

En colaboración con la Orquesta y Coro de RTVE

«La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (I)

Bajo el título *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo conjunto de conferencias y conciertos. En años anteriores estos ciclos se han dedicado al cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla (1996), a la figura de Sergei Diaghilev (1997) y al centenario de la Generación del 98, el pasado año.

Con este nuevo ciclo se ha querido ofrecer, según se apuntaba en el programa de mano, «una imagen musical y artística de los cambios de rumbo que las guerras, tanto las dos mundiales como las más localizadas en áreas y países concretos, provocaron en las artes del diseño y en las musicales. Fenómenos como ‘vueltas al orden’, ‘época de los retornos’, ‘neoclasicismos’, ‘fin o muerte de las vanguardias’ y otros muchos tienen en las terribles contiendas sufridas a lo largo del siglo XX algunas claves que explican –aunque no predeterminan– muchas cuestiones».

Las ocho conferencias sobre «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» se encuadraron dentro de «Aula abierta», y fueron impartidas por Santiago Martín Bermúdez, escritor y crítico musical (6, 8, 20 y 22 de abril); y Guillermo Solana, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid (13, 15, 27 y 29 de abril).

Además de las conferencias, se celebraron ocho conciertos –cuatro de cámara y cuatro sinfónicos– en la sede de la Fundación Juan March y en el Teatro Monumental de Madrid.

A continuación se ofrece un resumen de las cuatro conferencias de Santiago Martín Bermúdez («Testimonios y resistencias», «Ópera y subversión», «Ópera y terror» y «Priez pour paix»).

El «Aula abierta» es una nueva modalidad de ciclo de conferencias que se añade a los «Cursos universitarios» y los «Seminarios públicos». Está integrada al menos por ocho sesiones en torno a un mismo tema. Una primera parte es de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), y sólo asisten a ella profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener créditos, de utilidad para fines docentes. Sigue una segunda parte abierta al público, consistente en una conferencia o lección magistral. Como todas las actividades de la Fundación Juan March, «Aula abierta» es de carácter gratuito.

Anteriormente se han celebrado «Aulas abiertas» sobre «La *Odisea* y su pervivencia en la tradición literaria», dirigida por Carlos García Gual; y «La economía española del siglo XX: perfil económico de una centuria», a cargo de José Luis García Delgado.

Santiago Martín Bermúdez

Testimonios y resistencias

¿En qué medida la música refleja la sensibilidad de los compositores y de su público hacia la guerra y hacia la paz cuando ésta es amenazada? El mundo de la creación musical en lo que se refiere a la guerra sirve mucho menos de testigo que, por ejemplo, las artes plásticas y, desde luego, la literatura en cualquiera de sus formas, sea la lírica, la dramática o la narrativa. La música, en la medida en que es un arte bastante abstracto, tiene una predisposición a no hablar directamente de las cosas. Tenemos compositores que son muy directos en su mensaje, pero que pueden ser interpretados de una u otra manera. Pensemos, por ejemplo, en las grandes purgas que hubo en 1948 en la Unión Soviética, y veremos que los músicos salieron mucho mejor librados que los literatos. Veamos algunos ejemplos de compositores que han reflejado la guerra en sus obras.

Martinu y la «Misa de campaña»

El año 1938 es muy importante en la vida y en la obra del compositor checo Bohuslav Martinu. Es el año en que estrena una de sus óperas más importantes, *Juliette o la clave de los sueños*, así como piezas orquestales como los *Tres Ricercari*, el *Cuarteto de cuerda nº 5* o el *Doble concierto*. Martinu residía en París desde 1923 y era un inmigrante que había acudido a la capital de Francia para estudiar. Nacido en 1890, en 1918, cuando la independencia de su país, unido a Eslovaquia, tenía ya veintiocho años y se abría ante él una carrera muy prometedora. Martinu desdeñó esa posibilidad, desdeñó



convertirse en un compositor oficial, y todavía más en portavoz de chauvinismos y autocomplacencias de nuevo cuño.

De manera que después de componer una *Rapsodia checa* que le podría haber abierto los círculos oficiales, abandonó la vida cómoda

en Praga y se marchó a París donde durante muchos años lo pasó bastante mal. Allí se enamoró de una encantadora francesa, Charlotte, con la que se casó. En 1938, cuando le sorprendemos en el momento anterior a componer la *Misa de campaña*, ese matrimonio está en crisis. Martinu se ha enamorado de una joven compositora compatriota suya, Vitezslava Kapralová, hija de su colega Václav Kápral e inspiradora del *Cuarteto nº 5*.

Martinu no ve a Vitka Kapralová hasta febrero de 1939. Está desesperado. Aquella muchacha de veinticuatro años le ha cambiado la vida. Muy pronto, la guerra se la volverá a cambiar, a él y a millones de seres más. En marzo de 1939 el Tercer Reich ocupa Checoslovaquia. De la noche a la mañana, Bohuslav Martinu y sus compatriotas se convierten en súbditos del Tercer Reich. Bohemia y Moravia se convierten en protectorado y a Eslovaquia se le concede una irrisoria independencia. Francia se llena de exiliados, buena parte de los cuales no eran hasta el momento sino emigrantes, como el propio Martinu. Vitka se compromete con Jirí Mucha, hijo del pintor Alphons Mucha. La guerra es inminente, el desánimo del inoportuno pacifismo francés augura una rápida victoria alemana. Ya no es posible seguir en Europa.

La guerra estalla en septiembre de 1939. Inglaterra y Francia no pueden

seguir haciendo concesiones a Alemania, concesiones sangrientas y dolorosas como España, abandonada a su suerte, y Checoslovaquia, que ahora forma parte del Tercer Reich. Pero la campaña es fulgurante. En menos de un mes ha desaparecido Polonia, dividida entre Alemania y la Unión Soviética en virtud del inesperado y decepcionante pacto germano-soviético. Martinu toma cada vez más clara conciencia de la precariedad de su situación en Francia, en especial si se produce el desenlace de la guerra que todos temen. Intenta alistarse en la Legión de voluntarios checos, pero es rechazado por su edad, cuarenta y ocho años. Todavía tiene tiempo en esos dramáticos meses de componer la *Misa de campaña*, en la que le ayudó mucho Vitka, que en ese momento mantiene una relación triangular con Martinu y con Jirí Mucha. Esta Misa es su aportación a los voluntarios checoslovacos en cuyas filas no le es permitido combatir. El texto es, precisamente, de Jirí Mucha.

La *Misa de campaña* es en realidad una cantata que recuerda determinadas aportaciones tardías de Janáček. Es una obra nacionalista, en un momento en que la patria estaba ocupada por fuerzas extranjeras y, desde luego, es de neto carácter antigermánico. Es un canto lleno de angustia, el canto del exiliado que clama contra el sometimiento de su pueblo al proyecto de esclavitud destinado a los pueblos eslavos por la insania de los dirigentes del Tercer Reich. Compuesta para barítono solista, coro masculino y orquesta, no se estrenó hasta después de la guerra, en Praga, bajo la dirección de Rafael Kubelík; Kubelík se convertiría poco después en otro exiliado, ahora debido a un régimen totalitario de distinto signo.

Podemos decir que el grito de angustia y de protesta de Vitka, de Jirí, de Martinu, de todos los checos, no se escuchó hasta que las causas que lo motivaron hubieron desaparecido por completo. Queda, sin embargo, como

una de las obras más tensas, dramáticas y perfectas de un autor que a menudo practicó la distancia y el humor, pero nunca la indiferencia.

Ópera y subversión

La guerra puede ser entendida como subversión de los valores, como una de las mayores oportunidades que tienen las sociedades para desintegrarse. No hay que olvidar, sin embargo, que hay teorías —ideologías, quién sabe si convicciones— según las cuales la guerra acelera el progreso.

El *Edipo* de Stravinski, *Oedipus Rex*, ópera estática, hierática, de texto latino, es de 1927. En ella ensaya Igor Stravinski (1882-1971) un clasicismo a ultranza, una huida del *pathos* y del romanticismo como nunca se había visto hasta entonces. También huye Stravinski. Huye de *La consagración de la primavera*, obra de 1913 en la que coqueteó con la barbarie. Pero la barbarie había asolado Europa entre 1914 y 1918. En 1920 necesita tierra en la que sustentarse, suelo firme que pisar. Y comienza a regresar a la fe de sus mayores, olvidada. No es una conversión repentina, como será la de Poulenc, sino que viene por sus pasos contados; es la que necesita este que ahora es exiliado, peregrino (como cantará en la *Sinfonía de los Salmos*, de 1930). Stravinski crea una estética nueva para enfrentarse al horror de la historia de Edipo. No pretende apelar a nuestros sentimientos, sino a nuestra inteligencia. El resultado es una ópera ajena a cualquier estética vigente, y sin embargo inserta en la tradición diatónica. Es hermana de su ballet *Apolo y las Musas* y de esa otra obra de difícil clasificación, *Perséfone*, de 1933, con texto de André Gide. *Oedipus Rex* sigue la trama de Sófocles, pero con un texto de Cocteau traducido al latín por Jean Baniellou; el latín, lengua muerta, es un elemento más de distancia, distancia en un sentido muy distinto al de *Vertfrendung* que está a punto de teorizar Ber-

tolt Brecht.

Escúchese el momento en que Edipo, a través de las inconscientes palabras de su madre-esposa, queda aterrizado por el comienzo de la revelación. Y compárese con la manera en que resuelven ese mismo momento decisivo otros compositores más o menos contemporáneos que tocan idéntica tragedia. Como el rumano Georges Enesco (1881-1955), demasiado conocido como virtuoso del violín y como pedagogo para que el público y, sobre todo, las instituciones, se tomaran en serio la obra de su vida, *Oedipe*, compuesta a lo largo de veinticinco años, entre 1910 y 1935. La terrible revelación no lo es para el público, que en esta versión de la tragedia ha asistido en actos anteriores a la trama familiar, desde el nacimiento de Edipo. Lo es para los personajes. Y hay en su base un recitativo *cantabile* que nada tiene que ver con la melopea de Stravinski.

En cambio, Carl Orff (1895-1982), en su *Edipo Tyrannos* vuelve a la situación única, con el texto de Sófocles traducido por Hölderlin, de manera semejante a otras dos óperas griegas suyas, *Antígona* y *Prometeo*. Mezcla el canto, el recitativo, la melopea, y el puro y simple recitado sin música. En ambos casos, el horror se expone de modo paralelo, pero diferente, al de Stravinski. Son tres rostros del miedo, de la subversión. Son tres anuncios de destrucción, de guerra y de hundimiento de los valores. Con Enesco, además, asistimos a la consecuencia de esa guerra, al retiro de Edipo, a la manera de Sófocles, trágico que trató mejor a este personaje que como lo hizo Eurípides en *Las fenicias*.

Escenas de guerra en tanto que devastación y subversión las encontramos en la defensa revolucionaria de Danton frente a otros más revolucionarios que él, en *Dantons Tod* (La muerte de Danton), de 1946, de Gottfried von Einem. O en el pavoroso incendio de Moscú, con su detalle de humor y de horror, en *Guerra y paz*, de Sergei Prokófiev. O en una obra que no trata

de la guerra, sino de sus profesionales, y de la guerra cotidiana de la *arme Leute*, de la pobre gente, *Soldados*, de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), obra de simultaneidad, de circularidad, ópera vanguardista de enorme fuerza y aportación de posibilidades teatrales, cuya riqueza no se agota, ni mucho menos, en la escucha, porque es preciso verla.

Por lo demás, hasta la tortura ha sido tratada en ópera, desde el tormento impuesto por Scarpia a Cavaradossi (*Tosca*, de Puccini, 1903), hasta la terrible escena de tortura de *Intoleranza 1960*, de Luigi Nono, en la que un argelino es sometido a tortura por unos franceses, como éstos lo fueron por el ejército de ocupación nazi menos de dos décadas antes (con la colaboración entusiasta de bastantes franceses, todo hay que decirlo). Más que ironía, es sarcasmo ese resonar durante la tortura de los versos de Paul Éluard que fueron bandera de libertad durante la Ocupación.

Ópera y terror

Antes que nada, hagamos una aclaración: el concepto de 'terror' no tiene nada que ver con la novela gótica ni con Drácula, está claro; se trata de otra cosa distinta. Se trata de esa paralización que se da en una población o en un grupo, a partir del momento en el que están sometidos a una situación no ya estresante, sino que bordea la posible pérdida de la existencia. Empecemos, pues, con una ópera que es muy conocida: la *Tosca*, de Puccini. En el segundo acto hay una escena de tortura, que se desarrolla fuera, aunque asistimos en directo, eso sí, a la tortura psíquica, moral de Tosca, que está compeliada a hablar por parte de Scarpia, a revelar su secreto; si no seguirán torturando a Cavaradossi. Los gritos de éste nos llegan en forma de canto que hoy resulta bastante bello y que, en ese momento, pudo resultar para el nivel de conciencia musical posible de la

época algo más estridente. En todo caso se trataba de un tema muy poco acomodaticio para el público tan tremendamente conservador de la época.

De entre las óperas de Leos Janáček podemos citar ahora *La casa de los muertos*, que está basada en esa narración autobiográfica de los recuerdos de Dostoievsky cuando estuvo en Siberia. Esta ópera se desarrolla en Siberia, apenas tiene una acción propiamente dicha. Dura algo menos de dos horas y en ella vemos un pequeño hábito de esperanza dentro de la brutalidad que hay en esa especie de campo de concentración. Es probablemente la primera vez, y una de las pocas veces, en las que algo parecido a un campo de concentración aparece en ópera.

El *Wozzeck* de Alban Berg no tiene relación directa con la guerra ni con este tipo de sevicias, pero sí trata de un grupo militar en el que está incluido un pobre hombre que es *Wozzeck*, una víctima en el sentido estricto de la palabra. Hasta el punto de que no tiene más posibilidad que dar muerte a su propia mujer por celos. Es una de las grandes óperas del siglo XX porque es la primera vez que, a través de la suspensión de la tonalidad, se consigue una ópera de gran formato. Los protagonistas están sometidos aquí de forma clara al terror, mediante la denuncia social. En *Moises y Aaron*, de Schönberg, hay un terror más metafísico. Hay dos personajes enfrentados que debían ser complementarios: Moisés que habla, que nunca canta, y Aaron que canta y que nunca habla.

Uno de los grandes operistas del siglo XX es Richard Strauss, un hombre al margen de modas, un espíritu que pasa de una rebeldía juvenil a un cierto conservadurismo en música, con obras de una gran belleza. Una de sus obras menos conocidas es *Día de paz*, en un momento en que parece claro que va a estallar la Segunda Guerra Mundial. Strauss permaneció en la Alemania del Tercer Reich, se hizo querer, pero salvó a muchas personas. *La muerte de Danton*, de Von Einem, está basada co-

mo *Wozzeck* en la obra de Büchner y se refiere a ese período de Terror de la Revolución francesa. Esta obra tiene unos procedimientos bastante tradicionales, no es desde luego un compositor de vanguardia, ni mucho menos; y es curioso que esta obra fuese estrenada en el más conservador de los festivales, el de Salzburgo, en 1948, cuando Von Einem era todavía un hombre muy joven. *Diálogos de carmelitas*, de Poulenc, se desarrolla también durante la Revolución Francesa y fue estrenada en 1958 en Milán. Poulenc se inspiró en el guión de Georges Bernanos para una película que se haría posteriormente.

Priez pour paix

Quiero referirme ahora a una obra que aunque no tiene relación directa con la guerra, sí la tiene con la desolación humana. Su autor es Charles Ives, el primer gran compositor norteamericano que no sigue las tendencias europeas. Es un gran intelectual y un hombre de negocios (experto en seguros) y una de sus obras más complejas es la Sonata para piano nº 2 —*Concord Massachusetts*—, conocida como Sonata «Concord», en 4 movimientos. Ives compone cuatro sinfonías. Es también autor de un díptico de obras muy cortas, de 1906, tituladas *The Unanswered Question* y *Central Park in the Dark*. Charles Ives es, junto con Elliot Carter y algún otro, el más grande compositor en la historia de Estados Unidos.

Una obra verdaderamente relacionada con la guerra es el *Cuarteto para el fin del tiempo*, que compuso Oliver Messiaen en cautividad, en Silesia, en un campo de prisioneros. En la primavera de 1940 se desencadena lo que conocemos como la «guerra relámpago», que conduce a que todas las fuerzas francesas sean capturadas por el Tercer Reich y muchas de ellas llevadas a campos de prisioneros. Uno de estos soldados era el músico Oliver Messiaen, que había nacido en 1908, y

que tenía por tanto entonces apenas 22 años. En Silesia compuso y tocó ante un impresionante público formado por prisioneros de guerra y por militares el *Cuarteto para el fin del tiempo*. Profundamente católico, dejó tres grandes obras: una ópera, *San Francisco de Asís*; una obra para órgano, el *Libro del Santísimo Sacramento*; y una obra orquestal, *Visiones del más allá*, en la que utiliza a los pájaros como elemento percusivo rítmico (Messiaen era también ornitólogo).

El *Réquiem por un joven poeta*, de Zimmermann (1918-1970), es casi la última obra de este compositor. El movimiento final, *Dona nobis pacem*, no pertenece al Ordinario de la misa de réquiem, sino al de la misa normal.

Mientras el coro entona el Ordinario, se escuchan al mismo tiempo frases de Hitler y también frases de Konrad Adenauer. Era Zimmermann un hombre muy sensible al dolor de su tiempo y pocas obras lo reflejan con tanta expresividad como ésta de ultravanguardia, de 1969 o 1970, inmediatamente anterior a su muerte.

Rogad por la paz, *Priez pour paix*, dice el poema de Charles d'Orléans, que sirve de texto a la obra de ese nombre, de Francis Poulenc. Cuando compuso esta obra en 1938, cabría preguntarse si el compositor estaba rogando por la paz que se edificaba sobre la derrota de la República española, el dominio de Austria o la invasión de Checoslovaquia. □

Del 5 al 28 de octubre, nueva «Aula Abierta»

«La Monarquía de España»

El historiador y académico Miguel Artola la imparte en ocho sesiones

Del 5 al 28 de octubre la Fundación Juan March ha programado en su sede un «Aula abierta» sobre «La Monarquía de España», que imparte, en ocho sesiones, los martes y jueves, a las 19,30 horas, **Miguel Artola**, emérito de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y académico de número de la Real Academia de la Historia, con la colaboración de **Julio Pardos**, profesor de Historia Moderna de esta misma Universidad.

Miguel Artola (San Sebastián, 1923) es emérito de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Es Premio Nacional de Historia 1992, Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales y Académico Numerario de Historia. Ha sido presidente del Instituto de España. Entre sus obras pueden citarse *Los orígenes de la España contemporánea*, *An-*

tiguo régimen y revolución liberal y La monarquía de España.

El programa es el siguiente:

- **Martes 5** : «Monarquía y reinos».
- **Jueves 7**: «La gobernación en la Edad Media».
- **Jueves 14**: «Constitución de la Monarquía de España».
- **Martes 19**: «Corona y Corte».
- **Jueves 21**: «Procedimiento legislativo y leyes».
- **Lunes 25**: «La gobernación real».
- **Martes 26**: «La gobernación virreinal».
- **Jueves 28**: «El Reino de España e Indias».

La inscripción previa —obligatoria para la obtención de 3 créditos— en la Fundación Juan March se puede realizar hasta el 4 de octubre de 1999. Las conferencias abiertas a todo el público comienzan a las 19,30 horas.

«La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» (y II)

Conferencias de Guillermo Solana

Con el título *La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX* la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo conjunto de conferencias y conciertos. Las ocho conferencias sobre «La Paz y la Guerra en el Arte y la Música del siglo XX» se encuadraron dentro de «Aula abierta» y fueron impartidas por Santiago Martín Bermúdez, escritor y crítico musical, y Guillermo Solana, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid. Además de las conferencias, se celebraron ocho conciertos de cámara y sinfónicos, en la sede de la Fundación Juan March los primeros, y en el Teatro Monumental de Madrid, los segundos.

En el número anterior del *Boletín Informativo* se ofrecía un resumen de las conferencias de Santiago Martín Bermúdez, en las que se abordaba el tema objeto del ciclo desde la vertiente de la música. En éste se resumen las intervenciones del profesor Guillermo Solana, los días 13, 15, 27 y 29 de abril, en las que trata de cómo a lo largo del siglo XX han reaccionado los artistas plásticos ante la guerra. Los títulos de sus cuatro conferencias fueron: «Apocalipsis con figuras (1914-1918)», «La tragedia española (1936-1939)», «Europa después de la lluvia (1939-1945)» y «De Corea a Vietnam (1950-1975)».

Guillermo Solana

Apocalipsis con figuras

Fueron los artistas futuristas, cubistas y expresionistas quienes mejor captaron los rasgos que caracterizan a la Primera Guerra Mundial, y que cabría resumir en tres fundamentales: la gran guerra fue la primera guerra mecanizada, en la que la máquina fue protagonista; fue también una guerra camuflada, invisible y, en general, una guerra abstracta, presentada más como conflicto de fuerzas impersonales que de fuerzas



personales encarnadas en individuos. Como consecuencia de esos tres rasgos —la mecanización, el camuflaje o invisibilidad y el carácter abstracto— la Primera Guerra Mundial dio lugar a unas manifestaciones traumáticas como no se habían conocido quizá nunca antes en Europa. De ello hay abundantes testimonios en el arte de vanguardia de la época.

Los futuristas italianos estuvieron

comprometidos desde antes del estallido de la guerra con la causa belicista en favor de los aliados. Emplearon en sus representaciones una especie de plantilla abstracta de líneas angulosas y dinámicas que expresaban la velocidad y dinamismo del choque bélico (*La carga de los lanceros*, de 1915, de Boccioni, por ejemplo). Tanto Boccioni como Marinetti se alistaron como voluntarios.

El carácter deshumanizador de la gran guerra se plasmó en el arte de una forma abstracta. Esa concepción de la guerra, que más tarde glosará Mondrian como una distribución diagramática, a base de cuadrados, triángulos o círculos sobre un plano, y que está relacionada también con las vistas aéreas que se difundirán a partir de la Primera Guerra Mundial, está también presente en las obras de los futuristas rusos.

Los pintores de vanguardia no se limitaron a representar la guerra, sino que encontraron un terreno en el que podían aplicar las representaciones abstractas de la esencia de la guerra a objetivos militares. A lo largo de 1915 se crearon servicios de camuflaje para enmascarar los equipos de combate con lonas pintadas. El servicio de camuflaje francés contó, por ejemplo, con artistas cubistas, como Braque.

Es esta contienda de 1914-1918 una guerra abstracta, camuflada y fundamentalmente mecanizada. Para los artistas, periodistas y literatos, fue la guerra de los cañones, de los vehículos blindados y sobre todo de los aviones, de la primacía de la máquina sobre el hombre. Esta representación de la guerra aérea aparece muy bien ilustrada en las litografías de la artista rusa Natalia Goncharova, que junto a su marido Larionov, había vivido la experiencia de las vanguardias francesas antes de regresar a Rusia. A fines de 1914 se publican sus *Imágenes místicas de la guerra*, en las que los aviones aparecen acompañados por ángeles o transfigurados en ellos. Una manifestación más en la línea de exaltación futurista de la máquina es *Aeroplano con paisaje ur-*

bano (1915), una pintura de Mario Sironi, que luego se adscribiría a la corriente metafísica. Mucho más irónicas son las obras en torno al mismo tema que haría más tarde, en 1919, Paul Klee, a raíz de su experiencia en la aviación durante la guerra.

Pero la manifestación más siniestra de la guerra aérea en el arte de ese momento es un pequeño collage de Max Ernst, entonces en su período Dadá, titulado *El aeroplano asesino*. Vemos en él la combinación de elementos orgánicos con elementos mecánicos para constituir una especie de organismo cibemético o robot orgánico. Es éste uno de los rasgos más característicos que muestra la figura humana en las representaciones de la Gran Guerra: la robotización o mecanización del archisagrado cuerpo humano. En el primer año de la guerra hay espléndidos ejemplos de cómo el retrato humano puede reducirse a una naturaleza muerta de insignias, trofeos o banderas. Así, en una pintura de Malevich —1914, *Recluta de la primera división*—, el hombre ha sido reducido a un conjunto fragmentario de objetos.

Pero donde mejor se experimenta la mecanización de la figura humana es sin duda en la pintura de Fernand Léger, quien ya antes de la guerra había desarrollado una especie de cubismo de formas cilíndricas o cónicas, estilo que extremó a raíz de su experiencia en las trincheras, donde según dijo, una cullata del 75 abierta al sol le había enseñado más que todos los museos del mundo. La gran guerra fue una escuela de deshumanización para los artistas de vanguardia, como lo muestra una obra como *Los jugadores de naipes*, de Léger, donde vemos a los jugadores convertidos en autómatas.

La Gran Guerra produjo numerosos casos de neurosis traumática entre sus víctimas. Si al principio fue acogida con gran entusiasmo por muchos artistas —los futuristas, por ejemplo—, muy pronto éstos quedarían profundamente desengañados y a veces trastornados. Beckmann, Kirchner, Heckel, Macke,

Marc, Kokoschka, Dix y otros se alistaron como voluntarios en las primeras semanas de la guerra. Sólo unos pocos artistas de los agrupados dentro del expresionismo alemán se quedaron al margen de ese entusiasmo, entre ellos Pechstein y Grosz. Kirchner, Beckmann y Kokoschka, en concreto, sufrieron graves crisis traumáticas que les obligaron a licenciarse.

De esta experiencia traumática de la guerra saldrían los dos movimientos de vanguardia que marcarían la década de los años 20: Dadá, que fue creado en 1916 por un grupo de prófugos de la guerra en Zúrich; y el surrealismo en los años 20, cuyo principal promotor y cabeza, André Breton, había sido auxiliar médico en la Gran Guerra. Los artistas surrealistas y dadaístas trataron de reflejar innumerables veces el trauma que la guerra representaba.

La tragedia española (1936-1939)

Hay una importante diferencia entre la visión que los artistas tuvieron de la Primera Guerra Mundial y la de la guerra civil española. Si la primera aparecía como una guerra esencialmente moderna, marcada por su carácter mecánico, camuflado, abstracto, la guerra de España se va a revelar a los artistas contemporáneos como una guerra arcaica, atávica, primitiva, en la que lejos de exaltarse el progreso técnico del hombre, lo que se pone al descubierto son los estadios más primitivos de la humanidad.

El lenguaje de los carteles en la guerra civil española, sin embargo, está marcado todavía por la misma visión optimista, progresista que había determinado las visiones de futuristas y cubistas sobre la Primera Guerra Mundial. Los cartelistas, ya fueran comunistas, anarquistas o socialistas, así como también los del bando nacional, siempre cultivaron una retórica maniquea, con clara oposición entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas.

Quisiera destacar cómo algunos artistas surrealistas (la guerra de España fue una guerra surrealista, como la guerra mundial lo había sido futurista o cubista) vieron que en la guerra de España no se dirimía sólo una cuestión política, de por sí bastante grave, entre las causas del fascismo y antifascismo. Para los surrealistas lo que se manifestaba en esa contienda era algo más profundo, algo telúrico: la íntima solidaridad entre la víctima y el verdugo, de acuerdo con la cual el asesino y la víctima son en realidad la misma cosa.

Cuando contemplamos una obra de Picabia, *La revolución española*, iniciada en 1936, tenemos la impresión de una desconcertante ambigüedad. En Benjamín Palencia, en su etapa surrealista, aparece una manifestación de la guerra civil que tiene un carácter siniestro, goyesco, y al mismo tiempo sugiere una actitud cínica.

Salvador Dalí, el más cínico observador de la guerra española, lo explicó en su magnífico libro *La vida secreta de Salvador Dalí*. Para él la contienda española era un gran ritual de la muerte, un acontecimiento festivo, una gran orgía sexual. El gran banquete de la carne. *Construcción blanda con judías hervidas. Premonición de la guerra civil* se titula una obra que dedica a la guerra en París. En ella nos da una visión colosalmente monstruosa de un cuerpo descuartizado y recompuesto de manera ininteligible. En cierto modo se trata de una antología de fragmentos anteriores de otras obras suyas.

Dalí pintó más tarde otro cuadro: *Canibalismo de otoño*, 1936-37. En él una pareja se devora mutuamente, experimentando un placer exquisito. El fenómeno de la guerra civil, para Dalí, era un fenómeno «de historia natural», relacionado con la lucha por la vida; mientras que para Picasso era un asunto político.

También el surrealista Max Ernst se ocupó de la guerra de España en tres cuadros, los tres titulados *El ángel del hogar* (1937). El propio Ernst declaró que con estas obras se había querido re-

ferir a la derrota de los republicanos españoles (aunque en esa fecha todavía no se había consumado tal derrota). En ellas alude a las pretensiones de Franco y de otros movimientos fascistas europeos de erigirse en ángeles guardianes del hogar, de la familia, de la patria. Pero en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938 ese mismo cuadro se presentó con el título de *El triunfo del Surrealismo*. El fascismo estaba desatando oscuras fuerzas irracionales; esto es lo que parece querer expresar esa obra.

Entre otras representaciones más sosegadas y realistas de la guerra podríamos citar la obra escultórica de Alberto Sánchez, que representa los ideales puros: una estrella y un camino, sin monstruos. También es el caso de la *Montserrat*, de otro gran escultor, Julio González; una representación idealista, aunque también maniquea. Con Joan Miró, que participó también en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937, en cambio, nos internamos de nuevo en un terreno más explícitamente surreal. La gran obra de Miró creada para esa Exposición del 37, su *Payés catalán en revolución* tiene un carácter claramente político. Era una obra de un tamaño colosal, una obra mural. El campesino tiene un rostro tan espantoso como el de los monstruos de Max Ernst que representan el fascismo.

Y llegamos a Picasso. Aunque no había estado políticamente comprometido hasta los años 30, optó claramente por la República desde el Alzamiento de Franco.

Guernica fue realizado en respuesta al encargo que le hizo el Gobierno de la República para presentar un gran mural en el pabellón español de la citada Exposición Internacional del 37. Sólo cuando recibió la noticia del bombardeo masivo de Guernica el 26 de abril, una población indefensa que no constituía ningún objetivo militar, es cuando Picasso empezó a pintar el mural. El caballo significaba, según el propio Picasso, el pueblo sacrificado. En el *Guernica* está también presente el tema

de las crucifixiones, que había pintado ya antes, y también la plaza de toros: estaríamos ante el coso donde se celebra la fiesta de un combate desigual en el que una víctima es sacrificada. En el *Guernica* una declaración política apasionada inicial ha ido deslizándose hacia ese asomarse a la violencia telúrica, profunda, en la cual verdugos y víctimas quedan siniestramente confundidos.

Y llegamos al toro, que es donde reside el secreto del cuadro. Es la figura que ha dado lugar a más conjeturas e interpretaciones. En ella se ha querido ver desde el pueblo español en resistencia a la propia presencia opresora del fascismo o al propio Franco, responsable de la matanza. Picasso dijo que el toro representaba la brutalidad y la oscuridad, lo cual induce a creer que su visión estaba más próxima a la de los surrealistas y que el pintor consideraba la violencia como algo anterior a las etiquetas políticas. Desde luego la fusión íntima de la víctima y el verdugo en un mismo ritual de violencia como manifestación de lo sagrado aparecía ya en las pinturas y grabados de Picasso anteriores a la guerra (*Minotauromaquia*) con rasgos muy ambiguos. La figura del minotauro, que también interesa a sus amigos surrealistas, se confunde con la moderna corrida de toros. El minotauro mítico es a la vez verdugo y víctima. Es, pues, la encarnación más patente de la tragedia contradictoria, ambigua que entraña siempre la violencia. Tirano odioso o víctima a compadecer. Y en Picasso aparece a veces con unos rasgos y otras con otros.

Europa después de la lluvia

La Segunda Guerra Mundial es la guerra más decisiva del siglo y tal vez la más decisiva de los últimos siglos; la guerra que más nos constituye, de la cual ha salido nuestro mundo, por lo menos el mundo reciente hasta la última década; y la guerra, también, que es más que ninguna el paradigma de la lu-

cha justa. Por una parte la Segunda Guerra comenzó como una guerra surrealista (y fueron los surrealistas, dentro de la vanguardia, quienes más notoriamente se interesaron por ella); y, por otra parte, la guerra mundial significó, al mismo tiempo, el fin del surrealismo (la guerra, con todos sus horrores y, en particular, con los horrores del Holocausto, puso de manifiesto la inutilidad de las representaciones de los artistas para exhibir toda la magnitud de la barbarie nazi).

Hay carteles de propaganda aliada que resaltan el carácter de guerra justa, de guerra de liberación de la Segunda Guerra. Se pueden comparar estos carteles, con el mal absoluto, el nazismo, representado, por ejemplo, en una pintura del alemán Otto Dix, *Los siete pecados capitales*, que es de 1933, es decir, bastante antes del estallido de la guerra misma. La pintura de Dix representa una alegoría de los siete pecados capitales, con la presencia entre ellos, muy ostensible, de la figura de la Muerte: sobre la vieja decrepita cabalga un pequeño monstruo pálido, un enano de ojos estrábicos y pequeño bigote, que es, por supuesto, Hitler. En realidad, los artistas de oposición, desde antes de la toma de poder por parte de los nazis, oscilaron con respecto a Hitler y a los jerarcas nazis entre dos actitudes muy distintas, pero que a veces se mezclan entre sí. Por un lado, les conferían todo el protagonismo en la catástrofe que iba a suceder, que sucedería: son figuras siniestras o encarnación de la misma muerte. Otras veces, en cambio, los artistas optan por otra táctica: la de devaluar, despersonalizar y acentuar los rasgos ridículos de la propia figura de Hitler. Así que entre lo grotesco y lo siniestro veremos oscilar las representaciones de los artistas antinazis. Hay otras representaciones, en fotomontajes de la época, de Hitler como títere, mero muñeco de guiñol al servicio de poderes oscuros del capital alemán: una figura mucho mayor, oscura, sin rostro, a sus espaldas.

Los surrealistas, en los años treinta,

se ejercitaron en darle la vuelta a las imágenes y descubrir las imágenes escondidas, ocultas en las estampas, en las pinturas aparentemente más inofensivas. No hay más que pensar en ese texto, verdaderamente genial, de Dalí que es *El mito trágico de 'El Angelus' de Millet*: en esa pintura estereotipada del XIX Dalí se empeña en desvelar toda clase de significados ocultos, obscenos, y lo hace mediante una serie de asociaciones de lo más insospechado de la imagen de la pintura de Millet. Esta irrupción —hay más ejemplos claros— de las imágenes ocultas, que pueden descifrarse en pinturas aparentemente inofensivas, le va a servir a Dalí para construir su iconografía de la Segunda Guerra Mundial. Todo el esfuerzo de Dalí por la renovación del surrealismo consiste en fingir los síntomas de un delirio paranoico. Esto se ve en una célebre pintura suya titulada *El enigma de Hitler*, donde una fotografía de Hitler sobre un plato con unas judías hervidas está asociada a elementos incongruentes como un paraguas y un teléfono (según Dalí estos dos elementos tenían relación con los febriles intentos de evitar la guerra, que se habían producido entre 1937 y 1938 en las cancillerías europeas). Es también en *El rostro de la guerra* (1940-41), donde se plasma mejor esa proliferación paranoica de las imágenes, que lo vinculaba a la guerra como un método de camuflaje.

Pero a pesar de Dalí, es raro que los surrealistas representen directamente la Segunda Guerra Mundial. Hay que hablar, por tanto, de la irrepresentabilidad de esta guerra, que fue aun más invisible que la primera por su magnitud global. Por otra parte, lo irrepresentable se refiere a la magnitud del horror, que alcanza los límites de lo tolerable; aunque nos encontremos con una serie de paisajes desolados, desvastados, como los que pintó, por ejemplo, Paul Nash. Este pintor británico fue artista oficial del gobierno de su país durante la primera guerra y lo fue en la segunda, utilizando prácticamente el mismo recurso a las grandes extensiones de terreno

sembrado de ruinas; pero en este caso con un sentido más vindicativo que en sus pinturas de la primera guerra. Y frente a los paisajes, las víctimas. Con mucho las representaciones figurativas más conmovedoras son las representaciones no de los combates, sino de las víctimas, como algunos de los dibujos que realizó Henry Moore con los refugiados en el metro de Londres. En la misma Alemania también hubo manifestaciones críticas ante las consecuencias de la guerra sobre los seres humanos concretos: hay ejemplos, tal vez no excesivamente valiosos desde el punto de vista artístico pero sí significativos de esta tendencia a mostrar también a las víctimas del otro lado: viudas, mutilados de guerra, etc. Y además de esas víctimas, las otras: los prisioneros de guerra, el Holocausto judío.

De Corea a Vietnam

Estas guerras de Asia, en las que estuvieron implicados los Estados Unidos, suponen una continuidad, por un lado, y una ruptura, por otro, de la Segunda Guerra; continuidad porque la gran potencia triunfadora va a ser protagonista, y no precisamente vencedora, de las guerras de Asia; pero una profunda ruptura, al mismo tiempo, porque tras la Segunda Guerra se produce la división del mundo, con el inicio de la guerra fría. Son los años, precisamente, de la adhesión de Picasso al comunismo, lo que supuso la decepción de muchos de sus admiradores, que identificaban el arte moderno con los valores del mundo libre occidental. Pero Picasso, indiferente a esas críticas, asumió su compromiso. En 1951 expresó su toma de postura con una pintura que pretendía ser —supongo— una suerte de reedición del *Guernica*, pero que ni de lejos lo logra. Me refiero al cuadro *Matanza en Corea*. Mientras, la guerra terminó en 1953 con un armisticio que suponía la evidencia de un bloqueo, en el que ninguna de las dos potencias contendientes —ambas con armas atómicas— se

atrevían a dar pasos ulteriores. Pero en el cuadro ahí está: es una declaración terminante de lo que había dicho Picasso por escrito en aquella misma época: la pintura no está hecha para decorar apartamentos, es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo de clase.

La otra gran guerra, la del Vietnam, generó mucha más producción de imágenes. La característica más palmaria de la guerra de Vietnam, a diferencia de la de Corea, es que fue la primera guerra televisada y vivida en los hogares. Para encajar este impacto —que la guerra penetrara en los hogares brutal y agresivamente— incluso el estilo de las noticias televisivas cambiaría a lo largo de los años sesenta en Estados Unidos. La información recibida por los norteamericanos en sus hogares fue bastante transparente y contribuyó también a provocar una verdadera crisis de conciencia en esos años. El otro lado de la guerra sería una película de John Wayne, *Los boinas verdes*, que se hizo en 1968, en el momento culminante de la insatisfacción del público norteamericano frente a la guerra. Se trata de una película esencialmente publicista; en realidad era un *western*: un puesto avanzado rodeado por los «vietcongs». Estos dos son los lados explícitos de la guerra en las imágenes que Norteamérica recibió.

La forma en que los acontecimientos bélicos se reflejan en el arte norteamericano (y no hay que olvidar que, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York sustituye a París como capital global del arte) ha cambiado mucho desde esa posición, por ejemplo, de Picasso respecto a Corea. Los artistas ya no van adoptar, por lo menos en los años cincuenta y en la primera mitad de los años sesenta, un compromiso abierto, declarado, ni desde luego van a pintar al modo convencional de las alegorías o de las pinturas de historia del pasado. Lo característico de la nueva sensibilidad que empieza a dominar en el arte norteamericano (sobre todo a partir de 1962 con los pintores *pop*) es un

nuevo modo indirecto de aludir a los acontecimientos. Los artistas no inventan las historias, sino que recogen las imágenes de esos temas de los medios de comunicación—prensa, cómics, televisión, publicidad—. Los artistas acuden a imágenes «ya dadas» y si acaso las manipulan, las montan, formando *collages* para enunciar sus mensajes. Estos mensajes de los artistas *pop* son casi invariablemente ambiguos, opacos. Es muy difícil afirmar con seguridad, ante una pintura *pop*, qué clase de actitud adoptaba el artista ante los grandes problemas sociales o políticos de su momento. Andy Warhol es la figura ejemplar de ese no compromiso aparente, explícito: no se sabe si sus imágenes quieren afirmar la realidad de la cultura norteamericana, exaltar sus valores nacionales, o bien criticarlos, ridiculizarlos. Es el caso también de *Ban-*

dera (1955), de Jasper Johns, que causó una gran conmoción, porque entonces el paradigma dominante era el expresionismo abstracto y Johns introdujo un clisé visual que los norteamericanos veían a todas horas. Sobre el mensaje de esta pintura hubo toda clase de discusiones: para unos, era una afirmación patriótera; para otros, había en ello una intención crítica, paródica. En años posteriores, la bandera norteamericana se convertiría en uno de los temas más recurrentes, más frecuentes en la pintura norteamericana; y es difícil desligar el significado de una bandera de sus resonancias bélicas. Pero, a mediados de los años sesenta, una serie de artistas adoptaron la bandera como blanco de sus ataques a la política belicista de su gobierno. En las exposiciones antibelicistas siempre se exhibían banderas desfiguradas. □

Del 2 al 30 de noviembre, nueva «Aula Abierta» en la Fundación Juan March

«Velázquez en su centenario»

La imparten Alfonso Pérez Sánchez, Salvador Salort, Zahira Véliz, Fernando Marías y Manuela Mena

Del 2 al 30 de noviembre la Fundación Juan March ha programado en su sede una nueva «Aula abierta», en ocho sesiones, titulada «Velázquez en su centenario» y dirigida por **Alfonso E. Pérez Sánchez**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y director honorario del Museo del Prado, con la colaboración de **Salvador Salort**, **Zahira Véliz**, **Fernando Marías** y **Manuela Mena**.

El programa de las conferencias públicas, todas ellas a las 19,30 horas, es el siguiente:

Martes 2 : Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en su tiempo».

Jueves 4: Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en Sevilla y los primeros pasos en la Corte».

Jueves 11: Alfonso E. Pérez Sánchez: «El primer viaje a Italia».

Martes 16: Fernando Marías: «Los años centrales. El Buen Retiro y la Torre de la Parada».

Jueves 18: Salvador Salort: «El segundo viaje a Italia».

Martes 23: Manuela Mena: «Los últimos años. El triunfo artístico y social».

Jueves 25: Zahira Véliz: «La técnica de Velázquez».

Martes 30: Alfonso E. Pérez Sánchez: «Velázquez en nuestro tiempo».