

Elisa Calabrese

CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas)
Universidad Nacional de Mar del Plata

Libertad y expresión estética. Reflexiones en torno de las vanguardias*

Este artículo intenta estudiar, revisar y analizar los movimientos modernistas (vanguardias) y las tensiones relativas a las multifases del término “libertad” (*freedom*). De acuerdo con los movimientos históricos del Modernismo, esta palabra –en su dimensión estética– tiene su correlato con el principio de la autonomía concebida como una ruptura con la tradición y con el entorno de lo que es moderno (lo nuevo). Esta acepción deriva de una proposición dual relacionada con su origen romántico, ya que estas corrientes modernistas no son solamente consideradas en la esencia de su disrupción sino también en la restauración del aura del artista (Walter Benjamin). En los '60, la confrontación se da entre la trascendencia y un flujo social caracterizado por pruebas comprometidas con el argumento previamente mencionado. Finalmente, el mismo fenómeno se observa en la era del capitalismo tardío, en la cual la disolución/desaparición de las grandes narrativas (o relatos) concebidas por el posmodernismo contradice el rescate de la memoria a partir de la novela histórica.

15 { texturas 3-3

This article intends to study, revise and analyze the leading Modernist movements (vanguardias) and the aesthetic tensions regarding the multifarious term “freedom”. According to the historical Modernist movements, this word –in its aesthetic dimension– correlates with the principle of autonomy conceived of as a rupture with the tradition and enthronement of what is modern (the new). Such attitude derives

in a dual purpose concerning its romantic origin, since these Modernist currents are not only assimilated in its disrupting essence but also in the restoration of the artist's aura (Walter Benjamin). In the 1960s, the confrontation between transcendency and a social flow characterized by commitment proves once more the aforementioned argument. Lastly, the same phenomenon is observed in the era of Late Capitalism, in which the dissolution/disappearance of the grand narratives assumed by postmodernism contradicts the rescue of the memory through the historical novel.

Libertad. ¿Qué significa esta palabra tan usada, a la que siempre recurrimos? Necesitada de auxilio, la busco en el *Diccionario de filosofía*, de Ferrater Mora, pero encuentro la diversidad. Es posible, en efecto, definir la libertad:

*como posibilidad de autodeterminación, como posibilidad de elección, como acto voluntario, como espontaneidad, como margen de indeterminación, como ausencia de interferencia, como liberación frente a algo, como liberación para algo, como realización de una necesidad.*¹

Dada la enorme extensión de este campo semántico, es fácil comprender que involucra, a la vez que difiere, en cada esfera de la vida y actividad humanas; y en este espectro, la esfera del arte sería una de las que exhiben mayor complejidad, tanto en la coexistencia temporal de distintas estéticas, como en su despliegue histórico.

Es evidente, desde esta última perspectiva, que cuando pensamos en libertad estética venga a la mente el arte moderno, lo cual nos conduce a las llamadas “vanguardias históricas”, los famosos “ismos” de entreguerras, uno de cuyos principios fundamentales es la autonomía del arte; idea que si bien en la actualidad puede parecernos obvia, vista más de cerca fue una de las instancias más revolucionarias de su práctica. Y si nos preguntáramos autonomía respecto de qué, habría que responder muchas cosas que podrían sintetizarse en la noción de que el arte sólo se debe a sí mismo. Libertad frente a la tradición, que instaura a su vez una tradición paradójica: el mandato de comenzar todo de nuevo, la búsqueda de lo nunca antes proferido o, en palabras de Octavio Paz, la tradición de la ruptura. La categoría de lo nuevo como ideologema nuclear de las vanguardias ha sido objeto, como todos recordamos, de las reflexiones de Adorno, quien señala su índole privativa, pues implica la negación de lo que no puede seguir siendo (Adorno [1970], 1984:36); en tal sentido se trata de una libertad paradójica, ya que conduce a un límite. Y, ¿qué es eso que no puede seguir siendo? Si nos remitimos al ejemplo de la poesía, aquella tradición que fuera inaugurada por los románticos alemanes culmina en los simbolistas franceses. Esta actitud estética interroga ese límite que, surgido en los albores de la cultura occidental, consiste en la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, tan ligada a esos comienzos cuando ya Platón hablaba de “una vieja enemistad”. La palabra se divide, así, entre un proferir que se admite como caído del cielo o, si queremos, surgido de los abismos del inconsciente; Borges, irónico como siempre, comenta que goza del objeto de su conocer pues lo presenta como belleza (“La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconciencia...[...]; los griegos invocaban a la musa, los hebreos, el Espíritu Santo...²) y otra palabra que tiene para sí toda la conciencia, pero no goza del objeto de su conocimiento pues no puede presentarlo con un lenguaje propio.

Si bien las vanguardias fueron declaradamente antirrománticas en su práctica, la búsqueda de procedimientos y usos renovadores, al trabajar con una nueva con-

ciencia de su material –el lenguaje–, exaspera el imperativo romántico de libertad frente a lo establecido e inaugura esa tradición paradójica que, decía, llevará a un límite. Trataré de explicarme incorporando ahora otras dimensiones de lo social, presente siempre en lo estético, aunque sea de modo implícito. No es casual que, lejos ya del fervor jocosos de la década de los locos veinteos, Benjamín cite a Paul Valéry para abrir sus reflexiones sobre *El arte en la era de la reproductibilidad técnica* (Benjamín, 1973:17). Ante el cambio de los tiempos y los asombrosos medios que los inventos de la modernidad ofrecen, Valéry evoca el pasado, cuando se establecieron los tipos y usos de las Bellas Artes, en las que preveía cambios profundos y fundamentales, pues, advierte:

En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos.

Ese es el camino que recorrerá el imprescindible estudio benjaminiano. No se trata, nos dice el filósofo, solamente de los nuevos tipos de representación posibles por la litografía, la fotografía y el detonante del cine. Se trata de las nuevas formas de la subjetividad, de la sensibilidad y la percepción; se trata de otra forma de experimentar en la conciencia la dimensión espacio-temporal, que no solamente cambiará el arte sino la inventiva misma de quien lo produce. Pero lo que es más: la posibilidad de reproducción infinita trae aparejada la pérdida de lo que Benjamin llamó el “aura” del arte, aquello que, precisamente desde los románticos, había alimentado en ellos la libertad de la creación; lo que, exaltando el yo del artista, lo transformaba en demiurgo, lo distanciaba del común y confería a su producto una trascendencia fundada en la aspiración al absoluto, a la completud, a la originalidad.

Puesto que fueron los románticos quienes por primera vez se plantearon el sentido del arte libre de las normas semióticas (así, por ejemplo, los estilos que correspondían a los géneros: lo sublime, lo cómico) como emergente de la voluntad singular, la originalidad y su trascendencia eran el garante de lo artístico.

Por eso es que las estéticas de vanguardia, hijas rebeldes del romanticismo, se tensan en un movimiento oscilante: por un lado, intentan asumir –desde la industria de lo bello– el desafío tecnológico (observemos, por caso, en la poesía de Oliverio Girondo que el sujeto poético se vuelve un ojo-cámara fotográfica); por otro, en la flexión de una operación compensatoria, intentan reponer el aura perdida instaurándola como un nuevo mito: la búsqueda de una renovadora tecné, la capacidad de reflexión e intervención sobre los lenguajes artísticos que será, a partir de allí, el dominio de la práctica estética.

Este doble y contradictorio movimiento es pasible de encontrar en otros momentos vanguardistas; así, los años 60 –período caracterizado unánimemen-

te como de vanguardia estética y política— exhiben la coexistencia de líneas estéticas polarizadas en diferentes aspectos cuya disyunción se remonta a los “ismos” históricos. En literatura, y concretamente en la poesía, una de estas líneas exaspera la dimensión lírica, con el carácter casi excluyente del tema del sujeto o yo lírico y sus relaciones con la palabra, hasta el punto de que ese mismo sujeto tiende a tornarse evanescente y cede el lugar protagónico de la escena poética al lenguaje mismo haciéndose. Bien puede llamarse trascendentalismo poético a esta actitud que distancia el material de todo contexto extraestético y, por ende, de toda dimensión referencial reconocible con la consecuencia importantísima de la inestabilidad del sentido. Allí está el límite al que me refería: si en los juegos de las vanguardias históricas el significante puede llegar al estallido —como ocurre en el mismo Girondo ya hacia el final de su vida, con *En la masmédula*—, bastará pensar en la narrativa vanguardista, como es el caso de Cortázar, para ver cómo se tematiza este proceso. Así, *El perseguidor* tiene como protagonista al enajenado músico que persigue infinitamente “la nota”. Nota inhallable por definición, pues, en el caso de producirse, su frecuencia sería inaudible para el oído humano. Paradojal libertad. Ir más allá de las condiciones del material mismo, con la consecuencia de su propia disolución.

Otro tanto ocurre en las artes plásticas. Así, en esa misma década, Marta Minujín expone en el Di Tella una escultura de queso, objeto que, además del evidente gesto de humor propio de los *happenings* sesentistas, atenta contra la perdurabilidad característica de los materiales tradicionales destinados a la escultura, pues desaparece al ser engullida. Mientras, por su parte, el pintor García Urriburu, subido a un barco, arroja toneladas de pintura a nuestro famoso mar dulce que, luego de breve esplendor, son, naturalmente, arrastradas por el agua. Y eso no es nada en comparación con el caso del pintor Alberto Greco, quien expuso su propio suicidio, como ha sido estudiado en un original trabajo por Cristina Piña.³

Ahora me propongo desplazarme hacia otra de las dimensiones de la libertad, justamente la del compromiso, pensando en el concepto expuesto por Sartre del hombre como ser necesariamente libre y del arte “para”, aludiendo así a su noción de que la literatura se justifica en tanto contribuya a la liberación de la alienación, en el sentido marxista del término.⁴ Para la concepción de la poesía representada en plenitud por los poetas llamados “malditos”, el arte es autónomo al punto de constituir un modo de vida, de allí que el poeta se sienta un vate, un ser singular, constituido en la palabra misma, que atisba un universo diferente al cotidiano. Por eso, la poesía es oficio sagrado, aunque maldecido por el anatema de la profecía que puede tornarse, asimismo, un sustituto de la religión, un estar en otra parte; y por eso hay que consumirse y consumarse en el fuego del que nada sabe el hombre de la calle. Nos encontraremos, en los mismos sesentas, con la postura opuesta. En la primera de las corrientes, prestigiada con los nombres de Lautremont, de Artaud y, entre nosotros, el de Alejandra Pizarnik, puede verse que la denominada

autorreferencia se inscribe como rasgo capital. Pero esta índole no proviene de una mera voluntad estetizante, hermética o formalista, sino del imperativo por erigir la subjetividad en el lugar del lenguaje mismo y de su práctica entendida como búsqueda absoluta y como lugar de la diferencia.

Mientras, la segunda línea aludida se constituye como oposición a tal ideología estética. En efecto, para los “antipoetas” sesentistas la poesía debe estar –está– en el mundo de todos los días. De allí, los rasgos observables en su retórica: en primer lugar, el tratamiento de objetos impropios de la tradición poética –entendiendo el término en su sentido más vasto, como contexto de la cultura occidental–; así, no la rosa, sino el sapo (léase, por caso, *Lamento por el sapo de Stanley Hook*, de Juan Gelman); no la excelsitud de las cumbres de la intuición, sino la vivencia de la oficina, como temas de la poesía. En segundo lugar, el tratamiento de un lenguaje que trabaja sobre lo coloquial, sobre el lugar común, que no teme a la “mala palabra”, que incorpora las jergas urbanas. Estas poéticas aparecen estrechamente vinculadas a la circulación social de discursos en los medios de producción cultural que construyen el imaginario propio de una época transformadora, revolucionaria; tal contexto ideológico es refractario a la índole gratuita, o estetizante, del arte, en consonancia con el imperativo sartreano que impregnó fuertemente, desde finales de los años 50, el campo intelectual. Es por ello que se sitúan en conflicto con los tres aspectos dominantes del trascendentalismo: la noción del arte como absoluto, la ideología del artista carismático y la autonomía de la obra frente a lo social.

20 {texturas 3-3

Es característico que se incrusten materiales provenientes del universo semiótico extraestético, referidos al mundo social y a los acontecimientos de actualidad (la consigna política, el discurso periodístico), así como al universo de la cultura popular (el tango, el cine); dichos materiales sufren, en el pasaje al poema, una resignificación. Estas estrategias no son producto del realismo ingenuo: se trata de procedimientos deliberadamente ideológicos que parten, como ocurre desde las vanguardias históricas, del trabajo conciente con los materiales, del reclamo por el territorio estético como dominio de experimentación y de reflexión, sólo que puestos al servicio de una fuerte connotación política. Fragan así su identidad en oposición a la primera de las líneas que procuré sintetizar, aunque ambas sean hijas de las vanguardias de los '20, sólo que polarizadas hacia aspectos disyuntivos de la red de fuerzas contrapuestas con las que las estéticas modernas interpretan el único mandato válido: la libertad en y para el arte.

Por último, unas breves acotaciones, saltando los tiempos, respecto de nuestra época. Digamos que, pese a la innumerable bibliografía crítica sobre lo que Frederic Jameson ha llamado la lógica cultural del capitalismo tardío, refiriéndose a la posmodernidad, no es fácil pensar ciertos fenómenos desde la periferia del mundo globalizado. Si, según recordé al comienzo, Benjamin se preocupaba por el devenir del arte cuando se iniciaban las transformaciones tecnológicas, ¿qué diría aho-

ra, ante el predominio hegemónico de los llamados *mass media*, ante la cultura del espectáculo, donde hasta una guerra se usa para el “show bussiness”, ante el predominio del mercado que fagocita cualquier producto estético? ¿Qué ocurre con los dominios culturales cuando ya no podemos siquiera hablar de cultura popular, por ejemplo, frente a alta cultura, porque la televisión ha nivelado estas esferas? Es más: ¿qué pasa con el ámbito de la subjetividad, con la construcción de la identidad personal y colectiva, en un tiempo en que lo privado se hace público hasta la obscenidad, pues se construyen ficciones para espectáculo televisivo, donde se pone en escena una aparente realidad interpersonal o una situación de convivencia artificial?

Claro que son demasiadas preguntas y sería pretencioso querer contestarlas; sin embargo, podría hacer algunas observaciones. Si, según han teorizado importantes pensadores, uno de los rasgos determinantes de la relación posmoderna con la historia es el derrumbe de los llamados “grandes relatos” – o sea, la caída de las utopías totalizadoras, con su mirada progresista lanzada hacia el horizonte del futuro–, habrá consenso en señalar la importancia que, desde la década de 1980, adquiere la cuestión de la memoria. Desde diversas disciplinas, tales como la antropología, la historia, el psicoanálisis y los estudios culturales, crece el interés por auscultar este giro cultural donde, debilitada la proyección hacia el futuro, la mirada se torna hacia el pasado. Si bien es evidente que la industria cultural vende pasado en forma de *revival* –tal vez como placebo que adormece la conciencia crítica del presente, donde lo mediático transforma cualquier novedad en objeto obsoleto a los pocos instantes de su emergencia–, el regreso a la memoria, desde otras perspectivas, pareciera indicar un deseo por recuperar cierta estabilidad en el anclaje identitario, tanto individual como colectivo. La reconstrucción histórica de la memoria y su presencia en la escena literaria (prueba de ello es el florecimiento de los nuevos rostros de la novela histórica) tienden a compensar el debilitamiento del lazo social que fundaba las identidades nacionales, en una era globalizada o posnacional.⁵ Resulta importante destacar una flexión particular de esta obsesión por reconstruir la memoria: aunque sea un fenómeno expandido globalmente, sin embargo sólo puede ser entendida en relación con escenarios determinados; esto es, que una cuestión mundial responde a circunstancias particulares, a historias locales. No es lo mismo, por ende, el regreso de la memoria como efecto del avance tecnológico en las sociedades posindustriales, que los usos de la memoria como contracara del olvido en países atravesados por las dictaduras que flagelaron el Cono Sur en esa década. Es evidente que estoy hablando de nuestro país –aunque también de Chile y Uruguay–, donde la tematización del pasado en la novela histórica de las posdictaduras es una manera de alegorizar un presente reprimido o de llenar el hueco del silencio impuesto desde el terror del Estado. Se vería este fenómeno como una nueva forma de libertad en el arte: esta vez, se trata de la libertad como

interferencia, del fortalecimiento de la memoria, de la identidad colectiva como espacio de resistencia y de sutura.

Notas

*Este trabajo surge de una conferencia en el panel sobre "Libertad y expresión estética", donde fui invitada a participar, en las Jornadas *Agora Filosófica*, en octubre de 2002.

¹ Véase, de J. Ferrater Mora (1999): *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, Tomo III (Edición revisada, aumentada y actualizada por el prof. Josep-María Terricabras y supervisada por Priscilla Cohn Ferrater Mora), pp. 2.135-2.147; en el extenso artículo bajo el término "libertad" puede observarse la multiplicidad de usos y campos semánticos en el modo de entender este fundamental concepto.

² Cito por la edición de *Obra poética*. Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 14, que reitera la de 1978.

³ He tenido ocasión de consultar el artículo –hasta ahora inédito– de Cristina Piña, titulado "Formas de morir. De Alberto Greco a Alejandra Pizarnik".

⁴ No es necesario abundar en la concepción sartreana del compromiso, particularmente importante en el campo intelectual argentino, donde impregnó todo el debate de época, especialmente, como se sabe, gracias a los intelectuales del grupo de la revista *Contorno*, cuyo primer número aparece precisamente en los albores de la década, en 1959.

⁵ Ésta es una hipótesis de Pierre Nora quien la estudia en el contexto de Francia. Según este autor, el predominio de la memoria, que aparece como un fenómeno globalizado, es, sin embargo, sólo comprensible en función de historias locales y políticas específicas. Véase Pierre Nora (1993): *Le lieux de mémoire*. Gallimard, Paris.