

Andrés Barba

Vanguardia e imagen: Una poética de la inconveniencia

Un interesante artículo que da cuenta de las vanguardias, sus posturas y sus postulados, explorando algunas de sus implicaciones.

(Primera de tres partes)

*¿Qué es el arte puro según la concepción moderna?
Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el
objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y al propio
artista.*

Ch. Baudelaire los paraísos artificiales.

Diría Bretón, trastabillado de juega surrealista y recién expulsado del partido comunista: "La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será"; y hay en sus palabras un resquemor de aún pataleo, de niño cansado de jugar que no quiere, sin embargo, que nadie le expulse de su patio, ni que nadie, más grande o más fuerte que él, venga a tratar de compartir sus dominios. Se ha ido voluntariamente porque, dice, rechaza el sometimiento del ser humano a las directivas de cualquier política. La realidad es que tan inmotivado fue su ingreso eufórico como su rechazo visceral, semejante, por cierto al de Aragón, quien no tarda demasiado en cambiar declaraciones como "Mi partido me ha devuelto los colores de Francia", por otras como "Fuego os digo / fuego la dirección del partido comunista". ¿Qué hay en el entreacto de semejantes euforias? ¿Qué podía conseguir que escritores de la talla de Borges, Tzara, Huidobro, Vallejo, Eluard, Reverdy, se amaran, odiaran, citaran y designaran con tanta pasión en tan poco tiempo? ¿Son reales sus odios; sus amores, son de verdad?

El entreacto es la vanguardia y uno de los primeros elementos que debe considerar cualquiera que se acerque a ellas con serio afán de entenderlas es su condición teatral. Lo emocional—el camino. Fingimos en orden a ser entendidos, teatralizamos nuestras pasiones, nuestros sentimientos para hacerlos comprensibles ante los demás, vivimos así en constante estado de "fechoría" porque mentimos y porque es al mentir, curiosamente, cuando somos comprendidos con veracidad. Llora el niño al que otro niño más fuerte ha quitado el juguete no porque desee llorar, sino porque ha aprendido que el llanto es la expresión social a través de la cual su indignación va a ser comprendida.

Es el descubrimiento de esta verdad, entre otras que analizaremos luego, el que posibilita el nacimiento social de la vanguardia como movimiento. Reducir la vanguardia a sus expresiones artísticas, (literarias, pictóricas, cinematográficas) sería no entender un hecho básico; el de que la vida de los artistas de vanguardia, o al menos la de los que fueron más conscientes de serlo, era la teatralización en estado puro de su afectividad.

La concentración excesiva que estos autores daban a sus estados de ánimo, sus euforias y desagrados no podría darse, tampoco de forma aislada, precisaba de una colectividad a la que comunicarse, una colectividad que ayudara, asimismo, a destruir, que es el origen básico de la violencia vanguardista. Una emoción, explica Sartre, es "una transformación del mundo. Cuando los caminos trozados se hacen demasiado difíciles o cuando no vislumbramos caminos, ya no podemos permanecer en un mundo tan urgente y difícil. Todas las vías están cortadas y, sin embargo, hay que actuar. Tratamos entonces de cambiar el mundo, o sea, de vivirlo como si la relación entre las cosas y sus potencialidades no estuvieran regidas por unos procesos determinados sino mágicamente, y esto es, precisamente lo que hace la vanguardia en un mundo que la imagen ha tomado en posesión".

Desde la primera vanguardia dadaísta, y todavía mucho después del primer manifiesto surrealista de 1924, la imagen se hace vacía, carente de significado, se agota en su puro mostrarse y, por tanto, no puede (no debe) ser tomada en serio. La superficialidad es, por tanto, la única vía para acercarnos al arte, lo mismo que el humor, ya que nada de lo que hacemos tiene importancia, ya que verdades y dogmas se alzan y desmoronan, ya que nada de los que hacemos debe perdurar (y sin embargo no ha habido acciones tan sedientas de inmortalidad como las grandes guerras), debemos destruir lo hecho y reírnos de lo que somos en aras de nuestra más pura y simple supervivencia.



El primer problema llega con el hecho de que vaciar de significación una imagen no significa vaciarla de posibilidad de significado, no anula la "interpretabilidad", al vaciar la imagen de su significación, al reducirla a sí misma, conseguimos todo lo contrario en realidad; hacerla polisémica. El juego, por tanto, tiene otra cara; la cara de la interpretación por parte del espectador. El espectador juega a observar y el creador a crear, y tan significativo (y tan poco significativo a la vez) es un acto como el otro.

Pensar que sin el cine habría sido posible el nacimiento de la vanguardia sería tan absurdo como pensar que se puede concebir un hijo a distancia. Es en la primavera de 1919 cuando Griffith construye, entre naranjos californianos, la Mesopotamia más real que pueda imaginarse y lo hace con una montaña de cartón piedra y ocho desconformes elefantes de yeso y escayola. He ahí Babilonia. O lo que es lo mismo, he ahí la imagen, y por tanto, he ahí la cosa. Tal vez la Babilonia real nos habría resultado menos real que ésta en la que las milicias medas y asirias están compuestas en realidad por chicos de Idaho y Kentucky. La imagen, y esto es algo que la vanguardia entendió primero de forma intuitiva y después muy concientemente, se hace más real que la cosa misma, o lo que es igual: la representación contiene la esencialidad de lo representado más que lo representado mismo. La imagen visual adquiere un poder que nunca había podido soñar hasta entonces porque posee, más que la palabra, solidez de especificación. Esto es, una suerte de fuerza que especifica (la hace concretísima, efímera) pero al mismo tiempo la asciende, la hace capaz de convertirse en icono.

No es casual el nacimiento de la estrella cinematográfica, de su valor inicial a principios de los años veinte, como tampoco es casual la fascinación religiosa que prodigaban los vanguardistas por actores como Buskeaton o Charles Chaplin. La imagen de un batacazo de Chaplin se convierte en la gran concreción de lo que somos, a saber, lo grotesco hilarante de un golpe junto a la melancolía que nos produce su vergüenza, no es que las dos imágenes formen parte de una consecución lógica

sino que se superponen en nuestra percepción y, al hacerlo, producen una posibilidad de identificación radical por parte del espectador.

Pero sigamos. "La naturaleza escupe en su cajita nocturna/Su pincel fluido comienza a hacer que brillen las aristas de los matorrales y de los navíos", dice Breton; contesta Borges: "Más vil que un lupanar, / la carnicería infama la calle"; sigue Huidobro; "¿Irisas a ser ciega que Dios te dio esas manos?"; Apollinaire se enfada y reprende: "Pastora torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana" y a Vallejo su madre le ajusta el cuello del abrigo "no porque empiece a nevar, sino para que empiece a nevar".

¿Qué fantasma ha revolucionado este magma de novedad en que toda imagen fluye con la violencia de lo recién encontrado? Se habla con frecuencia de que no es gratuito el hecho de que la primera vanguardia documentada adoptara, como definición, el dadaísmo, de que el primer movimiento es "regresivo" e intenta asimilar sus recursos a los de un niño que balbucea intentando pronunciar el mundo, que es por tanto violento y que se guía tan sólo por las formas de un capricho intelectual que lo cree todo realizado, menos la destrucción de lo realizado. No es sin embargo así, o no enteramente.

Lenguaje de Vanguardia

Para muchos de estos autores la distinción entre creación y destrucción se funda y confunde en la (precisamente) creación de los que Marinetti llamaba "el primer lenguaje necesario". En un mundo cambiante la palabra que lo describe ha de ser cambiante también, y si el mundo se aparta de la lógica ha de hacerlo también la palabra que intente pronunciarlo. Entendemos que a lo largo de un paseo tranquilo por una calle de Buenos Aires, la visión de una carnicería pueda ser en ocasiones desagradable, pero decir que la infama, como dice el texto de Borges citado más arriba, es decir mucho más. Es pronunciar la difícilísima sensación de grotesca obscenidad que puede producir una carnicería, pronunciar la íntima comunicación con una calle en la que de pronto un elemento grotesco resulta ultrajante, pronunciar que eso no se había dado antes con semejante intensidad de la misma forma que la sensación de absurdo que supone la pérdida de una inocencia inmaculada sin renegar tampoco de la visión realista que nos describe un hombre caminando agradablemente por la calle y encontrándose de pronto ante una carnicería que le desagradada. Decir, por tanto, que una carnicería "infama" a una calle, es darle la vuelta a las miles de tortillas inspidas que se limitaban a describir un objeto y a describir, por otra parte, las sensaciones concretas que ese objeto provocaba en la voz narrativa o lírica; ahora ya no es válida una literatura que no aglutine percepción-experiencia subjetiva—realidad objetiva, una literatura, en fin, que no produzca una sensación de realidad (o irrealidad) mayor que la realidad misma.

La palabra que mejor describe la estética de la imagen vanguardista es, por tanto, adanismo. El lenguaje de vanguardia es adánico no porque intente pronunciar el mundo, sino porque intenta pronunciarlo por primera vez, o porque el lugar desde en que lo hace es absolutamente nuevo.

(Continuará)