

Cuando no dibuja o pinta, Pablo escribe: Picasso y las postales de guerra (o la guerra de las imágenes).

Por Rodrigo Cordero C.

Abrir esta galería y su colección al público en una época en que las personas luchan por sus vidas y su libertad es una responsabilidad de la que estoy plenamente consciente. Este proyecto solo cumplirá su propósito si logra prestar un servicio al futuro en lugar de registrar el pasado.

–Peggy Guggenheim, «Discurso de inauguración de *Art of this Century*», Nueva York, 20 de Octubre, 1942¹.

Sueño y mentira de Franco (1937) de Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973) ocupa un lugar excepcional en la muestra que trae a Santiago la «Colección Peggy Guggenheim» de Venecia. Y esto por varios motivos: es el único grabado, la única obra políticamente «comprometida», y la única imagen que organiza su espacio de representación en una secuencia (salvo por la obra de Roberto Matta, titulada *Las Driadas* (1941), con la cual se podría comparar, y que en esta exposición está ubicada muy cerca del grabado de Picasso).



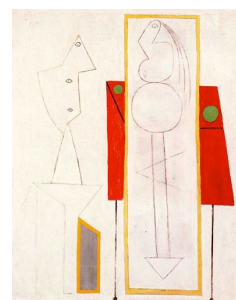
Sueño y mentira de Franco (estampa uno).
París, 8 de enero de 1937.



Sueño y mentira de Franco (estampa dos).
París, 8-9 de enero de 1937, 7 de junio de 1937.



Roberto Matta. *Las Driadas* (1941).
Lápiz y pastel sobre papel. Colección
Peggy Guggenheim, Venecia.



Pablo Picasso. *El estudio* (1928).
Óleo y pastel negro sobre tela.
Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

¹ En Philip Rylands, *Peggy Guggenheim. Genesis of a Museum*, p. 10.

Este grabado, a su vez, aparece como una obra muy distinta en comparación con el otro ejemplar de Picasso expuesto en esta ocasión, pues si *El Estudio* (1928) puede considerarse como una «obra maestra del siglo XX»², que «aborda el problema central del cubismo»³, en cambio, *Sueño y mentira de Franco* es una obra que está a la sombra de otra mayor, el célebre *Guernica*, y que entronca con la genealogía de unas artes llamadas «menores», con las artes gráficas, con los carteles y pancartas de guerra, y con otros medios de reproducción masiva, como las fotografías de prensa y las tarjetas postales. Esta diferencia parece estar recogida en el mismo montaje de la exposición, pues si «El Estudio» se ubica en la sala titulada «Razón», en cambio, «Sueño y mentira» está en la sala denominada «Intuición».

A partir de esto, me interesa al menos esbozar dos aspectos implicados en esta obra y que tienen una relación directa entre sí. El primero tiene que ver con la contextualización de ese compromiso político, entendido como la postulación de un arte estrechamente ligado con la realidad social; y, el segundo apunta a establecer algunas relaciones iconográficas con otras imágenes, anteriores y contemporáneas, más específicamente con algunos grabados de Goya, y con algunas fotografías y carteles de la época. Todas estas imágenes configuran una suerte de imaginario colectivo y propagandístico donde los individuos podían identificarse y reconocerse en un periodo donde literalmente el mundo quedaría quebrado en dos. Hay también un tercer aspecto, que solo dejaré planteado, y que tiene que ver con la problematización del carácter narrativo que se suele adjudicar a esta obra.

* * *

² «In 1982, in conversation with Angelica Rudenstine, the artist Robert Motherwell described this painting as “perhaps the most important influence on my life in those first ten years in New York. That incredible white... The painting was surely one of the most austere and powerful works since the height of Cubism... unquestionably one of the masterpieces of the twentieth century”». En: Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice*. New York: Harry N. Abrams, Inc. / The Salomon R. Guggenheim Foundation, 1985, p. 622.

³ Philip Rylands, *Pablo Picasso. L'Atelier*. Venice: Peggy Guggenheim Collection, 1996, pp. 17-25.

Sueño y mentira de Franco es un grabado realizado en París por Picasso, con la técnica del agua-fuerte y la aplicación posterior de rascador y agua-tinta, entre el 8 de enero y el 7 de junio de 1937.

Consta de dos estampas, con nueve escenas cada una, que se refieren directamente a los acontecimientos desencadenados a partir del día 17 de julio del año 1936, con ocasión del Golpe de Estado liderado por el General Francisco Franco, contra el gobierno democrático de la Segunda República, que dio inicio a la Guerra Civil española.

La primera edición de la obra, con una tirada 1000 ejemplares, fue comercializada en un mostrador ubicado en el primer piso del Pabellón de la República Española en la «Exposición Internacional de París» de 1937, justo en frente del mural *Guernica*. Fue en esta ocasión donde probablemente Peggy Guggenheim tuvo la oportunidad de verla por primera vez⁴ –aunque ignoro si la incorporó desde ya a su colección–, junto a otras obras del propio Picasso, de Joan Miró, de Alexander Calder, y de Julio González, entre otros, y a una muestra de las publicaciones del poeta Federico García Lorca, quien había sido asesinado en agosto del año anterior.

En plena Guerra Civil, tanto el gobierno republicano como el bando nacional demostraron tener plena consciencia de la importancia propagandística de su participación en una «Exposición Universal» que, bajo el lema de «Acercar de las Artes y las Técnicas de la Vida Moderna», tenía como objetivo reunir en un único lugar los aspectos más representativos del progreso de cada nación, y donde la magnitud de los pabellones de Alemania y de la Unión Soviética anticipaba el comienzo de una nueva guerra.

El Gobierno de la República, que ya lo había nombrado antes director del Museo de El Prado, habría tomado contacto con Picasso a finales del año 1936 (o a comienzos del año siguiente), con el objetivo de que este colaborase con el mural que luego se concretaría en el *Guernica*. El bando franquista, por su parte, estuvo representado en la Exposición Internacional por un altar de Josep María Sert titulado *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil española*, que se exhibió en un lugar cedido por El Vaticano en su propio pabellón. El título y el

⁴ En Philip Rylands, *Peggy Guggenheim. Genesis of a Museum*, p. 16. El grabado que se expone está numerado con el 56 de un total de 150.

lugar de exhibición de esta última obra algo nos dice ya del carácter religioso o de «cruzada» que el bando rebelde intentó otorgarle a la guerra, en un aspecto que aparece profusamente caricaturizado en el grabado de Picasso.



Exposición Internacional de París (1937).
Pabellones de Alemania y de la Unión Soviética.



Josep Maria Sert. *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la guerra civil española* (1937). Óleo y oro sobre lienzo. Pabellón de El Vaticano, Exposición Internacional de París, 1937.



Pablo Picasso. *Guernica* (1937). Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm. MNCARS.)

Por ejemplo, la cuarta viñeta de la primera estampa muestra a un General Franco monstruoso, que está arrodillado sobre un reclinatorio frente al cual se exhibe, como si fuese una hostia consagrada, una moneda de un «duro». El general, por otra parte, aparece con su espada colgando del cuello como si fuese un escapulario y con dos sombreros: uno de obispo que muestra en su punta una medialuna y un gorro árabe o fez. Toda la escena aparece cercada por alambre de púas, configurando una imagen de contra-propaganda que denuncia la colusión de las tropas rebeldes o moras (Franco era general de la colonia española en

Marruecos) con el capital y la Iglesia, tal como aparece también en otras imágenes de la época.



Sueño y mentira de Franco, estampa nº1, Juan Antonio Morales, *Los Nacionales*. viñeta nº4.



Ministerio de Propaganda, 1937.



Agustí Centelles i Ossó, Fotografía a las sales de plata. Archivo Agustí Centelles, Salamanca.

No se sabe con certeza si Picasso había comenzado ya a trabajar en *Sueño y mentira de Franco* cuando recibió la invitación del gobierno republicano. En cualquier caso, según las fechas que aparecen en el grabado, Picasso trabajó en esta obra antes de realizar el primer boceto del *Guernica*. Así, pues, *Sueño y mentira de Franco* sería el resultado de una decisión personal del artista orientada a colaborar con el gobierno republicano más allá de la solicitud oficial, mediante la donación del dinero que recaudase su venta al público.

Durante este periodo, Picasso también realizó otras obras, todas ellas comprometidas políticamente de un modo que incorporaba los nuevos modos de figuración vanguardista, y que polemizaba fuertemente con el ideario del «realismo socialista» al que adherían las autoridades de la República, para quienes el *Guernica*, por ejemplo, parecía «totalmente inadecuado a la sana mentalidad proletaria»⁵, lo cual incluso llegó a poner en duda la participación de Picasso en el Pabellón Español. Por su parte, el arte de vanguardia también fue considerado ideológicamente peligroso por el régimen nacional-socialista alemán, que en ese mismo año 1937 organizó en la ciudad de Munich la famosa exposición «Arte degenerado» (*Entartete Kunst*), con el objetivo de denunciar la influencia judía y bolchevique de unas obras por las que el antiguo régimen había pagado, a su juicio, unos precios desorbitados.

⁵ Según relata Juan Larrea en: Carlos Pérez, «Imágenes de guerra (las del brutal y lamentable drama perpetrado por el Caudillo-Ubú), en *Viñetas en el frente*, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2011, p. 88.



Figura de mujer inspirada en la guerra civil española, 1937



Madre con niño muerto, 1937. CNARS



Cabeza de mujer llorando con pañuelo, 1937. CNARS.

Tal como se alcanza a apreciar en las líneas que separan cada viñeta, la idea original de *Sueño y mentira de Franco* consideraba el guillotinado de las estampas en vistas a su distribución posterior en forma de 18 tarjetas postales individuales. Esta idea no parece haber sido exclusiva de Picasso: la posibilidad de su reproducción, el tamaño relativamente pequeño, la inmediatez en la transmisión del mensaje, y la facilidad de su distribución más allá de las fronteras y de los frentes de batalla hizo de las tarjetas postales un instrumento común y eficaz de propaganda política, que fue utilizado tanto por el Bando Republicano como por el Bando Nacional. Una muestra de ello son el estarcido realizado por Joan Miró con la leyenda en francés «Ayudad a España», que se vendió a un franco, y los diversos retratos ecuestres del general rebelde que se distribuyeron tanto en España como en el extranjero.



Joan Miró, *Aidez l'Espagne*.
Reproducido en *Cahiers d'Art*,
París, Nº4-5, 1937.



Postales de Franco, Archivo fotográfico de Barcelona



En España, por otra parte, existía una extensa tradición propagandística popular de pliegos de cordel que narraban en imágenes parodias de los héroes del bando contrario. En este sentido, la especificidad del grabado de Picasso parece

encontrarse, precisamente, en el uso de una iconografía que apela a un imaginario que proviene de las fotografías de prensa y de los carteles de guerra y de esa otra tradición visual española de denuncia de las atrocidades de la guerra que son los grabados de Goya. Solo citaré tres ejemplos.

La primera viñeta de la plancha número 1 muestra a un General Franco, esta vez con una medialuna y una tiara papal, que ataca con una picota un busto femenino. Este busto con aires clásicos no solo recuerda a los grabados de la *Suite Vollard* del propio Picasso, sino también a la personificación escultórica de la Segunda República –tal como se reprodujo en diversos carteles y sellos postales de la época–, y al grabado de Goya titulado «No sabe lo que hace», donde un individuo ha destruido con una picota una imagen que representa la idea de belleza. Es preciso recordar en este sentido que ambos bandos se auto-proclamaron los legítimos herederos del acervo cultural español contra lo que consideraban como una invasión extranjera, y que las obras del Museo de El Prado, que había quedado en territorio republicano, tuvieron que iniciar su propio viaje rumbo a Valencia embaladas en cajas de madera a causa de los bombardeos.



Sueño y mentira de Franco. Viñeta N°1, Primera Estampa.



Emilio Manescau. *Segunda República Española* (1932). Museo de Arqueología e Historia de Melilla.

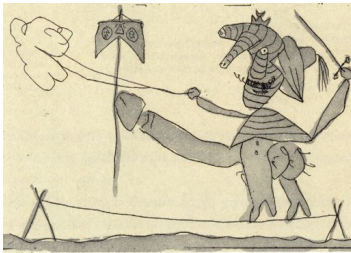


Francisco de Goya, "No sabe lo que hace"



Sello postal II República Española, 1932-1938

La segunda viñeta de esa misma plancha, por su parte, muestra a un General Franco haciendo equilibrio en la cuerda floja. Esta imagen, que ha sido interpretada como el cruce del ejército rebelde por el estrecho de Gibraltar, también se relaciona iconográficamente con otras representaciones visuales, por ejemplo, con el grabado N°77 de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya titulado «Que se rompe la cuerda», que alude al comportamiento ambiguo de las autoridades eclesiásticas españolas durante la invasión napoleónica de principios del siglo XIX, y con un fotomontaje de John Heartfield de 1933 que se titula «Los tres magos en el país de las cuitas», que muestra una parodia de Hitler, Goebbels y Goring, junto con la leyenda en alemán: «¡E imaginan que esto continuará durante 25 mil años!».



Sueño y mentira de Franco.
Viñeta N°2, Primera Estampa.



Francisco de Goya. «Que se rompe la cuerda» (*Los desastres de la guerra*, 77).



John Heartfield, *Los tres magos en el país de las cuitas* (1935). IVAM.

Finalmente, otra referencia iconográfica importante para Picasso son las fotografías de prensa. En este sentido, se suele citar la obsesión del artista por fechar todo lo que hacía y por incorporar en sus cuadernos de notas una gran diversidad de recortes provenientes de periódicos y de revistas. Así es como entre las fotografías que se encuentran actualmente en los Archivos Picasso destacan aquellas que representan las consecuencias de los bombardeos aéreos sobre las poblaciones civiles españolas, y una en particular en la que parece haber cuajado un motivo largamente perseguido por el pintor. Se trata de una fotografía del bombardeo de Lleida en la que aparece una mujer con los brazos extendidos en signo de dolor frente al cadáver de un hombre. El gesto de los brazos extendidos de esta «mujer doliente» no solo aparece con variaciones en diversas obras individuales de este periodo y en ambos extremos del estado final del mural de *Guernica*, sino también en tres viñetas de *Sueño y mentira de Franco*, precisamente

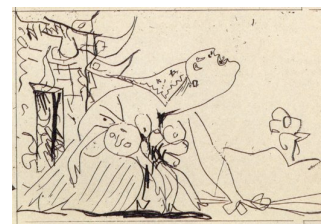
aquellas que fueron añadidas a la segunda plancha después del bombardeo de esa localidad vasca.



Anónimo. *Bombardeo de Lleida. Muerte de Parnau* (1937). Archivos Picasso, París.

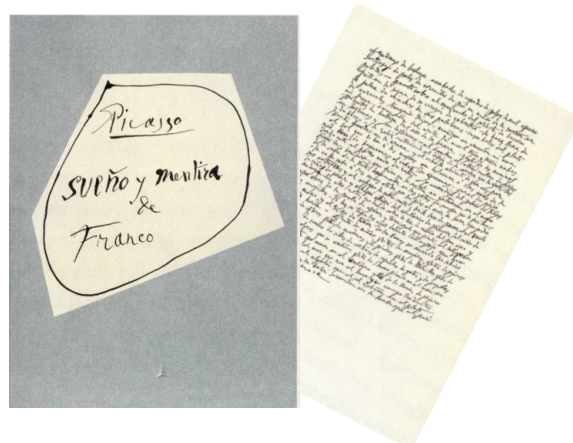


La suplicante (1937). Museo Nacional Picasso, París.



Sueño y mentira de Franco. Viñetas N°s 4, 7 y 9. Segunda Estampa.

No se sabe con precisión cuándo ni por qué Picasso abandonó el proyecto de las tarjetas postales. Algunos autores relacionan esta decisión con el bombardeo de Guernica en particular y con la determinación del artista de completar las casillas que hasta entonces habían permanecido vacías. Lo cierto es que finalmente la obra fue vendida en dos estampas con nueve ilustraciones cada una, tal como la podemos ver hoy, más una tercera que contenía el facsímil de un poema manuscrito de Picasso, con versiones en castellano y en francés, escrito entre el 15 y el 18 de junio de 1937, todo ello reunido en un portafolio con el título «Sueño y mentira de Franco» en la portada.



Cubierta del portafolio y reproducción facsímil del poema "Fandango de lechuzas" de P. Picasso.

Cualesquiera que hayan sido las razones, este hecho afectó decisivamente la percepción de la obra, que se consideró desde entonces como una serie narrativa susceptible de ser recorrida de acuerdo a una sucesión temporal y lógica. Una verdadera «tira cómica», que «expresa la indignación del artista contra la insensatez y el horror de la guerra», como afirma el portal de la Colección Guggenheim de Venecia⁶.

El problema que implica esta lectura radica en que, al tratarse de un grabado, la secuencia de imágenes ha quedado invertida, de modo que, en lugar de recorrerla de izquierda a derecha y de arriba abajo, en cambio, el espectador debe comenzar por la viñeta situada en el vértice superior derecho. Pero, incluso en este caso, si bien podría postularse una secuencia en el conjunto de las tres primeras viñetas, esto no parece tan evidente a contar de la cuarta, y en las imágenes de la segunda estampa. Por otra parte, esta lectura lineal suele establecer una analogía entre esa secuencia de imágenes y la secuencia lingüística del poema que Picasso incluyó en el portafolio, de un modo que se esfuerza por hacer coincidir cada viñeta con cada una de las secciones en que presuntamente podría dividirse el texto.



Sueño y mentira de Franco,
Primera estampa.



Sueño y mentira de Franco,
Primera estampa, sentido inverso.

Ahora bien, si recorrer las viñetas como si constituyesen una secuencia narrativa se encuentra con el obstáculo de un sentido invertido o de una historia al revés, en el caso del poema cualquier posibilidad de sentido queda interrumpida

⁶ «Questi “fumetti” satirici esprimono l’indignazione dell’artista nei confronti dell’insensatezza e dell’orrore della guerra». En: www.guggenheim-venice.it/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=127&id_opera=421 (9/12/2012).

apenas comienza a configurarse debido a la ausencia de ilación lógica⁷. Así, pues, más que por sucesión, en cambio, el poema parece operar por insistencia o por aglomeración caótica, cualidades que caracterizan a la escritura automática surrealista, en general, y a la poesía que escribió Picasso a contar de los años treinta, en particular.

En consecuencia, cabe preguntarse si acaso el grabado nunca perdió las marcas de su origen como tarjetas postales individuales, que se llaman unas a otras en un sentido que no necesariamente es el sentido temporal y lógico de una historia, y que, como tales, llaman a su vez a otras imágenes, como hemos visto, tanto del presente como del pasado. Después de todo, Paul Éluard, el poeta surrealista, afirmó a propósito del bombardeo de Guernica que «la muerte ha[bía] roto el equilibrio del tiempo»⁸.

El Bosque, primavera de 2012.

⁷ «Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro –la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras– cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas –meñique en erección ni uva ni breva– comedia del arte de mal tejer y teñir nubes –productos de belleza del carro de la basura– raptos de las meninas en lágrimas y en lagrimones –al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas farol de piojos donde está en perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos– las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan –la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena– el vuelo de cañas de pescar y alhigui alhigui del entierro de primera del carro de mudanza –las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas– la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida –gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles gritos de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca». Citado por Salvador Haro i Inocente Soto, «El sueño del compromiso», en: *Viñetas en el frente*, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2011, p. 23.

⁸ En el filme *Guernica* (1950) de Alain Resnais.