

Paradojas de la temporalidad en las vanguardias

María Luciana Cadahia*

Evitemos pensar contra algo o contra alguien;
nada falsifica tanto el pensamiento, ni tan rápidamente lo envejece¹.

I

Una vez superada la época de la crítica modernista y de la postmodernidad nihilista, asistimos al resurgimiento de un nuevo tipo de arte político o al menos a la aparición de una serie de prácticas que intentan dar cuenta de las diversas formas de articulación del arte y la política. No obstante, esta reactivación del momento político se convierte en un dilema ético y el campo de fuerzas parece abrirse en dos direcciones opuestas. Por un lado estaría lo que podríamos describir como políticas de ruptura, y por otro las políticas del consenso. Los enemigos entran al campo de combate pero rápidamente se descubre cierta familiaridad en las tácticas. Los dispositivos de lucha parecen compartir un mismo centro y las paradojas salen nuevamente a la luz. Las prácticas artísticas de ruptura tienden a identificar el arte con la política en general. Aún confían en que las intenciones de los artistas deben incidir y moldear las conciencias de los ciudadanos. Las prácticas ético-políticas de la cohesión social, en cambio, parten de la creencia de que el arte debe propiciar la lógica de la comunicación y construcción del sentido común del ciudadano –como arte al servicio de la democracia liberal y del mercado–. Sin embargo, en ambos casos salta a la vista una simplificada lógica causal. El arte se percibe así como aquella práctica que mueve a la indignación cuando muestra cosas indignantes, que moviliza cuando sale a la calle, que nos muestra opositores al sistema cuando se niega como elemento del sistema. Y al revés, mueve a la unión cuando muestra lazos comunitarios, reúne cuando insta a prácticas solidarias y muestra los vínculos de comunidad cuando se identifica con el sentir de los ciudadanos. En uno y otro caso el problema reside en un viejo modo de comprender el realismo en los términos de un *continuum* sen-

* Universidad Autónoma de Madrid. Correo electrónico: luciana.cadahia@gmail.com.

1 N. GÓMEZ DÁVILA, *Notas*.

sible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones del público. Asumir la tarea de transmitir mensajes, ya sea para ofrecer modelos, contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones no es más que un desesperado acto pedagógico y cómplice de la fe en la ilustración y los dogmas de la comunicación.

II

En gran medida este diagnóstico sobre las estrategias del arte político contemporáneo se encuentra presente en las reflexiones de Jaques Rancière². El principal problema que descubre es que el arte político reproduce un sistema de acción caduco³. Por esa razón, considera que es necesario desactivar ciertos dispositivos estratégicos y pensar otras posibilidades de acción del arte político. Para desactivar estos dispositivos establece una genealogía que remite los problemas a la experiencia misma del modernismo y la vanguardia.

Esto es así porque afirma que el modernismo es una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas a partir de un mismo centro común: autonomía del arte y promesa de emancipación a través del arte⁴. La estética surge como un régimen específico de identificación del arte (teoría del arte) en el tiempo de la revolución francesa. Esto significó, por un lado, la emergencia de una esfera propia del arte, la autonomía del mundo del arte. Por otro, la supresión de cualquier criterio que diferenciara los objetos del arte de los otros objetos del mundo. Todo esto, según el filósofo, abrió las puertas para pensar que desde el arte (desde su propia autonomía) se podía prefigurar otro mundo: un mundo liberado de la ley y de la opresión. De este modo, pareciera que la autonomía del arte surge para cancelarse en la promesa de emancipación. Según Rancière, la vanguardia vendría a reiterar esta contradicción entre la promesa de emancipación y autonomía del arte:

«La palabra misma de vanguardia designó dos formas opuestas de un mismo nudo entre autonomía del arte y la promesa de emancipación. Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha

2 Cf. J. RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile, 2005, pp. 21-51. En este punto compartimos el diagnóstico elaborado por Rancière: «Esta desaparición tendencial de las diferencias de la política y del derecho en la indistinción ética, define también cierto presente del arte y de la reflexión estética. Lo mismo que la política se borra con el par del consenso y de la justicia infinita, el arte y la reflexión estética tienden a redistribuirse en una visión que consagra al arte al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe». (Ibidem, p. 35).

3 Cf. J. RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010, p. 56.

4 Cf. J. RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética*, cit., p. 46.

venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero, por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística, de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista»⁵.

No obstante, para hacer esta afirmación necesita reducir la experiencia de la vanguardia a dos movimientos bien concretos. Por un lado, la política de la supresión del arte presente en el futurismo o el constructivismo ruso. Aquí se trata de identificar las formas del arte con las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Y, por otro, una política de la autonomía del arte presente en la tradición de Adorno. Desde esta última perspectiva se procura una defensa de la autonomía del arte frente a las prácticas de poder, la lucha política y las formas de estatización de la vida en el mundo capitalista. Dicho de otro modo, preservar al arte de la estatización de la mercancía o del poder como condición de posibilidad de mantener la contradicción irresuelta entre la promesa estética de emancipación y la realidad de un mundo de opresión.

Ahora bien, Rancière afirma que el legado de la vanguardia estaría presente en dos figuras del arte contemporáneo: arte *soft* (arte del consenso) y arte *hard* (arte del testimonio de lo irrepresentable). En el primer caso habría una preexistencia de esta figura en las utopías de las ciudades nuevas o artistas relacionales que introducen un objeto, imagen o inscripción en el paisaje de los suburbios de las ciudades. En el segundo caso, la emancipación ya no es una promesa, puesto que la catástrofe ya ha tenido lugar, y por tanto se convierte en una mentira realizable bajo la forma de un crimen infinito; y a ese crimen el arte debe responder con una resistencia en tanto trabajo infinito del duelo⁶. A este respecto, Rancière nos dice que Jean François Lyotard ha sido el que mejor ha propiciado y definido la manera en que «la estética ha llegado a ser en los últimos 20 años, el lugar privilegiado en el cual la tradición del pensamiento crítico se ha metamorfoseado en pensamiento del duelo». Esto tiene lugar a partir de la reinterpretación del análisis kantiano de lo sublime, puesto que ese concepto que Kant había situado más allá del arte (lo sublime), Lyotard lo reintroduce en éste para hacer del arte un testigo del encuentro de lo irrepresentable que desampara todo pensamiento. Mediante este diagnós-

5 Ibidem, p. 47.

6 Ibidem, pp. 45-51.

tico, en *L'inhumain* Lyotard define la tarea de las vanguardias artísticas en la siguiente exigencia: testimoniar que existe lo irrepresentable.

Lyotard retoma la idea de lo sublime en Kant (como experiencia de lo irrepresentable) para invertir su sentido. Para Kant lo la facultad sensible padecía los límites de su poder y su falla abría el campo a la ilimitación de la razón y marcaba al mismo tiempo el pasaje de la esfera estética a la esfera moral. En Lyotard, en cambio, ya no es más la facultad sensible que fracasa al obedecer las exigencias de la razón, sino el espíritu que se ve obligado a obedecer a la tarea imposible de aproximarse a la materia, de aprehender la singularidad sensible. Y esta relación con la materialidad sensible se transforma en la experiencia de una dependencia radical: la experiencia de un padecer del espíritu ante algo a lo que no estaba preparado y del cual conserva el sentimiento de deuda. De este modo, mientras que Kant introducía el espíritu en el plano estético de la ley moral de la autonomía, Lyotard inversamente introduce la experiencia ética fundamental que es la experiencia de una dependencia.

Por tanto, la tarea de las vanguardias, según Lyotard, consistiría en la repetición del gesto que inscribe el choque y da testimonio de la deuda infinita del espíritu frente a la ley del Otro (dios, el inconsciente, la materialidad de las cosas, etc.). De este modo, la resistencia de la materia deviene la sumisión a la ley del otro, pero solo que esta ley del otro es a su vez sumisión a la condición del ser⁷.

Ahora bien, cuando nos preguntamos en qué se fundamenta Rancière para afirmar que las contradicciones presentes en el arte contemporáneo provienen del modernismo y la vanguardia, descubrimos la siguiente raíz común: una concepción teológica del tiempo.

«El elemento central [...] es una cierta teología del tiempo, es la idea de la modernidad como de un tiempo que estuvo dedicado al cumplimiento de una necesidad interna, ayer gloriosa y hoy día desastrosa. Es la concepción de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento fundador o un acontecimiento por venir»⁸.

No obstante, la particularidad del arte contemporáneo descansaría en una conservación e inversión de esa teología del tiempo. La conserva porque considera al tiempo cortado en dos por un acontecimiento radical, pero la invierte porque se asume que este acontecimiento ya ha tenido lugar (por ejemplo: los campos de exterminio).

7 Ibidem, pp.43-45.

8 Ibidem, p. 51.

III

A diferencia de lo que Rancière sostiene, afirmamos que estos aspectos dilemáticos del arte político contemporáneo encuentran sus raíces en un *determinado relato* sobre la vanguardia y su voluntad emancipadora. Este relato, a su vez, forma parte de un enfoque historiográfico que tiende a totalizar y homogeneizar la experiencia del tiempo en una serie de periodizaciones estancas. Así, se presupone una teleología del tiempo que hace de la vanguardia una práctica profética y emancipadora. Profética porque se anticiparía al tiempo en el cual vive. Y emancipadora porque sería la encargada de llevar a cabo la realización material de la idea. Expresiones tales como «ruptura», «novedad», «anticipación», etc., parecen encontrarse mezcladas en una amalgama confusa de ideales y aspiraciones ético-políticas. A su vez, dentro de este mismo relato, este término se encuentra intrínsecamente asociado a la idea misma de modernidad. Modernidad y vanguardia se entrelazan como dos modos de expresar un mismo acontecimiento: la voluntad de ruptura y la sed de novedad. Bajo esta premisa se han elaborado una serie de discursos a favor y en contra de esta experiencia. Discursos entusiastas y afirmativos, por un lado, discursos reactivos y conservadores, por otro. Finalmente nos encontramos en una especie de punto muerto donde ambos bandos afirman lo mismo: el fracaso de las vanguardias. ¿Pero qué significa esta idea de fracaso? ¿Cuál ha sido el relato teleológico subyacente a la idea misma de vanguardia que autoriza tal afirmación? Probablemente una cierta complicidad de partida entre el discurso afirmativo y el discurso reactivo haya determinado la historia de un fracaso.

Si hay algo que ha dejado en claro Hegel es que para que dos adversarios sean tales deben ponerse de acuerdo en un aspecto básico: el campo de representación en donde tiene lugar el combate. Esto es, que tanto el discurso reactivo como el discurso afirmativo son deudores de esta visión historiográfica que tiende a homogeneizar la experiencia de la temporalidad.

Cuando Rancière elabora la idea de que es necesario apartarse del discurso de las vanguardias y de la modernidad, tiene en mente este relato que acabamos de enunciar. En ese sentido, plantea la necesidad de tomar distancia de estas categorías conceptuales, con objeto de reestructurar la cuestión de otra manera.

Así, afirma que el relato de la modernidad en los términos de modernitarismo se ha escindido en dos. Por un lado, encontraríamos aquellas propuestas que intentan llevar el arte fuera de sí, en otras palabras, impulsar el ideal estético en la realidad social en una supresión del arte desde sí mismo (futurismo, constructivismo). Por otro lado, habría un ideal distinto que consistiría en conservar la autonomía del arte como aquel espacio que permitiría denunciar

las contradicciones del sistema. En uno y otro caso se compartiría un ideal emancipatorio que parte del supuesto de lo propio del arte. En un caso para suprimirse, en otro para conservar una distancia prudencial⁹.

Son las aporías inherentes a estos dos modos de entender la vanguardia el motivo por el cual Rancière prefiere tomar distancia y pensar la cuestión en otros términos. Esto es, como la persistencia en el arte de tres lógicas o regímenes: régimen ético, régimen representación y régimen estético. En el primero se haría hincapié en la importancia del papel educativo de las imágenes como régimen de verdad. En el segundo caso, el acento estaría puesto en la necesidad de establecer una jerarquía entre las prácticas. Es decir, determinar cuáles son los modos de hacer arte y cuáles no. Y a su vez, cuáles son los modos de hacer buen arte y cuáles no. Por último, encontraríamos el régimen estético, en el cual se inscribe Rancière, y que parte de la idea de que el arte establecen formas de la sensibilidad. Esto es, maneras de decir, de ver y de hacer que pueden poner en movimiento el reparto de lo sensible. La primera lógica identifica las formas del arte y de la política. La segunda intenta producir efectos por medio de representaciones. Y, la lógica estética, finalmente, produce efectos al suspender la representación¹⁰.

IV

Ahora bien, en lo que respecta a nuestro escrito nos preguntamos si acaso aún es posible pensar una idea de vanguardia que no necesariamente conlleve la visión historiográfica que hemos criticado hasta aquí. Como si fuese posible pensar una idea de vanguardia cercana si se quiere al régimen estético que plantea Rancière. De este modo, y a diferencia de éste, consideraríamos que no es tan desafortunado pensar el concepto de vanguardia de otra manera.

Para pensar esta posibilidad es necesario rastrear conceptual e históricamente en la idea de vanguardia algún tipo de dispositivo que escape de esta experiencia unidimensional del tiempo.

Si bien el origen de la palabra «vanguardia» es francés (*Avant-garde*), el término «*garde*» encuentra su raíz germánica en la palabra «*wardön*», «proteger». En francés el vocablo «*garde*» es tanto ponerse en guardia como «cuidar» o «vigilar». En castellano, la palabra «vanguardia» es el resultado de una serie de mestizajes entre la lengua castellana y otras lenguas. Es empleada por primera vez en el siglo XIV, y aparece como un término prestado del catalán: «*avantguarda*». A partir del siglo XV, y mediante influencia del italiano, se disputan dos modos de expresar el vocablo: «*vanguardia*» y «*avanguardia*».

⁹ Cf. J. RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Lom, Chile, 2009, pp. 20-36.

¹⁰ Cf. J. RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, cit., pp. 69-85.

Una diferencia sustancial entre la lengua francesa y castellana es que en esta última el término tiene una doble acepción: militar y topográfica. Si bien ambas acepciones coinciden en una dimensión espacial, no obstante, parecen expresar el sentido contrario de lo que la otra propone. La expresión militar alude a una posición de avanzada, de quien toma la delantera y se encuentra separado del cuerpo principal. En el segundo caso, por el contrario, se refiere a una posición marginal, esto es, a los ribazos u orillas de un río desde donde se construirá un puente o una presa.

Cuando pensamos el término «vanguardia» como expresión artística o política parece abandonarse todo este entramado conceptual. Como si la fuerza espacial del vocablo se hubiese eclipsado para dar paso a una temporalidad lineal y progresiva ¿Pero esta prioridad temporal del vocablo es constitutivo de la experiencia artística de la vanguardia o acaso podría rastrearse una cierta presencia de este entramado espacial?

Si conservamos tanto la dimensión espacial como la dimensión temporal de la palabra «vanguardia», experimentamos una doble tensión en la naturaleza del vocablo y una fisura del relato historiográfico que intentaba hacerla inteligible.

Por un lado, descubrimos un doble movimiento de acción y reacción, una tensión constitutiva entre expansión (avant) y conservación (guardia). Como si el movimiento de ruptura de la vanguardia artística descansase en la co-pertenencia de temporalidades: un a-tender y cuidar del pasado en el ejercicio mismo de llevarlo fuera de sí. La estrategia de ruptura jamás es pura, sino que se encuentra constitutivamente contaminada por un juego de negociaciones temporales. Dejar pasar ciertas fuerzas y obturar otras. «*The time is out joint*» vendría a ser la premisa que, a la vez que pone en entredicho la afirmación de una temporalidad progresiva y lineal, permite constatar la supervivencia (*nachleben*) de distintas temporalidades¹¹.

Por otro lado, en castellano habría una tensión posicional entre la idea de margen y frente. Hemos visto que la palabra «vanguardia» alude tanto a la posición de avanzada en un cuerpo militar, que solo separándose de ese cuerpo es como consigue cuidarlo, como a los márgenes de un río desde los cuales se construye un puente. La vanguardia parece haber oscilado entre la estrategia de ponerse proféticamente delante del tiempo y la estrategia de situarse en los márgenes. Probablemente la experiencia del fracaso de la vanguardia haya consistido en suprimir la experiencia de los márgenes para asumir un rol mesiánico, de redención y clausura de los tiempos. Probablemente la experiencia

11 D. HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009.

de los márgenes haya sobrevivido subterráneamente como un constante juego de negociación, dado que tender puentes obliga a situarse en los márgenes.

Si pensamos esto en el actual debate sobre el arte, el movimiento de acción y reacción constitutivo del vocablo vanguardia parece haberse extendido más allá de ella, como dos lógicas fantasmales que, en su intento de tomar distancia la una de la otra, no hacen más que verse enfrentadas en el espejo de las actuales paradojas del arte contemporáneo.

En efecto, este enfoque de la presencia simultánea de temporalidades como seña distintiva de lo que Rancière llama el régimen estético nos permite hacer una lectura entrelíneas de las encendidas proclamas sobre la novedad, tan habituales en los textos de la vanguardia.

Escribe Hugo Ball en sus diarios: «La invención que crea distancia es la vida misma. Seamos radicalmente nuevos y creativos. Refundamos, cada día, la vida en un poema»¹². Pero para Ball y todo el sistema Dadá ese ser «radicalmente nuevo y creativo» no se da en ningún momento como una instancia pura de creación ex nihilo, sino en el marco de una tradición de la que Ball era bastante consciente y que podría describirse de forma abreviada como el juego de seducción-repulsión entre santidad y herejía. La renuncia solemne a toda posesión, a todo objeto, a todo alimento superfluo proveniente de una cultura corrompida y al servicio de la máquina carnicera de la guerra, imbuida en la propia radicalidad de sus gestos y sometida a un proceso de aceleración y exacerbación de sus mecanismos, acaba transformada en su contrario, esto es, la mueca, la carcajada, el carnaval. O en palabras del propio Ball: «Lo que celebramos es una bufonada y una misa de difuntos a un tiempo»¹³.

Algo similar puede observarse en la parábola de *Simón del desierto*, la película de Luis Buñuel. Allí Simón, el ermitaño aspirante a santo, se trepa a una columna para alejarse de las tentaciones del demonio, que no dejará de hacerle toda clase de pruebas. Simón aparentemente irá superando dichas pruebas mediante los viejos recursos: oración, desprecio de la carne, sacrificio. Pero por supuesto el diablo, interpretado por una sensualísima Silvia Pinal, acaba ganando la partida, pero no mediante una intervención externa, sino como el resultado natural del mismo ejercicio de resistencia que Simón se empeña en ejercer contra la tentación. La locura diabólica lo aguarda al final de sus incontables sacrificios. Al final de la película el diablo usa su magia para llevarse a Simón a una discoteca donde un montón de jóvenes bailan al ritmo de un rock and roll frenético. «¿Cómo se llama este baile?», pregunta interesado Simón. «Se llama carne radiactiva. Es el baile final», contesta Silvia Pinal. El viaje en éste último ejemplo es incluso temporal, pues los personajes cambian

12 H. BALL, *La huida del tiempo (un diario)*, El acantilado, Barcelona, 2005, p. 113.

13 *Ibidem*, p. 113.

abruptamente de entorno, pasando en un instante de la antigüedad a los tiempos de la amenaza nuclear.

Pero posiblemente quien mejor ha evidenciado la paradoja inherente a la homogeneidad temporal haya sido Borges en su *Pierre Menard*. Borges se limita a transcribir las primeras tres líneas del Quijote, aunque con la astucia de atribuírselo no ya a éste sino a Pierre Menard. De este modo sacude al lector con una bofetada y le señala que él no estaba experimentando la temporalidad ni el lugar en el que creía situarse. Menard no ha copiado a Cervantes pero ha reproducido línea por línea sus versos. Ha sido este ejercicio de transcripción literal, de conservación del pasado, el movimiento que justamente ha permitido distanciarse de él y trazar una grieta. Este ejercicio ha dado lugar a una obra original, tan original que no tiene precedentes en la historia de la literatura universal. El invisible arte de Menard, de hecho, deriva de un hallazgo análogo: la persistencia de distintas temporalidades que afectan de un modo invisible pero certero la escritura y la lectura. Este ejercicio literario solo puede tener efecto si se inscribe dentro de sí tanto la tentativa de conservación como la tentativa de ruptura. Solamente es en esta tensión paradójica que el texto de Menard genera un cortocircuito, una ruptura estética.

Los ejemplos aquí citados nos muestran una idea de vanguardia sustancialmente diferente a la presentada por Rancière. Mientras que éste afirmaba de qué modo la dimensión homogénea del tiempo atravesaba toda la experiencia de la vanguardia, nosotros hemos descrito algunos ejemplos contrarios a esta idea. Esto es, un modo de experimentar la vanguardia que no pretende ni hacer coincidir el arte con la realidad, ni establecer una jerarquía en el orden de las representaciones. Sino que en un ejercicio de negociación con el pasado la acción de transcribir un texto genera la expansión reactiva de una heterogeneidad de temporalidades conviviendo paradójicamente. Este distanciamiento conceptual e histórico en torno al concepto de vanguardia nos permite construir una idea de vanguardia en los términos de un movimiento sísmico de los estratos temporales, lo que genera una fisura en las palabras y las cosas, en las maneras de ver, decir y hacer.

Recibido: 12 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011