

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Palabras en juego: Picasso, la imagen y el texto en la antesala del Guernica
Title: Words at Stake: Picasso, the Image and the Text on the Verge of Guernica

Autor / Author: Rafael Jackson
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: Tradicionalmente, se estudia la frenética actividad de Picasso pintando el *Guernica* (1937) a partir de sus numerosos bocetos y obras visuales, dejando de lado la abultada producción literaria que llevaba desarrollando desde 1935. Ésta última es un adecuado complemento que explica varios de los desdoblamientos surreales de su obra plástica, ayudándonos así a profundizar en la génesis de una de las obras más relevantes del siglo XX.

Abstract: Traditionally, the frenetic activity of Picasso while painting *Guernica* (1937) is studied from his numerous sketches and visual works, leaving aside the bulky literary production that he had been developing since 1935. The latter is an appropriate complement that explains several of the surrealist unfoldings of his plastic work, thus helping us to delve into the genesis of one of the most relevant works of the 20th century.

Palabras clave: Dora Maar, Paul Éluard, escritura automática, Fascismo, Guernica, Picasso, Surrealismo, Tauromaquia, Rafael Jackson

Keywords: Dora Maar, Paul Éluard, automatic writing, Fascism, Guernica, Picasso, Surrealism, Bullfighting, Rafael Jackson

Sección: Obras / **Section:** Artworks

Publicación: 15 de diciembre de 2017

Cita recomendada: Jackson, Rafael. "Palabras en juego: Picasso, la imagen y el texto en la antesala del Guernica", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de diciembre de 2017, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



UPRRP

Palabras en juego: Picasso, la imagen y el texto en la antesala del Guernica

Rafael Jackson

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras



Mural en cerámica reproduciendo la obra *Guernica* de Pablo Picasso.

Mil novecientos treinta y cinco: Picasso está atravesando la peor crisis artística y existencial de su vida. Ese año su esposa, la ex bailarina rusa Olga Koklova, ha descubierto la relación que el artista lleva ocultándole durante años con Marie-Thérèse Walter, varias décadas más joven que él y embarazada de su hija Maya. Instalado en ese *impasse* biográfico, se ve incapaz de trabajar en sus soportes tradicionales; tan solo pasa las horas de trabajo llenandosus cuadernos de apuntes con frases en español y en francés de talante marcadamente visual, pues a lo largo de las páginas aparecen esparcidos dibujos cuya función es la de ampliar el significado polivalente de muchos de aquellos textos.

Ésta no era, de hecho, la primera vez que la palabra aparecía en su producción, teniendo en cuenta que ya había incluido la tipografía desde el cubismo como signo y como índice para facilitar la comprensión de los motivos pintados con un estilo que se estaba acercando peligrosamente a la abstracción. Sin embargo, en los años treinta Picasso llena las hojas con palabras escritas compulsivamente, vomitadas metafóricamente, pensamientos a viva voz que siguen la estela de la escritura automática surrealista: “más que de la miel el dejo si su miradadispara el perfume de su caricia y monta y canta su paseo de delicias no otra cosa recuerda el color que abanica su sien cuando la flor aprieta sus labios contra el borde de la copa”. Durante algún tiempo se dedicará a esta actividad en el mayor de los secretos, guardando elcuaderno correspondiente con rapidez –como si fuera un niño pequeño– si alguien lo sorprende escribiendo en el taller.

Tras haber leído varios de sus poemas, a uno le queda la impresión de que su realización fue un intento de competir –algo que adoraba el artista español– con los surrealistas en aquello que justificaba su razón de ser, es decir, la poesía y la escritura automática, origen del movimiento y principal ocupación de sus primeros representantes. Si comparamos los versoscitados más arriba con el inicio de *Les champs magnétiques*, la celeberrima sucesión de escritos automáticos escritos por André Breton y Philippe Soupault en 1919, comprobaremos las insólitas correspondencias. Escriben los poetas surrealistas al comienzo del libro: “Prisioneros de las gotas de agua, no somos más que animales perpetuos. Corremos por las ciudades sin ruido y los carteles encantados ya no nos tocan. ¿Para qué estos entusiasmos frágiles, estos saltos de alegría desecados?”.

Tanto en este texto como en el de Picasso está presente la sucesión yuxtapuesta de imágenes e ideas sin un orden fijado de antemano –de un modo similar al que funciona el pensamiento– a fin de crear un (des)orden poético sin parangón en la historia de la literatura. No obstante, el deseo de Picasso por competir y por ser aún más radical que los poetas con sus propias armas resulta evidente en otra prueba que quiero compartir. Actualmente se conserva en el Musée Picasso de París un manuscrito del libro *L’Immaculée Conception* (1930), escrito en colaboración por Breton y Paul Éluard, y adquirido por Picasso antes de formar parte de la colección del museo. El fotógrafo argentino Roberto Otero recuerda que el artista se lo había mostrado en una ocasión, haciendo hincapié en la sucesión de tachaduras y correcciones de un texto presuntamente automático, es decir, escrito de seguido y sin las limitaciones de la razón y del pensamiento lógico. “Observe –confesó entonces a Otero–, observe esta poesía automática. Esta poesía es automática tanto como yo soy un pintor de estilo egipcio”. En efecto, lo que más llama la atención de los poemas de Picasso es su limpieza, en el sentido de que apenas poseen enmiendas o tachaduras. En lugar de éstas, se despliegan aquí y allá toda una serie de signos y dibujos. Ambos encierran una doble función; en primer lugar, balancean la ausencia de signos ortográficos, verdaderos “taparrabos que ocultan las partes íntimas de la literatura”, en sus propias palabras. En segundo lugar, tiendena subrayar el carácter poético de sus imágenes visuales y el visual de sus imágenes literarias, en las que también abundan otras sonoras, táctiles y gustativas de un carácter marcadamentesinestésico: “archivo de pedos podridos en su corazón bacalao lleno de gusanos sobre su lengua prisionera dentro de su boca rellena de pelos cazuela ardiendo de tinta de los calamares”.

La relevancia de tales escritos supera su carácter literario para adentrarse en otras cuestiones vinculadas con el compromiso de tono humanitario. Picasso en su obra, como Éluard en su producción literaria, fueron capaces de acometer uno de los giros más hábiles de la vanguardia surrealista oficial –liderada por Breton– que, en un momento histórico tan delicado, no había sabido abandonar su perpetua sumisión hacia el inconsciente como principio y fin de la actividad artística. El ascenso de los fascismos en Europa y el inicio de la guerra civil española se convirtieron en el detonante que les hizo a ambos reflexionar, y en especial a Paul Éluard, sobre hasta qué punto era idóneo el empleo de temas poéticos derivados exclusivamente de la actividad subjetiva. Y frente a la actitud de Breton, Éluard se planteó por el contrario la necesidad de centrarse en un modelo real como fuente de inspiración.

El año 1925 había marcado un punto de inflexión fundamental en el futuro del surrealismo debido al inicio de la publicación, por entregas dentro de la revista *La Révolution Surréaliste*, del texto escrito por Breton “Le surréalisme et la peinture”. En él apostaba sin rodeos por el hermanamiento entre la literatura surrealista y la pintura, estableciendo que esta última, al igual que la poesía, debía evitar a toda costa la imitación de la realidad y, en su lugar, debía optar por lo que él mismo denominó un “modelo interior”: en otras palabras, la transformación en imágenes plásticas de las revelaciones originadas a través del inconsciente por medio del automatismo y de la actividad onírica. Si evaluamos el grueso de la producción literaria y visual del surrealismo oficial, encontraremos que el artista se transforma en receptáculo de imágenes y sensaciones, en un vidente que se retrotrae a la teoría artística desde el Romanticismo. Es significativo comprobar cómo el poeta Guillaume Apollinaire actualizó aquella visión del artista como vidente en su definición de Picasso dentro de las páginas de *Les peintres cubistes* (Los pintores cubistas, 1913). Pero incluso el propio artista se familiarizó con tal concepción; de este modo, las primeras líneas de su colección poética presentan una asociación con la videncia y, en concreto, con la figura mítica del poeta–músico Orfeo, conocido por domeñar a los animales salvajes con sus cánticos. Escribe Picasso en su primer poema: “si yo fuera afuera las fieras vendrían a comer en mis manos”.

El énfasis en la subjetividad como principio y fin de la actividad artística no podía sostenerse mientras Europa se partía en dos en su apoyo a los bandos de la guerra civil española. La sociedad progresista, humanista y comprometida llamó la atención internacional sobre los actos de barbarie producidos durante la contienda, si bien la dejadez de los gobiernos demócratas europeos, la ayuda demasiado interesada –cuando no propagandística– de la antigua Unión Soviética, que radicalizó aún más el conflicto, y la maquinaria bélica de las tropas franquistas, ayudadas a conciencia por estrategias y militares italianos y alemanes, acabó moviendo la balanza a favor del fascismo. Mientras tanto, en el seno del surrealismo oficial –y con la excepción de Éluard– se estaba asistiendo a una actitud esquizoide: se sucedían los manifiestos y los escritos de denuncia de la escalada fascista, pero los escritores y artistas surrealistas parecían ajenos a su concreción como materia prima creativa.

Paralelamente, Picasso estaba expresando metáforas de similar naturaleza en sus poemas e imágenes visuales. Es curioso el deslizamiento que sufrió entre los años 1935 y 1936. Los primeros textos se centran en el ámbito de lo doméstico, para combinarse pronto con asuntos vinculados a la corrida de toros, sobre la cual había profundizado visualmente con la aparición del Minotauro como su álgter ego desde 1933. Aunque son muchos los poemas dedicados a ese asunto, destacamos especialmente el que se conoce como *Gran texto de 1936*, escrito sin interrupción entre los días 6 y 28 de enero. Desde el inicio de la guerra civil, las alusiones a la tauromaquia se confunden con las de la guerra.

Resulta complicado seleccionar un fragmento de tales poemas automáticos, precisamente por el caudal de imágenes, en aluvión desordenado y yuxtapuesto, que se atraen o repelen como campos magnéticos a lo largo de sus páginas. La violencia hacia los animales –especialmente hacia la yegua del picador, verdadera víctima de la corrida hasta la introducción de los petos en 1929–, se desplaza hacia la violencia contra los seres humanos más desvalidos y, por tanto, nos hace sospechar que Picasso está comparando el universo de la tauromaquia con la muerte de sus compatriotas en España. El texto del 13 de agosto de 1936, escrito poco menos de un mes después de la sublevación del bando nacional, comienza así: “el caballo con las alas rotas y el vientre abierto de par en par enseñando la sala de baile de sus entrañas llena de luces y de flores con el pico de la música clavado en el centro de la estrella de los fuegos del prisma del castillo feudal de los colores de su paleta mojada del rocío de los cantos del gori gori gori de los besos de la ametralladora y el peso a cuestras del quintal de plumas que deja caer el silencio que se levanta del papel blanco...”. Un par de ejemplos de 1937 sirven para relacionar este universo literario con las propuestas visuales del artista malagueño. En el primer caso, concentrado en los dos aguafuertes incluidos en *Sueño y mentira de Franco*, Picasso sigue la tradición de las aleluyas, es decir, una serie de estampas con versos explicativos de cada una de ellas, que tenían su origen en los cantares de ciego. En el caso picassiano, los versos no se incluyeron junto a las estampas, y de hecho fueron escritos cinco meses después del inicio del proyecto. A partir de la metáfora calderoniana de la vida y del sueño –transformado en pesadilla en este caso–, Picasso representa en tono sarcástico los efectos de la barbarie sobre todo lo que significa cultura, existencia y civilización.

Ya me referí en otro lugar a las implicaciones con el personaje de Ubu creado por Alfred Jarry, que tanto recuerdan a las facciones del general Franco pintadas por Picasso, e incluso a una de las fotografías más reproducidas de Dora Maar, compañera sentimental de Picaso en aquellos años. Por tanto, no incidiré de nuevo en tales comparaciones. Sí que me gustaría, pese a todo, poner en diálogo la abyecta figura del dictador, semejante a un molusco o un insecto, con la impactante imagen de Maar. En la segunda plancha observamos más directamente los efectos de su barbarie sobre la población civil, doblegada por causa de la destrucción masiva. Curiosamente, las últimas cuatro viñetas están relacionadas con el *Guernica*, donde Picasso desplegó toda la iconografía propia de sus poemas y de otras obras plásticas menores, integrando de manera definitiva la corrida de toros en el contexto bélico de la guerra civil.

Todo lo anterior despliega una nueva serie de connotaciones al referirse a un poema automático escrito en uno de sus cuadernos de apuntes y fechado en marzo de 1937: “le chat d’os cette carpe postale porte-male heures”, literalmente, gato óseo carpa postal porta macho horas. No obstante, esta sucesión de palabras francesas es homófona a “l’achat de cette cartepostale porte malheur”; es decir, la compra de esta tarjeta postal trae mala suerte.

Anteriormente no he mencionado a propósito que *Sueño y mentira de Franco* se quiso poner a la venta en principio en forma de tarjetas postales a fin de recaudar fondos para la República española. ¿Se refiere Picasso a la mala suerte para los verdugos, esto es, el bando nacional a tenor del dibujo de un general muy ubuesco en uno de los bocetos preparatorios? ¿O intuye acaso que la causa republicana está perdida de antemano? Sin saber muy bien con qué carta quedarnos, o si quizá debemos hacerlo con las dos, lo que prevalece es la maestría del artista para objetivar el lenguaje y la imagen visual propiamente surrealistas en hechos reales, superando el excesivo narcisismo en el que pudo haber caído el grupo congregado alrededor de André Breton.