

“Sueño y mentira de Franco” de Pablo Picasso: arte y poesía en legítima defensa

Pablo Picasso’s “Sueño y mentira de
Franco”: Art and Poetry in Self Defence

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL

Universidad de Sevilla, España

[sara.gonzalez.angel\[at\]gmail.com](mailto:sara.gonzalez.angel[at]gmail.com)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, N° 13, páginas 223-240 (Mayo 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 08/12/2016, aceptado el 03/04/2017 y publicado el 30/05/2017.



RESUMEN: Picasso, pese a su exilio, no se mostró indiferente a la guerra civil española. Estas reacciones quedaron recogidas tanto en su pintura como en su obra poética. Uno de los poemas en los que se reflexiona sobre esta situación política es “Sueño y mentira de Franco” (1937) y en él, junto con los grabados del mismo nombre, Picasso radiografía la España en guerra y muestra sus horrores desde la distancia. Esto se consigue a través de una doble perspectiva imagen/poesía. El método de análisis que se llevará a cabo se basará en la observación conjunta de texto y grabados, cuya conjugación desborda los límites significativos de las obras individuales y consigue que se conviertan en toda una reflexión sobre la situación de la España en guerra desde el arte y la literatura.

PALABRAS CLAVE: Picasso, poesía, pintura, “Sueño y mentira de Franco”, guerra civil española, surrealismo

ABSTRACT: Picasso, despite of his exile, has never been indifferent to the Spanish Civil War. These reactions were collected in his paintings but also in his poetry. One of the poems where he reflects about this politic situation is “Sueño y mentira de Franco” (1937), and in it, with the same name’s engravings Picasso radiographs the Spain at war and shows its horrors from the distance. That is achieved by the image/poetry double perspective. The analyse method that it will be used is setting in the analyse of text and engravings, both together, whose conjugation overflows their limits of meaning and it becomes in a reflection about the situation of the Spain at war from the art and literature.

KEYWORDS: Picasso, poetry, painting, “Sueño y mentira de Franco”, Spanish Civil War, surrealism



La faceta literaria de Pablo Picasso vive hoy eclipsada por su copiosa producción pictórica. Sin embargo, sus textos literarios, sobre todo los poemas, resultan ineludibles para elaborar la biografía artística completa del que ha resultado ser uno de los nombres más importantes del siglo XX. Al acompañar sus grabados, pinturas y dibujos con los poemas, se confiere a sendas obras una mayor repercusión y profundidad estética. Por ello, conocer ambas facetas del artista ofrece nuevas perspectivas de estudio a sus obras y la posibilidad de apreciar detalles que, de otro modo, podrían pasar desapercibidos. Los estudios artísticos tradicionales han seguido la tendencia de compartimentar en exceso las producciones de las y los artistas, hasta el extremo de despreciar una(s) de sus manifestaciones a favor de otra(s). En el caso concreto de Picasso ocurrió precisamente esto, tal como apunta Andrés Luque Teruel, al reivindicar la necesidad de estudiar a un Picasso completo, pintor y escultor:

Ese espíritu de abstracción corresponde al nivel intelectual, superior, del método, previo a las formas. Ello le sirvió para afirmar que Picasso no fue un pintor a la moda ni de vanguardia y que fue independiente de la época y del tiempo. Ahora sabemos cuál fue ese espíritu de abstracción, por qué no fue un simple pintor a la moda y por qué superó los contextos y los límites del tiempo. El estudio de sus esculturas es fundamental para comprenderlo (Luque Teruel, 2007: 111).

Nosotras llevamos la reivindicación de Luque Teruel más allá, al ver la absoluta necesidad de integrar en este Picasso total también la escritura. Solo así, al analizar en conjunto pintura, escultura, literatura y vida, es posible penetrar con la profundidad necesaria en la producción del genio malagueño. No en vano, como trataremos de demostrar en las siguientes páginas, el significado final de un texto o de una de sus imágenes puede verse modificado al recibirlos y estudiarlos de forma conjunta. Es esto último lo que ocurre con “Sueño y mentira de Franco”, que da nombre a un poema y a dos planchas de grabados elaborados en plena guerra civil española. El poema “Sueño y mentira de Franco” fue escrito

entre el 15 y el 18 de junio de 1937, cuando la contienda estaba en plena ebullición y Picasso la observaba desde París. El texto, que transcribimos íntegro más adelante, sin el marco de las viñetas elaboradas entre enero y mayo del mismo año), es susceptible de tantas lecturas como lectores: la más ingenua de todas tal vez tan solo aluda a una amalgama de palabras cuya elección y sintaxis crean en la o el lector una cierta sensación de incomodidad causada por la agresividad resultante de la composición. Sin embargo, el poema junto a las viñetas restringe su significado, cuenta una historia y se convierte en muestra y crítica de todo el horror desencadenado en el golpe de Estado de julio de 1936.

Ambas obras, poema y grabados, se crean ex profeso para ser vendidos de forma conjunta en la Exposición Internacional de París de 1937 y apoyar con los ingresos obtenidos al bando republicano en la guerra:¹

En enero ya había comenzado a grabar dos grandes planchas divididas en nueve espacios, cada uno de los cuales tenía el tamaño de una postal. En principio, la intención era vender las planchas por separado en beneficio de los españoles en apuros. Sin embargo, cuando el 7 de junio el trabajo quedó concluido, las hojas de grabados sombreados con aguainta eran tan impresionantes que se decidió poner a la venta las hojas enteras, acompañadas de un facsímil

¹ Es “Sueño y mentira de Franco” la primera obra política del malagueño y, tras esta, no fueron muy abundantes este tipo de expresiones. Para profundizar en este asunto recomendamos la lectura de Arias Serrano (2000). Queremos resaltar unas palabras que escribe esta autora sobre el *Guernica* y que son extrapolables a “Sueño y mentira de Franco”, tanto poema como grabados: “Lo verdaderamente importante es que, por encima de cualquier ideología política, lo que esta obra despertó en Picasso fue el sentimiento. De ahí que, aunque encarne, efectivamente, el ejemplo de pintura políticamente comprometida, lo haga huyendo del panfleto, incluso de la denuncia directa, expresando el horror y el sufrimiento sin mostrar directamente al agresor, Ello le otorga un sentido mucho más universal, al convertir a ese pueblo anónimo en el símbolo de la impotencia humana ante la violencia ciega emanada de la guerra. Y lo hace recurriendo a esa imagería surrealista desganada y furiosa nacida a lo largo de los años treinta, y en la que siempre había minotauros y mujeres” (Arias, 2000: 294-295). También sugerimos la lectura de Martínez Silvente (2013). No obstante, quisiéramos matizar que Picasso, si bien hace arte de guerra, no hace arte de propaganda. Es cierto que el malagueño tomó partido claramente a favor del bando republicano pero, en realidad, su partido era en pro de la vida y la libertad y eso fue lo que manifestaron sus creaciones. Por esto, su arte es intemporal y no

de un poema de Picasso largo y violento, manuscrito. A estas tres hojas se sumaron su traducción al francés y al inglés y una cubierta diseñada por Picasso, quien dio al folleto el título de *Sueño y mentira de Franco* (Roland Penrose, 1981: 261).

Al conocer el contexto en el que se crearon los grabados y el poema, puede adivinarse la presencia de un claro posicionamiento político del autor en contra del bando nacional, que dos años después acabaría por ganar la contienda e impondría la dictadura franquista. De este posicionamiento del malagueño, y del contexto histórico-social de la España en guerra surgen dos obras impregnadas en su signicidad de una violencia muy elocuentes: “Sueño y mentira de Franco” y el *Guernica*. Es cierto que Picasso no estuvo en España durante el conflicto bélico, pero fue sin duda un tercer observador, si seguimos la clasificación de Karl Kohut (2002: 200), que describió el desastre con gran lucidez. Además de para España, estos años también fueron convulsos para el propio artista, quien no conseguía recuperarse de la crisis económica y creativa que lo atenazó tras la ruptura con Olga Khoklova en 1927, agravada por el nacimiento de su hija Maya y la posterior ruptura con la madre de esta, Marie-Thérèse Walter, en 1936. Su agitada vida privada en estos nueve años lo empujó a cambiar los pinceles por la pluma y fue en estos momentos tan complicados tanto en lo personal como en lo social cuando se gesta “Sueño y mentira de Franco”. Solo una conjunción de sentimientos de este calibre podía haber tenido como fruto una expresión del horror tan elocuente, a pesar de su hermetismo. Parece que Picasso quisiera con ella convertir al entonces golpista Francisco Franco en el sacrificio imperativo para que, tanto la historia del país, como la suya propia volvieran a ponerse en orden. Y vemos en esto un claro ejemplo de lo que escribe Mercedes Comellas sobre el rito sacrificial y su justificación: “hemos de destruir a otros para no destruirnos a nosotros mismos”:

envejece, o, al menos, no ha envejecido tras los 80 años transcurridos desde entonces. Es esta una muestra más de la gran habilidad que tuvo el artista para penetrar la esencia de las cosas y transmitirla.

A través del rito sacrificial, las culturas ponen en orden el mundo y lo organizan. Después los relatos míticos y religiosos autorizan y difunden esa construcción de sentido a través de modelos narrativos en los que la violencia posee ya un significado y una interpretación ritual. [...] Los mecanismos sacrificiales que exige esa ritualización han acompañado las culturas durante milenios y, aunque transformados, siguen estando presentes en nuestra sociedad con idénticas motivaciones originales: la base de todo gesto violento es “hemos de destruir a otros para no destruirnos a nosotros mismos” (Comellas, 2012: 223-224).

“Sueño y mentira de Franco” es, sin duda, el chivo expiatorio de Picasso, su rito sacrificial y su catarsis para deshacerse de la culpa por no estar en la primera línea de la lucha por la libertad. Él no está ahí porque, como recoge Hélène Parmelin, “la moral de Picasso admet tout de l’homme, sauf la mort” (2013: 53). Este rechazo a la muerte le impide lanzarse a la batalla, aunque la guerra española lo hiriera de muerte, y no solo por el dolor de la pérdida personal, sino por la afrenta a la libertad que implicaba la contienda, algo fundamental para el malagueño, como también recoge Parmelin:

il y a dans Picasso une étrange vertu, une obstination énorme à ne pas souffrir l’injustice, à refuser toute emprise de la violence, à partir en guerre contre la guerre ou pour le guerrier, contre la prison ou pour la liberté des hommes et des idées (2013: 41).

Esta dicotomía del propio Picasso, que se siente responsable, pero incapaz de enfrentarse cara a cara al terror, se aprecia mucho mejor en los grabados hechos antes del *Guernica* que en el poema o las demás viñetas ya que, tal como apunta Penrose, Picasso, de forma inconsciente, llega a conectar con el personaje del golpista Franco en su habilidad para llegar a la esencia de las cosas y que es, en este caso, la humanidad del monstruo:

La odiosa figura que había inventado para representar a Franco correspondía a la imagen personal de un monstruo que, a su entender, acechaba en su interior. Poco después de

concluida la serie, le pedí que me firmara el ejemplar que había comprado. Accedió y cuando escribió mi apellido con una p minúscula, quedé sorprendido al ver que la letra mayúscula con la que comenzaba su propia firma tenía prácticamente la misma forma que la cabeza retorcida y grotesca que le había inventado al hombre que más odiaba. La fuerza que dio a la imagen tomada subconscientemente de una fuente tan íntima era un indicio de hasta qué grado se sentía involucrado (Penrose, 1981: 161-162).

Esta conexión llega a ser tan intensa en algún momento que, en su diseño, como apuntaremos más adelante, el personaje llega a recordarnos a un don Quijote grotesco, y no hay personaje, más humano en su más amplio sentido, que el de Cervantes.

En “Sueño y mentira de Franco” el malagueño utiliza dos recursos para poner de relieve el horror que causaba el bando nacional. Por un lado, se sirve de la ironía y el humor para parodiar a Franco, ente risible a cuyas órdenes se encuentra todo el ejército golpista. Una de las aristas más sórdidas de lo cómico es lo violento. En este caso, y de acuerdo con una terminología freudiana, los mecanismos que se ponen en marcha son los de la caricatura y la parodia, que consisten, según los parámetros a los que nos referimos, en lo siguiente: “La caricatura y la parodia, así como su antítesis práctica, el desenmascaramiento, se dirigen contra personas y objetos respetables e investidos de autoridad. Son procedimientos de degradar objetos eminentes” (Freud, 1969: 180).² En relación con lo cómico y la parodia puede ponerse la ironía tal como la entiende Umberto Eco, y que explica en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*. La ironía es para Eco el tono de la posmodernidad, y consiste en el recurso a la cita continuo que el autor hace en esta era. Esta cita se hace con plena conciencia y se produce el distanciamiento con lo narrado (Eco, 1984: 28-34). En la obra puede encontrarse un ejemplo de esta ironía en la fusión entre Franco y el Ubú que dibujó Alfred

² Para profundizar en esta idea recomendamos la lectura del ensayo que citamos, especialmente el capítulo “El chiste y las especies de lo cómico”.

Jarry, como podrá leerse más adelante, pero también con ese Quijote reinterpretado. Por otro lado, y sobre todo en el poema, se vale de la propia violencia para provocar al lector y abrirle los ojos, hacer que este tome conciencia de la gravedad de la situación que se plasma en ambas creaciones. Se podría decir que el artista construye la obra al tomar la voz del pueblo español y en su legítima defensa.³ Es el propio Picasso, autoproclamado representante de las víctimas, quien se convierte ahora en el victimario de los receptores de su obra y los azota para que se revuelvan contra la amenaza inminente de una futura dictadura y de la ya patente destrucción y muerte que implica toda guerra. Tanto el poema como los grabados se convierten, pues, en un claro ejemplo de que la violencia engendra más violencia.⁴

Las dos planchas de grabados se dividen en dieciocho viñetas en total, elaboradas entre enero y mayo de 1937, entre el comienzo y el final de la creación de los grabados, tuvo lugar el bombardeo de Guernika y Picasso, estremecido, pintó el lienzo homónimo. Por ello, ambas obras están estrechamente relacionadas, tanto por su contenido como por su forma.

³ Es de nuevo a Kohut a quien debemos el término, que define de la siguiente forma: “Particularmente difícil es el problema de la defensa contra la violencia que se presenta en todos los niveles. Schwartzländer [...] había señalado la situación de «legítima defensa». El caso más sencillo es tal vez el de la vida privada: hay un consenso en el derecho que tiene el individuo de defenderse, incluso violentamente, contra una agresión; derecho que se extiende hasta permitir la muerte del agresor” (2002: 199).

⁴ Esta frase tan popular y que tan bien condensa la reacción de Picasso al horror de la guerra, responde a una profunda crisis antropológica que pone de manifiesto Comellas en estas palabras: “Ahora que la realidad no es producto de la visión de un colectivo, sino exclusivamente personal y surgida de la voluntad privada del sujeto, la violencia se convierte en la única forma de contacto del ser humano con el exterior” (2012: 257).

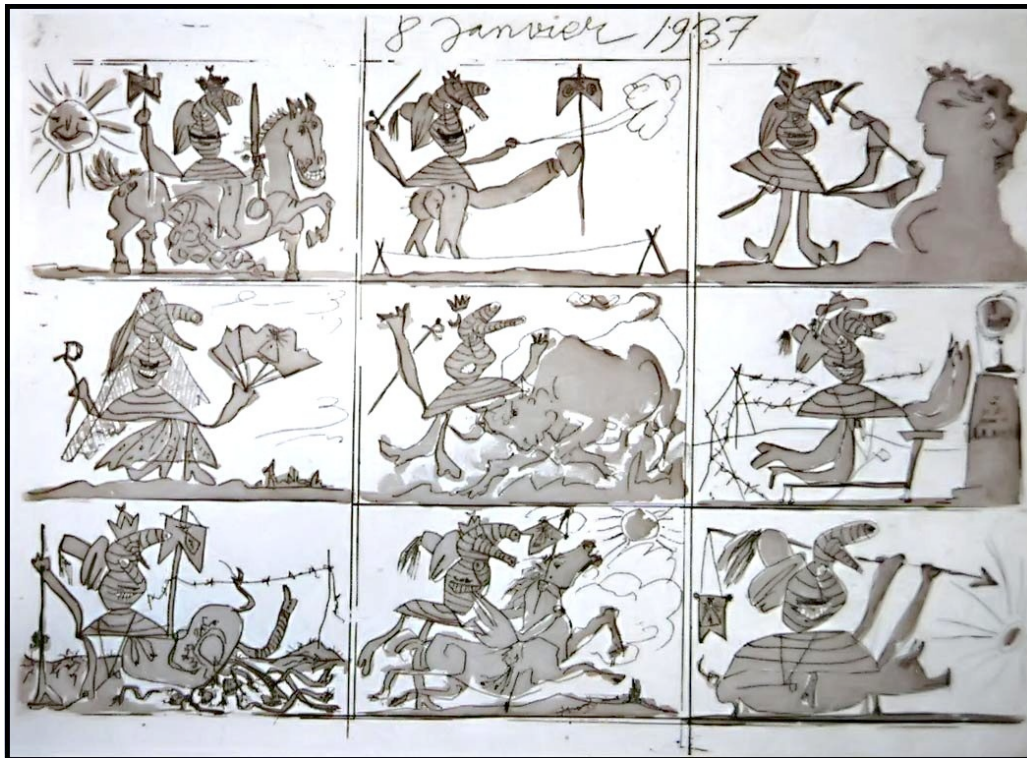


Figura 1. "Sueño y mentira de Franco", 1.



Figura 2. "Sueño y mentira de Franco", 2.

En las diez primeras viñetas observamos al general Francisco Franco convertido en el Ubú Rey de Alfred Jarry: un ser grotesco, escasamente antropomórfico y que inspira terror y burla en la misma medida.

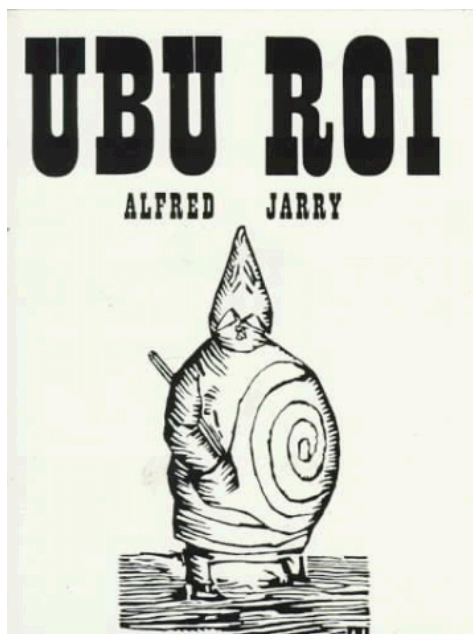


Figura 3. Portada de Ubu Roi, de Alfred Jarry con su diseño del personaje Ubu.

Cuando mencionamos al Ubú Rey de Alfred Jarry nos referimos no al personaje literario en sí, sino a los dibujos que de él hizo el propio autor de la obra. Esta dualidad Franco-Ubú se relaciona directamente con el concepto de «indiferenciación» y con la construcción de las teogonías y cosmogonías de las que habla Millán Alba:

En el origen de los mitos, tanto en los más primitivos como en los culturalmente elaborados según aparecen en la literatura griega, suele registrarse un estado de confusión, tanto cósmica como social. La indiferenciación típica de los gemelos (donde la identidad se lleva a cabo en el odio de lo idéntico), instintivamente considerada como peligrosa, parece transmitirse a la propia naturaleza. Hombres y animales no están tajantemente distinguidos entre sí, y proliferan los monstruos procedentes del injerto de unas especies en otras. La indiferenciación reina por doquier, según advirtió Lévi-Strauss. Es la idea del caos original,

presente en casi todas las teogonías y cosmogonías. Los seres inicialmente indiferenciados luchan entre sí para diferenciarse mutuamente (2008: 81).

Se da lugar, de este modo, a un nuevo imaginario y a una nueva forma de ver el mundo con sus propios mitos fruto de la posmodernidad. Además, este personaje, que se nos presenta a caballo, también recuerda, como ya hemos adelantado, a un don Quijote en sentido inverso, cuya ensoñación, en vez de dañarlo a él mismo, hiere de muerte a todo un país. Esta reinterpretación del mito quijotesco y la superposición de ambos carga al nuevo personaje de toda una serie de connotaciones que se desatan en la mente del espectador a través de su imaginario y que convierten al protagonista de la imagen y del poema en un ser inverosímil, cuya inverosimilitud es lo que hace que nadie se proteja ante su presencia y que la devastación a su paso sea aún mayor. En la segunda plancha se observa de nuevo al pelele, quien, sin que el espectador se explique cómo, se ha alzado y ha dejado tras de sí un terrible reguero de muerte y destrucción. Esto mismo es lo que ha ocurrido en la Historia: el pueblo de Guernika ha sido bombardeado, la guerra es cada vez más cruda y ese ser risible se ha consolidado como uno de los seres terribles que amenazaban al mundo en aquella época. En las últimas imágenes, el esperpento del futuro dictador desaparece y Picasso solo reproduce el horror que ha dejado a su paso, enlaza así estas imágenes con el *Guernica*, que acababa de finalizar: las últimas cinco viñetas están realizadas justo después de dar por acabado el gran lienzo. En las últimas imágenes el dolor es tal que puede prescindirse del retrato de su causante: lo que queda tras de una guerra no es una victoria sino la derrota de toda una población, sea del bando que sea. Y esto supo captarlo Picasso tanto en el *Guernica* como en “Sueño y mentira de Franco”.

Juarranz de la Fuente resume muy bien en las siguientes líneas el contenido completo de los grabados de la obra:

las planchas del Sueño y Mentira de Franco son, pues, una narración en la que Franco, apoyado por el ejército, la Iglesia y los moros, cruza el Estrecho e intenta destruir la República, pero donde el pueblo español, representado por el toro, le hace frente y al final lo derrotará, aunque haya tenido que dejar un reguero de dolor, sangre y muerte (2011: 16).

Por otro lado, tenemos el texto: un poema con una forma violenta, escrito según los preceptos de la escritura automática, con la creación de las asociaciones más libres posibles o incomodando al lector con una sintaxis poco estructurada y aliteraciones guturales y vibrantes para rematar el ambiente inhóspito de la evocación:

SUEÑO Y MENTIRA DE FRANCO

Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agujero 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 — rapto 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 el 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 alhigü 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 ladrillos gritos de muebles 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 (Picasso, 2006 : 78-79).

La composición también es testigo del horror, pero ahora el lector se enfrenta al terror sin el paliativo humorístico de la sátira del general-Ubú que aparece en los grabados. Ya que el mensaje del poema no se percibe de un simple vistazo, como ocurre en las viñetas, y es necesario contar con una gran intuición lectora que permita traspasar la barrera de la escritura automática y la lírica onírica, el autor se ve libre aquí de prescindir de mecanismos que palien el impacto del contenido y puede expresarlo en toda su crudeza. No obstante, utiliza uno de los recursos atávicos para protegerse del miedo: la metáfora,⁵ en concreto, la metáfora surrealista, técnica a la que volveremos más adelante. Sin embargo, es posible establecer ciertas analogías entre texto e imagen. Por ejemplo, las primeras líneas son una suerte de descripción de ese monstruo grotesco de las diez primeras viñetas. El Ubú-general Franco queda retratado en el poema como un ser indigesto, desagradable y malvado. Es, de hecho, un ser repugnante en su totalidad, ya que tiene “la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras” (Picasso, 2006: 78) y su ocupación es el “arte de mal tejer y teñir nubes” (2006: 78). Todo ello queda aderezado con ciertos afeites para el “embellecimiento” del esperpéntico líder

⁵ Es José Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, quien ofrece la clave para concebir la metáfora como mecanismo de protección ante situaciones límite y esta concepción de la metáfora ilumina y refuerza la elaboración y resultados finales tanto del poema como de las imágenes de “Sueño y mentira de Franco”: “Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquella. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades. Cuando recientemente se preguntó a un psicólogo cuál pueda ser el origen de la metáfora, halló sorprendido que una de sus raíces está en el espíritu del «tabú». Ha habido una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico. Durante ella se siente la necesidad de evitar ciertas realidades que, por otra parte, son ineludibles. El animal más frecuente en el país, y de que depende la sustentación, adquiere un prestigio sagrado” (2016: 80-81).

que no son más que “productos de belleza del carro de la basura” (78). A continuación, se pone de relieve cómo este maléfico ser siembra la desdicha por todo el país; no hay vencedores ni vencidos, sino víctimas y un solo victimario: “raptó de las meninas en lágrimas y en lagrimones” (78). Las “meninas” hacen alusión inequívoca al famoso cuadro de Velázquez, tan admirado por Picasso, que funciona como una suerte de sinécdoque entre la obra de arte más conocida del país y su población. Este horror tan solo puede tener como resultado un “ataúd relleno de chorizos y de bocas” (2006: 78), es decir, muerte y hambre. Los muertos caen todos bajo el mismo sol, bajo una misma bandera, porque la guerra es entre iguales, y así queda recogido en el poema “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” (2006: 78). Todo queda reducido al terror, a la peor expresión de la naturaleza humana y a gritos, gritos como estos que cierran el poema, que se identifican con el horror del caballo abatido –otra sinécdoque simbólica que representa a la España herida de muerte– y de la madre llorando a su hijo en las últimas viñetas de los grabados, que acaban por conmocionar al lector haya o no haya seguido el desarrollo del texto.

En cuanto a la interpretación del poema, Juarraz de la Fuente (2011: 18) expone la teoría de que nada tiene este que ver este con lo que cuentan las viñetas. Encuentra elementos en la composición que lo conducen a pensar que Picasso narra otro desastre, uno de tipo natural: el terremoto que tuvo lugar en Málaga en su infancia y que cita Jaime Sabartés en su biografía de Picasso (1953: 9-10). Esta hipótesis que plantea Juarraz de la Fuente magníficamente argumentada, no nos resulta, con todo, tan rotunda como a su autor. Nos es difícil afirmar que dos obras artísticas realizadas por la misma persona, en la misma época y con la intención de que fueran difundidas como conjunto no tengan nada que ver. Más aún cuando el proceso creativo de Picasso imbrica todas y cada una de sus producciones, que se completan unas a otras junto con su biografía. Además, en el caso de “Sueño y mentira de Franco”, más que en ninguna otra obra, puede verse el hilo vertebrador del irracionalismo

surrealista y cómo ambos elementos se complementan y completan su información como si de un cómic se tratara. De hecho, la cita más famosa del irracionalismo surrealista servirá para articular otra lectura posible, que proponemos como alternativa a la de Juarranz de la Fuente. Dijo el conde de Lautréamont, que lo más bello devenía del “encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (2000: 178). Queda contenido en este ejemplo toda una poética de la metáfora surrealista, estructura que podemos encontrar también en los textos de Picasso, y que describe Víctor García de la Concha:

[...] en la metáfora surrealista falta, la mayor parte de las veces, el referente externo y la función referencial se reemplaza “por una referencia a la forma misma del mensaje lingüístico”. [...] La dificultad se acrece por el hecho de que, mientras que en la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de tipo mórfico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación de significantes sin tener en cuenta los significados que les corresponden (García de la Concha, 1982: 25).

Por la extrema complejidad de este tipo de metáfora vemos necesario el estudio de poema y grabados de forma conjunta, más aun a sabiendas de que fue la voluntad del autor distribuirlas como una sola obra final.⁶ Analizar un poema surrealista junto con una obra que, como se ha podido documentar, surge de la misma idea y le sirve de base, proporciona al lector algunos de los elementos referenciales de los que priva al poema ese irracionalismo sobre el que se fundamenta. Esta distribución final da lugar, si se quiere, a una tercera obra de arte: las viñetas de “Sueño y mentira de Franco” son la máquina de coser, si se sigue el

⁶ El periplo de “Sueño y mentira de Franco” condujo al olvido del poema. Por un lado, porque la consagración de Picasso fue como artista y no como escritor; por otro, porque desde muy pronto ambos elementos se escindieron: así, los grabados fueron reproducidos en revistas como *Cahiers d'art* o en *Nueva cultura* sin el poema y comenzaron a tener un valor en sí mismos por la firma de Picasso. Al poco tiempo nadie recuerda el poema, ni que alguna vez fueron concebidos como conjunto.

ejemplo de Lautréamont; el poema es el paraguas, y la carpeta en la que ambos se difundieron juntos, la mesa de disección donde se construye la obra de arte final. De este modo, si bien cada elemento pudiera tener un significado individual, al contextualizarlos juntos, sus significados quedan unidos, y da lugar a un nuevo grado de significación. En este, el horror de la guerra civil es como el de aquel recuerdo que Picasso guarda del terremoto que vivió con tres años, pero ya no cabe argumentar que nada tuvo que ver la contienda española o los grabados en su concepción. Por otro lado, la grotesca y risible figura del general Franco en las viñetas es quien desata todos esos “gritos” del final del poema y esta información no puede obtenerse solo del texto, es necesaria la imagen. De este modo, “*Sueño y mentira de Franco*” se convierte en el «arma de guerra» por la que se pregunta Arias Serrano:

Si en el Guernica el mensaje existía, como así lo había apuntado Picasso en 1945 a Seckler: “En él hay un llamamiento consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística”. Entonces lo que se ponía en tela de juicio era el nivel de eficacia del lenguaje utilizado, y, en concreto, de la idoneidad del arte de vanguardia como instrumento de lucha social. Una polémica ya iniciada entre los partidarios del realismo socialista y los del arte abstracto y surrealista. Pero el caso de Picasso es aún más complejo. Él siempre dejó bien claro su compromiso personal con la República, no dudando en considerar la pintura como “un arma de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él”. Pero entonces, ¿cómo se entiende lo de arma de guerra con un arte incomprensible para la mayoría de la gente? (2000: 298).

Nos permitimos responder a esta pregunta de Arias Serrano: como ocurre con el *Guernica*, el poema de “*Sueño y mentira de Franco*” conmociona y transmite su mensaje sin necesidad de que el espectador o el lector se acerquen a ellos a través de un discernimiento racional o intelectual. Los grabados también transmiten esta sensación, y, al contrario que el poema, o el lienzo mural, estas viñetas son casi transparentes ya que no es necesario desencadenar toda la simbología que encierran, que, por otro lado, es fácilmente accesible, para comprenderlas y siguen la línea de las tiras satíricas que cualquier espectador acostumbra

a ver cada día en los periódicos. Así, el apoyo de la imagen facilita la comprensión de un texto elaborado *ad hoc* para ellas y privar a unas del otro o viceversa, sería equivalente a la difusión de unas aleluyas sin pareados al pie o del texto de un tebeo sin las viñetas. La imagen, en estos casos, como en “Sueño y mentira de Franco”, restringe el significado de un texto ambiguo. Es cierto que los gritos y la destrucción del poema podrían estar causados por un terremoto o cualquier otra catástrofe natural, también por alguna de las guerras mundiales, que Picasso vivió, pero no es posible concluir algo así al conocer el título de los grabados, que exige su comprensión conjunta. Por otro lado, el texto ayuda a dimensionar de forma correcta la imagen fijándola en su interpretación. De este modo, tras la lectura del poema, no hay lugar para la sonrisa irónica, que queda convertida en mueca sobrecogida por el horror que se pone ante los ojos.

“Sueño y mentira de Franco” es un grito desesperado para el que no hay respuesta ni consuelo, y para comprenderlo, imagen y palabra resultan fundamentales e inseparables: si la primera está impregnada del humor negro y la sátira política, la segunda lo está del horror que toma alas y surge de las más oscuras profundidades de la mente de Picasso quien, retrotrayéndose o no a un momento de su infancia para recrear esta desolación, da voz a una realidad, a la oscura realidad, que está en la cruz de la moneda cuya cara es ese ser risible de las viñetas ante el que nadie supo protegerse.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS SERRANO, Laura. (2000). La guerra civil española como catalizador del pensamiento político en Picasso, Miró y Dalí. *Anales de la Historia del arte*, 10, 283-310.

- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes. (2012). De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia. En Iglesias Rodríguez, Juan José. *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual* (pp. 213-274). Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- ECO, Umberto. (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- FREUD, Sigmund. (1969). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. (1982). Introducción al estudio del surrealismo literario español. En *El surrealismo* (pp. 9-27). Madrid: Taurus.
- JUARRANZ DE LA FUENTE, José M. (2010). Picasso. Nueva visión sobre “Sueño y mentira de Franco”. *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, 25, 6-18.
- KOHUT, Karl. (2002). Política, violencia y literatura. *Anuario de estudios americanos*, 59, 1, 193-222.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. (2000). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Pre-textos.
- LUQUE TERUEL, A. (2007). Picasso: Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, 21, 109-139.
- MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús. (2013). Los iconos de la destrucción: Picasso en guerra. *Revista de la Universidad de México*, 114, s.p. Accesible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=708&sec=Art%C3%ADculos>
- MILLÁN ALBA, José A. (2008). Los mitos según René Girard. *Amaltea: revista de mitocrítica*, 0, 63-86.
- ORTEGA Y GASSET, José. [1925] (2016). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- PARMELIN, Hélène. (2013). *Picasso dit... Picasso sur la place*. París: Les belles lettres.
- PENROSE, Roland. (1981). *Picasso. Su vida y su obra*. Barcelona: Argos Vergara.
- PICASSO, Pablo. [1937] (2006). Sueño y mentira de Franco. En *40 textos españoles (1894-1968)* (pp. 78-79). Málaga: Fundación Málaga.
- SABARTÉS, Jaime. (1953). *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado.