arte a través de los colores, los collages o los grandes creadores que descubren a los jóvenes lectores la sensibilidad estética a través de una suerte de impregnación artística y de diversos medios en función de la edad y el ritmo. En cierto sentido, se supone que el álbum ilustrado es una poetización de lo cotidiano previa a la entrada en el museo.

6. En 1927 creó una colección en Gallimard, *Education*, en la que PAUL HAZARD publicó su célebre *Des livres, des hommes, des enfants* en 1932. [Existe versión en castellano de MARIANO MANENT Cisa: *Los libros, los niños, los hombres*, Barcelona, editorial Juventud, 1988].

Encontramos en estos álbumes ilustrados las huellas sucesivas de una genealogía artística en la que se mezclarían orígenes e influencias: el dibujo prehistórico, el Renacimiento, del siglo XIX y el arte contemporáneo. Una multiplicidad de fuentes históricas y geográficas y un imaginario colectivo y personal configuran hoy la ilustración infantil. Podemos retener, de manera general, que se origina en el arte y que conduce a los niños. Hay, por tanto, un vínculo entre los álbumes ilustrados y los libros de arte para niños más recientes, como si los primeros hubieran abierto el camino a los segundos, con la diferencia, en algunos casos, puesta en la presencia o ausencia de una declaración de intenciones.

Durante mucho tiempo, la iniciación en el arte se reducía a las reproducciones en los manuales de historia o de literatura. El lugar de la educación artística para niños se ha constituido así progresivamente, y en ella a menudo jugaban un rol decisivo los museos nacionales y el éxito constatado de las grandes exposiciones. Los pioneros fueron, en 1965, *Mon premier livre d'art*, de Pierre Belves<sup>7</sup>, en ediciones Gautier-Languereau; otro de los precedentes de la relación entre álbum ilustrado y pintura data de 1968, cuando el editor Jacques Damase propuso a Sonia Delaunay crear un alfabeto para niños<sup>8</sup> publicado por L'École des Loisirs. En los años 70 encontramos la colección *La Peinture buissonnière*<sup>9</sup> o *l'Art pour les enfants*<sup>10</sup>. A finales de los años 80, la bibliografía se amplía y el flujo editorial se confirma<sup>11</sup>.

## TRES DISPOSITIVOS NARRATIVOS E ICÓNICOS PARA TRES GUERNICAS

### *Voyage dans un tableau de Picasso* o la educación de la mirada

*Voyage dans un tableau de Picasso*, publicado por ediciones Palette, Le Funambule en marzo de 2008 y firmado por Claire d'Harcourt, es una obra destinada a un público muy joven, “a partir de 4 años”, según el editor (Dalmage). El dispositivo editorial de este librito de 24 páginas con formato cuadrado es de una gran sencillez: se trata de educar la mirada de los niños más pequeños y, como el título deja ver claramente, de conducirlo al universo pictórico de la inmensa tela de Picasso. El cuadro es, por tanto, el gran protagonista de este álbum ilustrado y todo se subordina a su valorización. Dada la edad que se les presume a los destinatarios, se sobreentiende que la lectura será asumida por un adulto-guía (padre o educador) y durante ella el niño será todo ojos. Por esta razón el libro le concede a la imagen un lugar privilegiado. Por otra parte, la concepción gráfica es fundamental, pues hace del álbum un verdadero librito-objeto que se presupone como un primer paso en la educación artística del niño.

Desde un punto de vista visual, la educación de la mirada toma aquí un cariz lúdico. A partir del formato cuadrado del libro, el diseñador gráfico de la obra

7. [Versión en castellano de ENRIQUE SORDO, *El arte*, Barcelona, editorial Argos Vergara, 1972].

8. Otra vía de investigación sobre el libro de arte para niños estaría en el ámbito del libro de artista, pero esto queda fuera de nuestro objeto de estudio.

9. Publicada por Éditions Duculot a partir de 1977.

10. Publicada por los editores WEBER.

11. NICOLE MORIN: *Pour choisir les livres d'art pour enfants*, CDDP des Deux-Sèvres, Académie de Poitiers, 1991.



ha privilegiado, sobre la totalidad de la inmensa tela de 3,50 metros de alto por 7,50 de ancho, una serie de 12 cuadrados que corresponden a 12 detalles cuidadosamente escogidos. Cada uno de ellos se reproduce a toda página junto a otra página con texto, uniformemente negra, roja, gris o blanca. Al final del volumen, el niño puede por fin descubrir la totalidad de la tela en una reproducción a doble página que solo podrá contemplar después de una leve manipulación que consiste en desplegarla. La educación de la mirada del pequeño se funda aquí sobre un principio común en los libros de arte para niños de muy corta edad, el énfasis puesto en detalles que le proporcionan un anclaje visual a partir del cual poder construir el sentido de conjunto. Se trata, por tanto, de luchar, en un universo saturado por la imagen, contra las lecturas superficiales ligadas a un efecto de “zapping”. En el caso de *Voyage dans un tableau de Picasso*, estos detalles no solo están destinados a hacer emerger del torrente del cuadro algunos elementos visuales significativos o, más precisamente, estos no cobran sentido, en realidad, más que a partir de la relación que mantienen con el texto de Claire d’Harcourt. Se trata entonces de una educación de la mirada tutelada; así, aunque el texto esté subordinado con respecto a la imagen, sigue siendo una pieza fundamental en el seno del dispositivo didáctico del álbum ilustrado.

148



De manera resuelta, el texto ancla el cuadro a la historia. Ciertamente, la contextualización es sumaria, ya que se trata de un público muy joven cuyas referencias históricas son, en el mejor de los casos, pasablemente confusas. Y, sin embargo, la historia funciona, de entrada, como principio explicativo. Así, la frase que da pie al relato informa: “Nos encontramos en abril de 1937”. Dos páginas más adelante, el bombardeo del 26 de abril se describe en estos términos: “España está de duelo: hoy, los aviones alemanes han bombardeado la pequeña ciudad vasca de Guernica. En tres horas, la ciudad ha quedado reducida a cenizas”.

Después, desde la doble página que sigue, y en la práctica totalidad del libro, el texto comenta cada detalle seleccionado actualizándolo con los usos del presente de la narración que parecen zambullir al lector (o al público) en las entrañas del acontecimiento mismo. El motivo de la madre con el niño, por ejemplo, es acompañado del texto siguiente: “Esta madre acaba de perder a su bebé. Como dos lágrimas, sus ojos desfigurados por la pena imploran al cielo. De su lengua en forma de cuchillo sale un grito desgarrador”. Esta pequeña narración, que convierte el motivo visual de la madre con el niño en un verdadero personaje, se prolonga en las páginas siguientes con el caballo, el soldado muerto, la paloma y el toro. Se trata de hacer vivir al niño, a través de los “personajes”, el horror del bombardeo, de hacer surgir de esta interrelación texto/imagen, otra dimensión: la de una especie de *esto ha sido* para tomar la expresión de Roland Barthes en su definición de la naturaleza indicial de la imagen<sup>12</sup>. Dicho de otra manera, y para formularlo aquí en términos peircianos, toda la paradoja del dispositivo viene del hecho de que la imagen-icóno (la pintura) hace las veces de imagen-índice (imágenes fotomecánicas) con respecto al acontecimiento<sup>13</sup>.

**12.** ROLAND BARTHES: *La chambre Claire (Note sur la photographie)*, Éditions de l’Etoile, Gallimard, Seuil, 1980 [versión en castellano de JOAQUIM SALA SANAHUJA, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007] precisa que la característica del acto fotográfico se debe al hecho de que: “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (pág. 15). Designa esta especificidad como el “esto ha sido” (pág. 20).

**13.** En sus trabajos, CHARLES SANDERS PEIRCE (1839-1914) distingue tres tipos de signos: el icóno (un signo que funciona a partir de la similitud con el objeto), el índice (un signo que funciona como una huella sensible del objeto) y el símbolo (un signo arbitrariamente dotado de una significación abstracta).

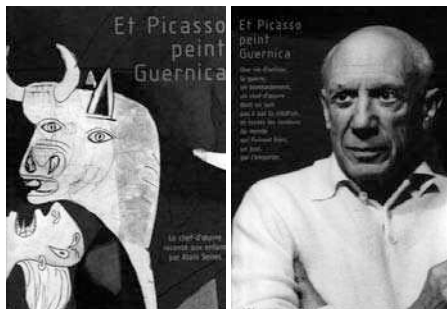




En un panorama editorial como el francés, reglado por la ley de 1949, que protege al niño contra la violencia, queda claro que esta educación de la mirada no tiene de cruel más que la apariencia. De hecho, las dos últimas páginas dobles se ciñen a los detalles del cuadro haciendo bascular el carácter desesperado y violento de las páginas precedentes hacia la esperanza y la paz: primero, el motivo de la antorcha, portador, según el texto, “de una llama de esperanza” e interpretado como “promesa de paz”; luego la florecilla sobre la espada del soldado, asociada a “una paz más fuerte que el odio y la guerra”. Constatamos entonces un principio de descontextualización y de desnacionalización final del acontecimiento y del cuadro que volveremos a encontrar en los otros álbumes ilustrados: si la historia y la historia del arte han sido convocadas, es para ponerlas al servicio de un principio entendido como universal: la defensa de la paz. En la antepenúltima página del libro, un texto destinado a proporcionar informaciones complementarias al adulto-lector dice de manera prácticamente explícita que Guernica “es un símbolo universal de los horrores de la guerra”.

#### ***Y Picasso pinta Guernica: un “símbolo para la paz”***

Al igual que el álbum precedente, *Y Picasso pinta Guernica*, un libro de Alain Serres editado por Rue du Monde y publicado en abril de 2007 en el contexto conmemorativo del 70 aniversario del bombardeo, sitúa en el corazón de su dispositivo el cuadro ejecutado por Pablo Picasso. La intención es más que explícita en los títulos y los subtítulos y totalmente manifiesta en la portada, con la reproducción de un detalle de la tela que encuadra la cabeza de la mujer y el niño muerto, el pecho del toro y el pájaro agonizante. En la contraportada encontra-



mos una fotografía en blanco y negro del pintor español acompañada por este texto que confirma el rol central del cuadro en la concepción del álbum ilustrado: “la vida de un artista, la guerra, un bombardeo, una obra maestra cuya creación seguimos paso a paso, con todos los colores del mundo que algún día terminarán por reinar”. Sin embargo, si bien esta “obra maestra contada a los niños por Alain Serres” no deja dudas sobre la protagonista del álbum, su historia, propiamente dicha, no ocupa más de una veintena de páginas (de la 17 a la 36) de las cincuenta que componen el libro. El resto del libro está consagrado a la trayectoria biográfica y artística de Picasso antes y después de Guernica, trayectoria en relación a la cual la gran tela de 1937, reproducida sobre cuatro páginas desplegadas, se representa como una auténtica bisagra. En efecto, el autor hace de *Guernica* la obra mayor de Picasso, después de la cual el arte no volverá a ser el mismo. Para dejar bien clara la importancia de este momento creador, el diseñador ha utilizado un juego de contrastes cromáticos muy fuerte: las páginas consagradas a Guernica aparecen sobre un fondo negro, gris o blanco y las imágenes que se presentan evolucionan cromáticamente en una gama muy uniforme y apagada, mientras que las otras páginas se presentan sobre fondos blancos, rosados y verdes muy vivos que hacen valer los colores igualmente vivos de los cuadros reproducidos.



El objetivo de las 20 páginas consagradas a *Guernica* en este libro es de triple orden: proporcionar referencias al lector sobre el contexto histórico del acontecimiento (págs. 17-19), informarle sobre el contexto de la génesis de la obra y sobre el proceso de creación y, por último, proporcionarle elementos interpretativos del cuadro. El dispositivo es muy diferente del álbum precedente. Si bien la edad de los “niños” a los que se dirige el libro no se especifica, queda claro que la obra, con un texto denso, extremadamente documentado y de una gran precisión histórica, se dirige a un público joven ya sensibilizado con el arte y con la historia y con un dominio de cierta técnica lingüística. Este álbum ilustrado se inscribe en la tradición clásica de los álbumes llamados documentales, con una vocación didáctica muy afirmada. Se trata de proporcionar información al niño

partiendo de una cuidada concepción gráfica a través de la que se pretende hacer llegar la información más interesante y, por tanto, menos ingrata.



Al igual que en el álbum precedente, la historia aparece como principio explicativo del cuadro, primero en su génesis, después en el plano de la interpretación ofrecida. Las tres primeras páginas de la parte consagrada a Guernica constituyen una especie de digresión en la cual se da cuenta del acontecimiento, que introduce una ruptura respecto a las páginas precedentes, vertebradas en torno a la vida y a la obra del pintor. Dos imágenes ilustran dicho acontecimiento. En ambos casos se trata de imágenes fotomecánicas. La primera es una fotografía clásica de un bombardeo aéreo durante la Guerra Civil española que representa, en un entorno urbano, a unas personas que levantan los ojos hacia el cielo, es decir, el momento previo a un bombardeo. La fotografía escogida, que hace aparecer en primer plano a una madre con su hija, introduce, claro está, un elemento de patetismo en la situación percibida por el niño-lector. La segunda ilustración, que ocupa el centro de la doble página y está encuadrada por el texto simétricamente situado a un lado y a otro, es una fotografía de las ruinas de Guernica y representa los efectos del bombardeo. Esta imagen, cuya leyenda indica “tomada en malas condiciones”, “fue retocada en la época para parecer más real” (pág. 19), ofrece un plano general de las fachadas de los edificios destripados, de las calles cubiertas de escombros. La presencia de un perro, de espaldas al primer plano, a la derecha de la imagen, como si fuera un espectador, reviste de un carácter igualmente patético a la representación y subraya, por contraste, la ausencia en estos lugares de todo resto de vida humana. El texto en su globalidad está redactado en un estilo informativo y proporciona datos históricos que se refieren al acontecimiento con gran precisión: el día y la hora del bombardeo, la nacionalidad de los aviones, (“los bombarderos alemanes de la división Cóndor, seguidos de aviones italianos”), la duración del bombardeo (“tres horas y quince minutos de horror”), la naturaleza y el número de proyectiles (“50 toneladas de bombas, 3000 ingenios incendiarios”), etc. Este texto, redactado en un presente narrativo, comporta por otra parte un cierto número de descrip-

ciones destinadas a hacer más vívido el relato del bombardeo: “Este lunes, en Guernica, es día de mercado. Los aldeanos llegan desde todas las ciudades vecinas para comprar y vender aves, hortalizas y ganado. Con el primer avión, un toro joven se encabrita y se debate de un lado a otro. Cunde el pánico y la gente se precipita en las casas para buscar refugio. Lluven las bombas. Los techos se hunden. Los incendios se propagan de un edificio a otro”. Como en el álbum anterior, el texto describe un “esto ha sido” pero, ofrece un contrapunto respecto a las imágenes fotomecánicas de la ilustración, que únicamente muestran el antes y el después del bombardeo para relegar al dominio de lo no representado el acontecimiento propiamente dicho.



Precisamente a partir de ahí, las páginas que se dedican a describir la génesis del cuadro de Picasso ponen el acento sobre el hecho de que la imagen que el pintor va a realizar representa justamente lo que no ha sido mostrado por las imágenes fotomecánicas, el “esto ha sido”: “¿Cómo traducir el dolor de los cuerpos y del espíritu con el blanco y negro?”, pregunta el autor, subrayando así el principio explicativo que subyace a su presentación del cuadro. Desde entonces, tanto la evocación de la génesis del cuadro, debidamente ilustrada por fotografías del taller en las que se observan diversas etapas de la realización del cuadro, desde los primeros croquis hasta la imagen final, como las páginas consagradas a la interpretación de este último, se subordinan a esta idea matriz: el cuadro expresa lo que ninguna imagen fotomecánica ha podido mostrar y, en cierto modo, lo sustituye. Cuando, después de haber proporcionado los elementos interpretativos del cuadro, el autor regresa al contexto histórico de su realización, cuenta la célebre (aunque no demostrada) anécdota: “Cuando, señalando con el dedo la imagen de la masacre, un oficial alemán pregunte a Picasso: ¿es usted quien ha hecho esto?”, él le responderá secamente: “No, fueron ustedes”. Se establece así una relación de autenticidad entre el cuadro y el acontecimiento aunque no se trate de una imagen fotomecánica, o precisamente por ello. Por otra parte, el autor ha precisado (pág. 30): “para Picasso y los pintores de su siglo, pintar no es fotografiar. Es más que decir, es pedir”. Se afirma entonces la superioridad de la ima-

gen artística sobre la imagen fotomecánica en la representación del acontecimiento.

Haciendo del *Guernica* un momento crucial en el recorrido de Picasso, el autor nos lleva a reinterpretar la obra en función de este. Ahora bien, los historiadores del arte coinciden en definir el carácter singular del cuadro. El arte comprometido dista de ser predominante entre las 30.000 piezas que componen la producción de Picasso. Alain Serres pone en evidencia la ruptura que representa *Guernica* en su trayectoria artística, justificando así su estatuto de bisagra. Para su producción ulterior, el autor juega igualmente la baza de la ruptura y plantea la obra posterior de Picasso como una reacción de choque respecto a *Guernica*: “¿No es dejar cantar a los colores de la vida con el grito más contundente contra la barbarie?”, se interroga sobre una doble página en la que se reproducen dos cuadros de vivos colores (*Fillette au bateau* —Maya—, de 1938 y *Portrait de Marie-Thérèse*, de 1937) sobre un fondo verde intenso (págs. 38-39). A continuación se reproduce, a doble página, una de sus célebres palomas, *Colombe avec fleurs* de 1957 y culmina así el verdadero sentido que el álbum le confiere al *Guernica*, “un símbolo para la paz”, con las dos obras asociadas en el texto: “Los amigos de Picasso le piden dibujos al gran pintor, otros símbolos para la paz distintos al que se ha convertido en su célebre *Guernica*. Todos esperan que cuantos más sean los humanos que vean las dulces líneas de la paz, más sean los que deseen proteger su vuelo” (pág. 44). La elección de *Guernica* como momento bisagra en la obra de Picasso toma ahora todo su sentido. Y como en el caso del álbum de Claire d’Harcourt, el cuadro se ve entonces descontextualizado y desnacionalizado para transmitir a los niños lectores un mensaje de paz que subrayan las fotografías situadas fuera del texto, a un lado y a otro de la portada y la contraportada, poniendo en escena diversos momentos en los que el *Guernica* se utiliza como icono, en Nueva York, Roma, Madrid o Las Palmas. Añadiremos que este mensaje se inscribe en la lógica editorial Rue du Monde, creada por Alain Serres en 1996 para “proponer a los niños libros que les permitan interrogar al mundo”.



#### ***Guernica*, de Heliane Bernard y Olivier Charpentier: un principio de “variación”**

Al igual que *Y Picasso pinta Guernica*, *Guernica*, aparecido en febrero de 2007 en ediciones Michalon, se inscribe en el contexto conmemorativo de los 70 años del bombardeo. Si el título del libro, el mero nombre propio de Guernica, puede plantear una duda inicial sobre su objeto primero (acontecimiento o cuadro), su pertenencia a la colección Tatou Art lo sitúa sin ambivalencia en la categoría de álbumes ilustrados sobre arte y le concede naturalmente un lugar privilegiado a

la obra de Picasso, lo que confirma, por otra parte, la portada, en la que se presenta de manera muy estilizada una cabeza que podría ser la de Picasso. Por otra parte, se reproduce en la contraportada una cita atribuida al pintor: “En el cuadro en el que trabajo y que llamaré *Guernica*, y en todas mis obras recientes, expreso claramente el horror que siento ante la casta militar que ha sumido a España en un océano de dolor y muerte”. A continuación, un segundo párrafo conecta con el acontecimiento, sumariamente resumido: “El 26 de abril de 1937, en plena Guerra Civil española, las fuerzas aéreas nazis de la Luftwaffe bombardean la pequeña ciudad: mil seiscientos sesenta muertos, millares de heridos. Cuando Picasso recibe la noticia del drama, elabora el cuadro de historia más impactante de todos los tiempos”. Hasta aquí, nada sustancialmente diferente a los otros dos álbumes en lo que respecta al punto de vista de la articulación acontecimiento/cuadro. En efecto, el acontecimiento se propone como una fuente y un principio explicativo del cuadro. Por otra parte, en la portada, la cabeza de Picasso está como atravesada por la representación, igualmente estilizada, de un avión soltando bombas. La superposición marca, finalmente, el doble objeto de este álbum: el acontecimiento y el cuadro de Picasso. Sin embargo, en la gestión de cada uno de estos temas, el dispositivo desplegado es muy distinto.



La gran diferencia entre este álbum y los precedentes se debe, a decir verdad, al hecho de que reúne a dos autores, cuyos nombres figuran escritos, uno junto a otro, con pequeños caracteres ordenados por orden alfabético sobre la cubierta del libro y dispuestos bajo el título: Heliane Bernard y Olivier Charpentier. Pero no se trata de dos autores a partes iguales. La repartición de roles queda precisada en la página del título: “Texto de Heliane Bernard. Ilustraciones de Olivier Charpentier”. La originalidad de la obra se debe aquí a la presencia de un ilustrador cuya colaboración va a volver más compleja la relación acontecimiento/cuadro. En efecto, si bien el cuadro de Picasso es uno de los protagonistas del álbum, en realidad no está presente como imagen (es decir, como ilustración) más que al final del libro como, por así decirlo, documento anexo, en una página doble (págs. 38-39) a cuya reproducción le sigue un pequeño dossier, también con anexos, sobre un fondo de página marrón-ocre que, en cuatro páginas, ofrece en un texto denso precisiones eruditas



sobre el contexto histórico, la biografía de Picasso, un análisis de la obra, los autores del álbum ilustrado y el enlace en Internet de la “ficha pedagógica del álbum”. Aparte de esto, el cuadro, aunque omnipresente en el álbum en tanto que objeto de la narración, está totalmente ausente como imagen. En otras palabras, nada en las ilustraciones de Olivier Charpentier nos remite, ni estilística ni estéticamente, al *Guernica* de Picasso. Si acaso, la utilización masiva del blanco y negro.

El texto de este álbum, como la mayor parte de los libros editados por Michalon, se dirige a un público más bien adolescente y, escrito por Heliane Charpentier, que es historiadora de formación, trata de elaborar un relato sobre la historia del cuadro, desde el contexto del acontecimiento matriz (la Guerra Civil española y la situación biográfica y artística de Picasso) hasta su instalación en la exposición universal de París en junio de 1937. Como en el caso de los álbumes precedentes, se utiliza el presente narrativo en la práctica totalidad del relato, con idéntico valor: zambullir al niño en el corazón de la historia y referir el acontecimiento concreto (el bombardeo), del que se da cuenta entre las páginas 16 y 23: “Decenas de aviones de combate seguidas por tres escuadrillas de bombarderos Junker 52. Rugen en el cielo antes de inundar las casas y las plazas, los barrios y las calles con una lluvia de bombas. La ciudad estalla en un radio de 10 kilómetros. Miles de personas sin hogar, ruinas y más ruinas humeantes” (pág. 21). Aunque relativamente sobrio, el estilo trata de conferir un cierto “dramatismo” al relato. Pero en realidad, todo el interés del álbum reside en la forma en que la ilustración, tomando el relevo del texto, traduce visualmente el acontecimiento en un estilo a la vez expresivo y despojado. Como comenta el texto de la contraportada: “transponiendo en imágenes la esencia del texto, Olivier Charpentier evita el realismo aniquilador y toma partido por una imagen densa y concisa que evoca poderosamente el drama y la génesis de la obra”.

El principio visual que preside la ilustración, muy simple, está fundado sobre un juego cromático al que se alude en la contraportada: “Tres colores ritman las páginas: el negro y el rojo de la Guerra Civil, la muerte y la sangre, y también del dolor, penetran progresivamente en el universo azul del pintor”. Los colores corresponden entonces a dos contextos espacio-temporales distintos: el rojo y el negro, con los valores simbólicos que se les asocian, se utilizan para representar el espacio-tiempo de la Guerra Civil española y del bombardeo; el azul sirve para dar cuenta del universo del artista, de Francia, y, de manera más concreta, el espacio del taller. Hasta la página 23, los dos universos cromáticos están rigurosamente dissociados, con la excepción de la página doble entre la 10 y la 11 que



ilustra el encuentro entre la delegación española que requiere a Picasso para el pabellón de la exposición universal (en la página izquierda) y Picasso en su taller (en la página derecha). El doble relato, del acontecimiento y de la vida de Picasso, se funda sobre el fuerte contraste visual reforzado por las diferentes técnicas pictóricas empleadas en cada bloque. La representación del acontecimiento propiamente dicho, el bombardeo, se lleva a cabo en un conjunto de 8 páginas (de la 16 a la 23) que dan cuenta visualmente de este último en el marco de



una especie de secuencia visual que construye la representación de manera casi cinematográfica. Efectivamente, el relato desemboca en una visión de Guernica en plano general, sin texto y a doble página. El panorama urbano se despliega en pinceladas negras sobre un fondo blanco y distinguimos, en el fondo del plano, la copa del roble, que destaca en rojo sobre los tejados. Llegando por la izquierda desde “fuera de página”, la parte de un avión sugiere el bombardeo que se avecina. En las tres dobles páginas que

siguen, la progresión y la amplitud del bombardeo están sugeridas por la presencia cada vez mayor de trazos de pintura, que representan a los aviones, y varias pinceladas en forma de espirales irregulares, en negro y rojo, que remiten a las llamas y al humo. Estas ocupan la práctica totalidad de la superficie blanca del fondo de la página (entre la 22 y la 23), como un inmenso caos en el que las formas del espacio urbano han desaparecido por completo.

El ilustrador se ha impuesto, como hemos señalado anteriormente, no intentar producir las imágenes “a la manera de”: “No he querido tratar lo que hay en el cuadro propiamente dicho”, declaró. Y añadía: “Es una obligación que me he impuesto para no ser comparado con Picasso, y esto es algo que ha inducido las opciones de narración y de representación: Picasso ya ha expresado el horror de los acontecimientos y yo no lo hubiera hecho mejor”<sup>14</sup>. Con un estilo personal, inspirado por sus particulares experimentaciones pictóricas, propone su propia visión del acontecimiento, independientemente de la que Picasso impuso con su obra, que se ha transformado, en cierto modo, en una especie de visión oficial, una suerte de cliché, del acontecimiento. Charpentier adopta así un punto de vista más externo a Picasso, más cósmico, en cierto modo, para dar cuenta del horror. Ningún ser viviente aparece representado. El ilustrador privilegia la dimensión aérea y pone en imágenes lo que Ian Patterson ha descrito en su *Guernica*, el miedo al ataque aéreo que ha atormentado al siglo XX y que reactivó viejos temores ancestrales: “la idea de ser bombardeado, la moderna visión del cielo cayendo sobre la cabeza de uno”<sup>15</sup>. Charpentier no trata, por tanto, de rivalizar con Picasso ni de ins-



**14.** Entrevista con OLIVIER CHARPENTIER realizada en octubre de 2007 por CÉCILE GUICHARD, disponible en <http://www.ricochet-jeunes.org/entretien.asp?id=143>, consultada por última vez el 20 de noviembre de 2008.  
**15.** Véase IAN PATTERSON: *Guernica. Pour la première fois, la guerre totale*, París, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2007, pág. 13. Versión en castellano de SILVIA BARDELÁS ÁLVAREZ, *Guernica y la guerra total*, Madrid, Ediciones Turner, 2008.



pirarse servilmente en su obra. Procede de otro modo y afirma así la posibilidad de representar el acontecimiento a través de otras propuestas visuales sobre el principio mismo del *Guernica* de Picasso. Desde este punto de vista podemos considerar su gesto ilustrador como una especie de “variación”, en el sentido musical del término, del cuadro del maestro español. A su propia manera, Charpentier pone en imágenes el acontecimiento, imagina el acontecimiento.



En la página 24, la narración continúa con el relato de la reacción de Picasso y de la génesis de su gran cuadro. A partir de ahí, los dos niveles espaciotemporales comienzan a cohabitar en las páginas dobles. En la página 24, el rojo y el negro del acontecimiento se encierran en una gran burbuja que parece salir de la radio situada sobre un velador azul que se encuentra en el taller de Picasso.

Reencontramos estos colores en las páginas de los periódicos en los que el pintor lee la noticia y, después, sobre sus pinceles. El ilustrador pone así en evidencia el principio pictórico que rige *Guernica*: su estrecha relación con el acontecimiento histórico, sin confundirse en absoluto con una voluntad figurativa o realista común. En la última página del álbum justo antes del breve dossier pedagógico, es el espacio parisino de la exposición universal el que se representa en negro y rojo. La silueta de los pabellones soviéticos y alemanes se recorta sobre el fondo blanco.



La inmensa tela aparece representada en la esquina izquierda de la página doble como un pequeño rectángulo de color azul transportado por dos hombres. Es entonces cuando el álbum, al igual que los dos precedentes, amplía su propósito en medio de una frase final enunciada en modo imperfecto: “Picasso no sabía que su fresco, poderoso símbolo de la tragedia, prefiguraba otras tragedias aún más terribles”. El libro termina así aludiendo a la dimensión simbólica del cuadro de Picasso. El objetivo pedagógico del álbum se sitúa aquí claramente más allá de la historia y de la historia del arte. De hecho, se adapta perfectamente a las ambiciones de Éditions Michalon, fundadas en 1995 por la propia autora, Heliane Bernard, y su compañero, Alexandre Faure, también historiador y especialista en regímenes totalitarios: “Estar en la vanguardia de lo que puede alimentar el debate y hacerlo de forma militante desde el punto de vista de las ideas. [...] Combatir el silencio, que es la peor de las plagas, tomando partido por no practicarlo”. La literatura para niños representa para ellos la posibilidad de intervenir sobre la sociedad desde sus cimientos, por así decirlo, a través de la dimensión educativa. En el seno de estas ediciones, *Guernica* ocupa, sin embargo, un estatuto particular

en lo que a la gestión de las relaciones entre textos e imagen se refiere: aquí ambos se complementan, dialogan y participan de la creación conjunta.

### LAS AMBIGÜEDADES DE LA RECEPCIÓN

Estos álbumes ilustrados se integran en el conjunto poco extenso de las ficciones sobre Guernica publicadas recientemente en Francia, que podríamos, por otra parte, integrar en la categoría más vasta de las ficciones sobre la guerra. En el ámbito de la historia para niños, la novela histórica pronto fue adaptada al joven lector y su recepción es facilitada hoy en día por el rol prescriptor de los adultos, padres y maestros, que constituyen prácticamente un sector paraescolar. Los periodos privilegiados son el antiguo Egipto, la Antigüedad, la Edad Media, el *Grand Siècle*<sup>16</sup> y, por último, los conflictos del siglo XX. El pasado tiene estatutos muy diferentes. Las épocas más antiguas tienen un halo de exotismo casi ahistórico, mientras que los periodos recientes mantienen un vínculo con la vida contemporánea. El objetivo didáctico está muy presente en esta temática histórica, a pesar de los riesgos: anacronismo de valores, fantasía, elaboración de una suerte de pasado ahistórico<sup>17</sup>:

*En un primer momento, los hechos históricos les proporcionaron un contexto que les permitía economizar su propia fantasía o protegerse de ella; después, esta barrera de contención se transformó muy rápidamente en simple decorado que permitía al autor dotar a los personajes del pasado de sentimientos contemporáneos. Se sobreentiende aquí la existencia de un hombre “eterno”, idéntico a sí mismo bajo todas las latitudes y en cualquier época.*

Hoy en día en Francia, este dominio histórico está destinado, sobre todo, a adolescentes y preadolescentes. Se ponen de relieve, para volver a la ilustración de esta temática de la guerra, temas recurrentes: la guerra de Yugoslavia, Oriente Próximo (el Líbano, Palestina), el África negra y la guerra de Argelia y la Segunda Guerra mundial. Los títulos sobre España son poco numerosos (al contrario, claro está, que en el ámbito español, en el que este tema está muy presente desde la década de 2000). Destacamos algunos títulos: *No pasarán, le jeu*, de Christian Lehman<sup>18</sup>, sobre un videojuego que permite viajar en el tiempo, *Toro, toro*, de Michaël Morpurgo<sup>19</sup>, sobre la Guerra Civil, *Une auberge espagnole*, de Luis Bonet<sup>20</sup>, *L'enfant de Guernica*, de Guy Jimenes<sup>21</sup>.

Pero la especificidad de las tres obras de nuestro corpus constituye el enfoque de la Historia desde el arte y desde la perspectiva del joven público al que se dirigen. Por lo tanto, es difícil analizar la recepción en el dominio literario de la

16. N. de la T: Periodo de la historia de Francia que comprende los reinados de Louis XIII, el justo (1610-1643) y Louis XIV, el grande (1643-1715).

17. MARC SORIANO: *Guide de littérature pour la jeunesse*, París, Flammarion, 1995.

18. École des Loisirs, 1996. La yuxtaposición de la guerra de España y otras guerras contemporáneas es el medio de un mensaje antifascista declarado.

19. GALLIMARD, 2002.

20. GALLIMARD, 1994.

21. Oskar éditions, colección Romans-Histoire, 2007.

juventud, con más razón cuando se trata de un público muy joven, como es el caso de alguno de los tres libros, o cuando un adulto actúa como intermediario. La recepción plantea la cuestión de la edad y las competencias del público implicado. No obstante, no es difícil imaginar que el aprendizaje “lúdico” que significa la contemplación de estas reproducciones y las páginas desplegadas pueda sustituir de manera interesante la enseñanza escolar. De todos modos, sigue siendo difícil calificar la experiencia estética suscitada por el cuadro en sí mismo o por las variaciones de Charpentier, pongamos por caso. Por otra parte, podemos preguntarnos en qué medida la indignación o la emoción, es decir, las empatías posibles, funcionan realmente en estos medios narrativos e iconográficos. De hecho, es sabido que el aprendizaje de la historia, se dé a través del contenido o de la emoción, tiene un mayor calado cuando se filtra a través de una ficción y un proceso de identificación. Los mecanismos utilizados para movilizar el interés del joven lector (juegos, preguntas) y esta complejidad de la recepción plantean el interrogante sobre quiénes son los verdaderos destinatarios de este tipo de obras, es decir, los adultos, como lo insinuaba maliciosamente Nicole Morin, en *Pour choisir les livres d'art pour les enfants*, en 1991:

*Nos preguntamos, sin embargo, si no está ahí (la cartilla) para satisfacer, ante todo, a los adultos, padres y maestros que están al tanto de las últimas directrices oficiales sobre la enseñanza artística*<sup>22</sup>.

160

Por lo tanto, la recepción debe ser analizada en su relación con la demanda de los padres y del sistema escolar, a partir de las “intenciones” didácticas que nos remiten a un contenido escolar, cultural o cívico. A esto se añade el hecho de que la educación artística es el resultado de una intención política y social, pero también la expresión de una ambición de distinción. Parece, pues, más factible intentar llevar a cabo un análisis de los objetivos y de sus intenciones, comenzando por las declaraciones programáticas de los editores o de los artículos críticos.

Los objetivos de los editores están presentes en las declaraciones de los autores-editores o en las páginas web de las empresas implicadas. Así, la editorial Michalon, que publicó el *Guernica* de Héliane Bernard y de Olivier Charpentier (sabiendo que la primera es la directora de la colección en la que se publica el título en cuestión) proclaman lo siguiente en su página web:

*Estar en la vanguardia de lo que puede alimentar el debate y hacerlo de forma militante desde el punto de vista de las ideas. [...] Apuntar, en cualquiera que sea el género, donde duele. Combatir el silencio, que es la peor de las plagas.*

22. NICOLE MORIN: *Pour choisir les livres d'art pour enfants*, CDPP des Deux-Sèvres, Académie de Poitiers, 1991, pág. 85.

Igualmente, Rue du Monde, editorial creada por Alain Serres publica otros títulos iluminadores: *Le grand livre des droits de l'enfant* o *Zappe la guerre*. Leemos en la página web de esta editorial: “Pues Rue du Monde es también un espacio militante que se propone actuar, más allá de los libros”. La página de la editorial Palette, que publicó el libro *Voyage dans un tableau de Picasso*, de Claire Harcourt, pone el acento aparentemente sobre la iniciación en la historia del arte, sin mayor precisión. Hay que señalar que el perfil del público, en este caso, es más joven y tal vez menos sensible a los mensajes complejos.

Un artículo publicado el 7 de junio de 2007 en el periódico *L'Humanité* aporta nuevos indicios sobre los objetivos abordados. El autor comenta la publicación de *Et Picasso peint Guernica*. El registro del comentario y las nociones tenidas en cuenta son reveladores de la recepción y las intenciones a las cuales debería responder este ideal:

*Y he aquí, en la víspera del aniversario del 26 de abril, la aparición del álbum acontecimiento que hacía falta, que, implícitamente, estábamos deseando<sup>23</sup>. Hace setenta años, Guernica. El crimen contra la humanidad y el grito contra la barbarie belicista del artista más genial del siglo.*

*Más allá de la celebración, el álbum ilustrado Et Picasso... conmueve por su modernidad, por la urgencia de su actualidad. Es, al mismo tiempo, el libro que esperábamos y el que no nos esperábamos. [...]*

*Para los niños, un libro como este es un tesoro. Libro de arte, de historia, de poesía también... [...], Guernica, todos los Guernica de ayer y de hoy. [...]*

*Libros de una necesidad duradera. Los niños tienen todo el derecho.*

Los verbos “esperando” y “deseando”, así como los temas de la “necesidad” y el “derecho” sugieren la idea de una obligación moral colectiva de los adultos para con los pequeños. Así, entran en juego en la recepción potencial un conjunto de prescripciones socioculturales: la demanda parental (padres cultos o conscientes de una cultura socialmente legítima), el discurso escolar y, por último, y de manera más global, un discurso social de conminación que se dirige al mismo tiempo a la educación artística, considerada necesaria, y a los valores colectivos. Por tanto, los temas de la violencia y de la guerra son tan fundamentales en esta empresa editorial como el de la iniciación a la historia del arte y sus grandes nombres. Estos dos aspectos se conjugan, de hecho, en las concepciones fusionadas del arte y de la ambición pedagógica y humanista implícita desde el siglo XIX a las que nos hemos referido anteriormente.

23. El énfasis es del autor del artículo.

La integración del arte en la educación<sup>24</sup> supone, pues, la reafirmación de la idea de que este es educativo en sí mismo<sup>25</sup> y es también un medio de realización personal. Otra fuente de esta concepción de la educación es la relación Arte/Niño. Las figuras del niño y del artista se asimilan como figuras de la individualidad y la subjetividad, valores primigenios y atemporales. Este hallazgo tiene lugar a finales del siglo XIX con la afirmación de Baudelaire de que “el genio no es más que el producto de un reencuentro voluntario con la infancia”<sup>26</sup>, pero no es la única. El elogio estético de la infancia deriva de los valores proclamados de la Modernidad. En el caso de los álbumes estudiados, la necesidad de educar en el arte y la idea de la sensibilidad infantil tiene, de todos modos, una relación particular con el arte coexistente.

Estas obras añaden pues, a la obra-acontecimiento un conjunto de valores y proyectos didácticos, artísticos y sociales. La cuestión es saber en qué medida esta superposición puede influir en la percepción de *Guernica*.

En lo que respecta a “Guernica”, el bombardeo de 1937, acontecimiento de la historia española y europea, observamos que el contexto histórico es evocado a través de explicaciones sobre la Guerra Civil o el ascenso de los fascismos, pero la impresión dominante es la de una genealogía de la guerra y la violencia en la que el bombardeo funcionaría a la vez como icono y como referencia histórica del, supuestamente, “primer bombardeo contra civiles”, el ensayo general de la Segunda Guerra mundial, un Guernica entre todos los Guernica, como rezaba el artículo de prensa citado más arriba. De la misma manera, la reacción de Picasso como español, que suscita su paso a la acción-pintura se funde en su vago compromiso posterior con la paz: imagen de la paloma, etc.

En lo que respecta al cuadro de *Guernica*, incluso si los libros constituyen un medio de aprendizaje estético de las formas, colores, construcción, son también una ocasión para insistir en su relación con la vida. Podríamos ver, entonces, en las obras, más allá de sus innegables cualidades didácticas y plásticas, una doble instrumentalización del acontecimiento y del objeto artístico. Esta instrumentalización es perceptible en los límites de la contextualización, en ocasiones tan aséptica que el resultado es una especie de desnacionalización y de deshistorización de “Guernica”, obra o acontecimiento. Guernica se convierte así en *topos* histórico portador de signos de la guerra, tanto más escandaloso cuanto se vincula al mal absoluto del siglo XX, el nazismo, y toca a los civiles, los inocentes absolutos. Pero también es un *topos* artístico en la medida en que el cuadro y la figura de Picasso se convierten en el estereotipo de la gran obra y del genio artístico. A este respecto, podemos evocar el análisis de Umberto Eco de un relato de Ray Bradbury que pone en escena a Picasso:

24. ALAIN KERLAN: *L'art pour éduquer? La tentation esthétique*, Québec, Ed. Université Laval, 2004.

25. *Ibidem*, pág. 44.

26. CHARLES BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*, 1863, OC París, Seuil, 1968, pág. 552. Versión en castellano de JULIO VAQUERO CRUZ y SILVIA ACIERNO, *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Cuadernos de Langre, 2008.

27. UMBERTO ECO: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985, pág. 145.

*La finalidad es sentirse próximo a su propio ídolo: Picasso. El cálculo resulta perfecto: tenemos arte, modernidad y prestigio. Picasso no es elegido por casualidad: todo el mundo le conoce, su obra se ha convertido ya en fetiche, mensajes leídos según un esquema ya prescrito<sup>27</sup>.*

Tales objetos, a pesar de sus cualidades objetivas (un cuidado trabajo de edición, la reflexión de un artista sobre la obra de Picasso, la investigación sobre los colores y la presentación) revelan sus límites, nacidos de la propia elección de la obra: *Guernica*, obra ejemplarmente ligada a la historia más violenta del siglo XX, corre el riesgo de petrificarse en las interpretaciones morales destinadas a los más jóvenes. Estos riesgos no se confirman necesariamente en los tres libros, que, no obstante, manifiestan la dificultad de hacer cohabitar ambiciones pedagógicas en ocasiones tan contradictorias como la artística, la histórica y la social.

[Traducción de Sonia García López]

### **Guernica explicado a los niños franceses**

**La publicación reciente de diversos volúmenes consagrados al cuadro de Guernica** y destinados a un público particularmente joven ha motivado un estudio a cuatro manos en el que el análisis iconográfico y el examen de las especificidades editoriales del libro de arte destinado a los niños se han conjugado con el objetivo de ofrecer nuevas líneas de reflexión. Este tipo de publicaciones proporciona, en efecto, la oportunidad de ver en acción los objetivos didácticos y culturales en los que la figura de Picasso y la especificidad nacional e histórica de su obra más emblemática, *Guernica*, son centrales.

**Palabras clave:** Arte, Ediciones juveniles, Educación, Historia, Guerra, Guernica

### **Explaining Guernica to French children**

**The recent publication of several volumes of art books dedicated to Picasso's Guernica**, created especially for young readers is the point of departure for this in-depth study. Analysis of the iconography, along with specific publishing details, bring out a new focus. This type of publication offers the opportunity to see didactic and cultural aims in action, where Picasso, and his most emblematic nationalist and historic work are key issues.

**Key words:** Art, children's publishing, education, history, war, Guernica