

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.

(Tercera y última parte)

Yo creo que aquí es donde nace el Kitsch. No es casualidad que Hitler era un seguidor incondicional. Vivió el Kitsch sangriento (como Nerón pero gran entendido en belleza) estableció un artefacto protéctico a cuenta de cuerpos de cristallanos. Tenían ambos cierto valor artístico si, en aras al estetismo, se conseguían callar de alguna forma los alaridos de dolor. O, por poner un ejemplo más al uso de nuestro tiempo ultra subyugante la imagen de las torres gemelas de Nueva York destroniándose, y en este sentido podría resultar incluso una imagen hermosa si no fuera porque miles de personas morían bajo aquellos escombros. De esta forma, a nosotros mismos no nos es muy difícil crear cierta simpatía por el Kitsch si apelamos a lo que apelaron los vanguardistas de los primeros manifiestos Dada, es decir, a la liberación de lo onírico, de lo irracional, de lo involuntario aparentemente en la condición humana. La vanguardia no es más que una forma contemporánea de romanticismo y, como tal, cae presa de sus propios postulados, se devora y ridiculiza a sí misma. Incluso sin pretenderlo, la diferencia es que la vanguardia es un romanticismo desdogmatizado en su origen, es decir, se añade, a los parámetros de exaltación individualista, la coordenada del juego y la coordenada gratuidad. Se podría decir así que la vanguardia contiene en su origen, en su misma parodia, que el movimiento natural de la vanguardia habría sido el de parodiarse a sí misma y morir, no de convertirse en dogma, como ocurrió finalmente. Paul Celan, en el prodigioso poema de musicalidad e imágenes difícilmente superables «odesaluge» o «Fuga de muerte» considerado como el mejor poema alemán de posguerra, une magistralmente el desencanto ético, histórico y artístico de la posguerra. Desencanto artístico porque en definitiva los juegos de la imagen y los juegos de palabras se han vuelto contra nosotros para devorarnos, desencanto histórico porque los muertos aún están calientes bajo la tierra: «(...) En la casa vive un hombre que navega con las serpientes que escribe / que escribe al amanecer Alemán a tu cabello de oro Margarete /

lo escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas silba llamando a sus perros silba / y salen sus judíos moada cavar una fosa en la tierra/ nos ordena locud ahora música de baile (...).

Esta especie de «danza de la muerte» moderna recoge muy bien otra idea muy peculiar de la vanguardia, la de la «reescritura» de modelos antiguos, en este caso se trata de un modelo medieval, pero no es necesario hincar demasiado para encontrar otros. Así encontramos tonos bíblicos de literatura apocalíptica en Altazor de Huidobro, «Altazor, ¿Por qué perdiste tu primera herencia? (del Canto II) muy emparentado con textos como «Pueblo de Israel, ¿por qué perdiste tu primera caridad?» (Ap. 2, 6) o el otro egregio vanguardista, Ramón Gómez de la Serna, que reelabora el género medieval de la sentenciencia en el nuevo género de la greguería, describiéndolo como «metáfora + humor». La vanguardia es así, ecléctica, se conforma mediante la reelaboración de elementos y modelos anteriores, pero lo hace siempre desde el punto de vista de una imaginación que, por un parte, ha instaurado el humor como forma de salvación («la lluvia es triste porque nos recuerda cuando fuimos peces»), y por otra no entiendo otro lenguaje que el de la exaltación y fragmentarismo; términos «populares» confluyen con otros sumamente arcaicos y cultos, se modernizan géneros en desuso, y el nuevo lector empieza a exigir como placer estético el hecho de ser sorprendido por la imagen, por la vaguedad o la precisión de la metáfora. La imagen, repetimos, vuelve a ser el instrumento en el que de forma instantánea e intuitiva podemos adquirir complejos significados acerca del mundo.

Baste un ejemplo para ilustrar esta idea. Se puede describir una ciudad en estado postbético de muchas



formas, atendiendo a los efectos producidos en la estructura de la misma o en las gentes que la habitan. Un escritor realista habría optado, muy probablemente, por una suerte de colectivización del espíritu de la ciudad para describir después la concreción de ese espíritu en un caso o en unos casos concretos. Veamos cómo lo hace Oliveira Girondo: «En la terraza del café hay una familia gris. Pasan unos senos blancos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana». Es fácilmente apreciable que aquí la percepción del todo viene dado por fortísimas concreciones de lo particular, de nuevo la solidez de especificación nos produce una sensación de comprensión de lo global formalmente mucho más rápida e intensa que la que podría darnos una larga descripción tradicional, realista.

De alguna manera se aprecia aquí un trastorno de los sistemas de valoración de lo artístico. Ante el principio fundamental y cómodamente platónico de «bello es lo que agrada» del realismo, se alza toda la fuerza de un tiempo en transformación de una poesía también en transformación que intenta describirlo y responde «no, bello es lo que subyuga, lo que sorprende», de esa forma el rostro de la muerte se convierte en el gran estimulante; son las grandes guerras, con sus millones de muertes clamando al cielo, las que de verdad pusieron de manifiesto la ruina de todos los valores, el miedo de perder todos los valores se abatió sobre la humanidad y surgió la pregunta de si había realmente alguna posibilidad de reconstruir el mundo.

La vanguardia fracasó en el intento de describirla cuando optó por una actitud juvenil, cuando intentó superar la muerte con un sencillo vitalismo optimista o juguetón y sin embargo caló todo su horror (su hermoso horror, por qué no, su horror estético que no podemos negar sin mentir) cuando probó a fragmentarlo, a describirlo en lo grotesco de su fragmentarismo: «Venga aquel

que me odie y máleme / toda mi sangre le dará las gracias» termina diciendo Aragón, en un estallido de profunda veracidad, cuando toda la poesía surrealista de vanguardia se volcaba sobre el difícil propósito de describir el horror de la sangre y la destrucción. Constante liberación del miedo: éste es el secreto de la imaginación vanguardista; liberación del miedo que produce la contemplación de una realidad desmembrada y sin lógica.

Es necesario establecer una distinción entre liberación de la muerte y huida de la muerte, entre eliminación de lo irracional y huida de lo irracional. La vanguardia opta por una huida de lo irracional a través, precisamente, de la irracionalidad. Con este planteamiento resulta significativo que la vanguardia, carente en realidad de recursos propios, se vea obligada a echar mano de los recursos más primitivos y con ellos llega, como no, la primera dialéctica sería sobre la extinción del arte. Adorno lo explica así: «sobre la extinción del arte es elocuente la creciente imposibilidad de representar lo histórico. El hecho de que no exista ningún drama suficiente sobre el fascismo no se debe a la escasez de talento, sino a que el talento decae ante la insolubilidad de los problemas más acuciantes del literato. Este tiene que elegir entre dos principios, ambos igualmente inadecuados; la psicología o el infantilismo». En un primer momento la vanguardia opta por el infantilismo, pero todo lo presentado infantilmente queda evidenciado y muere en su puro mostrarse. La única forma de salvar el arte sería dirigirlo hacia el que fuera ya su único objeto artístico: lo puro inhumano, pero lo puro inhumano escapa al sujeto precisamente en su exceso e inhumanidad.

Lo inhumano, por tanto, se concreta —y muy acertadamente además—, en la pervivencia de las literaturas vanguardistas en Hispanoamérica, cuya asimilación supera a la cronología histórica propiamente dicha de la época de vanguardia. Así un poeta como Octavio Paz todavía en 1969 puede adscribirse a esos ensayos vanguardistas de intento de expresión del dolor en la concreción de la imagen. El poema «El otro» (de Ladera Este) resulta especialmente afortunado en este sentido, pese a su brevedad, porque contiene el proceso completo de concreción y disolución del sujeto:

«Se inventó una cara
detrás de ella
vivió, murió y resucitó.
Muchas veces.

Su cara

Hoy tiene las arrugas de esa cara.
Sus arrugas no tienen cara.»

Tanto el poeta como el vidente hablan el lenguaje de la oscuridad. No necesitan inventar ningún medio de expresión nuevo sino que utilizan el idioma tradicional aun cuando éste resulta insuficiente para expresar lo «nuevo», para clarificar las realidades que es necesario aluzbrar. Es por esto que la vanguardia nunca intenta evitar esta «incomprensibilidad» que le es añeja. La torsión manierista, vuelta en algunos casos hacia el colmo del mal gusto o la ironía salvaje, es extremada en la necesidad de coherer las formas estéticas de un «buen decir» que ya no nos es propio. Nace y muere así esta poética salvaje e incandescente en su juego de superficies resbaladizas, sabiendo que va a morir sumergida en sus propios lodos, tal vez por eso tan perturbadora, en la que algunos aún encontramos el mensaje fragmentado y ambiguo de nuestros rostros. O su imagen, al menos.

(Fila)

7
página