

LA MODERNIDAD EN LA CULTURA CATALANA

Tomás Llorens

La problemática de la modernidad en la cultura catalana se insinúa ya a partir del juego de malentendidos terminológicos que aureolan el enunciado del tema ¿Es lícito predicar el atributo -"modernidad"- de un sustantivo -"cultura catalana"- determinado por una categoría tan típica del Ochocientos? ¿No hay impropiedad, o más exactamente anacronismo en una tal atribución? ¿O no es acaso, por otra parte, el nuevo interés por lo local, por la dimensión empírica, irreductible a la doctrina, de unas tangibles relaciones de pertenencia a un lugar social un síntoma precisamente del agotamiento de la modernidad?.

Y ¿de qué modernidad estamos hablando?. A un estudioso de la cultura catalana el uso que de los términos "modernidad", "modernismo" se hace en la reciente discusión internacional le obliga, en primer lugar, a suspender sus propias categorías historiográficas, ya que el término "modernismo" designa, en su propio campo de estudio, unos fenómenos culturales homologables a los que en el panorama internacional se sitúan precisamente fuera y antes de la modernidad propiamente dicha. ¿Pero se trata de una homologación bien fundada? ¿O es quizá la ruptura misma que en el panorama internacional se imputa a las vanguardias de la segunda década la noción que habría que poner en tela de juicio?. En cierto sentido el problema no es tampoco ajeno a la historiografía catalana cuando se la estudia en sus propios términos; no es difícil advertir unas claras connotaciones negativas en el uso que los intelectuales catalanes de los años 20 y 30 hacen del término "modernismo", un término que acuñan para designar a la generación de sus predecesores y con la intención precisamente de marcar su ruptura con respecto a ellos. Y sin embargo, aún cuando los representantes, en la Cataluña de los años 30, de la modernidad internacional vanguardista se apoyan en aquel rechazo, se trata en realidad de un juicio que reciben preformado de quienes se oponían también a la vanguardia en nombre de un novecentismo cuya modernidad puede sólo calificarse como moderada.

Y si eran precisamente éstos los términos en que se denunciaba el "ochocentismo" de los artistas e intelectuales que habían protagonizado el renacimiento de la cultura catalana al filo de 1900, surge la sospecha de que los vínculos de continuidad eran más importantes que la forzada conciencia de ruptura, de que la modernidad de aquellos a quienes se calificaba despectivamente como "modernistas" -para subrayar su querer y no poder, su supuesta frustración en el cumplimiento de la condición de modernos- era de hecho más profunda de lo que sus herederos quisieron reconocerles. De que la ruptura histórica realmente importante fue, en definitiva, no la que se produjo en la segunda o tercera década del siglo XX, sino la que se produjo en las dos últimas décadas del siglo anterior.

Partiendo de esta sospecha, la tesis que inspira el presente escrito es la de que, pese a todas las dificultades y equívocos a que se presta la formulación, la modernidad es no solamente un atributo válidamente predicable de la cultura catalana, sino su carácter constitutivo más fundamental: que la cultura catalana nace precisamente como un fenómeno de modernidad.

Esta tesis supone, es cierto, una interpretación restrictiva en cuanto al dominio de la cultura catalana. Supone que el término a quo con respecto al cual la Renaixença se situaba allá por las últimas décadas del siglo XIX era de naturaleza meramente etimológica. Determinado, diciéndolo en otras palabras, por la necesidad (impulso ciego de su propia lógica interna) de encontrar una fundamentación, en el tiempo ilusorio de la historia de la cultura, más allá del vacío de los cuatro siglos de la "decadencia". Predicar la catalanidad, en un sentido material, de los fragmentos de la cultura medieval y prerrenacentista supervivientes en los registros de la memoria social era simplemente tautológico: atribuirles -por importantes que fueran estos fragmentos- la genealogía de la nueva conciencia era derivar de la tautología unas conclusiones ilícitas. La cultura catalana fue, en tanto que proyecto, un producto de la modernidad.

Y surge entonces de nuevo la pregunta ¿Qué modernidad?. Las vanguardias internacionales de los años 20 inspiraban su ruptura -la instauración de lo moderno- en una apuesta por el futuro que se asumía garantizada por la inevitabilidad del cambio de los tiempos. Pero los panoramas que a finales del siglo XIX recapitulaban y reflexionaban acerca de la especificidad de los nuevos tiempos situaban retroactivamente la ruptura a principios de siglo, coincidiendo con el despertar del espíritu romántico. Los neoclásicos entendían la problematicidad de la razón artística como necesidad de desarrollar en el ámbito de la sociedad moderna los hallazgos y presentimientos de los fundadores del clasicismo, Leonardo y Rafael. Para Vasari era Miguel Angel quien más alto había escalado en los problemas de la modernidad, igualando y aún sobrepasando las cotas de la cultura antigua en su plenitud. E incluso el último término de referencia, Platón, se presentaba a sí mismo como restaurador -moderno- de la sabiduría innominada de una antigüedad cuyos perfiles se esfuman en la distancia de los tiempos.

Más que de una sucesión de concepciones diversas de la modernidad habría que hablar de su coexistencia como estratos en la conciencia del hoy en tanto que conciencia de la historia. La conciencia de modernidad es siempre conciencia de iniciación en la historia; pero esta misma conciencia engloba siempre lógicamente un aliud respecto del cual la iniciación toma sentido y que configura las diferentes dimensiones de la voluntad de iniciación como estratos de la conciencia del tiempo.

Las referencias pertinentes para una comparación de la modernidad catalana con la modernidad internacional se manifiestan en los estratos de la iniciación romántica y la iniciación vanguardista. Con la iniciación romántica la conciencia de la historia se inclina decisivamente hacia el polo de la alteridad. Más que como iniciación se presenta como incorporación. Las burguesías nacionales toman del Ancien Régime la cultura clásica como un escenario en el que inscribir su voluntad subjetiva, pero el mismo impulso de la conquista se derrama sobre la pluralidad de las

culturas históricas; la alteralidad del escenario y la pluralidad de sus estratos son estímulos para la afirmación de lo moderno, delimitan, por así decirlo, en negativo su lugar de instauración. Así la modernidad romántica se debate entre el eclecticismo y la exigencia de originalidad -originalidad en el sentido fuerte, como Ursprünglichkeit entre el relativismo y la nostalgia de los valores absolutos. La afirmación de las culturas nacionales como momento positivo de la modernidad romántica, la pérdida de la tensión entre estos dos polos, conduce a la banalidad, al extravío en la alteralidad, a la alienación.

La iniciación vanguardista, momento negativo de la modernidad romántica, se define contra esta alienación. La condición de vanguardia estaba inscrita ya en el corazón de la actitud romántica, en Kerkegaard, en Schopenhauer, en el propio Goethe; el impulso crítico que lleva a la vanguardia a explotar los límites del lugar de instauración frente a la alteralidad, su apasionada concepción de la Ursprünglicheit como reconocimiento de estos límites, derivan del programa crítico kantiano. Pero el momento crítico, el reconocimiento de los límites, es sólo el primer momento de la vanguardia. Como en la historia de quien se agarraba de los pies y tiraba de ellos hacia arriba con el fin de volar, la vanguardia exarpera la relatividad, la conciencia del hoy irreplicable y único, con el fin de trascender el relativismo. Frente a la disolución de la voluntad subjetiva en la comunidad nacional singular la vanguardia apela al internacionalismo precisamente como camino para restaurar la tensión entre experiencia subjetiva y experiencia social. Y ahondando en la categoría de expresión, la purifica de la confianza en la eficacia semántica inmediata del lenguaje artístico, una confianza que subyace en la identificación profana de Kunstwollen y Volkgeist que proponen los diferentes proyectos de cultura nacional.

Mientras que en las regiones europeas más adelantadas la iniciación romántica y la iniciación vanguardista se presentan desdobladas, separadas en el tiempo por el desarrollo de los nacionalismos culturales, en Cataluña el desarrollo del nacionalismo

arrastra consigo ambos momentos bajo la forma de una alternativa compleja en la que cada una de las dos opciones se presenta a menudo con características propias de la opuesta.

El retraso cronológico que hace coincidir los programas de la burguesía nacional catalana con la crisis cultural de finales de siglo y con los comienzos de las vanguardias en Europa, es uno de los factores de esta especificidad. Otro factor lo constituye la peculiar posición de la burguesía catalana dentro del conjunto del Estado Español. Si durante el tiempo del romanticismo sus sectores más avanzados pueden imaginar todavía, en medio de la descomposición de la sociedad española, la realización (distante) de unas formaciones liberales de tipo europeo para todo el conjunto del Estado, la redistribución de roles y el desarrollo económico que la restauración monárquica de 1875 trae consigo asigna a la burguesía catalana un papel más limitado, pero más tangible.

Así, mientras por un lado entra, como minoría externa, en el juego político del Estado Español, empieza a desarrollar, por otro lado, un programa con vistas a la hegemonía dentro de su propio dominio territorial, Cataluña. Este programa, en cuyo núcleo se encuentra la voluntad de desarrollar la cultura catalana como cultura nacional, recibe formulaciones políticas diversas y aún opuestas, pero tiene que contar en todo caso con la realidad del Estado Español en el dominio de lo político, y esta disociación entre cultura nacional y Estado presta un carácter distintivo al cumplimiento del impulso romántico. No hay para la burguesía catalana un escenario histórico (clasicismo y aparato de Estado al que incorporarse en el papel de herederos; la actividad cultural tiene que plantearse pues en principio (por debajo de la apelación que la Renaixença dirige a la historia remota como fuente legitimadora) como iniciación o fundamentación -de ahí la afinidad y simpatía velada con los primeros movimientos de las vanguardias europeas.

Frente al concepto de Estado, que se presenta como dudoso (aunque la burguesía catalana no abandona nunca la esperanza, más o menos

vaga, de un ideal Estado Catalán), es el concepto de metrópoli el que emerge, cada vez con más fuerza, como paradigma de interacción social, como marco de la actividad cultural -y en el internacionalismo implícito en esta concepción el modernismo catalán coincide también de algún modo con el espíritu que había de inspirar a las primeras vanguardias.

La diferencia, y es una diferencia fundamental, es la imposibilidad de formular la cuña crítica con que las vanguardias separan radicalmente expresión subjetiva y Volkgeist, la contaminación de la empresa cultural con unos criterios de rendimiento social en términos de eficacia comunicativa y poder de convicción. Por ello los mismos cuadros sociales que acogen con un entusiasmo mayor que en el resto de Europa las formas pre y paravanguardistas del modernismo, rechazan en principio la vanguardia propiamente dicha.

Las opiniones se decantan en la primera década del siglo, cuando el proyecto metropolitano entra en crisis. La crisis viene determinada en primer lugar por la agudización de los enfrentamientos políticos. El enfrentamiento principal en términos generales es el enfrentamiento con el proletariado industrial, y su desarrollo va a decidir en profundidad la dirección de la historia catalana y española a partir de entonces y a lo largo del siglo. Vista con detalle, sin embargo, la situación social y política, en la que inciden factores que afectan a todo el Estado Español, es de una gran complejidad. Para la burguesía catalana se trata de una crisis de madurez. En ella se decide la hegemonía de la fracción industrial y la consolidación de organismos de acción política (en particular, los órganos de gobierno municipal, provincial y -lo que constituye una victoria notable- regional), que van a permitirle desempeñar durante la segunda década funciones públicas de competencia estatal, sobre todo en los campos de la enseñanza y la cultura. En estas condiciones, el clima cultural se hace más denso y pierde la ligereza, el entusiasmo utópico y el aperturismo que habían caracterizado la década de los 90.

Con respecto a la línea central del proyecto metropolitano, se perfilan dos líneas de disidencia; ambas derivan de tendencias implícitas en él, y sin embargo, ambas ponen en crisis su modernidad romántica. El propio proceso de organización creciente, de compactación, en que entra la línea central, margina, por una parte, una minoría disidente que niega la modernidad en nombre de un nuevo espiritualismo inspirado en la imagen utópica de una tradición de Gemeinschaft en la que desaparecería toda tensión entre experiencia subjetiva y experiencia social; por otra parte, una minoría que cuestiona, en nombre de una exacerbación de la experiencia subjetiva, la modernidad como proyecto organizado. La primera línea se manifiesta, sobre todo, en el campo de la arquitectura, con Gaudí y sus discípulos; la segunda en las artes visuales y la literatura, y será la que alimente, durante las tres primeras décadas de siglo las filas de la vanguardia. Las dos líneas son divergentes y, en verdad, incompatibles; sin embargo, ambas derivan lógicamente de una misma opción (o tentación) del espíritu modernista. La concepción del proyecto metropolitano como impulso instaurador, como Ursprünglichkeit lleva implícita la concepción de la ciudad como fuerza natural: la disidencia espiritualista despalza el énfasis para negar, como discontinuidades entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura, las formas de vida del mundo moderno. En una dirección opuesta, la disidencia esteticista y anarquizante enfatiza aquellos aspectos del mundo artificial que se manifiestan irreducibles a la noción de intención o proyecto; la esperanza histórica (en lo que de esperanza pueda tener lo que se manifiesta como obsesión o furor poético), se entrega así, a un vitalismo en el que subyace una mitología quasi darwiniana de lo natural.

Frente a estas dos líneas marginales, la línea central se reorganiza cambiando profundamente de carácter hacia finales de la primera década. Sin embargo, cuando dos o tres décadas más tarde, la línea central vuelve a entrar en crisis (el crepúsculo de una prolongada decadencia, esta vez), sus conexiones subterráneas con las líneas marginales (tentaciones implícitas heredadas del modernismo) empiezan a ponerse de manifiesto bajo la forma de una

revalorización: Gaudí primero, los artistas de Els Quatre Gats (Nonell sobre todo), más tarde, vuelven a ser evocados en la memoria de los líderes intelectuales de la línea ortodoxa, como demonios familiares a quien la distancia en el tiempo, presta rasgos más domésticos y más amables, vuelven a ser evocados incluso como el fruto final y más valioso del modernismo (imprecisión que la mayor parte de la historiografía ha seguido manteniendo hasta nuestros días).

En contraste con este carácter doméstico, el salto a la vanguardia implicaba en principio, extrapolar la marginación hasta salirse ya propiamente del ámbito de la cultura catalana, tal como lo definía la perspectiva de los programas burgueses. Sin embargo, ambas actitudes, el salto vanguardista y la reorganización ortodoxa, comparten un mismo ánimo crítico frente a la modernidad romántica del modernismo (y sus disidencias); ambas separan radicalmente, el mito de la naturaleza por un lado, originalidad y creatividad por otro. Con ello la fuerza de la noción de Ursprünglichkeit se atenua y el momento instaurador, el momento de la nueva iniciativa novecentista en la historia se carga de caracteres de deliberada artificialidad. La delimitación del lugar de iniciación es ahora fundamentalmente delimitación de la especificidad de lo cultural, primer paso para la instauración de la cultura como sistema -aunque la línea ortodoxa por un lado, las vanguardias por otro, alimenten concepciones contrarias en cuanto a la función de un tal sistema: instrumento de integración social para la primera, de desintegración para las segundas-.

Así, si la línea central de replanteamiento de la modernidad en la cultura catalana se perfila, por una parte, contra las vanguardias, por otra contra el modernismo, el hecho de que se presente como una continuidad respecto del modernismo (en tanto que "línea central") y las características comunes que comparte con las vanguardias hacen que sus límites sean bastante imprecisos, al menos durante su primera etapa, la que más adecuadamente responde a la denominación de "noucentisme", programáticamente propuesta por Eugeni d'Ors en 1907.

La porosidad del primer límite afecta a la condición de los artistas catalanes de vanguardia; hace que su "salto" sea en cierto modo reversible, como lo demuestran muchos ejemplos. El más destacado de los poetas vanguardistas, Salvat-Papasseit, se incorpora al programa moderado a finales de la segunda década, Joaquim Sunyer, tras casi veinte años de trabajo en París, donde sigue todo el camino de búsquedas que conduce al cubismo, se instala en 1911 en Cataluña, y se convierte en el más puro representante del programa "noucentiste" en pintura. El propio Picasso, que no llega a romper con los ambientes artísticos catalanes, ni siquiera cuando protagoniza en París el movimiento cubista, mantiene durante la postguerra unas relaciones ambiguas con el programa de la modernidad moderada. Es verdad que la Primera Guerra Mundial trae consigo una especie de suspensión de la condición de vanguardia en toda Europa, separa en ella dos momentos radicalmente diferentes. El ejemplo más significativo, en el arte catalán a este respecto lo constituye el escultor Manolo Hugué: ligado a los círculos disidentes de comienzos de siglo, da "el salto" a mediados de la primera época; contratado por Kahnweiler en 1911, quizá nadie represente mejor que él en el arte catalán el paradigma de la vanguardia crítica de preguerra; y quizá nadie represente mejor que él la imposibilidad de adaptarse al clima vanguardista de la postguerra. La polivalencia de su obra, deliberadamente menor, respetada por los vanguardistas por la autenticidad de su espíritu crítico, admirada por los noucentistas en proporción directa al paso del tiempo (en proporción directa a la decadencia del programa moderado y la consiguiente reevocación de los viejos demonios familiares de la disidencia del 1900), constituye el mejor ejemplo de la ambigüedad y complejidad de las relaciones que la cultura catalana mantiene con la modernidad.

Los años 1917, 1918 y 1919, tan cargados de acontecimientos políticos que afectan a la posición de la burguesía industrial en Cataluña y en todo el resto del Estado Español, son decisivos para la evolución de la línea moderada. El esfuerzo organizativo y programático se intensifica y las diferencias, no sólo con

respecto a las vanguardias, sino también con respecto al programa modernista se hacen cada vez más polémicas. La línea central de la modernidad catalana sigue siendo, es cierto, urbana ecléctica e internacionalista, pero estas categorías cambian ahora de sentido. Nada más significativo de este cambio, que la actitud del nuevo programa frente al clasicismo.

El programa del impulso metropolitano había aceptado, en parte, el clasicismo como un instrumento más en aras de su eficacia retórica. La intensificación de la recuperación que sus herederos predicán ya desde finales de la primera década de siglo y que fructifica sobre todo al final de la segunda década, se presenta a primera vista como la satisfacción extemporánea de una necesidad que parece haber presidido todas las revoluciones románticas nacionalistas. Sin embargo, la intensidad casi obsesiva con que en la cultura catalana se plantea el proyecto de recuperación de la cultura clásica no puede explicarse del todo como un tardío arreglo de cuentas, ni siquiera a la luz de la oleada de neoclasicismo que domina la cultura europea -y que afecta también a las vanguardias- a partir de la Primera Guerra Mundial; los líderes del noucentisme esgrimen la bandera del clasicismo con el mismo esprit de système, con el mismo furor lógico con que cada una de las tendencias de vanguardia esgrime su propio principio constitucional.

De hecho la bandera del clasicismo no se esgrime sólo contra la vanguardia, sino también -y esto es más significativo- contra el programa modernista. Se trata de un clasicismo, como el modernista, sin academia -en lo cual se distingue de los clasicismos nacionalistas europeos de medio siglo atrás-; sin embargo, puesto que la burguesía catalana necesita apelar al clasicismo ahora, no como simple instrumento retórico sino como norma, no como fuente de imágenes, sino como depósito de principios universales, tiene que compensar la ausencia del poder aglutinador de la academia por una concepción (aglutinadora de otro modo) del clasicismo como lengua, como sistema gramatical.

La tipificación es pues el procedimiento dominante en el programa moderado. Se manifiesta en un esfuerzo por definir, en primer lugar, la especificidad de cada una de las artes visuales -escultura, pintura, dibujo...-; pero el mismo impulso conduce a la multiplicación taxonómica y a la recuperación de áreas técnicas caídas en desuso -la pintura al fresco, las "artes del fuego", etc.- Un esfuerzo por definir o recuperar, en segundo lugar, tipos mixtos, técnico-semánticos: géneros -el paisaje, la alegoría, el retrato...-, y figuras -en el doble sentido de elementos iconográficos y tropos retóricos: el navío, la colina, el pino, la doncella, etc.-. Y es el mismo esprit de système el que inspira el eclecticismo por el que el nuevo programa se contrapone a las vanguardias -justamente porque una pintura noucentista puede incluir un tratamiento volumétrico cubista, o una pincelada puntillista, como meros tipos técnicos, subordinándolos a las leyes típicas de un género, se revela su modernidad como una modernidad moderada-. En el fondo, bajo la flexibilidad aparente del eclecticismo, se impone la inflexibilidad del principio que recorta el acto de creación artística por medio de la clasificación de sus elementos como tipos ideales investidos de valor universal. Y es aquí donde encontramos de nuevo una diferencia fundamental, bajo la apariencia de una continuidad, respecto del proyecto metropolitano. El eclecticismo tendría en éste hacia la Gesamtkunstwerk, era una manera de "decir más"; para el programa moderado, sin embargo, nada habrá más repugnante que la noción de Gesamtkunstwerk y el eclecticismo se revela en el fondo como un recurso para "decir menos". Podría creerse que esta renuncia a la trascendencia semántica es el precio que el programa moderado ha de pagar por la codificación que le permite formular la actividad artística en términos de la gramaticalidad de un lenguaje normalizado. Sólo que más que de un precio se trata de una condición orevia. Es el no tener nada (o cada vez menos) que decir lo que permite la codificación neoclásica, o, mejor dicho, la exige. Perdidos

el entusiasmo y la iniciativa del cambio social la burguesía catalana trata de mantener su papel histórico a fuerza de redundancia cultural, a fuerza de ir llenando, con repeticiones, el vacío progresivo de su credibilidad ideológica.

Es esta incapacidad de la burguesía para protagonizar la revolución (su revolución) burguesa y nacionalista la que provoca la deserción de ciertos sectores profesionales y de la pequeña burguesía, de los grupos de artistas e intelectuales que durante la dictadura de Primo de Rivera y la República protagonizan la vanguardia como alternativa. Gradualmente ese fenómeno especial de la modernidad que es el proyecto de cultura catalana deja de ser patrimonio de la burguesía industrial. El programa moderado se mantendrá, en una larga decadencia, a lo largo de los años de la república y de la guerra y, privado de todo sentido histórico, a lo largo de los años 40 y 50, en las condiciones de laboratorio que impone la dictadura franquista. Frente a él, la única alternativa en la que el proyecto puede seguir alentando es la condición de vanguardia, pero su función no es ya la misma; en lugar de una línea programática engranada a una clase social en busca de su hegemonía, se trata ahora de una serie de programas y actitudes discontinuas.

Desde la vanguardia como ruptura y abandono de la primera década de siglo hasta las neovanguardias de los años 70 la condición de vanguardia atraviesa en Catalunya momentos muy diversos. La influencia del proyecto de cultura nacional pesa decisivamente sobre ella en cada momento, determinando su carácter diferencial. El prestigio genérico de lo moderno crea unas condiciones desde las que la aventura de la vanguardia es siempre concebible y relativamente fácil. Por otra parte, la imagen del proyecto de cultura nacional como marco de referencia, la esperanza de investir la actividad artística de una eficacia social de facto y no meramente virtual o

especulativa, da a los planteamientos de las vanguardias catalanas un cariz especial que los hace incompatibles en último término con los de las vanguardias internacionales. Mientras el programa noucentista mantiene su poder de atracción, los "saltos" a la vanguardia son raros. Hemos visto en la biografía de Manolo Hugué el caso de un "salto" congelado, por así decirlo, antes de llegar a su término. Pero en otros casos, aun habiendo llegado a su término, la condición de vanguardistas de que se invisten los artistas catalanes es generalmente atípica. El ejemplo más llamativo quizá (aparte del propio Picasso) lo constituye Juli Gonzalez. Lo primero que sorprende en este escultor es el hecho de que, a pesar de haber desarrollado en solitario -viviendo en París desde comienzos de siglo- una línea de trabajo obviamente menor, aparentemente insensible a las vanguardias (formalmente relacionable en todo caso con el programa de la modernidad moderada), irrumpiera tan intensamente en los problemas centrales de la vanguardia escultórica a una edad avanzada y (mediados los años 20) en unas fechas relativamente tardías. Y sorprende más aún la aparente ruptura de esta línea vanguardista en 1937 con la Montserrat y los Hombres Cactus, que habían de constituir sus obras últimas y mejor conocidas. Sin embargo un examen detallado del catalogue raisonné de sus dibujos publicado recientemente muestra la unidad subterránea de toda su obra, la imposibilidad de trazar en ella límites tajantes entre un "período" prevanguardista y un "período" vanguardista, o entre éste y las últimas obras; muestra de hecho cómo, a través de una estrategia de diversificación sorprendente, de asociaciones imprevisibles, la totalidad de su búsqueda parece orientarse hacia la posición que mantiene en sus últimas obras. Y que en ellas, aun cuando se evidencia la profundidad con que el artista ha penetrado en la problemática de la escultura de vanguardia por una parte -el problema de la dinámica del vacío en la percepción de la escultura, el de la función del material y la expresión del trabajo

físico que lo transforma- y, por otra parte en la problemática, más general, del Surrealismo -la función de las metáforas iconográficas, la búsqueda de la image hantée-, se introduce una tensión entre impulsos discordantes -el impulso hacia el análisis más radical de los primeros elementos lingüísticos por una parte, el alumbramiento de las figuras retóricas de una eficacia cegadora por otra- que ningún sistema de vanguardia podía propiamente contener en su seno.

Así como hemos distinguido entre el momento romántico y el momento vanguardista de la modernidad es oportuno distinguir ahora entre dos momentos de la condición de vanguardia. Un momento que, en honor de la profunda influencia del neokantismo sobre la cultura europea de comienzos de siglo, podemos denominar crítico, y en el que el esfuerzo de la vanguardia se concentra en delimitar las fronteras del acto creativo negativamente, de cara hacia fuera, frente a lo que le es ajeno. Otro momento que podemos denominar constructivo, en el que el esfuerzo de la vanguardia se orienta, positivamente, hacia dentro, estableciendo en el lugar así delimitado como específico (de la pintura, la música, la narración, etc.) el principio operativo de donde derivará sistemáticamente la actividad creadora de lo nuevo. En la historia de las vanguardias europeas estos dos momentos están separados en el tiempo (aproximadamente por el corte de la primera guerra): Loos, Schöenberg, Matisse, Bracusi, ilustran el momento crítico; el Surrealismo y el productivismo ruso, ambos convergentes en su objetivo de "construir la vida" como opus (o anti-opus), ilustran las últimas cotas alcanzadas en el momento constructivo.

Pues bien, lo característico de las vanguardias catalanas sería combinar, en una sola opción compleja y de algún modo a destiempo, estas dos alternativas; y ello no sólo por la perpetuación de una duda (la actitud crítica) que le impide entregarse totalmente a la sistematicidad de un principio operativo, sino, porque más allá de la duda y como condición de la misma, se sitúa la imposibilidad de reducirse y concentrarse en la virginidad social de la vanguardia pura, la contaminación por el recuerdo, la nostalgia o

la sombra del proyecto de cultura nacional. La hybris, el pecado contra la lógica, el escepticismo frente a la autoridad de los principios universales, constituye la marca de origen de las vanguardias catalanas, y es a veces difícil deslindar lo que hay en ella de impertinente petulancia provinciana y de grandeza moral auténtica.

Sin embargo, la tensión entre los impulsos discordantes va disminuyendo con el proceso de modernización real. Disminuye en primer lugar notablemente durante los años de la república, cuando con la decadencia del programa burgués moderado la actitud de vanguardia conoce un pasajero arraigo social en Cataluña. Lo que disminuye es precisamente la presión del momento crítico. La dramática modernización política del país proporciona una perspectiva desde la que la pluralidad de los mitos, la diversidad histórica de modos de comunicación social se presenta reducida a una polaridad simple entre lo nuevo y lo caduco; desde esta perspectiva la exigencia de discriminación, la reflexión acerca del fundamento inmanente de los límites de la comunicación estética, parece innecesaria y todos los esfuerzos de los nuevos artistas e intelectuales se dirigen a explotar el rendimiento comunicativo y retórico de la polaridad entre nueva y vieja cultura. Hay que decir que los marcos internacionales de referencia -funcionalismo, abstracción, surrealismo maduro- coadyuvan a reforzar la ilusión de esta perspectiva. El agotamiento de la dialéctica entre momento crítico y momento constructivo, internamente, la compulsión de las transformaciones sociales y políticas, exteriormente, dan a los años intermedios que separan el tiempo de las vanguardias clásicas del de las neovanguardias un carácter peculiar; la operatividad del momento constructivo de la vanguardia se entiende -se malentiende, en una especie de eco del momento positivo del romanticismo- como operatividad social y la imagen de modernidad como vanguardia aplicada es una tentación continua para los artistas e intelectuales.

La derrota de la república en 1939 restablece en parte el espacio para la tensión, al menos como espacio virtual, mientras la

represión de la dictadura mantiene en suspenso la actividad cultural. Cuando ésta vuelve a emerger a finales de la década de los 40, la imagen de la modernidad se encuentra reducida a unas actitudes de vanguardia que recuerdan la situación de las vanguardias críticas de la segunda y la tercera década de siglo; la pervivencia de ciertas formas de la cultura noucentista, que arrastran aún de algún modo el recuerdo del proyecto burgués de cultura catalana, e incluso la reanimación de unas ciertas formas academicistas ligadas a las instituciones del nuevo Estado, contribuyen a aumentar la ilusión de esta aparente repetición de la historia. La ilusión no es meramente historiográfica; también los artistas e intelectuales que protagonizan la actividad cultural de los años 50 y primeros 60 se ven a sí mismos en buena medida como actores llamados a repetir el proceso que había conducido a lo largo de la tercera y cuarta décadas a la situación prerrevolucionaria de la república. Sin embargo los parecidos son superficiales; bajo la aparente estabilidad política de la dictadura se producen en todo el Estado Español cambios sociales profundos. De este modo las actitudes de engagément que, de acuerdo con unos proyectos revolucionarios que toman como referencia la situación de vanguardia aplicada de los años 30, cristalizan alrededor de 1959, en un momento crucial para la evolución social y política de la España de Franco, están llamadas a fracasar en aquello que explícitamente se proponen, la movilización social (que incluye el proyecto de relanzamiento de la cultura catalana como cultura nacional), la transferencia del programa vanguardista de ruptura a un programa social de ruptura. Y sin embargo, la tensión interna da a estos proyectos, en tanto que fenómenos culturales, una fuerte cualidad distintiva en el panorama internacional de las neovanguardias.

Refiriéndonos a la progresión de un momento crítico a un momento constructivo, que hemos establecido más arriba para las vanguardias clásicas, cabe decir que las neovanguardias de los años 60 y 70 corresponden a un tercer momento de la condición de vanguardia que sigue lógicamente al momento constructivo. Este tercer momento, que está marcado por la imitación deliberada de las vanguar-

dias clásicas, por la autorreflexión sobre la condición de vanguardia como contenido de la práctica misma de la condición, niega en tanto que actitud el impulso de la iniciación vanguardista al instituir como sistema cultural normalizado lo que inicialmente se había justificado como ruptura histórica. Se cancela así, cuando la condición de vanguardia llega al término de su recorrido lógico como vanguardia refleja donde las intenciones originales aparecen invertidas como la imagen de un espejo, el sentido histórico de la intervención crítica, la tentativa de superar el relativismo cultural delimitando los fundamentos de una nueva orientación axiológica para la creación artística.

La pérdida de la tensión interna en los programas de las vanguardias catalanas, que se acentúa con el desarrollo económico y la modernización real de los últimos veinte años, constituye un proceso que converge (e interactúa) con el desarrollo de las neovanguardias internacionales. La autorreflexión, la inversión de intenciones característica del momento reflejo, se han visto además reforzadas en su itinerario por la memoria del fracaso de la última tentativa de vanguardia aplicada.

Así pues, en el momento en que la trayectoria atípica de la modernidad catalana llega a cruzarse con la trayectoria de la modernidad internacional se perfila como un momento de crisis en la modernidad misma. Los recorridos históricos, sin embargo, han sido distintos: lo que se presenta fenomenológicamente como punto de conclusión de la vanguardia internacional tras haber agotado su ciclo lógico, se presenta, desde la perspectiva de la vanguardia catalana, como punto de llegada de una historia de frustración y ambigüedad no resuelta.

A la luz de esta diferente experiencia histórica, que conlleva una perspectiva de futuro específica, la problemática del proyecto de cultura nacional, aunque deba ser replanteada ahora en otros términos, sigue conservando su vigencia.

