


5-2012

## Vanguardias históricas y lenguajes artísticos en el mundo occidental contemporáneo: Aspectos teóricos

Ángel Berenguer  
Universidad de Alcalá

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

### Recommended Citation

Berenguer, Ángel. (2012) "Vanguardias históricas y lenguajes artísticos en el mundo occidental contemporáneo: Aspectos teóricos," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 24, pp. 1-16.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO. ASPECTOS TEÓRICOS.

Ángel Berenguer

Universidad de Alcalá

### RESUMEN:

La propuesta de este trabajo se sitúa en el plano de los estudios culturales, dado el enfoque plural desde el que estudiamos la génesis de los lenguajes artísticos. El modelo teórico que utilizo aquí está en varios trabajos anteriores en los que el acercamiento filológico había dejado ya de ser eficaz, y lo sustituí por el modelo Motivos y estrategias. Precisamente, en mi opinión, fueron los lenguajes vanguardistas que estudié en mis primeros años de investigador, los que me dieron la posibilidad de intentar integrar lo que Lucien Goldman llamó la “creación cultural”, y que yo he procurado aclarar en mis escritos y en mi docencia.

**PALABRAS CLAVE:** Vanguardias. Estudios culturales. Motivos y Estrategias.

Sándor Márai (1900-1989), el novelista húngaro autor de excelentes narraciones, publicó a los 30 años un relato sorprendente titulado *Los rebeldes*<sup>1</sup>. Se trata de una novela que cuenta las andanzas de un grupo de jóvenes que acaba de graduarse del instituto durante el verano que precede a su incorporación a la vida real que, en algunos casos, incluye ser enviados al frente de la I Guerra Mundial, la *grande guerre*, que destruyó y asoló Europa y que sirvió de crisol al desarrollo de los lenguajes vanguardistas del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Sándor Márai: *Los rebeldes*, Salamandra, Barcelona, 2009.

ÁNGEL BERENGUER

En esta novela asistimos a la rebelión de unos jóvenes que desprecian y atacan el mundo de los “mayores”. Lo que parece una novela sobre la crisis adolescente de los “rebeldes sin causa” acaba siendo una excelente presentación de la aparición de las vanguardias en la Europa del período 1910-1930. Los jóvenes airados acaban creando una verdadera “secta vanguardista” en la que se reproducen todos los aspectos de la vanguardia histórica. La dinámica de su repulsa los congrega y los arrastra a la delincuencia y la deserción de la moral burguesa. La banda de *dandys* adolescentes se aprovecha de su situación en el entorno social para atacarlo, pero vuelven a él llegado el momento de la incertidumbre.

Resulta interesante la larga cita que sigue, porque en ella Márai describe muy bien el aspecto de la rebeldía tan común entre los grupos de la vanguardia histórica:

Intuía oscuramente que la pandilla era su destino, al que no podía escapar; como todo destino, el suyo también se le antojaba vano y doloroso. Esos muchachos a los que dedicaba prácticamente todo su tiempo – no se separaban más que durante las horas del sueño-, a quienes se sentía encadenado por una fuerza irresistible, en la relación más complicada que había tenido jamás y que él mismo no entendía, en realidad ni siquiera le gustaba. Vivía bajo la misma presión violenta que sus compañeros, pero las formas de rebeldía que éstos habían adoptado para combatir el orden opresivo, caótico, caprichoso e imprevisible a Tibor le parecían demasiado anárquicas. De acuerdo con su carácter, él hubiera preferido fórmulas más simples, concretas y eficaces. Sin embargo, no podía sustraerse a la fascinación inquietante de aquella extraña oposición a todos y todo que constituía el fundamento de los juegos de la pandilla y cuya fuerza motriz era Ábel o quizás Ernó. Aún así consideraba que las acciones más sencillas eran las mejores. Por ejemplo, no hubiera rechazado la idea de apostar una ametralladora ante la catedral para organizar su propia defensa, y si alguno hubiera propuesto prender fuego a la ciudad por los cuatro costados en una noche de viento, sólo le habrían preocupado las dificultades materiales que entrañaría el proyecto. (Márai, 2009: 95)

Deseo iniciar mis palabras sobre las vanguardias históricas y su entidad teórica insistiendo en un fenómeno fundamental que arrastra toda la praxis vanguardista: el acto de voluntad que define la actitud de ruptura. El entorno europeo se estaba deshaciendo. La sangre, la muerte y la decepción asolaban las ciudades burguesas de donde procedían los vanguardistas y ello planteaba un sistema de motivos desolador. Esta desolación se expresaría a través de estrategias artísticas que ya asumían la destrucción, como eje fundamental de su génesis, en su propio sistema de construcción.

En realidad, la actitud vanguardista es un ejemplo de racionalidad evidente, pues intenta racionalizar la potentísima presencia del caos en la desilusión del entorno. Su, confesado o no, espíritu de élite les permite renovar las teorías criminales de los individuos excepcionales que Dostoievski planteó en el espíritu desolado y violento de Raskolnikof el asesino de *Crimen y castigo*. La teoría del líder, del superhombre, y de la élite del “partido”, así como la negación de la moral solidaria y fraterna, es moneda corriente entre los grupos vanguardistas más estrepitosos, como también lo es para ciertos sistemas políticos,

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

autodefinidos en su origen como vanguardias políticas, que han dominado durante el s. XX y persisten, aún a pesar de su demostrada ineficacia, en demasiado abundantes estados al inicio de este siglo XXI.

En el plano de los lenguajes artísticos, las vanguardias históricas son intentos de racionalización que luchan por expresarse en el ámbito de los sentidos. Su compromiso racional con el conocimiento es tan grande que adoptan una reverencial sintonía con la razón y sus nuevas fronteras, expresadas a través del lenguaje científico conceptual. Se busca el ámbito común entre la creación y la ciencia.

En un artículo sobre el futuro de la ciencia, el Premio Nóbel Steven Weinberg afirma (y mide perfectamente el alcance de sus palabras): “Here we *can* make a prediction with fair confidence—that sooner or later we shall discover the physical principles that govern all natural phenomena.” (Weinberg, 2001: 58) (“Podemos predecir, con bastante confianza, que antes o después descubriremos los principios físicos que rigen todos los fenómenos naturales”)<sup>2</sup>.

La cuestión no deja de tener interés ya que plantea cuestiones fundamentales relacionadas tanto con el desarrollo de la ciencia como también el de la mente humana que elabora esas teorías. No olvidemos que su objetivo fundamental es la comprensión de los fenómenos complejos que pueblan nuestra vida cotidiana para elaborar una explicación plausible de los mismos. Naturalmente, una Teoría General de la Física exige una aplicación eficaz en otros terrenos científicos como son la biología y todas aquellas ramas del saber que, desde ella, estudian sus efectos en la comunicación humana comprendida cual rama de la que nacen otras (que en ella se sustentan y, al mismo tiempo, la nutren), como son los lenguajes humanos y su empleo como signos y como símbolos.

Sin embargo, el camino es largo (aunque científicamente viable) y posible, puesto que la mente humana (en este caso un premio Nóbel de Física, es decir, una persona fiable a la hora de formular una afirmación tan importante) puede imaginar un sendero posible para su elaboración. Esta futura teoría que, aunque parece viable, aún exige un recorrido cuya duración ignoramos hasta alcanzar su formulación, tiene un punto de partida cuya fecha conocemos.

Se sitúa en los albores del s. XX, es decir hace cien años. En efecto, los trabajos de Einstein y sus primeras publicaciones sobre la *Teoría de la Relatividad* plantean la evidencia

---

<sup>2</sup> Las traducciones son mías.

de las interrelaciones existentes entre los fenómenos así como entre las diferentes ramas del conocimiento.

Frente a los sistemas hieráticos precedentes (la dura ciencia decimonónica) se planta un sistema elaborado con elegancia y cuya fragilidad aparente es, sin embargo, su mayor fuerza. Así, su sistema de interrelación que asume los hallazgos de los distintos campos y los incluye, pone en duda el catálogo inflexible de la ciencia del s. XIX y, al mismo tiempo sus métodos y principios.

Como la ciencia decimonónica, la expresión artística había mostrado una tendencia chocante a elaborar sistemas (que venían a proponer nuevos acercamientos a nuevas realidades desde conciencias individuales también nuevas) que terminaban por encorsetarse, academizarse, y exigir el respeto que sus hallazgos innegables les hacían merecer.

Por estos mismos años en que Einstein pensaba la Relatividad, Picasso estaba atento y al corriente de los caminos que abría la nueva ciencia gracias a Maurice Princet (*le mathématicien du Cubisme*) y a sus lecciones de física en la tertulia a la que asistía también Max Jacob y el resto de la *bande à Picasso*. En ellas los artistas se enteraban de los últimos avances de la ciencia no euclidiana, la cuarta dimensión y las aclaraciones vulgarizadoras de un libro científico fundamental para explicar la revolución cultural de aquel principio de siglo: *La science et l'hypothèse*, de Henri Poincaré<sup>3</sup>.

En esa pasión desbordada por el descubrimiento de que la Gran Ciencia Decimonónica estaba siendo puesta en duda por uno de sus grandes pilares académicos y desbordada por la imaginación rompedora de un oscuro empleado de la Oficina de Patentes de Zurich, hay que situar la aparición del creador vanguardista. Su juventud desenfundada acerca su estilo de vida al de un tropel decimonónico cuya bohemia muestra más el desencanto ante el sistema que la capacidad de abrir brecha en él para plantarle cara y deshacer su encorsetado universo de afirmaciones y certezas.

Los bohemios constituyen, pues, el resultado desilusionado de la última verdad artística del siglo XIX, el simbolismo, mientras que los vanguardistas abordan su entorno con una actitud bien diferente, propia del siglo XX: la puesta en duda de las bases de la realidad en que se sustenta el sistema y que también cuestionan los nuevos (y también vanguardistas) científicos liderados por Einstein.

---

<sup>3</sup> Durante el curso 2008-2009 de la *Cátedra Valle Inclán/Lauro Olmo* del Ateneo de Madrid, ha pronunciado una excelente conferencia Arthur I. Miller en la que ha puesto al día las tesis de su libro: *Einstein y Picasso*, Tusquets, Barcelona 2007 (pág. 100 y siguientes).

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

Poner en duda las bases de la realidad significa romper los principios estáticos que gobiernan las relaciones humanas, su universo simbólico y los modos de comunicación establecidos.

Como señala William H. McNeill refiriéndose a las bases teóricas de la actual historiografía:

Durante el siglo XX las ciencias de la física convergieron con la biología para transformar la máquina newtoniana del mundo, gobernada por leyes matemáticas eternas y universales, en un cosmos que evoluciona –e incluso estalla- en el que prevalece la indeterminación, y los esfuerzos humanos de observación afectan lo que observan. Ello acerca las ciencias matemáticas a las ciencias sociales y convierte a la historia en otra especie de agujero negro, del cual ninguna rama del saber puede ahora escapar.

Pocos historiadores han prestado, hasta ahora, la atención debida a esta extraordinaria transformación intelectual, pero ha llegado la hora de que la profesión historiadora ensanche su heredada aspiración de realizar una historia “científica” basada en la crítica de fuentes y similares, e intente conectar los asuntos humanos con este retrato revisado de una realidad que evoluciona, ajustando la carrera humana sobre la tierra con sus contextos cósmicos, biológicos y sociales...

...Lo que nos hace diferentes de otras formas de vida es nuestra capacidad de inventar un mundo de sentimientos compartidos y significados simbólicos y, después, actuar sobre ellos concertadamente. A través de los milenios que ocupa la vida humana sobre la tierra, el esfuerzo de cooperación entre grupos cada vez mayores de seres humanos ha probado la capacidad de obtener los resultados perseguidos de una manera más o menos fiable. Más aún, los significados concertados, asociados a nuevas habilidades o ideas que funcionaban mejor que sus precedentes tendían a imponerse y cambiar la forma en que los seres humanos hacían las cosas. Los significados compartidos, en otras palabras, eran capaces de producir una evolución rápida, descartando radicalmente viejos procesos biológicos para la mutación genética y la supervivencia selectiva. Pero el proceso de la evolución simbólica no parece ser fundamentalmente más diferente de la evolución biológica que ésta lo es de la evolución física y química del cosmos que la precedió y la sostuvo.

¿Cómo pudieron los símbolos alzarse y conseguir tal poder? ¿Cómo un acuerdo sostenido por significados simbólicos se sustancia entre grupos de seres humanos? ¿Y cómo cruzan fronteras entre diferentes sociedades humanas significados convenidos, que provocan actuaciones inusualmente satisfactorias?. Estas son las cuestiones principales que se le plantean a una historia de la humanidad satisfactoriamente científica... (McNeill, 2000: 9-11)

Así pues los grupos humanos se relacionan estableciendo sistemas simbólicos aceptados. Pero la evolución de la ciencia y la de la especie humana que la sustenta pone en duda, por aquellos años, la eficacia de ese universo cerrado convertido en sistema que es múltiple pero se expresa en el aislamiento de los campos en que se alimenta. Tal situación debía ser cuestionada por la nueva generación de personas que en los distintos campos del conocimiento y su expresión artística pretenden hacer avanzar el complejo sistema simbólico occidental.

Desde este inicio, la vanguardia plantea claramente su identidad y va cobrando prestigio con los años. Tal prestigio aprovecha, más tarde, a otros creadores que identifican ruptura de las bases de la realidad con provocación. La ruptura vanguardista entraña provocación, pero no nos engañemos, su objetivo no es provocar sino romper el sistema establecido. La provocación complaciente (aquella que rompe el sistema en uno sólo de sus

ÁNGEL BERENGUER

parámetros, no en todos) se convierte, poco a poco en moneda habitual y constituye un lenguaje artístico ilegítimo del arte, pues se presenta como algo que no es.

¿Qué es la vanguardia? La pasión por colocar el sistema de la representación simbólica frente a sus propios límites convertida en actitud artística. Lo que une a los vanguardistas es esta actitud vanguardista que no constituye un estilo sino que concita los lenguajes del arte y los enfrenta con sus posibilidades de destrucción. Porque, en definitiva, el arte del siglo XX que mejor lo representa es el que adopta la actitud vanguardista, asumiendo la labor de destrucción y fragmentación que servirá de denominador común al siglo que nos precede.

Un siglo contaminado por la desolación que genera Guerras Mundiales, Guerras Frías, causas nacionalistas y sociales desde donde se expande el terror: la desolación terminará demoliendo las bases de toda connivencia a la hora de buscar soluciones a los conflictos del entorno. La acción concertada del grupo humano (que constituye la esencia de su éxito como especie) parece imposible, al menos en el contexto de esos lustros en los que los amaneceres radiantes del futuro, ideado por un superhombre inspirado, han justificado las actitudes destructivas que definen la trayectoria global del pasado siglo. Las estrategias del s. XX, como he dicho, se continúan en el presente, y lo seguirán haciendo mientras se perpetúe el mismo modelo de estrategias en la sociedad humana, así en la política como en el arte.

El viaje de los lenguajes artísticos que navega en el océano de la historia nos transporta desde una realidad imposible a otra desconcertante. De la figuración al abstracto, del símbolo elaborado al sueño gratuito, del tiempo vivido al tiempo perdido, de lo público a lo privado, de la razón a la sinrazón...

Así lo reconoce el *Dictionnaire culturel des sciences* (Witkowski ed., 2001: 450). A ella se refiere Jean-Paul Thomas de modo muy significativo.

Louis Jovet, comme Baudelaire et Marie Curie, figure au Dictionnaire culturel des sciences. L'acteur a, en effet, rédigé un mémoire sur "L'apport de l'électricité dans la mise en scène au théâtre et au music-hall". L'entrée de Louis Jovet dans l'histoire des sciences, celles du savant Cosinus, de Bouchard et Pécuchet et d'Hedy Lamarr, manifestent la volonté de s'écarter des représentations communes du savoir.

Entre les sciences et les arts, la littérature, le cinéma, la politique et la philosophie, les interférences prolifèrent et des agencements insoupçonnés se créent et se défont. Le splendide isolement d'une science sacralisée n'est qu'un leurre, sorte d'image d'Epinal destinée à préserver de toute critique - comme de toute véritable admiration - le travail scientifique. La première ambition de ce dictionnaire culturel des sciences est de contester cette vision scolaire, furtivement religieuse. Est-ce pour mieux imposer une autre conception, moins édulcorée, mieux informée des multiples biais par lesquels les sciences, vulgarisées ou non, affectent nos manières de vivre, de penser et de ressentir ? (Thomas, 2001: 6)

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

Como podemos ver la actitud vanguardista no sólo afectará con el tiempo a la expresión de la investigación artística sino que acabará, lógicamente, imponiéndose en los terrenos plurales de la investigación científica.

¿Cómo hemos llegado a esta situación? La presunción científica decimonónica nos impulsaba a crear sistemas historiográficos anclados en grandes sistemas que pudieran contener, de un modo u otro, la plural actividad artística. Nos refugiamos en la Historia, cuya metodología ya hemos visto poner en duda, y agrupamos a los individuos en grupos generacionales que muestran lo que no pueden explicar, ni siquiera comprender.

Partimos de una visión diacrónica lineal y nos quedamos con los estilos sucesivos, más bien con su formulación técnica que con su génesis estructural. Al considerar el arte individual como el hilo conductor de la historia del Arte dejamos de lado la interrelación existente en la génesis de la obra de Arte. No era sólo el YO creador quien iba a darnos las pautas de la creación imaginaria. Porque su acción artística consistía en buscar otro sistema de simbolización más adecuado a la constante evolución del entorno en que se hacía el creador individual, la base de toda sistematización tenía que ser, al menos, binaria. Por esta razón, desarrollé en su día un *sistema de mediaciones* que permitía abordar la obra de arte desde, al menos, tres perspectivas que lo situaban en tres contextos explicativos: el proceso temporal, el factor humano y la acción simbolizadora.

En efecto, la linealidad histórica estaba ahí, a nuestra disposición, y tenía un valor importante para establecer el desarrollo temporal de la creación artística. Pero sólo como *mediación histórica*, no como teoría general de su desarrollo y las leyes que lo rigen. Además de ello necesitábamos conocer otras *mediaciones* que nos permitieran comprender y explicar el fenómeno artístico desde la perspectiva de su creador como individuo en una sociedad concreta. Ello constituye lo que he llamado la *mediación psicosocial*. Pero la obra de arte tenía sus propias leyes, su modo de materializar el universo simbólico imaginado y necesitado por el artista que busca en el arsenal del lenguaje artístico las palabras, los silencios, los conflictos, la imagen, el tiempo del acto creador que transmita al espectador la enorme tensión del creador. Este campo es el que trata de cubrir la *mediación estética*.

En el marco de la *mediación psicosocial*, se incluyen las relaciones complejas del individuo creador con su ámbito social, desde su entidad como persona afectada por la sociedad de su tiempo. Los creadores pueden, de esta forma, ser considerados en su calidad de personas en un contexto social que responde a las señales (conceptos, factores sociohistóricos...) del tiempo histórico que les ha tocado vivir. En muchos casos el lugar



ÁNGEL BERENGUER

social del individuo lo marca, y se expresa a través de sus obras. En algunos, es el creador quien impone a un determinado grupo vías de expresión y de análisis de la realidad no evidentes en el plano conceptual de la realidad.

Aquí se produce la relación compleja del creador con su entorno que, como queda dicho, puede definirlo (en los casos de una producción menos original) o ser definido por la excelsa realidad imaginaria elaborada en la obra artística producida por un autor de genio.

Todo lo dicho nos ha llevado a la conclusión de que la historia de los lenguajes artísticos en la Edad Contemporánea, está íntimamente ligada al desarrollo de dos conceptos operativos (antes apuntados y a los que ahora confiero su exacto alcance, en este contexto sociopolítico), a través de los cuales he reagrupado la aparición de mentalidades colectivas cuya expresión aclara la producción de lenguajes artísticos durante el siglo XX. Estos dos conceptos son:

- El **ENTORNO**, como conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación.

Es modificado por las propuestas felices de los individuos renovadores y revolucionarios, y por las consecuentes iniciativas institucionales que atienden a la transformación de las condiciones de vida.

Constituye este marco el fermento en el que se desarrolla una visión de la realidad que afecta al grupo, conforma el universo en el que se identifica un colectivo determinado, y sirve de sustento a la génesis de *ortodoxias*.

En este plano de la experiencia humana se va consolidando una *visión del mundo* que comprende e interpreta las distintas experiencias de esa colectividad.

Desde esta perspectiva, el **entorno** se relaciona exclusivamente, de modo significativo, con el **yo transindividual**, aunque afecta e incita al individuo material para actuar creativamente.

- El **YO**, es decir la perspectiva del individuo como medida de la realidad en que está inmerso.

Aquí los valores más radicales del Arte (no necesariamente de la sociedad) encuentran su expresión.

La persona humana define "su" realidad, la crea, la combate, la destruye.

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

Desde esta visión se explica la aparición de actitudes personales ("*artisticidad*") que se constituyen en lenguajes artísticos, como ocurre en el caso de las vanguardias.

En este ámbito de la experiencia humana debemos situar las características básicas de un sujeto, y su acumulación de experiencias individuales que se concretan en una forma personal de enfrentarse con la realidad del entorno en que nace y se desarrolla.

En este plano se sitúa la **conciencia individual**, a través de la cual una persona decide y diseña su posicionamiento así en la vida como en el arte, y se generan fórmulas *heterodoxas*.

Conocemos la naturaleza del **YO** únicamente por sus efectos públicos, en la medida en que alteran el **entorno**. En sí mismo (ensimismado) es completamente hermético e irrelevante en el contexto de la contemporaneidad.

Desde la flexibilidad y movilidad que caracterizan a la Edad Contemporánea (frente a la inmovilidad del sistema anterior) el individuo genera una respuesta al variable entorno (del artesanado a la industria, de la servidumbre al proletariado, de la ciudad a la gran urbe, de la familia extendida a la nuclear, etc.) en el que debe sobrevivir, y lo hace de un modo particular, con un estilo personal, que acaba convertido en un lenguaje a través del cual expresa, en el *plano de la realidad imaginaria*, las noticias y las circunstancias cambiantes y contradictorias del *plano de la realidad conceptual*, cuyos datos y circunstancias nos revela el estudio de la *mediación histórica*. En esta nueva forma de intervención del individuo en los procesos históricos, con su también nueva identidad individual (sujeto y objeto de la historia, percepción diferente de la realidad sensorial), reside la definición del YO que se inaugura a partir del último cuarto del siglo XVIII en la civilización occidental, y se irá implementando en los dos siglos siguientes.

Contenido en los grandes principios de las revoluciones burguesas, el concepto de persona y su lenta implantación representan un largo camino, no lineal sino realizado desde un constante retorno a los grandes principios (la libertad, la igualdad, la solidaridad) que inspiraron aquellas revoluciones.

Esta vía transcurre a través de un paisaje constantemente nuevo y en transformación: el **entorno** en que evoluciona la experiencia individual (la cual incluye la necesidad imperativa de una *transvaloración* que afecta a todos los valores, y constituye una visión de la realidad entendida como ruptura y salto respecto a las condiciones imperantes, para conseguir

ÁNGEL BERENGUER

una existencia auténtica, es decir regida por los ideales revolucionarios contemporáneos (la libertad, la igualdad, la solidaridad).

Como podemos ver, el concepto de persona más que una definición estable es un proceso de actualización inherente a la esencia misma del sistema occidental contemporáneo.

Su puesta en duda acarrea necesariamente un efecto regresivo en su desarrollo y constituye un atentado punible (como se ha visto en el beligerante s. XX) desde la concepción más avanzada de los principios cuyos valores definen la contemporaneidad.

En dicho **entorno** se sitúa el marco para la producción de distintas *visiones del mundo*. Es el lugar de la acción colectiva y el espacio de las transacciones entre individuos y grupos. Se trata del ámbito histórico de la colectividad que tiene su propia entidad (duración en el tiempo y en el espacio), frente a la parcialidad dispersa y efímera del YO, que preserva o ataca los valores establecidos aceptando o discutiendo el sistema de alienaciones (existencia inauténtica) a que se ve sometido en su **entorno**.

La agónica lucha del YO con dichas alienaciones (ampliamente contempladas por la teoría psicoanalítica) deja huellas indelebles en los productos de la creación artística y sirve de base a las actitudes vanguardistas. Así, por ejemplo, ocurre con las obras de arte en que se critica la tecnificación o la burocratización de las relaciones humanas, consideradas como elementos de una nueva racionalidad represiva propagada, generalmente, desde los espacios institucionales.

La relación problemática del YO con su **entorno** nos parece constituir la base de una realidad cada vez más ligada a la experiencia individual que, por tanto, deja de ser estable y objetiva como en las edades históricas precedentes. El discurso de la *Gran Historia* se atomiza en múltiples historias particulares cada vez más especializadas (desde la nación hasta el ámbito más local, de la humanidad a sectores minoritarios, de las grandes fuentes historiográficas a los detalles de lo singular y lo cotidiano). Ello contribuye a la falta de valores establecidos de modo absoluto y también a la búsqueda de los mismos.

El ser humano se tiene que ir instalando en la provisionalidad y la inestabilidad como consecuencia de un sistema de valores así caracterizado, que no será ajeno a las manifestaciones *efímeras* del arte (con su carga de inaccesibilidad al tráfico mercantil), que indagará las posibilidades expresivas de la transitoriedad. En el seno de estos valores se plantearán las opciones del individuo en relación con los demás individuos, formando grupos

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

que promueven mentalidades en constante proceso de realización entre la afirmación y la negación, y el retorno a los ideales de la contemporaneidad.

El Yo individual debe poner en práctica todas sus habilidades para sobrevivir en tal entorno. Teniendo en cuenta que el concepto darwiniano de la evolución es un proceso regulado por leyes reconocidas en todas las especies vivas, no podemos sustraer el proceso de las vanguardias que claramente significa también una estrategia de racionalización y de explicación de un entorno cada vez más complejo. En este sentido debemos reconocer la sorprendente animación de la elaboración de estrategias mentales. Su estudio y análisis sirve de base a una cantidad enorme de creaciones artísticas y genera una continua formación estructuras y paradigmas en los distintos lenguajes artísticos.

La proliferación de estas actividades durante todo el s. XIX culmina en la época de las vanguardias históricas y ya se asienta como la exaltación del YO individual. La prepotencia del YO parece unida a una mayor capacidad del órgano humano que define la individualidad: el cerebro ejecutivo. No parece arriesgado afirmar que las funciones ejecutivas del cerebro humano aumentan exponencialmente desde el inicio de la Contemporaneidad en occidente y ello, a mi modo de ver, conlleva un proceso evolutivo en ese órgano. Cada día, los nuevos humanos acceden a sistemas que tienden a poner de relieve las opciones creativas ante un entorno cambiante y más complejo.

El cerebro del artista no es ajeno al proceso evolutivo general en occidente y pone en marcha todo tipo de acciones artísticas cada vez más desinhibidas. Es el triunfo de lo personal, la inspiración, la autoafirmación y sus corolarios sociales más conflictivos, en el plano del sujeto transindividual.

Para abordar el problema, se establecen varias estrategias entre las que distinguiremos dos: las estrategias de la nostalgia y las estrategias de la desilusión.

En efecto, el artista vanguardista reniega de los valores establecidos de los “mayores” (por los que no siente ningún tipo de nostalgia) y plantea como motivo fundamental de su relación con el entorno la desilusión. La acción artística emprende una marcha vertiginosa hacia delante denostando la memoria de los valores establecidos y su nostalgia.

Esos conceptos (**entorno/yo**) muestran bien el desarrollo dialéctico de los lenguajes artísticos contemporáneos, oscilando entre dos polos de atracción cuya identidad está más en su acción que en su definición. Si repasamos someramente los valores sociales que se desarrollan en la Edad Contemporánea, podremos distinguir, con bastante claridad, lo que de

ÁNGEL BERENGUER

nostálgico y de desilusionado existe en los lenguajes artísticos formulados en dicho período histórico.

Fundamentalmente (y volvemos a insistir en ello), se trata de la consagración como práctica social del **individualismo**, y el descubrimiento de un **entorno** completamente nuevo (y siempre en proceso de ser redefinido), en el que se desarrolla un nuevo concepto individual inédito impuesto por las revoluciones burguesas del siglo XVIII, y sus corolarios económicos, sociales y políticos durante los siglos XIX y XX.

La reacción airada contra todo lo establecido por parte del individuo creador y de las bandas de artistas, saqueadoras de ideas y novedades, abiertos a todo tipo de conexiones nuevas y cualquier posibilidad de horizonte que se manifiesta desde las primeras vanguardias, constituye *una actitud* generalizada entre los creadores más avanzados durante los primeros años del s. XX. Todo debe ser reformulado puesto que el sistema, aparentemente sólido, heredado del s. XIX, se tambalea y se pone en duda sistemáticamente. Las actitudes vanguardistas formulan más preguntas que respuestas. Es el espacio artístico de la pregunta, no de la sistematización.

En ese primer contexto se realiza ya la escisión entre el arte nostálgico que triunfa en los medios comerciales y el arte desolado que genera provocación y rechazo en un principio y, con el paso del tiempo, consigue, además avasallar ese mismo mercado. Llega al mismo destino (como los jóvenes rebeldes de Márai) pero apostando por la creación de un nuevo orden sobre los recuerdos nostálgicos del pasado. El conflicto interno del ser humano (y de su arte) con su entorno, desarrollado desde el inicio de nuestro siglo, es una respuesta racional a la incertidumbre, la desolación y la desilusión provocadas en la sociedad occidental por el derrumbamiento del orden presente en las postrimerías del siglo XIX. Se inicia la carrera desenfadada hacia el futuro, como orden posible. Los mismos procesos se producirán en otras civilizaciones cuando deciden adoptar el paradigma contemporáneo (la libertad, la igualdad, la solidaridad) y acceder a la globalización.

Algunos hitos de las acciones provocadas por las actitudes vanguardistas que citaré a continuación muestran bien el modelo de acción que subyace en sus formulaciones.

Guillaume Apollinaire, en el temprano y pletórico ensayo *Los pintores cubistas*, publicado en París en 1913, define la tarea creadora del artista con concisión y lucidez espléndidas:

## VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO. ASPECTOS TEÓRICOS

"Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la función social de renovar constantemente la apariencia que reviste la naturaleza ante los ojos de los hombres. Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se cansarían enseguida de la monotonía natural. La sublime idea que tienen del universo caería a una velocidad vertiginosa. El orden que se manifiesta en la naturaleza y que no es más que un efecto del arte se desvanecería enseguida." (Cirlot ed., 1993: 66-67)

El *Manifiesto de los pintores futuristas*, firmado por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini, y fechado el 11 de febrero de 1910, en medio de una desenfadada gesticulación contiene afirmaciones sorprendentemente certeras; así, después de execrar el culto al pasado y la "pereza vil", que se contenta con una imitación insignificante, reclama un arte al servicio de la vida moderna. "Es vital sólo ese arte que encuentra sus elementos en el ambiente que lo rodea [...] ¿Y podemos permanecer insensibles ante la frenética actividad de las grandes capitales, ante la psicología novísima del noctambulismo, ante las figuras febriles del *viveur*, de la *cocotte*, del apache y del alcohólico?" (Cirlot ed., 1993: 85).

De esta apuesta nacieron los primeros esbozos futuristas en el territorio europeo. No debemos, sin embargo, olvidarlos porque su presencia en España (en hora muy temprana) parece evidenciar su influencia en nuestros artistas, así como la buena disposición ante el futurismo existente en un sector de la *intelligentzia* española. En efecto, si la publicación parisina del *Manifiesto del Futurismo* de Filippo Marinetti se realiza (en la primera página de *Le Figaro*) el 20 de febrero de 1909, esa misma primavera se publica en España, incluido en el número 6 de la revista *Prometeo* (correspondiente al mes de abril)<sup>4</sup>.

Esta publicación (tan temprana) en España de una fórmula tan radical para la acción artística, constituye la aparición del primer movimiento vanguardista del siglo dirigido expresamente contra los ideales defendidos por el simbolismo.

La actitud radical de los futuristas proclama un nuevo credo en el que resaltan el culto a la velocidad, la violencia (la Guerra), el humo de las fábricas, las masas, y la sustitución de la Victoria de Samotracia por el (más hermoso) automóvil de carreras "que parece correr sobre metralla..." La definición del "jefe", el patriotismo, y el "gesto destructor de los anarquistas" (como elementos positivos del nuevo orden necesario), así como el desprecio no sólo del moralismo, los museos y las bibliotecas, sino también del feminismo e incluso de la mujer, promueven una animación generalizada en el mundo intelectual de la segunda década del siglo, que hereda algunos presupuestos filosóficos debatidos en la Viena de Sigmund Freud y Otto Weininger.

---

<sup>4</sup> Además del señalado, otros manifiestos futuristas aparecieron en *Prometeo*: "Un manifiesto futurista para España" (núm. 19, 1910) y la "Proclama a los españoles" (núm. 20, 1910).

ÁNGEL BERENGUER

Más que una estética definida o un proyecto ideológico, este movimiento representa una actitud desde "el promontorio extremo de los dos siglos" (Marinetti) de renovación radical no exenta de una marcada herencia romántica. Precisamente por su carácter de ideal combativo y su escasez de "recetas" precisas, encontrará un eco continuo y profundo entre los artistas españoles que reniegan de una atmósfera tan mediocre como la heredada por nuestra Edad de Plata (como la definió el falangista Jiménez Caballero). Es necesario anotar que este vanguardismo radical será conocido y recogido en España pero no compartido de un modo tan activo como en otros países europeos. Se podría pensar que la afirmación de la marginalidad como valor artístico incuestionable, se mantiene más en la permanencia del ideal bohemio finisecular hasta bien entrados los años 20 y cuyo exponente vanguardista es, sin duda, la obra expresionista de Valle Inclán *Luces de Bohemia*.

Aunque los futuristas se proponen cantar "a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía", su eco moviliza sobre todo a las élites intelectuales europeas. Entre 1909 y 1910, Marinetti organiza *Serate*, reuniones futuristas donde se leen proclamas y poemas ante un público que les es, con frecuencia, hostil. El rechazo del público se convierte, de hecho, en un factor positivo que demuestra la validez del "mensaje" y desarrolla "la voluntad de ser abucheado". Marinetti, en el *Manifiesto* del futurismo, entre otros exabruptos, proclama lo siguiente, "Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, pase: el admirable pasado es tal vez un bálsamo para sus males porque para ellos el futuro está bloqueado... ¡Pero nosotros no queremos volver a saber del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes *futuristas*" (Cirlot ed., 1993: 82).

En el polo opuesto del tono autocrático y marcial, que no tolera réplica ni desviación, ostentado por el líder futurista, se halla el humor deconstructivo del dadaísmo, que incluye en la dinámica incondicional de su discurrir toda especie de contradicción y diferencia. En definitiva, proclama la equivalencia siguiente, "Libertad: DADA DADA DADA, aullido de dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de lo grotesco, de las inconsecuencias: LA VIDA." (Cirlot ed., 1993: 109).

El *movimiento dadaísta* se manifiesta en torno de una figura central: Tristán Tzara (1896-1963). Los dadaístas ofrecen una actitud más libre y radical (en el marco de las propuestas vanguardistas generalizadas en la Europa anterior a la Primera Guerra Mundial), que la de sus inmediatos predecesores, los futuristas.

Al apostar por la autonomía del hecho artístico, como señala Carlson, se sitúan los dadaístas en una práctica artística que se acerca al surrealismo de Appolinaire, expresado en el

VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y LENGUAJES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEO.  
ASPECTOS TEÓRICOS

prólogo al ballet *Parade* (realizado en 1917 por Cocteau, Picasso y Satie), cuando afirma que en el espectáculo la realidad está presente "por una especie de síntesis-análisis que encuadra a todos los elementos visibles, y también, si ello fuera posible, a la esquematización integral que trata de armonizar contradicciones, mientras que, en ocasiones, renuncia al aspecto inmediato del objeto" (Carlson, 1984: 343-344).

En realidad, se está iniciando con estas experiencias, la línea más cercana (dentro de los vanguardismos), a lo que será el movimiento surrealista.

Sin embargo, es necesario distinguir entre las experiencias vanguardistas, que representan más una **actitud** del sujeto individual que una formulación de escuela, y la materialización del espíritu vanguardista en un **proyecto** artístico estricto y coherente del sujeto transindividual. En este apartado hay que situar la constitución y ordenación del grupo surrealista liderado por André Breton.

El movimiento surrealista se centra en las actividades del Grupo Surrealista que dirige, con mano firme, André Breton, convertido en el pontífice de la nueva iglesia: fuera de ella no hay surrealismo en sentido estricto. Se producen "santificaciones" y "condenas", exaltaciones y expulsiones. Todo es posible, pero, por favor, en orden. En realidad, en el momento en que se constituye un grupo ordenado y eficiente se constituye un paradigma que niega ya las bases de la infinita libertad propuesta por el dadaísmo.

"Dada, como el cristianismo primitivo (señala David Sylvester) es férvidamente nuevo, algo nómada, poco metódico en su doctrina, sin burocracia; el superrealismo se parece a la Iglesia establecida, con su dirección centralizada y su imperialismo, su jerarquía y su hagiografía, su ortodoxia y sus herejías, sus excomunicaciones y sus cismas" (citado por Ian Gibson en *Federico García Lorca*, Barcelona, 1985, I, Pág. 417). En las palabras que preceden puede identificarse un elemento de diferenciación entre ambas vanguardias, que se convertirá en factor decisivo a la hora de comprender la diferencia que las separa.

Esta conferencia, mis reflexiones y la aportación de datos que las acompañan, pretenden solamente concitar algunos elementos de reflexión sobre la génesis de las actitudes vanguardistas históricas y aportar elementos para una teorización del fenómeno.

He querido, en la forma y en el fondo, documentar la complejidad de los sistemas artísticos vanguardistas. Quizás estas palabras consigan aclarar cómo concibo las vanguardias, esas actitudes a través de las cuales el artista dialoga consigo mismo y ataca frontalmente las



ÁNGEL BERENGUER

coordinadas que le impone una realidad ordenada por un orden de bronce cuyos pies se deshacen en su barro: la desilusión.

Para terminar, me gustaría proponer una última consideración. Resulta interesante observar la tendencia de las actitudes vanguardistas a establecer sus propuestas como paradigma, traicionando así la génesis que le da razón. Como en la novela de Sándor Márai los jóvenes rebeldes acaban entrando en el nuevo orden, no tan diferente del viejo, y acatando las nuevas ordenanzas del entorno artístico.

En cierto sentido se podría hacer un primer balance de aquellas vanguardias históricas y comprobar esta característica tan fundamental que consiste en integrar entre sus objetivos el remplazar la nostalgia del pasado y convertirse en la nostalgia del futuro.

### Referencias bibliográficas

CARLSON, M. (1984) *Theories of the theatre*, Londres.

CIRLOT, L. (ed.), (1993) *Primeras vanguardias artísticas : textos y documentos*, Labor, Barcelona.

MÁRAI, S. (2009) *Los rebeldes*, Salamandra, Barcelona.

MCNEILL, WILLIAM H., “A Short History of Humanity” *New York Review of Books*, 29-6-2000.

THOMAS, JEAN P. “Une invitation à la navigation culturelle”, *Le Monde des livres*, 1-11-2001.

WEINBERG, S. “The future of Science, and the Universe”, *The New York Review of Books*, 15-11-2001.

WITKOWSKI, N. (ed.), (2001) *du Regard/Seuil*, Paris.