



De la rebelión a la organización: la vanguardia frente a lo moderno

Carolina Fernández Castrillo

Universidad Complutense de Madrid
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Resumen: El binomio Vanguardia-Modernidad contiene algunas de las claves esenciales para comprender las estrategias comunes adoptadas por las principales corrientes intelectuales de principios del siglo XX. Frente a la crisis socio-cultural de la época, las vanguardias históricas plantearon un nuevo modelo de acción como respuesta a las innovaciones introducidas por la industrialización y la sociedad de masas que sigue constituyendo un referente fundamental en nuestros días.

Palabras clave: Modernidad, vanguardia, crisis, antitradicionalismo, destrucción, reestructuración.

Los movimientos intelectuales más activos a principios del siglo XX, emergieron en aquellos estados donde existía un mayor peso cultural que facilitó la aparición de una serie de iniciativas renovadoras. El surgimiento de las vanguardias históricas supuso el primer fenómeno de alcance global dentro del ámbito cultural que, extendiéndose desde Europa al resto del mundo, adoptó denominaciones y características diferentes según los países en los que se fue desarrollando.

Como consecuencia de la evolución de la civilización industrial y la sociedad de masas, estas nuevas corrientes plantearon la necesidad de una renovación total en el seno intelectual, estableciendo una serie de principios y de líneas de actuación para generar una estrategia estructurada. La intervención directa en la realidad desmarcó sus propuestas de las precedentes elucubraciones teóricas, inaugurando así una nueva etapa socio-cultural íntimamente vinculada al marco de la Modernidad.

A la hora de determinar el significado del concepto “vanguardia” resulta indispensable revisar los aspectos fundamentales del contexto en el que los intelectuales hallaron los estímulos necesarios para la formulación de sus nuevas propuestas. Los vanguardistas, al igual que los primeros intelectuales modernos, fueron conscientes de la importancia de su presente y a partir de esta idea, encauzaron todos sus esfuerzos creativos hacia el porvenir. Precisamente, la fuerte interrelación entre “modernidad” y “vanguardia” se asienta en el hecho de que ambos términos son conceptos que no tienen una extensión fija, puesto que está marcada por la posición del sujeto que habla y es por tanto de naturaleza deslizante.

Desde un punto de vista etimológico, Tomás Llorens afirma que el término “moderno” deriva de la expresión del latín *modus hodiernis*, “a la manera de hoy”, que comienza a emplearse en el Bajo Imperio y que resulta variable en función del momento en el que se analice. Según Hans Robert Jauss, la palabra *modernus* fue adoptada por vez primera a finales del siglo V para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Sin embargo, otros autores nos remiten a la época medieval e indican que el término *modernus*, empleado a la vez como nombre y adjetivo, se forjó a partir del adverbio *modo*, que significaba “recientemente”, “ahora mismo”. A partir de entonces, *modernus* se comenzó a utilizar para designar la “actualidad”, “nuestro tiempo” y el “presente”.

La Francia revolucionaria de finales del siglo XVIII constituyó uno de los principales ejes de tensión hacia lo moderno: “*El mundo ha cambiado, pero todavía debe cambiar más*”, presagiaba Robespierre. El ilustre representante del jacobinismo revolucionario tendía una pregunta al filósofo de las Luces, presagiando el inicio de una larga serie de cambios generadores de un inmenso vacío existencial: “*¿Quién te ha dado la misión de anunciar al pueblo que la Divinidad no existe?... la idea de su nada, ¿Acaso le inspirará [al pueblo] sentimientos más puros y elevados?*” (Robespierre. cit. en Casullo 1989: 28). El término “moderno” cobró una especial fuerza a partir de entonces y, según Jürgen Habermas, ha estado presente en “*todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad (...) la marca distintiva de lo moderno es ‘lo nuevo’, que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue*” (Habermas 1989: 132).

En cuanto al origen del término “vanguardia”, me limitaré a recordar su procedencia del francés *Avant-garde* y a la transcripción de una sencilla definición del lenguaje militar: “*Parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal*” (Real Academia Española, 2009), es decir, un grupo de soldados con funciones tácticas específicas: pequeños, ágiles y con la misión de descubrir la estructura de la fuerza enemiga para poder atacarla y destruirla más eficazmente. A finales del siglo XIX, este vocablo abandonó su origen militar y comenzó a aplicarse para referirse los activistas culturales que defendían el futuro como cambio social revolucionario. Tomás Llorens considera que “*La misión de la vanguardia era ir contactando con el enemigo, es decir, la reacción, en una serie de escaramuzas con el fin de descubrir la estructura de su resistencia antes de destruirla*” (Llorens 2003: 17).

Por tanto, la idea de Modernidad se sustentó en la experiencia del tiempo, una interpretación de su época y de su situación cultural como diferentes respecto a otras épocas y contextos. Surgió la creencia de que la llegada de un nuevo tiempo exigía la aparición de unas formas absolutamente nuevas de creación artística. A este respecto, Habermas señala que:

La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. Pero ese volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente (...) Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable (Habermas 1989: 133).

Una de las consecuencias de aquel tiempo de insoportables tensiones fue la desmitificación de las falsas legitimaciones teóricas y la consiguiente crisis existencial del hombre moderno. La ruptura de la

temporalidad lineal y acumulativa obligó a formular la imagen de otro tiempo no lineal, interrumpido. Walter Benjamin expuso, en una observación con inconfundibles tintes nietzscheanos, que esa extraña y extraordinaria felicidad nacía de haber atravesado el terror, de sentirse expulsado de la antigua casa del lenguaje y haber resistido a la fascinación del abismo de la nada, hallando otras palabras, otro orden y otro sentido.

Theodor Adorno insistía en que “*las marcas de la desintegración son el sello de la autenticidad de la modernidad... La explosión una de sus constantes. La energía antitradicionalista es un remolino que todo lo devora*” (Adorno 1970: 41). Asumiendo el nuevo estado de las cosas, el intelectual de principios de siglo XX buscaba construir un lenguaje nuevo y alternativo que estuviese en condiciones de proponer una nueva experiencia de la inmensa riqueza descubierta. Era la forma positiva de situarse frente a la crisis, de comprender el resultado de los conflictos que caracterizaban a la sociedad contemporánea y el mecanismo para cuestionar el lenguaje de aquella racionalidad. En definitiva, se requería otra actitud para iniciar la búsqueda de nuevos órdenes de experiencia y nuevos lenguajes.

Según Francisco Jarauta, a principios del siglo XX, “*Actuar mediante objetos discretos, por cambios sucesivos y mínimos, a través de continuas modificaciones, es la nueva tarea de la cultura*” (Jarauta 1990: 10). A partir de este planteamiento, comenzó a tomar peso la perspectiva constructivista que resultó central en las primeras vanguardias. Urgía construir nuevos entes, gestos, nombres, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad... De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al código, al gesto.

El hombre moderno se halló en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, al mismo tiempo, frente a un nuevo horizonte de posibilidades. En las sociedades modernas alcanzó una gran relevancia la idea de *novedad*, su origen mercantil permite entender su posterior expansión hacia el universo socio-cultural. La necesidad de innovación tecnológica para conseguir un incremento de los beneficios económicos eleva ‘lo nuevo’ a la categoría de ‘lo mejor’, provocando rechazo o, aún peor, el olvido hacia lo anterior.

La percepción cultural del tiempo se convirtió en uno de los aspectos claves en el arte y la experiencia estética, cuyo resultado fue el “(...) incremento vertiginoso de su velocidad, del ritmo temporal, *que está en la raíz de la profundización en el sentimiento de desarraigo del hombre moderno*” (Jiménez 1993: 13). Tal y como explica José Jiménez, el halo de lo nuevo sobrevolaba todos los espacios de la mente y la sensibilidad modernas. Implicó un proceso cada vez más intenso de aceleración del devenir temporal y de la experiencia, y también el vaciamiento de los mismos.

Desde Baudelaire a Marinetti, intuyeron que la nueva era traería un tiempo y una experiencia cada vez más vacíos. La cultura de masas constituía para el arte moderno la garantía de un incremento de sus posibilidades expresivas y comunicativas y, al mismo tiempo, la negación de la concepción del arte como actividad libre e individual. En un intento de huida de las leyes del mercado, el máximo dinamismo creativo de los intelectuales modernos respondió a la necesidad de recuperar su lugar en la sociedad. Advirtiendo la imposibilidad de escapar de la hegemonía de la máquina, muchos de ellos formularon su papel desde la rebelión, presentándose como enemigos de lo anterior, situándose en una posición de excepción dentro de la sociedad industrial.

Al hilo de este planteamiento, resulta fundamental la aportación teórica de Paul Mann al postular que los proyectos vanguardistas surgieron del espíritu ‘anti’, es decir, se plantearon desde la negación y su final yacía en la postura opuesta: la afirmación (Mann 1991: 80). Entre las características principales del fenómeno vanguardista, el estudioso destaca la “anti-tradición” como oposición a las convenciones estéticas y a los viejos tradicionalismos, con la intención de implantar un nuevo orden artístico. Recordemos algunas de las máximas de los principales artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX al respecto: Umberto Boccioni se proclamaba portavoz del Futurismo al decir que “*nuestro propósito es destruir cuatro siglos de pintura italiana*”, Picasso creía que “*pintar es una suma de destrucciones*” y Mallarmé confesaba que “*la destrucción fue mi Beatriz*”.

La superación de la crisis de valores introducida por la Modernidad no podía proceder sino de la permanente destrucción y desaparición de lo viejo que, una vez consumada, haría que lo nuevo volviera a convertirse en lo antiguo. De este modo resultaba inevitable un instinto de continua búsqueda de la novedad, se trataba de una experiencia que no podía más que “*abocar siempre en el ahora, que a su vez es siempre lo viejo que se sobrepasa y abandona a favor del futuro*” (Gómez 1996: 169). Y sería precisamente del futuro de donde numerosos intelectuales obtendrían la inspiración necesaria para intentar entender su agitado presente. Los futuristas se elevaron como los máximos detractores del *pasadismo* y no dudaron en hacer apología de la violencia y del principio de la “*guerra higiene del mundo*”, que fue retomado en 1918 por Hewarth Walden en *Der Sturm* al proponer que el intelectual debía de estar siempre en posición de guerra.

Desde la lógica del “anti”, hallamos el planteamiento de anti-institución del arte y la consiguiente necesidad de destruir bibliotecas y archivos, museos, academias, monumentos y catedrales... al ser, todos ellos, órganos decrépitos de una realidad anquilosada en un pasado incapaz de dar respuesta al vitalismo

actual. Estos elementos constituían los símbolos de un mundo rechazado, mientras el presente impulsaba a la humanidad hacia una absoluta, aunque todavía vaga liberación.

Los primeros vanguardistas estaban convencidos de que una postura exclusivamente crítica corría el riesgo de fracasar, derivando en un improductivo nihilismo. Estos intelectuales habían aprendido la lección de sus predecesores y, mentalizados de su papel histórico, comprendieron la necesidad de realizar propuestas revitalizadoras. Tal y como observa Helio Piñón, *“la idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas”* (Piñón en Bürger 2000: 9), por tanto el momento pleno de las vanguardias históricas fue el constructivo, no el crítico.

A diferencia de las propuestas realizadas a lo largo del siglo XIX, las vanguardias pretendieron salir de la crisis a través una reformulación total de los objetivos y de las estrategias artísticas. La actuación colectiva y la cohesión de los artistas entorno a manifiestos programáticos reflejaba la confianza en una reestructuración de la realidad a través de la reorganización del trabajo artístico, llegando incluso a incorporar procedimientos del método científico. La publicación de textos doctrinarios era un síntoma más de la urgencia por intentar ordenar la caótica realidad de principios de siglo. A pesar de las rivalidades y de los esfuerzos por demarcarse las unas de las otras, existieron una serie de características comunes entre las corrientes vanguardistas que Mario Verdone resume de la siguiente manera:

“La innovación intencional o el continuo cambio; el activismo entusiasta, creativo, apasionado, aventurero, proclive a la experimentación; el agonismo, contrario a la calma y el antagonismo, en cuanto revolución y oposición a lo inexistente; el nihilismo irónico y bohemio como negación del viejo y agotado, de lo superado y del lugar común; la tensión (el grito expresionista) y la experiencia límite; el sentido catastrófico (Kafka, el expresionismo, la nueva objetividad); el juego (dada); el uso impropio de los materiales (que se convierte en extrañamiento); las invenciones del lenguaje en la expresión, y de jerga en la comunicación; el culto de la infancia, de la mujer, de la locura, de lo distinto, del cuerpo, del sueño; el recurso de la ciencia (dinámica, óptica, psicoanálisis, tecnología industrial, electrónica (...))” (Verdone 1977: 9).

Toda obra vanguardista plantea, de forma más o menos explícita, una reflexión sobre el destino y sobre la aventura del arte. Según Paolo Bertetto, todas las vanguardias se caracterizan por: *“(...) un compromiso total, una voluntad extrema, una profunda motivación existencial y lingüística (...) una obra vanguardista implica no sólo una consideración in re sobre el estado del arte, sino también una teoría implícita del arte, una interpretación de lo artístico y de su esencia”*. Las vanguardia propone una interpretación extrema del estado del arte, de sus posibilidades y limitaciones, *“no existe obra vanguardista que no sea implícitamente un discurso sobre el destino y sobre la aventura del arte”* (Bertetto y Toffetti 1996: 63).

Mediante la propuesta estructurada de un sistema estético, las nuevas corrientes culturales a principios del siglo XX se convirtieron en agentes críticos, brindando una interpretación integral de la realidad, continuamente componible y recomponible, abierta siempre a las infinitas posibilidades de la experimentación. Las distintas expresiones vanguardistas actuaron desde la periferia del sistema en búsqueda de la clave para lograr recuperar la totalidad perdida tras la parcelización y división introducidas por la nueva sociedad industrial. No es de extrañar que el propósito de los artistas de vanguardia coincidiese, y en algunos casos llegase a confundirse, con los postulados políticos de la época, encaminados también a derrocar el orden establecido para instaurar uno nuevo, basado igualmente en el principio de totalidad.

De esta idea surgió la voluntad de empezar de cero, tomando como paradigma la invención tecnológica que suponía una ruptura con el pasado. La introducción de la lógica tecnológica e industrial constituyó una de las características fundamentales del período moderno, que se reflejó en el arte a través de la sustitución del principio de composición (unidad interna, jerarquía de las partes) por el de yuxtaposición o collage (heterogeneidad interna e igualdad de las partes). Mario Verdone sostiene que los caminos para alcanzar esta unidad perdida se pueden resumir en:

Buscar. Mirar hacia delante. Preceder, estimular y tentar. Contraponer lo nuevo a lo viejo, el futuro al pasado. Elegir los caminos insólitos, y quizás subterráneos, pero no los oficiales. Privilegiar la trasgresión a la legalidad, confiarse a la aventura en lugar de la certeza, preferir lo confuso a lo ordenado, pero, como dice Walter Benjamin, con la finalidad de describir la confusión y no para describir de manera confusa. Fundir la vida, los lenguajes, las aspiraciones, la búsqueda de la verdad -entendida como crítica y sinónimo de cambio-, las experimentaciones, las técnicas expresivas, en una Internacional de la inteligencia y del arte (Verdone 1977: 7).

Con las vanguardias históricas culmina, por tanto, el período de reflexión iniciado con el Romanticismo acerca de la funcionalidad de la obra de arte y el lugar reservado a su creador, que había dejado de ser el intérprete positivo de una sociedad que lo rechazaba. Entre los factores que determinaron el logro de este objetivo destaca un fuerte historicismo, basado en la creencia de que la llegada de un nuevo tiempo exigía la aparición de unas formas absolutamente nuevas de creación artística: *“Así, desde la perspectiva de la*

vanguardia la obra de arte es vista, incluso por su propio creador, como un fragmento anticipado de una realidad que no ha llegado todavía. La obra vanguardista no se somete al juicio crítico ordinario porque se reclama para ella un tribunal distinto, el tribunal del futuro” (Llorens 2003: 18-19).

Bibliografía

Adorno, Theodor W. 1970: *Aesthetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt.

Bertetto, Paolo y Toffetti, Sergio (ed.) 1996: *Cinema d'avanguardia in Europa: dalle origini al 1945*. Il Castoro, Milán.

Bürger, Peter 2000: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.

Casullo, Nicolás 1989: “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)” en AA.VV., *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur, Buenos Aires.

Gómez, Vicente 1996: “Charles Baudelaire: los equívocos de la modernidad estética”, *Kalías*, Año VIII, n. 15-16.

Habermas, Jürgen 1989: *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Taurus, Madrid.

Jarauta, Francisco 1990: “Mito y experiencia de la modernidad” en AA.VV., *Fin de siglo y formas de la modernidad*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

Jiménez, José 1993: “La modernidad como estética” en AA.VV., *La modernidad como estética: XII Congreso Internacional de Estética*, (Madrid, 1 - 5 septiembre de 1992). Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid.

Llorens, Tomás 2003: “Clasicismo y Modernidad en el arte del siglo XX” en Arnaldo, J. (ed.), *Clasicismo y modernidad: symposium*. Museo Thyssen-Bornemisza, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre 2001, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Mann, Paul 1991: *The Theory-death of the Avant-Garde*. Indiana, University Press, Bloomington and Indianapolis.

Real Academia Española 2009: *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Página web de la Real Academia Española, Consultado 2 Septiembre 2009: <http://www.rae.es/>

Verdone, Mario 1977: *Le avanguardie storiche del cinema*. Società Editrice Internazionale, Turín.

© Carolina Fernández Castrillo 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

