

LAS VANGUARDIAS ESTÉTICAS Y LA POSMODERNIDAD

Carlos Fajardo Fajardo



PALABRAS CLAVE

Vanguardias estéticas, Modernidad y Posmodernidad, Surrealismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Trans-vanguardias, Industrias culturales.

RESUMEN

Este ensayo aborda los paradigmas estéticos, políticos y culturales con los cuales las Vanguardias entraron al escenario de la cultura europea a principios del siglo XX: su gran pasión por el cambio, la necesidad de renovación, la transitoriedad de un

orden a otro y su heroísmo histórico. Hijas del espíritu crítico moderno; aferradas a la confianza que impulsó la Fenomenología de la Esperanza en el futuro, las vanguardias estéticas se observan aquí como un proceso donde el afán por lo diferente y lo novedoso

impactó en los mecanismos de ciertas lógicas tradicionales del pensamiento de occidente.

Sin embargo, este desarrollo de la protesta vanguardista, fue digerido en las últimas cuatro décadas del siglo XX por las manifestaciones mediáticas y las industrias culturales. Múltiples sucesos han puesto en cuestión sus planteamientos utópicos. Conocemos las crisis de las ideologías al final del siglo XX; sentimos el abismo dejado por la caída de los grandes Relatos modernos. Para muchos estas utopías han muerto, pues sus valores estético-políticos se han legitimado y reproducen el orden del *establishment*. Neoconservadora, hoy la vanguardia es víctima de las burocracias que tanto combatió, de las tecnocracias y del mercado internacional que la explota como mercancía exótica de un pasado mesiánico y genuino. Su trascendencia, reflexión, ruptura, pulsión crítica, la fe en el triunfo por la libertad, han decaído. La crisis de la modernidad ha presupuestado una época de vacíos y nihilismos realizados, es decir, el desencanto del desencanto moderno o posmodernidad. Acabados los tiempos de la tensión crítica e impuesta la época de la relajación sintética, los objetivos de la emancipación se disuelven, quedando sólo los de legitimación del sistema o establecimiento.

Se podría llamar a esta relajación sintética y acrílica el fracaso de los macroproyectos, lo que ha llevado a una sensación de escepticismo mayor en un futuro inmediato. ¿Qué nos dejan estas fragmentaciones?, ¿Qué ha sido del arte a partir de este agotamiento,

relajación y fracaso vanguardista? Es indudable que existen nuevas conciencias artísticas y culturales en esta época posmoderna: las tecnologías habitan construyendo una cierta estética cibercultural; la crisis del concepto clásico de estilo y de género y su cambio por el de hibridación multimediática del arte; la fragmentación de la realidad y de los proyectos motrices de la modernidad; la imposición de microproyectos relativos y aceptados; la individualización en masa y el espectáculo, el simulacro estético y la banalización de la cultura. El arte actual, por lo tanto, no tiene lo llamado por los vanguardistas "voluntad de estilo" o la manifestación deseante de una producción innovadora.. Nuestra tesis es que en medio de las rupturas de la racionalidad hegemónica y universalista, los resultados de las mismas deben estudiarse y verse como un proceso contradictorio donde muchas de sus propuestas funcionan en torno a lograr miradas nuevas o marginadas por siglos de racionalismos excluyentes y despóticos. Así, las nuevas categorías estéticas posmodernas, nos están brindando alternativas distintas en la consecución de la obra de arte, no sin decir que en su interior deviene también lo que Baudrillard y otros llaman la trans-estética o muerte de la ilusión estética, ambigüedades que en su momento también fueron vistas con preocupación por los estudiosos de las vanguardias, y sin embargo, éstas prosiguieron entronizando discursos polémicos y conflictivos.

El ensayo presentado hace parte de una investigación que el autor adelanta titulada: *Estética y posmodernidad: nuevos contextos y sensibilidades*.

KEY WORDS

Aesthetic vanguards, Modernity and Post-modernity, Surrealism, Futurism, Cubism, Dadaism, Trans-vanguards, Cultural industries.

ABSTRACT

This essay approaches the aesthetic, political and cultural paradigms with which the Vanguards entered to the stage of the European culture at the beginning of the XX century: its great passion for the change, the renovation necessity, the transience from an order

to other and its historical heroism. Daughters of the modern critical spirit; grasped to the trust that impelled the Phenomenology of the Hope in the future, the aesthetic vanguards are observed here as a process where the desire for the different thing and

the novel thing impacted in the mechanisms of certain traditional logical of the occidental thought.

However, this development of the avant-garde protest, it was digested in the last four decades of the XX century by the massive mediums of communication and the cultural industries. Multiple events have put in question its utopian positions. We know the crisis from the ideologies to the end of the XX century; we feel the abyss left by the fall of the big modern Stories. For many these utopias have died, because their aesthetic-political values have been legitimated and they reproduce the order of the establishment. Neo-conservative, today the vanguard is victim of the bureaucracies that so much combated, of the technocracies and of the international market that exploits it as exotic merchandise of a messianic and genuine past. Its transcendence, reflection, rupture, critical force, the faith in the victory for the freedom, they have decayed. The crisis of the modernity has budgeted a time of holes and fulfilled nihilism, that is to say, the disenchant of the modern disenchant or post-modernity. Finished the times of the critical and imposed tension the time of the synthetic relaxation, the objectives of the emancipation are dissolved, remaining only those of the legitimization of the system or establishment.

It could call itself to his synthetic and uncritical relaxation the failure of the macro-projects, what has taken to a sensation of more scepticism in an immediate future. ¿What do they leave us these fragmentations? ¿What has it been of the art staring

from this exhaustion, relaxation and avant-garde failure? It is indubitable that new artistic and cultural consciences exist in this postmodern time: the technologies inhabit building a certain cibercultural aesthetic; the crisis of the classic concept of style and of gender and its change for that multimediática hybridization of the art; the fragmentation of the reality and of the motive projects of the modernity; the imposition of relative and accepted micro-projects; the mass individualization and the show, the aesthetic mockery and the futile of the culture. The current art, therefore, does not have that called by the avant-garde ones "will of style" or the wishing manifestation of an innovative production. Our thesis is that in the middle of the ruptures of the hegemonic and universalist rationality, the results of the same ones should be studied and see themselves as a contradictory process where many of its proposal work around achieving new looks or excluded by centuries of excluding and overbearing rationalism. This way, the new postmodern aesthetic categories, they are offering us different alternatives in the attainment of the work of art, not without saying that in their interior it also becomes what Baudrillard and others call the Trans-aesthetic or death of the aesthetic illusion, ambiguities that were also views with concern for the specialists of the vanguards in their moment, and however, these continued enthroning polemic and conflicting speeches.

The presented essay makes part of an investigation that the author advances titled: Aesthetic and post-modernity: new contexts and sensibilities.

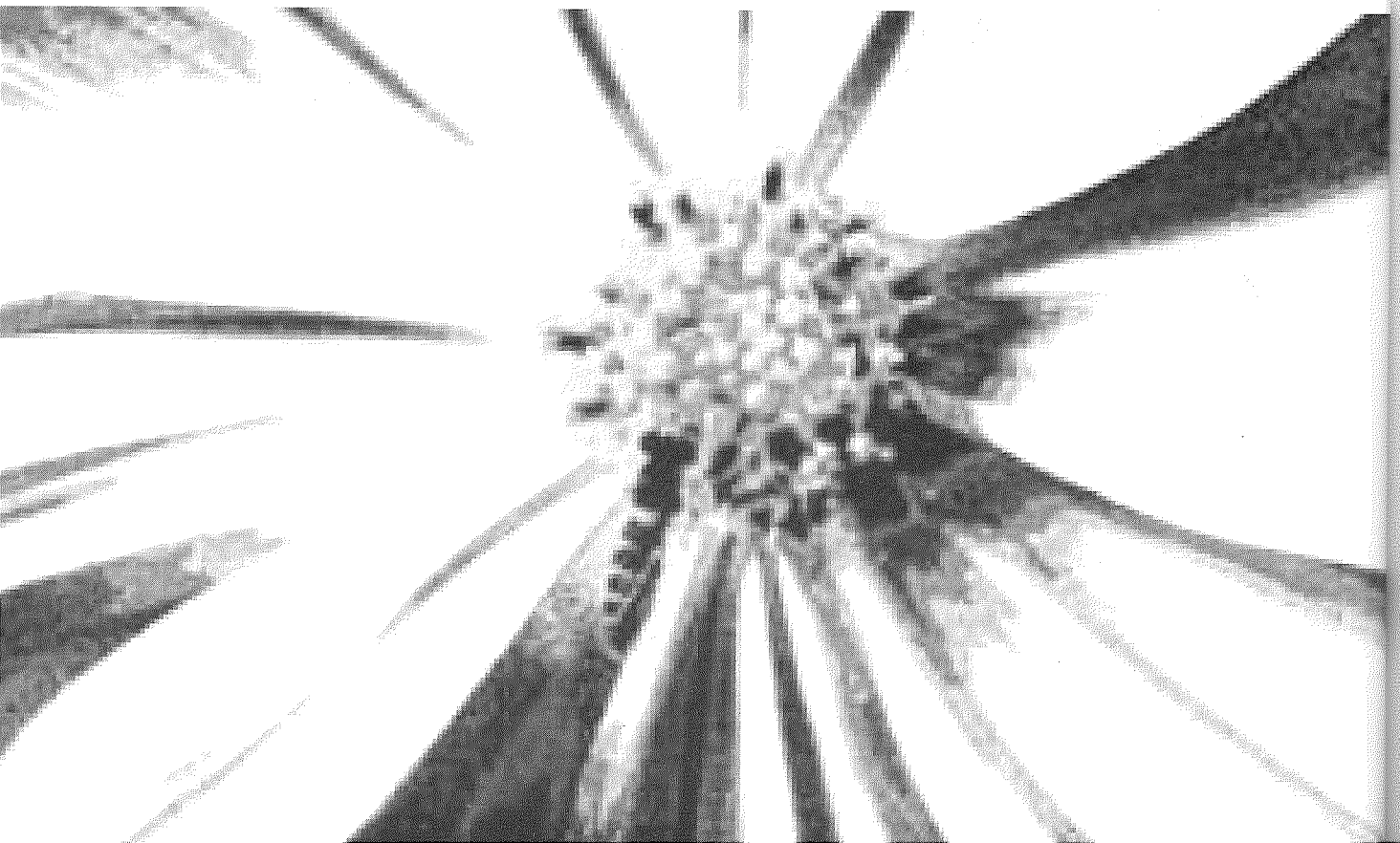
LAS VANGUARDIAS ESTÉTICAS Y POÉTICAS QUE, SEGÚN OCTAVIO PAZ, SON HIJAS DE LA EDAD CRÍTICA MODERNA, HUNDEN SUS ORÍGENES EN EL SIGLO XIX CUANDO LA DUDA y el desencanto hacia los llamados "Metarrelatos" modernos son cuestionados por el romanticismo contestatario. "la historia de la poesía moderna, escribe Paz, - al menos la mitad de esa historia- es la fascinación que han experimentado los poetas por las construcciones de la razón crítica" (1986:65). Y aunque nuestro objetivo no es realizar una exploración histórica sobre los movimientos vanguardistas estéticos y sus más altas conquistas -estudio por lo demás ya muchas veces desarrollado- si trataremos de ubicar algunos de los tópicos más influyentes en el esplendor y experimentación vanguardista del siglo XX. Por lo tanto,

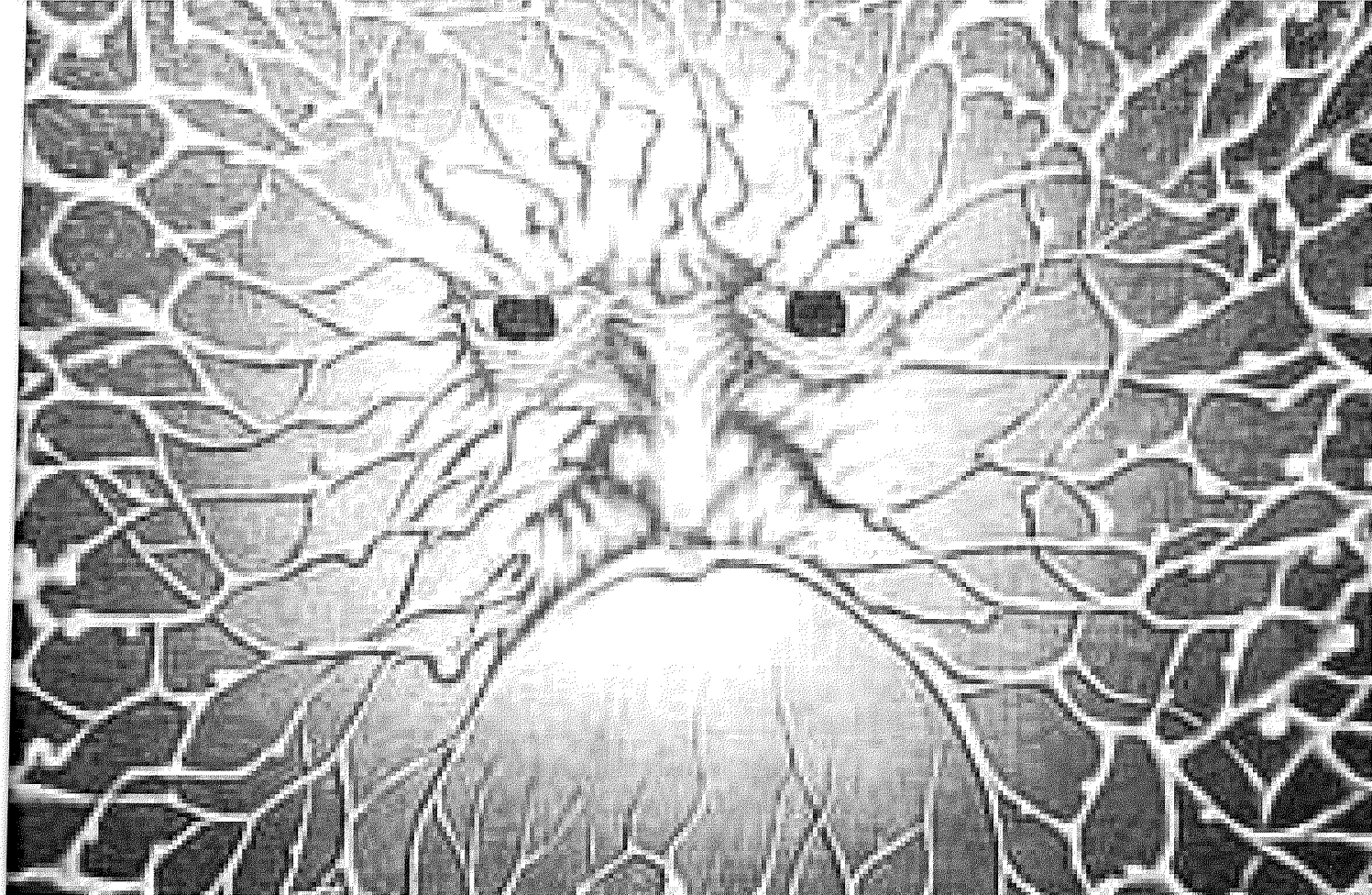
en procura de estos horizontes, nuestra preocupación está en preguntarnos qué nos dejó la modernidad vanguardista y cuáles son sus repercusiones actuales a escala estética. Dadas estas premisas, proyectamos un entorno de posibles hallazgos, más allá de una genealogía artística y socio-cultural. Aún más, por el gran proceso de su decaimiento, proponemos una revisión general de sus principales tesis en el actual momento de crisis y agotamiento.

Sustentadas en el "Gran relato" moderno de la emancipación y en la idea de libertad, las vanguardias estéticas, tanto europeas como latinoamericanas, entran en el proyecto universalista y unitario de Occidente, tratando de influir y transformar los cánones no sólo artísticos, sino socio-políticos de su época. De estos postulados resulta su *entusiasmo* y su *vigor*, la explosión con la cual se manifestaron. Así, la idea de

progreso no era extraña a sus compromisos. El convertir a la máquina - para el Futurismo - en "símbolo universal y en un principio espiritual de signo trascendente en la realidad social histórica" (Subirats 1984: 46), proclama ya un estado de optimismo y seguridad hacia una cierta estética cartesiana que impone la máquina como expresión máxima del poder humano sobre la naturaleza y como instrumento emancipador.

Por otra parte, en las vanguardias dadaístas y surrealistas, "el carácter crítico, negativo, combativo e iconoclasta... se compagina con su dimensión política, de movimiento volcado hacia el futuro, como afirmación de nuevos valores, como anticipatorio de una realidad por instaurar: de allí también su carácter profético y utópico..." (Xibelle 1995: 110). Programas para construir un futuro





donde el arte tome partido en la revolución social y política. La confianza en la victoria final, unida a los conceptos de temporalidad, progreso, futuro, hizo posible que la vanguardia se convirtiera en un proceso heroico desde el cual se proyectaba un trascendentalismo teleológico, dispuesto a superar tradiciones y paradigmas culturales. Con ello nació una forma de estética de lucha y del triunfo revolucionario y rebelde. La vanguardia fue polémica, desde y contra las versiones de la modernidad, con nihilismos y futurismos anclados en demandas de subversión y de cambio. "Surgida del utopismo romántico con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue su curso de desarrollo esencialmente similar a la más antigua y comprensiva idea de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de que ambas descansan originalmente en el mismo

concepto de tiempo lineal e irreversible..." (Calinescu 1991: 100).

El tiempo se posesiona en la vanguardia como un orden secuencial que produce rupturas y metamorfosis dirigidas a un Telos superior, destructor y creador de posibilidades. Exploración, aventura, valentía y afirmación en las fragmentaciones, irán construyendo un sentido, muchas veces dogmático y militante, en el desplazamiento hacia nuevas conquistas. Ya Apollinaire, en 1917, pide comprensión para los aventureros que se enrutan al porvenir:

*Vosotros cuya boca está hecha a
imagen de la de Dios/ boca que es
orden mismo/ sed indulgentes cuando
nos comparéis/ a aquellos que fueron
la perfección del orden/ Nosotros que
en todas partes buscamos la aventura.
/. Hay fuegos nuevos colores nunca*

*vistos/ fantasmas imponderables/ a los
cuales es preciso dotar de realidad...*
(La bella pelirroja). Este poema sintetiza la visión que Calinescu tiene al respecto:

*Lo que interesaba hacer a los
artistas de la nueva vanguardia...
era demoler las tradiciones formales
del arte y disfrutar de la
estimulante libertad de explorar
horizontes de creatividad
completamente nuevos y prohibidos
hasta entonces, ya que creían que
revolucionar el arte era igual que
revolucionar la vida. (1991: 115)*

Destruir es crear. La máxima de Bakunin, impulsa a la mayoría de ideas vanguardistas del siglo XX. No es extraño, entonces, entender las demandas y exigencias de Marinetti y de André Breton sobre la firme posición en el campo de batalla estético y político. Utopía y sueño. Utopía que impulsa un deseo de superación a escala humana,

universalizando el deseo de un arte de experimentación, revolucionario o rebelde, monumental y de resistencia crítica. Mínimo de indiferencia y máximo de diferenciación. El producto tuvo logros y grandes conquistas. Octavio Paz, asiduo defensor del macro proyecto vanguardista, insiste en su libro *La otra voz*, en darle a estos movimientos valor óntico-estético y civilizatorio:

Fue un cambio, asegura Paz, de tal modo profundo que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes... Lo decisivo, no fue la sustitución de los cánones tradicionales – incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas – por los de culturas y civilizaciones extrañas, sino la búsqueda de otra belleza (1990: 43, 44).

Aferrados a esta idea de cambio, las vanguardias elevaron sus manifiestos como promesas y desgarramientos críticos ante los altares de la nueva Diosa Racional, instrumental y capitalista. “La modernidad se identificó con el cambio, concibió la crítica como instrumento de cambio e identificó a ambas con el progreso... La tradición moderna es la tradición de la ruptura, una tradición que se niega a sí misma y así se perpetúa” (Paz 1990: 50, 51).

En un poema escrito en 1924, André Breton invitaba salir a los caminos, subvertir el imaginario social del confort. Confrontación y golpe a las más deseadas ideologías burguesas:

*Déjenlo todo
Dejen Dada.
Dejen su esposa, dejen su amante.
Dejen sus esperanzas y sus temores.
Abandonen a sus hijos en medio del bosque.
Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando.
Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se les
Presenta como una situación con porvenir.
Salgan a los caminos. (Déjenlo todo. Fragmento tomado de Setton 1990: 10).*

La vanguardia fue polémica, desde y contra las versiones de la modernidad, con nihilismos y futurismos anclados en demandas de subversión y de cambio. Como espacio de agitación y transformación, las vanguardias fueron guía y propuesta ante el decaimiento de los racionalismos absolutistas occidentales.

Como espacio de agitación y transformación, las vanguardias fueron guía y propuesta ante el decaimiento de los racionalismos absolutistas occidentales. De tal forma que, esoterismo, magia, tradiciones populares exóticas de África, Asia, Oceanía y Latinoamérica, *mediums* espiritistas, revelaciones poéticas, rebeliones contra las geometrías euclidianas, paisajismos precolombinos, técnicas poéticas y pictóricas orientales, *haiku* y teatro *Nô*, físicas cuánticas y relativistas... en fin, una gran cartografía de lenguajes y sensaciones ayudaron a fundar realidades y visiones distintas sobre el hombre. *Collage* de culturas y de expresiones. Estéticas que mutaron su experiencia

artística y vital por el experimentalismo en busca de “otras” verdades. Por lo cual, la poesía tiene una función de vidente, tal como lo había diagnosticado Rimbaud. Llevar al hombre a zonas aún no exploradas, horadar en abismos y cimas aún no descubiertas ni descritas. El poeta queda así convertido en un “iluminado”. Su instrumento es la imagen que combate la acción de la lógica. La imagen abre para el hombre el universo e ilumina el camino para llegar a lo Maravilloso. Para Breton, lo Maravilloso es “siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello” (De Manifiesto del Surrealismo, 1924). Experimentalismos y juegos que van desde la reivindicación del humor como arma subversiva e inconformista; pasa por escrituras automáticas; *collage* pictórico y escritural; deambula por el *frottage* de Max Ernst; se manifiesta en poemas colectivos y diálogos inconexos y surreales; desembocan en métodos paranóicos- críticos.

En la poesía y literatura hispanoamericana, las vanguardias se manifestaron en varios movimientos, los cuales asumen la concepción de la ruptura como formas modernas de subvertir y desarticular no sólo los lenguajes tradicionales, sino la visión del artista y su punto de vista ético. El Ultraísmo, el creacionismo, liderado por Vicente Huidobro, el Imaginismo, la poesía llamada “social”, se familiarizaron con las corrientes europeas de vanguardia.

En el polémico ensayo “¿Hubo un surrealismo español?”, Ricardo Guillón asegura que “no hubo en España surrealistas de estricta observancia; sí cabe hablar de obras con rasgos de este

tipo" (1982: 81). En términos generales, el autor de dichas notas supone la no-existencia de una escuela de actividad surrealista propiamente dicha en la España de entreguerras, es decir, que no se reconoció a Breton como guía y mentor literario entre los poetas ibéricos. Esta tesis pone en discusión las ideas sobre el surrealismo consecuente y activo en la poesía española, la cual había gestado ya transformaciones profundas al idioma desde el Modernismo y la generación del 98, dándole a éste más libertad de exploración, permitiendo "adentrarse en territorios poco frecuentados". (Guillón: 82). Así, poetas como Gerardo Diego, Salinas y Guillén no fueron influenciados por el Surrealismo, en tanto que el grupo del 27 se basó en Góngora, poeta totalmente distinto a los presupuestos surreales. (Guillón: 83).

En Latinoamérica, Vicente Huidobro, impulsor del Creacionismo, fue quizá uno de los más polémicos y entusiastas vanguardistas. Su obra abrió múltiples posibilidades de escritura experimental y le debemos su cosmopolitismo y búsqueda de otras aventuras poéticas.

Según lo anterior, los cambios radicales operados en la poesía hispánica no se deberían buscar sólo en la influencia de las Vanguardias francesas, sino en las mismas raíces de los movimientos y tendencias literarias españoles de finales del siglo XIX y principios del XX, dando prioridad a una exploración historiográfica que explicaría ciertos resultados estéticos.

Sin embargo, en un ambiente de vanguardias, los poetas españoles

vivieron experiencias análogas a las del mundo francés; "un estado de ánimo", según Guillón, que los unió en sus preocupaciones por el sueño, el inconsciente, lo maravilloso, y por ciertos poetas simbolistas y Malditos, lo cual se muestra en obras de Alberti, Lorca, Aleixandre, Hinojosa. Este pluralismo de "influencias", sirvió para que la poesía española manifestara una mayor pluralidad y riqueza de matices en sus búsquedas y, sobre todo, para que sus exploraciones no se quedaran reducidas a las líneas de una secta o escuela poética.

Y es desde la concepción de secta —a la que reduce Guillón al surrealismo— de donde se puede discrepar con este autor. Ya Paul Ilie lo nota y advierte en su ensayo "El Surrealismo español como modalidad" (comp. García de la Concha, 1982) que éste movimiento no se limita sólo a París ni a los seguidores de Breton, sino que debe entenderse como "modalidad literaria", modos universales que participan y comparten ciertas características con los modos nacionales. El grupo parisino se une a las inquietudes de los jóvenes españoles en ciertos gustos y búsquedas literarias. Ello nos remonta de inmediato a la figura de *analogía* entre el todo y las partes; poetas que asimilaron una *Sensibilidad de época*, manifiesta en el ambiente europeo y aún latinoamericano.

El surrealismo, estudiado entonces como modalidad literaria, abre la posibilidad de su análisis en poéticas particulares aparentemente alejadas de la influencia de Breton. No podemos, según dicha tesis, negar que algunos de los poetas españoles y latinoamericanos hayan asumido técnicas surreales, aunque sin ortodoxia. Su cambio de imaginería y de disposición ante los temas de la tradición hispánica, los une a esa gran aventura vanguardista del siglo XX. Cabe preguntarse si los poetas españoles

(Lorca, Alberti, Aleixandre, Hinojosa, Cernuda) constituyeron un grupo donde se pregonaba "transformar el mundo" y "cambiar la vida", o más bien se impuso la tarea de construir un nuevo lenguaje desde la poesía misma. Afirmación sospechosa puesto que algunos de los mencionados fueron realmente hombres comprometidos no sólo literariamente, sino con las tareas de transformación política y con las fuerzas democráticas de la época. Valga entonces afirmar que si es cierto que no hubo movimiento unitario surrealista en España sobre las disposiciones revolucionarias del momento, sí se asistió a una atmósfera de rebeldía general visible en todos los ámbitos.

Por otra parte, el tema de la ciudad ha sido asumido por los poetas modernos con una aguda sensación paradójica que fluctúa entre la aceptación y el rechazo. La pronta secularización que la modernidad trajo en el plano estético; la ruptura con la topología urbana premoderna; el situarse en un ambiente de "fisiologías" citadinas de rápidos cambios estructurales, hizo del poeta moderno un ser ávido de asimilar estos éxtasis en movimiento, como de rechazar los ambientes de soledad, masificación y anonimato a que la ciudad nos lanza. Excitación y terror: Baudelaire frente a los bulevares del alcalde Haussmann; Rimbaud en actitud de "ser absolutamente moderno"; Poe dándose un baño de multitud; José Asunción Silva, provinciano en París, dan cuenta de algunas sensibilidades de finales del siglo XIX que sintieron los primeros aletazos de la ciudad burguesa en vías de masificación.

Por supuesto, algunos de nuestros más grandes y caros poetas de principios del siglo no fueron ajenos a estos azares de la modernización y la modernidad citadina. Darío, y la mayor parte de la

generación del 98, junto a los modernistas latinoamericanos, expresaron su sentir frente a esos “monstruos elevados” o ciudades que se agitaban ante sus ojos y sobre los cuales escribirían hondos y sentidos poemas.

Pero la gran aventura del habitar, cifrar y descifrar la ciudad masificada se la debemos a las Vanguardias. Estas experimentaron una ciudad construida a través de las últimas conquistas de la racionalidad instrumental y con las estructuras monopolistas económicas burguesas, lo que desembocó en conglomeraciones caóticas cuyos resultados fueron la cosificación y enajenación del hombre. El surrealismo no estuvo jamás ausente de estos sucesos. Sus integrantes alzaron armas críticas frente a la razón enajenante capitalista, imponiéndose el reto de la ruptura, la trasgresión, la rebeldía y la revolución. Utopía y sueño; imaginación y libertad contra las sensibilidades masificadas. El hombre de acción capitalista — que tanto preocupó a los escritores del diecinueve — se enfrentó a la acción poética vitalista.

En España esto tuvo sus grandes conquistas y ventajas. El surrealismo español, representado especialmente por Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa, Larrea... también asume una fuerte crítica a la ciudad, edificando poéticas disímiles y ricas en este aspecto. La ciudad vista como “pesadilla” que abate al hombre; como espacio apocalíptico y negador de nuestros deseos, es, según Bellver, “un arquetipo que encarna la angustia existencial de unos poetas que se ven expulsados de su paraíso personal y obligados a vivir en un infierno urbano, colectivo”. (Bellver 1983: 542). De tal manera que prima en sus sensibilidades las dicotomías de infierno / paraíso;

civilización/naturaleza; bien/mal, lo que nos ubica en una mentalidad judeo-cristiana tan viva en algunos de ellos (Lorca, Cernuda). Lo dicotómico toca no sólo aspectos de índole religiosa, sino gnoseológicos tales como la disparidad entre sujeto y objeto (yo-mundo), individuo y colectividad, lo real y lo ideal, el deseo y la realidad (este último soberano en toda la obra de Cernuda). No estaban desterrados ni marginados del mundo vanguardista los españoles. Las mismas problemáticas se ventilaban en Zurich, Berlín y en París. Conectados a estas tendencias —al menos con las “sensibilidades de época”, los poetas españoles registraron una angustia de modernidad: el sentir la lenta y paulatina secularización de un mundo mágico-provincial no moderno, y la apertura de una mentalidad aldeana hacia la ciudad masiva. De allí el negativismo y choque de Lorca en *Poeta en Nueva York*; la sensación de exilio en Cernuda; la oscuridad y soledad en la ciudad albertiana; el símbolo de maldad y de caos para Aleixandre.

Sin embargo, existen otros orígenes para el desarrollo de sus visiones surrealistas de la ciudad. La llamada “tendencia a funcionar dentro de la línea metafórica” (Bellver: 543), es una de ellas. Escuchemos a Bellver: “más que una copia fotográfica de una ciudad específica, las imágenes urbanas surrealistas retratan un estado de ánimo de los poetas, muchas veces suscitado por el ambiente metropolitano amenazador...” (Bellver: 543-544). Esta tendencia a metaforizar la ciudad, va más allá de un simple naturalismo descriptivo y se propone expresar lo inexpresable, describir lo indescriptible, es decir, fundar una ciudad interior por medio de la palabra, crear presencias allí donde antes no existían.

En algunas de estos poetas, el paradigma del viaje se constituye en el catalizador para el cambio de actitud poético-vital. Lorca registra y funda una ciudad que se presenta nueva ante sus ojos. Procesa las visiones de una civilización enferma, virulenta, máquina que tritura la naturaleza y al hombre. La fealdad y violencia de sus imágenes, muestran la náusea del paseante, su inevitable miseria. La extranjería del poeta es manifiesta. Su marginalidad y extravío estallan en grandes oleadas de estupor, ira y asombro. *Poeta en Nueva York* es un grito estremecedor en los angustiosos pasadizos de una civilización en ruinas. Queda como paraíso La Habana, la naturaleza no muerta, sino encantada, mágica, con sus soles, música y tambores. Al unísono, y como dialogando en susurros con el de Granada, Cernuda también se siente extraño en tierra propia y ajena. Su actitud es radical; envía sus lanzas contra lo establecido por la sociedad burguesa, contra sus normas religiosas, la familia, el matrimonio, la religión. *Outsider*, Cernuda siente la angustia de vivir en un tiempo que niega al deseo. Como Tántalo está frente a los manjares, sufriente, con el suplicio de no poder alcanzar su goce. Es imposible para él estrechar, en estas abruptas ciudades, “hasta el fondo un cuerpo, una fortuna”. Su rebeldía histórica y metafísica, lo vuelve un anárquico rebelde que violenta todo en bloque, desafiando las leyes de la condición humana y las leyes astronómicas del universo.

Como un vigía de la angustia, Alberti se sitúa en una garita más comprometida. Su soledad está serena aunque sitiada en la ciudad que transita. En su libro *Sobre los ángeles*, existe una extraña correspondencia entre la soledad y la compañía, los elementos vegetales y el

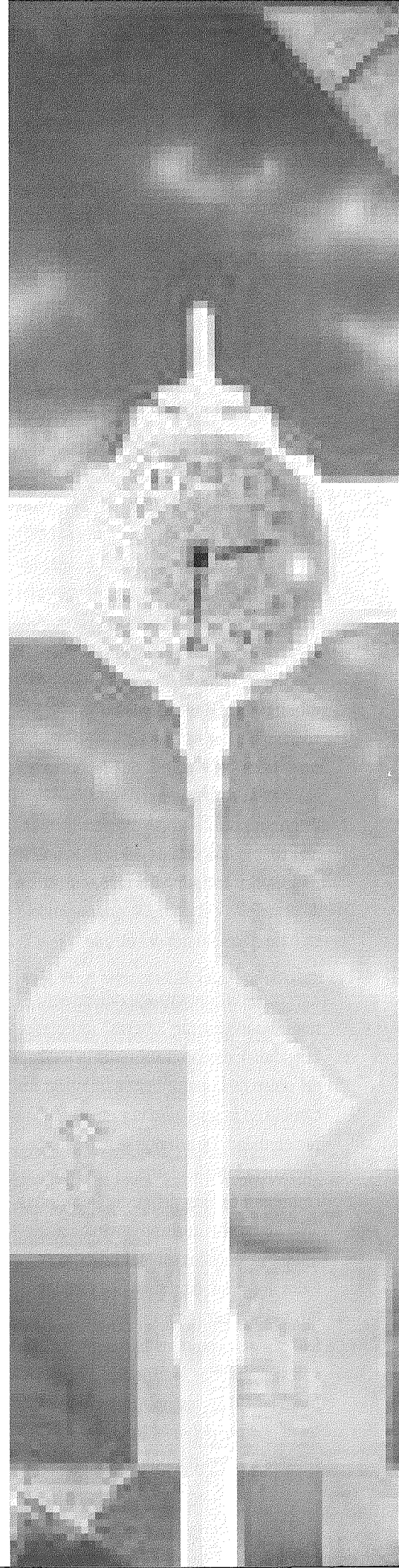
monumental frío ciudadano. No grita como Lorca ni se angustia interiormente por el deseo como Cernuda, pero sí lo estremece “el hombre masa” de Ortega, el anonimato y el desamor de la soledad capitalista. Junto a Aleixandre, observa una ciudad caótica, símbolo de crueldad y vaciedad espiritual.

Frente a dichos panoramas, no queda sino confirmar la estrecha relación de estas poéticas con los supuestos surrealistas, en tanto vanguardia estética que se propone una revuelta del ser en busca de un “nuevo mundo” y una “prometida realidad”, al decir de Juan Larrea.

En Latinoamérica, Vicente Huidobro, impulsor del Creacionismo, fue quizá uno de los más polémicos y entusiastas vanguardistas. Su obra abrió múltiples posibilidades de escritura experimental y le debemos su cosmopolitismo y búsqueda de otras aventuras poéticas. El poeta como “pequeño Dios”, expresa ya una de las críticas más fuertes al determinismo cultural y promete un proyecto de creación de la subjetividad autónoma y subversiva. Gran asimilador de la poesía caligramática de Apollinaire y de las propuestas dadaístas, Huidobro asume el rito de la poesía contestataria como experimento y juego. Su poema *Arte Poética*, por ejemplo, es quizás la mejor muestra de la petición de un poeta con fuerza vanguardista:

*Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede
temblando.*

*Inventa mundos nuevos y cuida tu
palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata,*



*Estamos en el ciclo de los nervios,
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.*

*Por qué cantáis la rosa, ¡ oh, poetas!
Hacedla florecer en el poema;*

*Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.*

El Poeta es un pequeño Dios.

En 1913, Guillaume Apollinaire escribía en sus *Meditaciones Estéticas*: “Ante todo los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte en la naturaleza” (1994: 16). Se proponía una valoración del gusto para las Vanguardias y un juicio estético distinto a la concepción clásica del arte, lo que impactaría en las producciones artísticas de principios del siglo XX, prolongando su halo hasta finales del mismo.

Experimentaciones vanguardistas se impusieron generar “nuevas” miradas a la realidad; desearon subvertir la lógica del orden de la naturaleza e impulsar un cambio en la sensibilidad y en la racionalidad. De allí que se les llamara “degeneradores” del arte, deshumanizadores del gusto. Desde estas posiciones, el Futurismo invitaba a utilizar “todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida que nos rodea”; hacer corajudamente el “feo” y matar como sea la solemnidad. Es necesario, escribe Marinetti el 11 de mayo de 1912, “escupir todos los días sobre el *altar del arte*. Nosotros entramos en los dominios ilimitados de

la intuición libre...” (Manifiesto Técnico a la literatura futurista). Esta reclamación en contra de “la pátina y la veladura de los falsos antiguos”, va a tomar fuerza en el Dadaísmo, sobre todo en el manifiesto escrito en 1918 por Tristan Tzara donde se invita a odiar la objetividad grasa y a la armonía, “esa ciencia que encuentra que todo está en orden”, pues “la lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios”. En el mismo manifiesto Tzara pide “que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos” (1994: 24).

Por su parte, y como buen visionario, Apollinaire observó en los pintores cubistas un cambio en la concepción y en la percepción de la imagen, la belleza y la realidad. El cubismo modificó profundamente las categorías clásicas del arte, su objetividad, los conceptos de armonía, orden, límite, la racionalidad proporcional, e impulsó (ya elaborada claro está por algunos de sus antecesores) una visualidad simultánea que ponía en juego las categorías de la mirada artística, produciéndose una ruptura radical con la naturaleza, los sistemas morfológicos tradicionales y la mimesis plástica: “Se puede pintar con lo que se quiera, decía Apollinaire, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódico...” (1994: 16). Y Tristan Tzara argumentaba: “El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los *medios*, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista

nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que puede voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea” (1994:16) lo que da como resultado el *collage*, el caos que nos manifiesta y proyecta tal como somos.

Experimentaciones vanguardistas se impusieron generar “nuevas” miradas a la realidad; desearon subvertir la lógica del orden de la naturaleza e impulsar un cambio en la sensibilidad y en la racionalidad. De allí que se les llamara “degeneradores” del arte, deshumanizadores del gusto.

Apollinaire invitaba, hacia 1913, a producir un colapso sobre todo en el tríptico platónico Belleza, Bondad, Verdad, sepultando la noción de realidad tridimensional, abriéndose a la modernidad del caos y a la cuarta dimensión, es decir, al espacio mismo, a la dimensión del infinito, la que, según este poeta, dota a los objetos de plasticidad. Al proponerse producir una ruptura con las dimensiones euclidianas, surgen las dimensiones problemáticas, impulsoras del desvío del gusto. Eventos posteriores llevarían al Surrealismo a profundizar sobre la concepción de realidad y sobre los múltiples subjetivismos estéticos dentro de las vanguardias. Después de esto el arte no volvió a ser el mismo.

En pleno fulgor surrealista, la conocida frase de André Breton “hay un hombre a quien la ventana ha partido en dos”, situaba a los artistas en las peticiones

teleológicas estético-poéticas y culturales de las vanguardias. Si algo ha quedado claro después del primer manifiesto surrealista, es que este movimiento propuso no sólo un proceso de transformación del arte del siglo veinte, sino una subversión, tanto rebelde como revolucionaria, de las más profundas estructuras antro-po-filosóficas de Occidente. Sus ambiciones de transformar el mundo y cambiar la vida, ponían en tela de juicio los conceptos más primigenios de la noción de realidad y toda la sistemática elaboración de la lógica normativa formal con sus tres principios centrales, como también las ideas de verdad racional.

Cierto es que el camino había sido ya horadado por la estética romántica y por F. Nietzsche. Algunos Simbolistas y Malditos siguieron talando el bosque de la racionalidad instrumental moderna. Las vanguardias fueron el resultado de estas grandes empresas. El Surrealismo, como uno de los últimos movimientos de entreguerras, levanta también sus armas frente a una desvertebrada cultura en crisis llena de angustia y desesperanza. ¡Cambiar todo! ; poner en su lugar a las dogmáticas nociones sobre la realidad; atacar el sectarismo cristiano y a la sociedad capitalista; construir otras lógicas, otras éticas, otras estéticas más acordes con el poético sueño del hombre occidental.

Al estudiar los fundamentos teóricos vanguardistas, casi todos los analistas llegan a un punto de encuentro sobre las mismas: la profunda ambición de cambio, la necesidad de renovación y transitoriedad de un orden a otro. Así, en el Dada se pretende abolir las fuentes ancestrales de la lógica occidental, es decir, el dualismo contradictorio. “Orden= desorden; ego = no-ego;

afirmación = negación” escribe Tzara. Emprender un gran trabajo negativo de destrucción reafirma su obsesión por el cambio.

Lo no racional y lo ilógico, el sueño, el inconsciente, la imaginación, la intuición, la consagración del instante, lo inefable, la locura, el misterio, el vitalismo, se oponen al sistema normativo de uniformidad. En el arte de las vanguardias existe la mitificación del vagabundo romántico que inflige las leyes sociales, políticas, estéticas, religiosas, morales, proponiendo, a lo nietzscheano, nuevas tablas de valores. “Estoy contra los sistemas, escribe Tzara, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno” (1994: 20).

Al estudiar los fundamentos teóricos vanguardistas, casi todos los analistas llegan a un punto de encuentro sobre las mismas: la profunda ambición de cambio, la necesidad de renovación y transitoriedad de un orden a otro.

Producir una nueva percepción subvierte el lenguaje de la modernidad instrumental. Es aquí donde está la mayor rebeldía y expresión vanguardista. Dada quiere bombardear la integridad de la lógica formal y la expresión lingüística del poder generado en el lenguaje. Por su parte, el surrealismo también promueve el cambio pero no desea el caos total, sino rehacer el camino del origen, o en otros términos, buscar un reordenamiento del mundo y una escritura anti-representacional. Puesto en crisis el discurso tradicional, la pretensión surrealista va más allá de un “discurso naturalista representativo”

(Ortega 1983: 59). La empresa es ardua: fundar no sólo un nuevo mundo, sino una nueva poesía, un nuevo lenguaje. Por ello se entiende la respuesta de Breton y Paul Eluard a Valéry en sus *Notas sobre poesía*: “El lirismo es el desarrollo de una protesta”.

Según Octavio Paz, tres son los núcleos principales que impulsan esta aventura: la libertad, el amor, la poesía, todos ellos fundidos por el sueño, la imaginación y el deseo. Paz, en su elogioso ensayo “El surrealismo”, compilado por Víctor García de la Concha (1982: 36-49) da cuenta de la profunda conciencia de renovación que este movimiento traía en manos. Empresa nada conciliadora ni indiferente, ante todo provocadora de la diferencia. De allí sus propuestas de técnicas artísticas que van desde la automatización psíquica hasta la búsqueda de lo insólito, lo maravilloso, lo desconcertante. La aventura como “ejercicios de la libertad”, no como doctrina, sino como actividad poética que obliga a la realidad a ser ella misma (Cf. Paz 1982: 38).

Desde estas perspectivas, la subversión surrealista es ante todo una propuesta que sugiere un cambio de actitud frente a la dualidad conceptual de Occidente. El “hombre partido en dos” de Breton (instinto / razón; cuerpo/alma; culpa/ salvación; yo/mundo; naturaleza/ historia...) se logrará al fin reunir en una Ontología Estética vitalista, intersubjetiva, en la utopía libertaria del sueño que es a la vez acción participativa en y desde lo real. Como crítica a las profundas raíces de la cultura Occidental y como exigencia de construir Nuevas Tablas de valores, el Surrealismo se constituye en una empresa ética de superación subjetiva y social. “Yo soy el otro” había escrito Gerard de Nerval; “yo

es otro" poetizó Rimbaud. Y son estas dos sentencias las que servirán de guía a Breton y a sus colegas en la búsqueda de una ética personalista y comunitaria que pretende abrir el YO a la totalidad a través de lo poético. Comunión exterior/ interior; creación comunitaria de lo estético; afán por salir de sí mismo y habitar en el otro. Se trata de romper con el ensimismamiento individualista de la sociedad burguesa y elevar al hombre a un descubrimiento de otras regiones y asombros. La fragmentación ética quedaría resuelta en una síntesis dialéctica hegeliana, la cual provee una nueva alianza mítica real y epistemológica en la escala del conocimiento.

Este "desarrollo de la protesta" llega hasta los años cincuenta a Estados Unidos y es asumida por el movimiento vanguardista literario y poético más influyente en dicho país: la Generación *Beat*. Allen Ginsberg, su profeta

indiscutible, publica en 1956 su poema *Howl* (aullido) que es una impugnación al modo de vida americano (del *American way of life*). Junto a William Burroughs, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, entre otros, funda a mediados de los años cincuenta uno de los movimientos más impactantes y transformativos de la cultura y la literatura estadounidense. Su contracultura asumió lo apocalíptico, uniéndose a la experiencia de las drogas, lo prohibido y contestatario. Como concepción de cambio y utopía literaria, los poetas *Beat* se ubican por lo tanto en los principios vanguardistas del siglo XX. El poema *América* de Ginsberg da clara muestra de lo dicho.

América te ha dado de todo y ahora nada soy.

América dos dólares con veintisiete centavos 17 de enero, 1956.

No puedo seguir con mi propio juicio.

¿América cuándo terminaremos la guerra humana?

Jódate con tu bomba atómica.

No me siento bien no me molestes.

No escribiré el poema

Hasta que no estés en mis cabales.

¿América cuándo serás angelica?

¿Cuándo te quitarás la ropa?

¿Cuándo te mirarás a ti misma desde la tumba?

¿Cuándo merecerás tu millón de troskistas?

¿América por qué tus bibliotecas están llenas de lágrimas?

¿América cuándo enviarás tus huevos a la India?

Me ponen malo tus insanas solicitudes.

(Fragmento)





Sin embargo, las rebeldías vanguardistas, que se dirigían contra el sueño de la razón, fueron digeridas en las últimas cuatro décadas por las manifestaciones mediáticas. Múltiples sucesos han puesto en cuestión sus planteamientos utópicos. Conocemos las crisis de las ideologías al final del siglo XX; sentimos el abismo dejado por la caída de los grandes Relatos. Las propuestas de una estética contestataria, el sueño vanguardista de socializar la poesía y poetizar la sociedad, siguen todavía produciendo seducción y maravilla. Y lo siguen provocando aunque para muchos su agotamiento está unido al fracaso y fin de la modernidad, en tanto que para otros, dichas peticiones de un racionalismo analítico-crítico moderno no se han cumplido todavía y están invernando en un extenso letargo en la sociedad capitalista.

Agotamiento de las vanguardias y relajamiento estético

La década del sesenta marcó el fin y el inicio de algunas sensibilidades culturales y políticas de las vanguardias. Fin de una revuelta vanguardista teleológica e inicio de una era de masificación, dominada por los medios y relajada con propuestas de un hedonismo superficial. Estas posiciones alteraron los proyectos modernistas de principios del siglo XX y llevaron, poco a poco, a su desgaste y agotamiento.

En el período de la segunda posguerra, los manifiestos de ruptura sufrieron un proceso paradójico al ser asumidos por el gran público ya no como “discursos duros” y contestatarios, sino como divertidos y confortables escándalos

gracias a la masificación mediática, convirtiéndose en slogans publicitarios, entretenimientos, moda, espectáculos, disolviendo, por supuesto, sus metas originales. El éxito y reconocimiento despojaron a las vanguardias de las ideas de ruptura, siendo asimiladas y manipuladas por las de relajación, confort y fascinación. De la estética del triunfo se pasó a la *estetización* masiva de sus propuestas. Relajamiento ideológico y artístico. Las búsquedas vanguardistas se fueron institucionalizando hasta quedar convertidas en divertimento. Llegadas a este momento, las vanguardias ya no produjeron rabia ni indignación; no eran motivo de miedo. Por el contrario, su presencia fue necesaria para que el establecimiento construyera un simulacro de rebeldía, una democratización masiva pero vigilante de

las protestas. Así, institución y vanguardia mantuvieron una convivencia pacífica. La vanguardia sirvió al poder para que éste impulsara entre las clases altas, y sobre todo las medias, la idea de apertura y libertad, de antipuritanismo y hedonismo popular controlado. En este punto, la teleología vanguardista estaba acabada, aniquilada, controlada.

Las propuestas de una estética contestataria y el sueño vanguardista de socializar la poesía y poetizar la sociedad, siguen todavía produciendo seducción y maravilla.

Si se considera a la modernidad como una cultura de la crisis, o crítica, y las vanguardias como hijas de esas crisis, en el estadio de posguerras éstas fueron digeridas y maquilladas por su capacidad de expansión escenográfica. Por lo mismo, los resultados de las vanguardias se vieron envueltos por una *estetización* de la revuelta. Como sabemos, la concepción lineal y progresiva del tiempo histórico las conmovió e influyó tanto que generaron fracturas en esa linealidad, encaminadas a un futuro mejor. Sin embargo, a partir de los sesentas la idea de la temporalidad fue en gran medida puesta en cuestión, produciendo una fragmentación en la secuencia cronológica. He aquí también un síntoma del agotamiento vanguardista: el desencanto del mito moderno sobre la historia, resquebrajándose los paradigmas de acción o reacción e imponiéndose la despreocupación frente a la evolución histórica. A la noción de cambio se le fue dando un significado distinto al de los

discursos modernos unitarios, universales y muchas veces dogmáticos. El cambio, para este estadio posmoderno, no demandaba esfuerzo supremo, sólo disponibilidad de aceptarlo; es decir, con la posmodernidad se pasó de la resistencia combativa a la indiferencia relajada. Aceptación y disposición de algo que de por sí produce sensación de movimiento, pero no cambios radicales. “El cambio está en todas partes, pero vivimos, culturalmente, en un mundo perfectamente estático. La contradicción es sólo aparente, ya que la estasis no es ausencia de novedad y cambio - una total quietud - sino también la ausencia de un cambio secuencial ordenado” (Calinescu, 1991: 146).

Al tiempo que las vanguardias se agotan, los conceptos de experimentación, novedad, sorpresa, maravilla sienten un revés involutivo, todos ellos consumidos y producidos en serie por los media. Despojada la idea de cambio, ésta pasa a convertirse en cliché y costumbre. La sensación de vivir en un periodo revolucionario se va perdiendo lentamente. Para Lipovetsky, ésta ha sido una de las grandes empresas en fracaso:

Los manifiestos rimbombantes de principios de siglo, las grandes provocaciones ya no se llevan. Agotamiento de las vanguardias; ello no significa que el arte haya muerto, que los artistas hayan perdido la imaginación, ni que las obras más interesantes se han desplazado, ya no buscan la invención de lenguajes de ruptura, son más bien ‘subjetivas’, artesanales u obsesivas y abandonan la búsqueda pura de lo nuevo ... la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte (1998: 120).

Ser revolucionario permanente era exigir también compromiso y disciplina; explosión y terrorismo activo. Dichas premisas suenan hoy como exóticos lenguajes de un tiempo que se liquidó, quedando mutadas por micro-proyectos más leves y desgravitados. La pesadez del discurso autoritario vanguardista se disuelve en la liquidez de los lenguajes “permisivos” posmodernos. Pero entendamos que esta permisividad del discurso lleva también, por su ligereza, a una forma de conciliación y colaboración con el establecimiento, pues con la puesta en red del slogan “aquí todo está permitido”, se fortalece una democracia simulada, controlada por los imaginarios del consumismo y la publicidad. Las vanguardias, que buscaban una ontología estética de la libertad, tenían de por sí obstáculos que daban razón de ser a sus peticiones. Caídos los muros- aparentemente- ya lo que estos movimientos deseaban se ha vuelto en alguna medida digerible y posible, gracias a la lógica del *marketing* y de la moda. “El modernismo, dicho en términos de Lipovetsky, era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura; el posmodernismo es una fase de expresión libre, abierta a todos” (1998: 125).

Aquí, los procesos de *estetización* posmoderna influyen en el agotamiento y relax de las categorías estéticas modernas de trascendentalismo, sublimidad, autenticidad, monumentalidad estética, individualidad creadora. Estas sacudidas repercuten también en la idea de obra orgánica de la modernidad. La “muerte del arte” intuita y sentida por Hegel, muerte de la noción de un arte sistémico, se produce con grandes estruendos en la fragua posmoderna. Ahora vivimos con los fragmentos que se fusionan híbridamente, adquiriendo

características de *bricollage* estético. Todo se funde y se disipa, se arrebatan en una producción plural y múltiple; es decir, de “ahora en adelante el arte integra todo el museo imaginario, legitima la memoria, trata con igualdad al pasado y al presente, hace cohabitar sin contradicción todos los estilos” (Lipovsky 1998: 124). Obra abierta que desestabiliza la noción de obra orgánica moderna. Allí donde otros proponían unidad y coherencia, la *transvanguardia* propone multiplicidad, dispersión, colección e imprecisión. Coexistencia pacífica, insistimos, entre lo tradicional, el presente y las conquistas del futuro. La llamada *moda retro* es uno de sus productos más preciados. Descentramiento de algo que para el modernismo crítico era crucial: poner en cuestión el pasado para superarlo. Hoy parece ser que esta petición se ha archivado o cambiado por una posición acrítica casi atemporal y transhistórica.

La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría metabistórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado...La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura...pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad (Umberto Eco, citado por Calinescu 1987: 269).

Para Eco, la tradición lineal histórica y el afán de fracturar la secuencialidad para seguir la recta y el fin – propuesta vanguardista – han sido superadas o mutadas por la noción del tiempo plural, discontinuo, disperso y caótico. Volver al pasado no para superarlo sino para convivir con él en sus más extrañas y arduas conquistas.

En contraparte, Fredric Jameson, enfrenta la crisis no sólo de las vanguardias sino de la modernidad entera, desde una perspectiva más crítica y radical. Para este teórico las conquistas del arte moderno se han vuelto arcaicas e insignificantes debido a la mutación de la cultura por la canonización e institucionalización académica de las vanguardias. Ya estas no escandalizan a nadie, sino que complacen con su oficialidad. “Lo que ha sucedido, escribe Jameson, es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general...” (1995: 18) respondiendo a la lógica cultural del capitalismo avanzado. En esta lógica, por ejemplo, el cuadro *El Grito* de Edvard Munch – el cual es un paradigma de los temas modernistas “como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento” (Jameson: 31) – en la época de relajamiento vanguardista queda despojado de afectos y sentidos críticos, cambiándose estos paradigmas por la frivolidad suntuaria de un envolvimento decorativo. Entre Munch y Warhol, suceden las transformaciones radicales que en la modernidad estética han pasado a constituir unas nuevas sensibilidades artísticas en los últimos años. Munch nos lanza a la angustia y a la soledad alienada, logrando captar la subjetividad que impone un estilo personal distintivo. Por su parte, Warhol manifiesta un proceso de fragmentación o “muerte del sujeto”, el fin de las

traumáticas tensiones, cambiadas por las nociones de fetichismo mercantil, frialdad, sepultándose así la llamada “pincelada individual distintiva”. Esta mutación de las grandes temáticas, tales como la temporalidad, la muerte y la angustia, refleja un proceso de ingravidez y levedad ante los discursos llamados duros o fuertes y la irrupción de unas mentalidades plurales, descentradas, volátiles, las cuales proponen impulsar discursos blandos o débiles, tal como les llama Gianni Vattimo. Pero ¿a qué precio para el arte?

Al tiempo que las vanguardias se agotan, los conceptos de experimentación, novedad, sorpresa y maravilla, sienten un revés involutivo, todos ellos consumidos y producidos en serie por los media. Despojada la idea de cambio, ésta pasa a convertirse en cliché y costumbre.

Al decir de Jameson, un precio muy alto es el que se paga. “La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*”. (1995: 41). El *pastiche* es el reencauche híbrido, nostálgico, proveniente de la llamada “moda retro”, la cual genera una rapiña sin consideración de todas las producciones del pasado, convirtiendo al arte en una alacena de recursos muertos, revivido con un singular estilo de hibridaciones permanentes, modificando a la vez las nociones de historia y de memoria. El pasado aquí es sólo un archivo, un armario de antigüedades que sirven para crear objetos espectáculos, provocativos, excitantes y simulados. Con

el pastiche se relaja la fuerza del significado histórico hasta convertir las obras en adornos y ornamentos superficiales, averiados en sus sentidos. Por lo tanto, el precio que se ha pagado por esta desgravitación de las vanguardias va desde la misma pérdida del significado contestatario hasta la relajación de las exploraciones, aventuras y búsquedas de nuevas posibilidades. El futuro ha sido puesto en pausa. Primacía del prefijo “neo” y de la mitologización de lo “retro”; intertextualidad o eclecticismo decorativo y nostálgico. La desgravitación de la monumentalidad estética y de los géneros modernos, edifican el *bricollage* y la multiplicidad de los relatos.¹

Para un estudioso de las vanguardistas como lo es Eduardo Subirats, las utopías de esperanza en la emancipación humana, contienen a la vez un gran nihilismo histórico con signos apocalípticos respecto al presente de la cultura. De esta manera, nihilismo y mesianismo se unen como posibilidad estética lo que constituye una “dialéctica de la vanguardia”. Desde un proceso demoledor surge el deseo de construcción; de la estética del fracaso a la estética del triunfo. Esto es quizá lo que posibilita a la vanguardia ser tan

contradictoria y rica en ambigüedades teóricas y exploraciones experimentalistas notables en sus hallazgos. Así, para Subirats:

la vanguardia aparece fundamentalmente como un fenómeno negativo, como una protesta y una violencia dotada de un sentido ambivalente: a un tiempo emancipador e imperativo, abierto al futuro como libertad y cerrado a la experiencia subjetiva que fuera capaz de otorgarle un contenido creador. Las vanguardias fueron, no obstante, y al mismo tiempo, un fenómeno cultural altamente positivo, volcado al futuro, afirmador de nuevos valores, anticipatorio, utópico y aún profético. (1989: 90).

Ambigüedad positiva y negativa que despertó interés no sólo en la estética sino en la política, lo que hizo que la vanguardia asumiera una cierta “pérdida de autonomía” del arte y pasara a conformar un más allá del arte, es decir, una correspondencia entre la utilidad práctica transformativa de la estructura simbólica artística, llevada a praxis revolucionaria. El arte aquí se conjugó con la utilidad y a veces con la actividad partidista. “Un esfuerzo por intervenir en los quehaceres sociales, por aprehender la sociedad y la cultura como un todo, y por transformarlas con arreglo a las recién descubiertas categorías estéticas y utópicas” (Subirats 1989: 94). Por lo tanto, la categoría de trascendencia romántica se legitimó, adquiriendo de nuevo un proyecto llamado progreso,

¹ En resumen, para Jameson, la estética posmoderna incluye entre otras características “la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia y de lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo” (Rincón 1995: 35)

futuro, búsqueda del absoluto. Necesidad de fundar valores nuevos a través de la actividad artística, que con las vanguardias asumió matices de compromisos ideológicos. De allí su origen moderno y el ser hija de la racionalidad crítica, su pasión por la autocrítica y “la idea de renovación, de reformulación siempre comenzada a partir de cero de valores individuales y colectivos...” (Subirats: 84).

Subirats insiste en este aspecto. La vanguardia, igual que el Humanismo, la Reforma, la Ilustración es producto de la modernidad, y ello es lo que da su mayor y mejor sentido. Negación y autosuperación con la idea del tiempo moderno, con la noción de crisis y fractura, de linealidad temporal y secuencialidad de la civilización. Esto elevó el deseo de conseguir nuevos estilos estéticos para, al decir de Bretón, transformar no sólo el mundo sino cambiar la vida.

Sin embargo, ya lo anunciamos arriba, la época heroica y utópica de la vanguardia vio caer sus banderas y manipular sus armas por la industria cultural y la tecno-cultura. Para muchos estas utopías han muerto, pues sus valores estético-políticos se han legitimado y reproducen el orden del *establishment*. Neoconservadora, hoy la vanguardia es víctima de las burocracias que tanto combatió, de las tecnocracias y del mercado internacional que la explota como mercancía exótica de un pasado mesiánico y genuino. Su trascendencia, reflexión, ruptura, pulsión crítica, la fe en el triunfo por la libertad, han decaído.

La crisis de la modernidad ha presupuestado una época de vacíos y nihilismos realizados, es decir, el desencanto del desencanto moderno o posmodernidad. Según Subirats, este decaimiento es el resultado de la dialéctica interna que impulsaba a la vanguardia. Por una parte, su signo revolucionario, por otra, su deseo de racionalizar la vida a través de un proyecto que legitimara un sistema utópico, pero sistema normativo al fin y al cabo. Acabados los tiempos de la tensión crítica e impuesta la época de la relajación sintética, los objetivos de la emancipación se disuelven, quedando sólo los de legitimación del sistema o establecimiento.

Las vanguardias se han convertido, a partir de la segunda guerra mundial, en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no solo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales... Es propio de la dialéctica de las vanguardias, el que, una vez cumplido su cometido iconoclasta y crítico, se conviertan ellas mismas en un fenómeno afirmativo, de carácter normativo, y acaben afianzándose como un poder institucional. (Subirats 3: 86).

Se podría llamar a esta relación sintética y acrítica el fracaso de los macroproyectos, lo que ha llevado a una sensación de escepticismo mayor en un futuro inmediato. ¿Qué nos dejan estas fragmentaciones?, ¿Qué ha sido del arte a partir de este agotamiento, relajación y fracaso vanguardista?



Es indudable que existen nuevas conciencias literarias, artísticas y culturales en esta época posmoderna: las tecnologías habitan construyendo una cierta estética cibercultural; la crisis del concepto clásico de estilo y de género y su cambio por el de hibridación multimediática del arte; la fragmentación de la realidad y de los proyectos motrices de la modernidad; la imposición de microproyectos relativos y aceptados; la individualización en masa y el espectáculo, el simulacro estético y la banalización de la cultura. Vivimos en la época del lenguaje posmoderno problemático sin resistencia. El arte actual, por lo tanto, no tiene lo llamado por los vanguardistas “voluntad de estilo” o la manifestación deseante de una producción innovadora. La esfera artística se centra más bien, siguiendo a Jameson, en una reproducción sistemática de los elementos artísticos del pasado, que lleva a un “no estilo” (Subirats) desinteresado en el futuro. El “no estilo” posmoderno es, sin embargo, un nuevo estilo artístico no homogéneo, sino múltiple y diverso que se basa en el eclecticismo de formas donde todo se acepta y vale, generando así un síntoma de “manierismo posmoderno” que para algunos – vgr. Baudrillard, Jameson, entre otros – encierra un símbolo de decadencia y de virtuosismo híbrido multimediático. Las fracturas sobre los llamados “discursos duros” de la modernidad, alimentan estas nuevas dimensiones de “discursos

blandos” que cuestionan los conceptos totalizadores, unitarios, universales de la razón modernizadora. Y son estas manifestaciones del “pensamiento débil” las que han motivado a los antiposmodernos a catalogar este proceso como una manifestación epígona y decadente de los movimientos estéticos de la modernidad, ya que “ni sus posturas críticas son lo suficientemente consistentes, ni sus soluciones formales pueden considerarse precisamente como innovadoras” (Subirats: 164). La posmodernidad, según sus detractores, no ofrecería en su fragmentación las categorías capaces de organizar de nuevo el todo con paradigmas surgidos de una racionalidad crítica. Creemos que este cuestionamiento es demasiado radical y cae muchas veces en la nostalgia y en la impugnación a las nuevas tendencias actualmente sentidas y en avance. Nuestra tesis es que en medio de las rupturas de la racionalidad hegemónica y universalista, los resultados de las mismas deben estudiarse y verse como un proceso contradictorio donde muchas de sus propuestas funcionan en torno a lograr miradas nuevas o marginadas por siglos de racionalismos excluyentes y despóticos. Así, las nuevas categorías poéticas posmodernas, que veremos más adelante, nos están brindando alternativas distintas en la consecución de la obra de arte, no sin decir que en su interior deviene también lo que Baudrillard y otros llaman la trans-estética o muerte de la ilusión estética,

ambigüedades que en su momento también fueron vistas con preocupación por los estudiosos de las vanguardias, y sin embargo, éstas prosiguieron entronizando discursos polémicos y conflictivos.

Sin embargo, la época heroica y utópica de la vanguardia vio caer sus banderas y manipular sus armas por la industria cultural y la tecno-cultura. Para muchos estas utopías han muerto, pues sus valores estético-políticos se han legitimado y reproducen el orden del *establishment*.

La relajación de las vanguardias ha facilitado el surgimiento de un nuevo contexto cultural donde, en palabras de Julio López, “el periodista sustituye al artista; el relaciones públicas al intelectual; el moderador al autor; el presentador al presentado; la información a la creación; el cóctel del libro al contenido del libro; la publicidad a la textualidad”. (1988: 126). Contexto cultural que también ha motivado la construcción de una *transvanguardia* que fusiona todas las modas en un llamado “arte industrial” cuya trascendencia se ha trocado por el *marketing*. Para Julio Rubio Navarro “la *transvanguardia*, más que otra cosa, es una industria... El objetivo de esa industria es, naturalmente, en última instancia, vender cuadros”

(1983: 41).² Hija de la postindustrialización, la *transvanguardia* posee casi todos los elementos de la nueva sensibilidad posmoderna. El crítico español Francisco Calvo Serraller señala algunos de ellos:

¿Qué es lo que me atrae de ellos? La habilidad, el desparpajo, el cinismo elegante, la teatralidad de opereta, la apropiación irresponsable del pasado, los desplantes juguetones, el voluntarismo profesional, la fe en la moda, el aplomo en medio del desconcierto, el oportunismo, el sincretismo, la habilidad (...); en definitiva, un conjunto de cualidades deliciosamente decadentes, muy acordes con el espíritu de nuestra época transvanguardista. Desde el pop, todo el que se precie sabe que no hay estilo sin una colección de gestos y actitudes, que no hay conciencia generacional que no esté basada en una determinada marca de zapatos. (Citado por Julio López, 1983: 128).

Desde Hegel hemos presentado el Fin del arte; fin de su Aura, de la ensoñación y construcción de lo fantástico. Agotamiento para describir la “otra” orilla, lo innombrable e inexpressable, aquello oculto tras pesados velos. El lenguaje de un arte explorador, fundador de realidades por medio de la palabra creadora, se ha cambiado por un imaginario fácil y cómodo. La agudeza para potenciar una estética como utopía posible, gracias a la fuerza provocadora del artista, ha sido transmutada por una relajación sin horizonte. ¿Qué futuras sensibilidades artísticas nos aguardan entonces?. Sensibilidades en línea, *estetización* de lo cotidiano, democratización de un simulacro: todos podemos ser creadores. Pero, insistimos en nuestra preocupación ¿cuál es el precio que el arte debe pagar por ello?

Parece que hoy los artistas no desean pasear por la cuerda floja de un arte visceral hecho con sangre, por el “peligro de los peligros” que, según Hölderlin, es la poesía. Para las nuevas sensibilidades ojalá se acabara el arte de los sanguíneos y se impulsara un arte de confort, flemático, decorativo. Proliferación de gustos banales, cursis. Allí nada se contradice; multimedia e indiferencia sensible; intercambio de imaginarios, legitimación de todos los estilos; eclecticismo de pulsiones y tonalidades. “Todo sirve”, “todo vale”, “todo es apto”. Poesía elaborada para todos, complaciente y sin resistencias críticas ni traumas personales. Fin de las pulsiones vanguardistas de sublimidad,

autenticidad, angustia, de tensión estética. Puesta en escena de la llamada “muerte del sujeto” pasional; es decir, ahora entra en acción un artista discreto, medido, que oculta las emociones. La pasión de un Van Gogh, la fuerza de un Apollinaire, la rebeldía metafísica de Artaud, la irreverencia de Tzara, no existen en estos mapas trans-estéticos, al decir de Baudrillard. Esta trans-sensibilidad muestra en el fondo un proceso de control y vigilancia por parte de la autoridad oficial. Se confirma con ella un miedo al “descontrol” del artista, una prevención frente a la fuerza que sacude una norma tanto jurídica-social como metafísica. Relajamiento existencial, seducción de lo ornamental en contra de lo esencial.

Es cierto, se agotaron las Vanguardias, su fuerza provocadora. Improvisación *versus* disciplina; discursos “blandos” *versus* discursos “duros”; ligereza *versus* experimentación; hedonismo permanente *versus* revolución permanente; ornamento *versus* monumento; entronización del instante *versus* compromiso futurista; *marketing* estético *versus* sublimidad; inmediatez *versus* proyecto; mínimo de resistencia y máximo de indiferencia.

² “Achile Bonito Oliva (1980) caracterizaba así la *transvanguardia*: 1) la meta que busca ha perdido claridad. 2) Ha dejado de existir un pensamiento optimista del progreso y no hay un encargo social. 3) Se tiene una actitud de nomadismo: no hay direcciones precisas, solamente hay un centro que no lo es: el cuadro. 5) Se recurre al dominio del oficio, a antiguas tradiciones pictóricas, lo mismo que al conjunto de las técnicas consagradas por la vanguardia y a su apertura hacia las técnicas de la comunicación medial. 8) Se utiliza la historia del arte como un pozo de la dicha, con la consiguiente reconquista de la iconografía y de los estilos de todos los tiempos. Se toman prestados, hasta en un mismo cuadro, los cuadros y los estilos más diversos, se juega con diferentes niveles de significación, con el empleo metonímico de las citas” (Rincón 1995: 24).

