

©DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Robin Adèle Greeley.
Surrealism and the Spanish Civil War.
New Haven and London: Yale University Press, 2006

Elena Cueto Asín/ Bowdoin College

En una cuidadísima edición, Robin A. Greeley nos presenta el estudio de cinco casos pictóricos de estilo surrealista surgidos en torno a la guerra civil española, con el que persigue un mayor entendimiento de la relación entre los dos fenómenos, el histórico y el artístico, examinando no tanto las consecuencias sobre el segundo de la guerra española en particular –de hecho, ésta se plantea en tanto que posibilidad cambios sociales radicales en el amplio contexto europeo— como los límites y opciones del hacer vanguardista a la hora de articular un discurso político durante esa tumultuosa década de los treinta. Se trata de un discurso determinado, primero, por la reconocida tensión entre una defendida autonomía del artista y el compromiso requerido por la acción comunitaria y, segundo, por la premisa de la representación plástica como iniciativa política siempre que la ideología se introduzca en la imagen visual mediante mecanismos puramente artísticos. En definitiva, el estudio no viene a

reivindicar un rol del surrealismo más activo del que ya muestran esas restricciones auto impuestas, aunque sí estresa los logros de ese movimiento a la hora de mostrar el deseo como componente crucial en el comportamiento político, tan crucial como el rol de la representación en la estructuración de ese deseo.

Según se describe en la introducción, las bases teóricas de la exploración se localizan en la unión entre marxismo, psicoanálisis y modos de representación. El surrealismo se define como precursor en aliar el pensamiento freudiano con la ideología marxista, al argumentar la existencia de una dimensión política en el subconsciente capaz de afectar al individuo en sociedad, a la vez que una dimensión psíquica en los conflictos de clase, siendo ambos visualmente representables. No obstante, el imperativo del marxismo de moverse en el área del materialismo histórico —la reflexión de las relaciones humanas basadas en la estructura económica unidireccional— entra conflicto con la formulación surrealista de esas relaciones interpersonales y sociales como influidas por la psique y las manifestaciones culturales. Esta última resulta una dimensión que se reconoce impráctica para la acción, pero que intelectuales como Theodor Adorno o Walter Benjamín reconocen como clave importante para el análisis crítico de la sociedad capitalista, reconociendo lo psíquico y lo estético en el deseo material que crea consumo.

La común preocupación en torno a estas relaciones de afinidad e incompatibilidad simultáneas toma forma muy diversa en las creaciones de los diferentes artistas seguidamente presentados: Joan Miró, Salvador Dalí, José Caballero, André Masson y Pablo Picasso. Es acertada la selección ecléctica de artistas, en la unión de las tres figuras españolas más conocidas que trabajan en concepto de expatriados en París con las menos estudiadas de un francés como Masson, que se adentra físicamente en el escenario español, y de alguien como Caballero que trabaja en su país y simpatiza con la causa nacionalista. También es de celebrar la idea de abrir y concluir el estudio con dos obras expuestas al mismo tiempo en el Pabellón Español de la Feria Internacional de París de 1937: El segador de Miró y el Guernica de Picasso. Se trata de una ordenación que la autora misma justifica en la conclusión como representantes una noción de “fracaso” y “éxito” respectivamente, en la capacidad del surrealismo de responder a un imaginario político: fracaso que representa la producción general y éxito puntual conseguido por un cuadro, el de Picasso, al lograr transmitir no ya las

posibilidades de un cambio político sino una comprensión infalible del sufrimiento a través de su dramatización.

En el segundo capítulo se examinan tres obras de Miró como posibles soluciones pictóricas a la preocupación del artista por verter en su producción un fuerte nacionalismo catalán. El capítulo siguiente trata la incursión del fascismo en la órbita surrealista al identificar en dos pinturas de Dalí la transformación del tema recurrente de la perversión sexual en alegoría de violencia extrema. La ambigüedad que hace despuntar en el surrealismo cierta fascinación con el fascismo y la prueba de la incapacidad de aquel de formar alianza con el marxismo se exponen abiertamente en el contexto de España, en el capítulo cuarto, con la trayectoria de Caballero desde una colaboración activa con Federico García Lorca en su misión pedagógica teatral a una al servicio de la Falange. A continuación se dedica un apartado al esfuerzo de André Masson por trazar una teoría visual de la violencia precisamente en contra de la ideología y la cultura fascistas. Finalmente, el último apartado se consagra al Guernica, apuntando a las tácticas de representación —“performance”— que en él se conjugan, y en la cuales la posición del pintor no reside o se limita a su reacción ante la guerra sino que estriban en su preocupación por los vehículos con opción de presentarla.

Guernica es entre todos los casos presentados el más explorado con anterioridad, de hecho, una de las pinturas que cuenta con mayor estudio dedicado universalmente. Greeley ha de partir ese gran volumen crítico que aborda los enigmas de la concepción del cuadro, a menudo documentando su condiciones de realización (aunque se detectan también importantes ausencias). La autora reclama la originalidad de su aportación en buscar las claves para una lectura de la obra en su proceso de creación y no en el producto final en el que resulta. Es ese proceso descubre una función menos determinante a las circunstancias exteriores que supuestamente detonan la creación del mural: el bombardeo de la ciudad vasca justo cuando el artista busca un tema para satisfacer el encargo del gobierno de la República para exponer en el pabellón nacional de la feria. Otorga a estos eventos más bien un rol catalizador de aquellas exploraciones que con anterioridad viene haciendo el pintor de la función preformativa del cuerpo. En su atención al boceto del cuadro tal y como existe a los trece días de comenzar Picasso los primeros trazos, detecta Greeley detalles autobiográficos —incursión de partes anatómicas propias— que involucran al artista en un

plano individual y extranacional. La representación del cuerpo, por otro lado, puede revelarse como vehículo que filtra la tradición cultural española del espectáculo como medio de transmisión efectiva de pasión y sufrimiento. Finalmente, en relación a los instrumentos que el artista adquiere de su relación con el grupo surrealista, ese cuerpo se revela mecanismo a través del cual el acto de ver se convierte en un acto político.

En un momento tan productivo en la revisión de la guerra civil española como el actual desde todos los campos, incluido la historia del arte, este estudio podría muy bien encajar como añadido lógico. Después de todo, mucha investigación del periodo está basada en descifrar nociones de memoria, lo cual se relaciona igualmente con modos de representación mediatizados por condiciones psíquicas: trauma, amnesia, reconstrucción etc... Por otro lado, Greeley procura inscribir lo que en principio es un análisis formal dentro de un marco histórico debidamente documentado: cuida de dar en las primeras páginas un rápido pero justo repaso de la situación política atravesada en España desde 1931; fotos de archivo encabezan y cierran cada capítulo, (aunque no siempre en directa relación con lo explorado en ellos); se alude a la relación personal de cada artista con el contexto político del momento a la hora de analizar formalmente unas composiciones surgidas de la más profunda subjetividad. Sin embargo, este libro no puede entrar en mucho diálogo con esa bibliografía reciente cuya meta es la comprensión de unos hechos históricos que dejan una impronta continuada en una sociedad y en una cultura. En esa dimensión formal que realmente ocupa a Greeley, y a pesar del esfuerzo de contextualizar, la circunstancia española no deja de ser un escenario de fondo que entra en juego de manera más abstracta que histórica, en el sentido “althusseriano”, como “coyuntura que sirve para revelar estructuras y acontecimientos ocultos.” En la investigación sobre el proceso creativo, queda al margen cualquier consideración desde el punto de vista de la recepción, y con ella la intención de ofrecer claves para una lectura que explique una relación del público de ayer y hoy con estas obras, como vienen haciendo las exposiciones y estudios sobre cartel, fotografía y otras formas de arte de propaganda del momento, el organizado en el 2004 por el Museo Picasso sobre el artista y el concepto de guerra —en cuyo catálogo Javier Tussel también traza estrategias en Guernica a partir de observar sus bocetos— o el que en 1998 realiza el museo de Teruel, El surrealismo y la guerra civil española, que Greeley no considera, aun siendo éste prácticamente el único estudio en la última década en presentar el mismo tandem.

Fuera de los confines de su disciplina, damos la bienvenida al libro de Greeley los pocos que abordamos aspectos de ese periodo en España considerando la implicación de sus aportaciones visuales de manera profunda.