

# SIMULTANEIDAD EN LAS VANGUARDIAS

Nidia Vincent

Las vanguardias de las primeras dos décadas del siglo xx son sinónimo de experimentación, ruptura y juego. No podemos explicar esos ismos sin el espíritu combativo y polémico de sus representantes ni su afán de originalidad. Los vanguardistas no aspiraron a la permanencia porque en ellos no había sitio para la idea de inmovilidad.

Se dice que cada obra corresponde a una época, que incluso las manifestaciones más radicales responden a su momento y lo representan. Asimismo, como producto de una subjetividad y una circunstancia, cada obra tiene su tiempo interno, ritmo o cadencia propios. Hay obras en reposo y serenas; otras, nerviosas y dinámicas. Transmitir la impresión de inmovilidad o animación es una de tantas posibilidades de la forma artística.

En las artes plásticas, la simetría y la organización de la composición en ejes verticales u horizontales despiertan sensaciones estáticas; por el contrario, las obras que se estructuran en líneas curvas u oblicuas transmiten desequilibrio, la impresión de una inevitable alteración o desplazamiento. Los colores cálidos se asocian con la movilidad y los fríos con la quietud. Todo lo anterior aunado al tipo de objeto y

tema representados. Así como lo absoluto o espiritual remiten a un tiempo eterno, una escena de la vida cotidiana, una batalla o el giro de una bailarina, a lo efímero y circunstancial. La escultura olmeca conocida como “Señor de las Limas” –especie de “Piedad” prehispánica– que representa a un personaje en posición sedente que porta en sus brazos a un niño-jaguar muerto, dormido o quizás sacrificado, nos convida a la reflexión y a la quietud; mientras que la imagen de un Mercurio erguido en la punta de un solo pie y con la mirada hacia arriba nos transmite la inminencia del vuelo que está a punto de emprender.

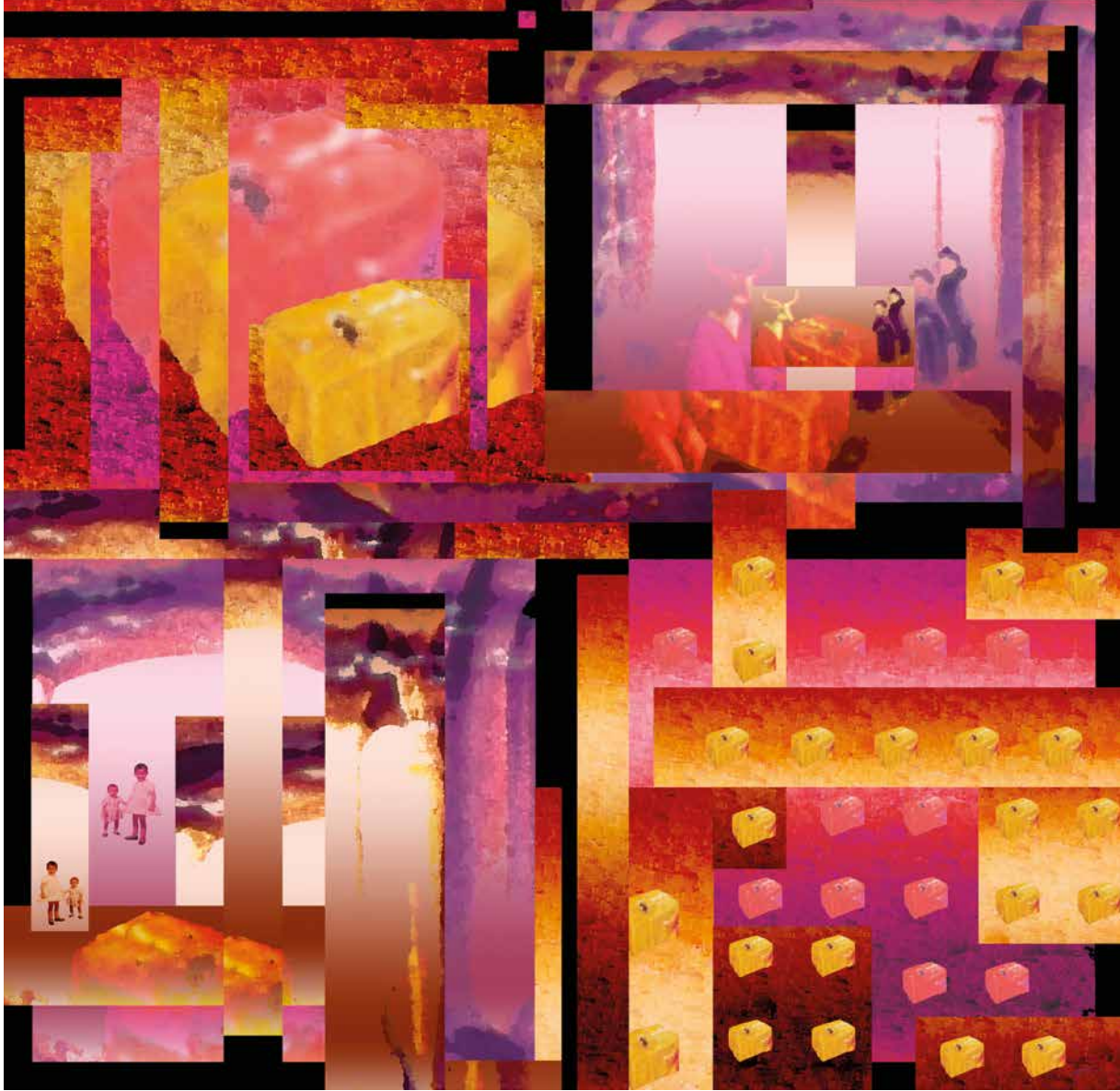
El deseo de capturar el movimiento en dos dimensiones es muy antiguo. Las escenas de cacería de ciervos en las pinturas rupestres de Cova dels Cavalls en Valencia hablan por sí solas; pero sería hasta el siglo xx, con el futurismo y las nuevas técnicas aportadas por el cubismo, que representarlo en un lienzo devendría en una especie de obsesión.

Con el cubismo el arte abandonó la clásica tesis aristotélica de la mimesis y la inspiración del idealismo romántico, y pasó a ser un acto de “especulación”, racional. Para Luis Quintanilla dejó de ser espejo para tornarse en prisma, pretendió ser una refracción y ya

no más un reflejo. El mundo fue visto fragmentariamente, conformado por partes discontinuas aunque simultáneas, lo que llevó a una redefinición del espacio pictórico y de la concepción poética.

En la plástica buscó expresar lo sustancial a través de una novedosa composición y una perspectiva inusitada. Hacia finales del xix, Paul Cézanne, antecesor de este movimiento, representó los objetos como vistos desde diferentes perspectivas a un mismo tiempo. Los cubistas buscaron dar al espectador la experiencia de moverse alrededor de formas estáticas con el objeto de examinar su volumen, su construcción y la relación que guardan con el espacio que las rodea. Por lo que toca al futurismo, dejó en pintura sus trabajos más importantes y, a través de los escritos de Filippo Tommaso Marinetti, una propuesta teórica que dio inicio como un postulado poético que se extendió a la plástica y el teatro, y se enrareció en lo político.

Mientras Fernand Léger había llevado sin ningún programa teórico lo tecnológico, las máquinas, lo dinámico y mecánico al ámbito del arte, los futuristas –cuyo primer manifiesto es de 1909– intentaron capturar el movimiento, plasmar mediante la superposición rítmica de las formas el momento mismo del desplazamiento de los objetos. Con el futurismo llega el movimiento real de la vida y quedan fuera la línea definida y la forma fija e inmóvil. Estos artistas no dibujan lo que ven sino lo que saben. Son lo contrario del impresionismo, pues para reproducir de manera simultánea momentos sucesivos de la realidad o acontecimientos simultáneos pero separados en el espacio no se guiaban con los ojos sino con la mente. Optan (como fácilmente podemos apreciar en ejemplos como “Caballo y jinete” de Carlo Carrá, “Muchacha en el balcón”



LC1

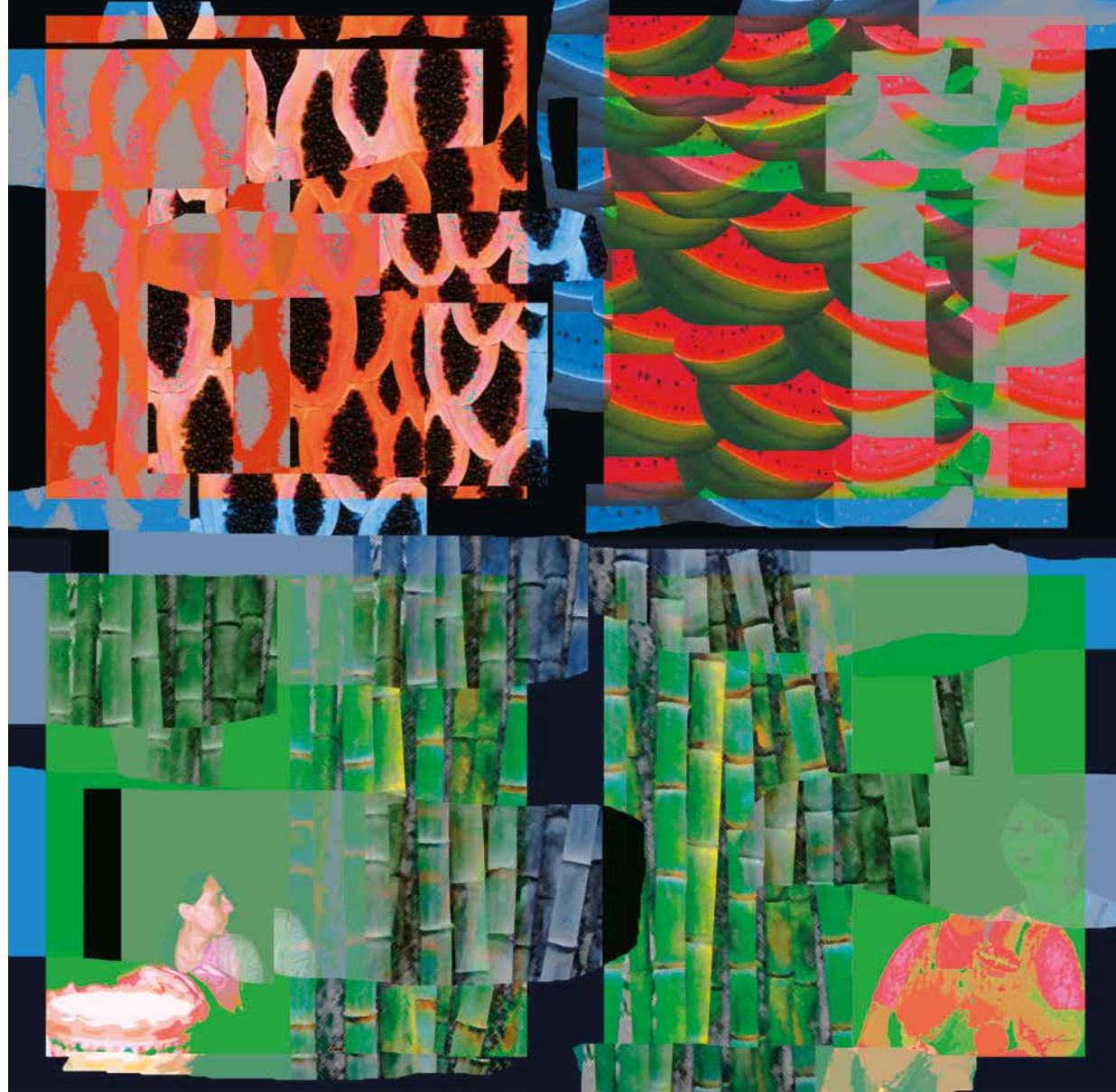
de Giacomo Balla, “Tren suburbano entrando a París” de Gino Severini) por representar cuerpos como si fueran transparentes, por colocar imágenes superpuestas y repetidas, mostrar los diferentes y sucesivos aspectos de un proceso.

La experimentación de las vanguardias, por lo que toca a la literatura, se ejerció principalmente en la poesía. La originalidad se antepuso a la perfección. Su gusto por el juego y la innovación los llevó a privilegiar la libre asociación del pensamiento sobre la frase lógicamente correcta; emplearon el *collage*, la libertad en la disposición tipográfica y abandonaron la rima y el metro.

Con los futuristas, la literatura arriesgó aún más en la búsqueda de la libertad del poema. Éste, libre de toda lógica, se volvió simple sucesión de palabras, se incorporaron onomatopeyas, tipografías diversas y elementos gráficos. Aspiraron a una especie de “poesía pura”, despojada de puntuación, adjetivos y adverbios, descripciones, anécdotas y sentimentalismos. El poema también debía ser capaz de reproducir la sincronía, debía insinuar o producir la sensación de eventos coincidentes en el tiempo, aunque separados por el espacio. Para ello, en un mismo plano, como si el texto fuese un lienzo, se expresaban en

coexistencia acciones de espacios interiores o exteriores, de París o Nueva York, del observador y del observado, el continuo movimiento de la calle y el átomo. También se intentó, lo mismo en poesía que en narrativa, proporcionar imágenes sensoriales o emocionales donde convivieran al *uni-tempo* sentimientos, percepciones, recuerdos, conversaciones fortuitas, intuiciones, ruidos, la respiración, los sueños, etcétera.

Apollinaire y Cendrars son, por supuesto, los autores más citados para hablar de simultaneidad en el campo de lo poético. El primero fue sensible y visionario frente a la revolucionaria propuesta del



OCI

cubismo, la técnica del *collage* y entendió la naturaleza gráfica y signíca del caligrama. En muchos de sus textos exploró en la representación de la percepción de sucesos paralelos, como en el siguiente fragmento de “Il y a” (“Hay”), incluido en los memorables *Poemas a Lou*, escritos durante la Gran Guerra:

Hay un bosquecillo encantador en la colina  
Y un viejo de la reserva que mea cuando pasamos  
Hay un poeta que sueña en la pequeña Lou  
Hay una pequeña exquisita Lou en ese gran París

Hay una batería en un bosque  
Hay un pastor que apacienta sus ovejas  
Hay mi vida que te pertenece  
Hay mi pluma estilográfica que corre y corre  
Hay una cortina de álamos delicada delicada  
Hay mi vida pasada que ha bien pasado  
Hay angostas calles en Menton donde nos hemos amado  
Hay una muchacha de Sospel que azota a sus camaradas  
Hay mi látigo de conductor en mi morral de avena  
Hay vagones belgas en la vía  
Hay mi amor

Hay toda mi vida  
Te adoro (358-359).

Con la repetición del “Hay” insiste en la condición de existencia. Todo lo que es enumerado “existe”, y a pesar de la distancia y su diferente sustancia son simultáneos: está el campo –espacio idílico perturbado por la guerra– con su bosque, un pastor y su rebaño, vagones belgas y la milicia. También están Menton y París, en donde habita Lou; y a la par de lo anterior están las emociones del poeta y la escritura. Percibimos la coincidencia temporal de un mundo interior y exterior, del campo y de la ciudad, de la paz y la

guerra, de la presencia/ausencia de la amada y, en la imagen de la pluma, advertimos también el correr del tiempo.

Desde Portugal, y también atraído por las novedosas propuestas de los ismos, Fernando Pessoa hizo eco de esta estética en su quehacer y personalidad. ¿Qué son los heterónimos de Pessoa sino un prisma, una fragmentación que unifica? Álvaro de Campos, quien naciera junto con los heterónimos sustanciales Alberto Caeiro y Ricardo Reis, es un ingeniero naval que viaja a Oriente y trabaja largo tiempo en Escocia, es el futurista y el más experimental, el del “Saludo a Walt Whitman” y “Tabaquerías”. En su “Oda triunfal” puede leerse su canto al momento presente, que es omnipresente:

Canto, y canto el presente, y también el pasado y el futuro, Porque el presente es todo el pasado y todo el futuro, Y hay Platón y Virgilio dentro de las máquinas y de las luces eléctricas Sólo porque hubo otrora y fueron humanos Virgilio y Platón, Y trozos de Alejandro Magno del siglo tal vez cincuenta, átomos que irán a tener fiebre en el cerebro del Esquilo del siglo cien (1985, 129).

“Tabaquerías” parece referirse a dos formas de concebir la realidad y el tiempo. Una, externa y compartida; la otra, una solitaria vivencia interna:

Hoy estoy perplejo, como quien ha pensado y creído y olvidado. Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo a la tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera, y la sensación de que todo

es sueño, como cosa real por dentro (1998, 132).

“Tabaquerías” es un conjunto de imágenes de distintos tonos, asuntos y magnitud: el hombre en su buhardilla que piensa, fuma y escribe, que siente su tiempo íntimo, el movimiento del cosmos y la realidad cotidiana del estancamiento que observa desde su ventana: la niña que come chocolates, el hombre que sale de la tabaquería y el dueño que sonríe. Simultaneidad entre el mundo interior y el exterior, del universo y el milagroso microcosmos cotidiano de la calle vecina.

Si el anhelo de aprehender en un lienzo la fugacidad del instante fue un rasgo esencial del impresionismo, capturar la velocidad, el movimiento y la simultaneidad caracterizaron buena parte de las expresiones del arte de las vanguardias que respondían a un cambio en la concepción del tiempo.

En 1905 Albert Einstein revolucionó las nociones de espacio y tiempo absolutos. Newton y la mecánica clásica quedaron atrás. Para situar un objeto, las tres coordenadas tradicionales más la de tiempo resultaban ya inoperantes. En efecto, los patrones de medida sufren una alteración en función de las diversas velocidades relativas de los objetos, unos con respecto a otros. Bajo esta óptica el concepto de acontecimientos simultáneos pierde todo sentido. Sin embargo, llevaría algunos años que las teorías de Einstein se extendieran fuera del ámbito científico.

Por el contrario, las ideas de Henri Bergson se propagaron entre artistas e intelectuales y fueron pronto traducidas. Este filósofo se pronunció en contra del mecanicismo y la lógica racionalista, y apostó por la intuición como forma de conocimiento, pues ésta permitía percibir las corrientes de la duración.

Bergson encontró muy pobre el pensamiento *spenceriano* en el que se había formado. Para esta filosofía la concepción de tiempo está indisolublemente relacionada con la de espacio, lo cual sólo nos permite medir el tiempo pero no hablar de la experiencia de la conciencia que de él tenemos. De modo que cuando pretendemos medirlo, lo que hacemos es medir su figuración en el espacio. Pero el verdadero *tiempo que dura* es –como explicó en *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889)– “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir”. Esta idea la ejemplificó con claridad a partir del tañido de una campana: oír la y contar sus campanadas es una forma de medición del tiempo; pero escuchar los campanazos, detenerse en ellos, en su tonalidad o belleza, lleva a otra percepción relacionada con estados de conciencia que no son susceptibles de ser medidos. Estados de conciencia como los de Proust, por ejemplo, y el tiempo narrativo de sus novelas.

Por lo que respecta al cine y la representación del movimiento y de eventos simultáneos, ésta se ve constreñida a un medio físico y a un lenguaje que es un *continuum* que no se limita a representar el movimiento puesto que es en sí un sinnúmero de imágenes (cuadros) en movimiento. Estos cuadros sólo tienen la posibilidad de unirse uno tras otro, en una relación sintagmática –del mismo modo que ocurre con las palabras en todo discurso–; deben sucederse en el tiempo y, lo mismo que el lenguaje, sólo ocurren de manera continua y nunca simultánea.

El cine tuvo importantes vínculos con las vanguardias, y éstas vieron con buenos ojos al nuevo medio de expresión que abría otra forma de relación entre el hombre, la máquina y el arte; también sig-

nificó una nueva forma de concebir la continuidad, la relación entre una perspectiva de plano general y un detalle, el movimiento y el tiempo.

No obstante que Bergson vio con desdén al cine, e incluso consideró que era errónea la forma como éste representaba la experiencia de movimiento, años después Gilles Deleuze escribió en *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), a partir de las ideas expresadas por Bergson, algunas de las reflexiones más valiosas que se han realizado sobre la naturaleza del arte fílmico.

Bergson propuso que, de manera natural, nuestra inteligencia descompone el movimiento en una serie de puntos inmóviles que posteriormente reconstituye artificialmente: “Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo” (1985, 267).

Para Deleuze, las ideas de Bergson son como un “universo cinematográfico”, un “metacine”. A partir de analizar las relaciones entre el espacio, el movimiento y el tiempo con tres estrategias básicas del cine (el encuadre, el plano y el montaje) y el cine de Serguéi Eisenstein y de D. W. Griffith, Deleuze describe diferentes modos de montaje y cómo estos responden a distintas ideologías o visiones del mundo. Como lo sintetiza el investigador E. Álvarez Isiáin:

Deleuze descubre en el montaje “orgánico-activo” de Griffith una especie de visualización de las tesis aris-

totélicas sobre el tiempo y el movimiento (el tiempo como medida del movimiento, y el movimiento como desarrollo orgánico a partir de contrarios), mientras que en el montaje “orgánico-dialéctico” de Eisenstein descubre una concepción del tiempo y del movimiento hegeliana y marxista (la oposición de contrarios al servicio de una unidad, de una finalidad) (2011,107).

Fue gracias al montaje, descubierta por el cine documental y potenciado por Griffith y Eisenstein, que el cine inició su proceso definitivo de maduración e identidad. Fragmentar la línea narrativa, dislocarla, mezclar diferentes planos, darle un nuevo orden y expresar a través de elementos sucesivos pero recortados la simultaneidad de los eventos permitió al “arte nuevo” tomar conciencia de su forma específica de narrar, separándolo del teatro, la fotografía o la narrativa.

En su película más celebrada, *El acorazado Potemkin* (1925), Eisenstein filmó la sobrecogedora escena de la masacre en las escaleras de Odessa mediante un montaje de imágenes, cuya duración sobrepasa los ocho minutos. Gracias a este novedoso recurso narró, mediante tomas en diferentes planos, hechos diversos de una realidad muchísimo más breve que deja en el espectador la impresión de haber observado desde un lugar privilegiado todo lo que ocurría simultáneamente e impactar en él.

Representar el movimiento y lo simultáneo fue uno de los propósitos de los inquietos artistas de las primeras décadas del siglo pasado; este interés se ajustaba a las preocupaciones generales de su época. Hoy día, en los albores del nuevo milenio, las artes se han

inclinado por la fragmentación, la puesta en abismo, el metatexto, las representaciones efímeras como el *performance* o las instalaciones, la extraversión y la provocación, la incursión en medios electrónicos y en breve echará mano de aplicaciones como los “expresadores” o los “simuladores de audiencias”. Quizá algunas de estas búsquedas y expresiones sean eco de nuevas teorías filosóficas o científicas, como la teoría de los sistemas dinámicos o teoría del caos, para la cual la realidad no se ajusta al modelo de un reloj, determinado y previsible, pero su desorden no es sinónimo de anarquía sino de reorganización y de un incremento en la complejidad de los sistemas. **LPyH**

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Asiáin, Enrique. “De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica”. *Eikasia Revista de Filosofía*, noviembre (2011): 93-111.
- Apollinaire, Guillaume. *Poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Pessoa, Fernando. *Poemas escogidos*. España: Plaza & Janes, 1985.
- *Poemas*. México: Losada Océano, 1998.

• **Nidia Vincent** es doctora en Letras Mexicanas por la UNAM y profesora de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la UV. Sus líneas de investigación son el teatro, la literatura mexicana y el humor.