



***Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial (Correspondencia, diarios y memorias)*, Esperanza Guillén, Granada, Atrio, 2014, 146 pp.**

«Por la noche, marcha nocturna. ¿A dónde? ¿Hasta dónde?». Este apunte, extraído del diario escrito en el frente por Paul Klee, con fecha 11 de abril de 1916, sintetiza la vivencia desconcertante y angustiada del mundo compartida por la mayor parte de artistas, intelectuales y civiles durante los años que duró la Primera Guerra

Mundial. La anotación viene recogida en el reciente estudio de Esperanza Guillén titulado *Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial* (2014). Una frase así de sobrecogedora se encuentra aquí cruzada con otras igual de intensas e ilustrativas, casi alegóricas, firmadas por Juan Gris, Pablo Picasso, George Grosz, Egon Schiele, Marc Chagall, Giorgio de Chirico o Henri Matisse, así como otros pintores y dibujantes que sufrieron de distinta manera el suplicio cotidiano del conflicto armado en la Europa de principios del siglo XX.

El libro de E. Guillén es una ocasión específica para seguir considerando una cuestión general y profunda, de plena actualidad, como es la relación entre arte y sociedad en tiempos de crisis y catástrofe social. Desde sus primeros párrafos, Guillén se esfuerza por abrir la perspectiva y facilitar un enfoque de la cuestión que aborde las distintas dimensiones de esa experiencia de la crisis, que es a la vez, una crisis de la experiencia que de modo inquietante retomara W. Benjamin en su ensayo *Experiencia y pobreza* (1933), y que aquí se recoge en lo que H. Arp llamara «la locura de la época», es decir, una alteración de la percepción y la conciencia que abisma tanto el *sensorium* del sujeto como la forma artística. De ahí que Guillén comience con la referencia a Freud y la conmoción de la (in)consciencia que implica el desastre bélico y que saca a una luz turbadora «la cara oculta del sujeto» (p. 9), una mirada temblorosa, a la intemperie, «entre el dolor y la semiinconsciencia» (p. 46) o, tal como lo expresara F. Vallotton: «Hay algo de pueril, de inconsciencia pero, sobre todo, una gravedad fría que me permite esperar cualquier cosa, pero la angustia de no saber nada es lo peor de todo» (1 de agosto de 1914). La guerra que Max Ernst llamó «la gran mamarrachada» es, pues, no solamente un episodio histórico clave pero acotado en el tiempo y en el espacio, sino una oportunidad para comprender mejor la crisis de la experiencia social y cultural que abrió y atravesó todo el siglo XX, que sacudió la pintura de la época con movimientos sísmicos que, no obstante, habían sido ya anticipados por las primeras vanguardias y que siguieron ampliándose y elaborándose a lo largo de las siguientes décadas.

La crisis del arte pictórico que implican los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial entronca con lo sucedido paralelamente en la relación entre ruido y arte sonoro (atiéndase por ejemplo al *Arte dei rumori* de Russolo, 1913, o a las innovaciones de Schönberg) o en la revuelta antimimética vivida en las prácticas literarias y poéticas (de Trakl a Artaud, pasando por el prisma desafiante de Dadá). De este modo, la crisis mundana implica a la vez una crisis y crítica de la subjetividad y, al tiempo, una crisis artística, tanto de las distintas artes, como del arte como institución e idea. Los trances de crisis nerviosas, neurastenia, psicosis o depresión se testimonian en detalle y se articulan como un complejo síndrome o síntoma de fragilidad personal y colectiva. Esto es, se dejan entender como aristas de un trauma en todas sus dimensiones de convulsión y alteración de la conciencia, de la percepción, de las imágenes de la realidad y de sí mismo, de los códigos significantes, de las relaciones interpersonales... en otras palabras, las declaraciones y confidencias de todos estos artistas confluyen con claridad en los sentimientos de indefensión y de «pérdida del yo» que han sido ampliamente estudiados por J. Herman en conexión con lo traumático (*Trauma y recuperación*, 2004). A la vez, esta indicación, al ser trasladada a la práctica artística, da pie para entender mejor hasta qué punto las tácticas de *vanguardia* o de *abstracción* han funcionado como incorporaciones de modos de resistencia y supervivencia no siempre identificables ni visibles, en la medida en que estaban siendo retados y trastornados los códigos ya establecidos de (lo que Lacan llamaría) «la imbecilidad realista».

Todas las variables del aislamiento, del desfondamiento y del despedazamiento parecían estar poniéndose en escena cuando nunca los cuerpos habían vivido en un grado de peligro similar. La visión que tiene del cubismo Fernand Leger es ejemplar a este respecto: «No hay nada más cubista que una guerra como ésta que divide más o menos limpiamente a un buen hombre en varios trozos y los envía a los cuatro puntos cardinales. Por lo demás todos los que regresen comprenderán mis cuadros enseguida: la división de la forma, me quedo con ella» (p. 70). Es, por tanto, como si «la división de la forma» (tan

próxima a la *destrucción de la forma* benjaminiana) afectara por igual a la dimensión subjetiva, individual o social, como a la dimensión artística, lingüística o poética. La situación es la un suelo que se queda sin fondo, que se abre en grietas de las que emerge una luz vacía, pero a la vez nueva y expansiva. George Grosz señala en sus memorias la pulsión interrogante de «un gran vacío», hecho de soledad y de dolor sin nombre, que más tarde ha sido retomado como una clave analítica para entender la función del vacío en el arte del siglo XX, de Duchamp a Malevitch en adelante (G. Wajcman, *El objeto del siglo*, 2001).

Por otra parte, la soledad es solamente la contraparte de la movilización irracional de las masas, a la vez que ésta es una de los pilares de la nueva amenaza fascista (o pre-fascista) que estaba ya en el aire en torno a 1920. En este sentido, con fecha 30 de octubre de 1918 escribía P. Klee: «Ahora tendríamos una oportunidad para mostrar un ejemplo de cómo un pueblo puede soportar su catástrofe. Pero si las masas se hacen activas, ¿qué sucederá?». Los ascensos de Mussolini en Italia y de Hitler en Alemania, en 1922 y 1933 respectivamente, empezaban a dar respuesta pronto a la pregunta de Klee. El estupor ante una guerra interminable (Grosz) y el despliegue imparable del ansia destructiva le harían hablar a Oskar Schlemmer de esa tan moderna y contemporánea «sensación de engranaje de una gran máquina» (p. 61). De hecho, el entusiasmo por la mecanización y la velocidad se uniría a menudo al belicismo como ocurriera en la revista *La Voce*, que también fue un nido inicial de las primeras proclamas del fascismo italiano.

Así pues, al llegar al «Epílogo», Guillén incide en la relevancia del dadaísmo y del surrealismo así como en la posterior persecución que sufrió con el nazismo la obra de muchos de estos artistas (p. 142). Guillén consigue entonces trazar un arco documental y crítico sobre la génesis de las vanguardias históricas en el terreno de la pintura, pero con la suficiente atención a los detalles y las líneas de contexto como para contribuir en el avance de una teoría crítica de las relaciones entre el arte contemporáneo y la sociedad moderna. En cuanto al corte biográfico de los artistas, se logra dejar claro

en qué medida «la guerra disolvió los principales movimientos artísticos de las vanguardias al separar física y mentalmente a sus miembros, y al acabar con la vida de algunos de ellos» (p. 139). Simultáneamente, Guillén ayuda aquí a resituar y actualizar las polémicas tensiones en torno al epicentro heredado por la lógica figurativa, que se vería cuestionada y metamorfoseada hacia formas inesperadas de plantear el sentido de la creatividad en el presente y en el futuro.

No en vano, una de las líneas de desarrollo más inmediatas de esta crisis civilizatoria vivida en Europa durante el primer tercio del siglo XX, podría tener que ver con la crisis del Arte tal como se lo había concebido en las estéticas idealistas del siglo anterior: la llegada de nuevas revoluciones, la difusión del jazz y el arte no occidental, y muy especialmente la experimentación con el cine conllevarían cuestionamientos inéditos y perfora-

ciones incesantes del imaginario cultural y político convencional (S. Mariniello, *El cine y el fin del arte*, 1992). En ese espacio convulso iban a aprender a desplegar formas revolucionarias de concebir el mundo y su sentido, entendiendo dolorosamente como Tristan Tzara en *El hombre aproximado* (1925-1930) que «el sentido es el único fuego invisible que nos consume». Que las fracturas del mundo y de la vida serían las fracturas del arte, y desde luego a la inversa podría afirmarse esto también igualmente. Que entre grietas, en fin, se iba a seguir tramando un futuro, un lugar inseguro donde dialogaran a diario la memoria y el olvido, la imposibilidad y la certeza de que, en palabras de Max Beckmann (en carta a Minna Tube, 8 de agosto de 1914), «todo [está] disolviéndose».

Antonio Méndez Rubio
UVEG