



JOSÉ LUIS VEGA

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

VANGUARDIA Y CARNAVAL: UNA HOMOLOGÍA

Resumen: Los movimientos de vanguardia, tanto en Europa como en América, significaron una intensa carnavalización del arte y la literatura. En rigor, existe una interesante homología entre lo carnavalesco y la vanguardia artística, relación que atañe, no solo a las manifestaciones externas y espectaculares de ambos fenómenos, sino a sus respectivos contenidos. Los escritores de vanguardia vivieron la literatura como fiesta y, en gran medida, apoyaron en el principio de la risa su ofensiva contra la sociedad burguesa, asumiendo el doble papel de rebelde y bufo.

Palabras clave: literatura y arte carnavalesco, vanguardia artística, Gomez de la Serna, Jean Cocteau

Abstract: The avant-garde movements in Europe and America meant an intense carnivalization of art and literature. In fact, there exists an interesting homology between the carnivalesque and artistic avant-garde that concerns not only the external and spectacular manifestations of both

developments but also their respective contents. The avant-garde writers lived literature as a party and, to a large extent, supported their offensive against bourgeois society on the principles of laughter, assuming the double role of rebels and jesters.

Keywords: Literature and carnival art, artistic vanguard, Gomez de la Serna, Jean Cocteau

Fecha de recepción: 12 de enero de 2023

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2023

Tengo ante mí la foto de una murga del carnaval de Buenos Aires de 1921. Siete músicos, con aire de payasos circenses, armados con instrumentos de viento y percusión, posan de manera frontal y miran, con extraña fijeza, a la cámara. Al centro, en primer plano, el director, con sombrero de copa y el rostro pintado, también atónito, le da la espalda al conjunto y seguramente se apresta a entonar algunos versos de letra pícaro y socarrona contra las autoridades de turno. Es notable la semejanza de contenido y composición entre la foto bonaerense y el óleo-collage, también de 1922, que Picasso tituló *Tres músicos*. En el cuadro cubista del malagueño un pierrot toca el clarinete, un arlequín, la guitarra y un monje canta.

Sorprende en Mijail Bajtín no haya subrayado con mayor énfasis las relaciones entre la tradición literaria carnavalesca y las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Al respecto solo apunta, casi de pasada y de manera difusa, que una de las líneas de evolución del grotesco es la del «grotesco modernista (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas



Murga

proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de los existencialistas».

Me parece evidente que los movimientos de vanguardia, tanto en Europa como en América, realizaron una intensa carnavalización de la literatura. En rigor, existe una interesante homología entre lo carnavalesco y la vanguardia artística, relación que atañe, no solo a las manifestaciones externas y espectaculares de ambos fenómenos, sino a sus respectivos contenidos estructurales.

Las literaturas de vanguardia —y la vanguardia en general— comparten el espíritu festivo del carnaval y de las formas derivadas de éste. El circo, los arlequines, las colombinas, los timbales, los tambores, las mascaradas, los escándalos como forma del espectáculo, los desfiles, son aspectos carnavalescos que fueron intensamente aprovechados por la pintura, el teatro y la literatura de vanguardia. Los escritores y artistas de vanguardia vivieron la literatura como fiesta y, en gran medida, apoyaron en el principio de la risa su ofensiva contra la sociedad burguesa. El escritor de vanguardia asume un doble papel de rebelde y bufo. Los manifiestos que solían iniciar la fiesta literaria de la vanguardia son muy semejantes

en tono e intención a las proclamas y bandos que inauguraban las festividades populares y carnavalescas.

El olvidado Ramón Gómez de la Serna, quien gustaba llamar Colombine a su amante de muchos años, la escritora Carmen de Burgos Seguí, llegó a armarse de una inmensa mano de cartón para explicar en una conferencia los cinco defectos capitales de un conferenciante. En otra ocasión dictó una comentada conferencia subido al trapezio del Gran Circo Americano para conmemorar el hecho de haber sido nombrado Cronista Oficial del circo¹. En 1915 y 1916 declaró su inconformidad literaria mediante la publicación de dos «bandos», la Primera y la Segunda Proclama de Pombo, respectivamente. Fue precisamente Gómez de la Serna quien en 1910 tradujo al español y publicó el Primer Manifiesto de ese otro gran bufo de la literatura, Filippo Tommaso Marinetti. Todavía en 1944 al ocuparse de la vida y obra del pintor José Gutiérrez Solana, escribía Gómez de la Serna:

Solana pinta carnavales porque en el Carnaval se amalgama todo, ya que es la temporada en que está cubierta de colores revueltos la paleta de la vida, y aunque todos parecen divertirse como locos, la verdad es que se divierten como si tuviesen ya la categoría final como muertos.
(17)

Resulta interesante el hecho de que, en la prehistoria literaria de Marinetti, esto es entre sus obras publicadas antes del primer manifiesto futurista de 1909, figura una tragedia bufonesca titulada *Le roi Bombance*, «de claras reminiscencias rabelesianas por la índole del protagonista y la crudeza del lenguaje» (De Torre 102). (Recordemos que para Bajtín,

¹ El texto de esta conferencia está recogido en Gómez de la Serna, *El circo*, p. 315-323.



Tres músicos

Rabelais es el escritor carnavalesco por excelencia.). Mucho de fiesta carnavalesca habrá luego en las veladas futuristas y en los festivales dadaístas. El propio Marinetti llegó a declarar al Music Hall y al circo como los únicos espectáculos tolerables (cit. en De Torre 126).

La fiesta literaria de la vanguardia se instala en el espacio europeo de entreguerras. Espacio de crisis en el que el hombre creía asistir a la disolución de un mundo y a la emergencia de otro. La fiesta vanguardista participa entonces de ese carácter ambiguo de la fiesta que celebra la muerte y la resurrección cíclicas de la naturaleza. Al respecto Bajtín señaló que:

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una con-

cepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyen siempre los aspectos esenciales de la fiesta . . . (14)

En la fiesta vanguardista la muerte adopta la forma de una agresión anárquica y utópica contra el mundo oficial; la renovación se expresa como innovación estética y lingüística mediante la subversión de lo bello canónico. La fiesta vanguardista fue un anhelo utópico que recibió su estocada mortal con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial.

En un cartel futurista se leía:

Al temblor de tierra
su único aliado
los futuristas
dedican estas ruinas de ROMA
a ATENAS. (De Torre 25)

El impulso destructivo de la vanguardia es obvio y no es difícil establecer su filiación filosófica. Neal Oxenhandler en su libro sobre el teatro de Jean Cocteau señala: «Surrealism, Futurism and German Expressionism affirmed the values of subjectivity as against the dubious realities of a world whose very existence had long since been put in doubt by Kant and Hegel» (17).

Oxenhandler concurre en que estos movimientos que emergieron después de la Primera Guerra Mundial «were violent rejections of postwar society and their hope for a new order was based on the awakening of secret, uncivilized forces in man» (25). La conversión del idealismo en irraccio-

nalismo se acentúa con la guerra, pero en cierta medida, se trata de un movimiento de las ideas. Las raíces filosóficas del problema habría que buscarlas, en parte, en el sensualismo dionisiaco de D'Annunzio, en las posiciones morales de Gide, en el anarquismo finisecular de Bakunin, en el intuicionismo de Bergson, en el misticismo de J. Maritain y H. Bremond y, naturalmente, en Nietzsche. Esta formidable repulsa filosófica de la realidad oficial encuentra su cristalización literaria en los movimientos vanguardistas anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Sería llover sobre mojado insistir aquí en las formas festivas, irreverentes, escandalosas y ruidosas con que los artistas vanguardistas de todas las denominaciones expresaron en su momento el repudio a los valores e ideas de la sociedad oficial. La suma de esos actos y textos constituye una gigante reescritura paródica, más o menos afortunada, del arte consagrado por el gusto burgués. Tal vez las manifestaciones más extremas de este movimiento paródico sean la acuñación del concepto de lo «anti» (antinovela, antipoema, antiteatro, etc.) y los bigotes que Marcel Duchamp le pintara a la Gioconda.

Más pertinente es insistir en cómo, a pesar de las inevitables deformaciones impuestas por la historia, el espíritu carnavalesco de la vanguardia conserva parte del carácter positivo que lo vincula al ciclo de nacimiento-muerte-resurrección y, sobre todo, al anhelo utópico. En este punto Bajtín coincide con la mayoría de las interpretaciones sociológicas del carnaval:

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, este carácter festivo, es decir, la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en la forma que adoptaba la

segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia. (14-15)

Resulta interesante constatar cómo el escritor carnavalesco contemporáneo expresa la intuición de lo anterior. Insisto en las figuras de Ramón Gómez de la Serna y Jean Cocteau porque sus respectivos legados comienzan a languidecer en el olvido. En «Los Sábados», Gómez de la Serna señala el carácter de anhelo que tiene la noche del sábado. «Todo el sábado está lleno de esperanza de la noche desde la mañana muy temprano» (*Pombo* 236-241). La noche del sábado aparece marcada por deseos de «borrachera y sensualidad», hay que salir «a la calle equívoca de la noche del Sábado, cuya muchedumbre soliviantada, ciega, inconsciente, tira de nosotros como una fuerte resaca . . .» (*Pombo* 236-241). La descripción del impulso carnavalesco de esa «noche de endriago» arranca esta exclamación: «¡Qué nohecita más liberal la del Sábado! Hay un poco de mascarada suelta todas las noches del Sábado» (*Pombo* 236-241).

Si el texto aludido se limita a transmitirnos una atmósfera carnavalesca de anhelo de libertad, algunos pasajes de *El circo* resultan más reveladores del sentido profundo de las celebraciones carnavalescas. En este texto Gómez de la Serna considera como «el hombre más trágico y más gracioso de los que hemos visto» a aquel que participa en el número inolvidable de los circos . . . que consiste en cortar la cabeza a un hombre y enseñar la cabeza cercenada al público que se acerca» (79-81). Posteriormente, el hombre «sale con la cabeza pegada y recompuesta» (79-81), En el mismo texto se destaca el «ilusionismo macabro» del esqueleto que baila.

El esqueleto está lleno de una alegría absoluta, porque está ya convencido de que solo hay una cosa que hacer,

y es regocijarse sin ton ni son . . . Aquellos esqueletos bailarines y locos quitaron a la muerte algo del pavor que tenía para nosotros. Son esqueletos de *clowns*, que son los que se pagan a mayor precio. (79-81)

Los actos circenses descritos y el propio texto de Gómez de la Serna tienen un profundo espíritu carnavalesco, pues subrayan el sentido festivo de una muerte basada en el principio de la renovación. En la estética carnavalesca la muerte reviste un carácter inofensivo y luminoso y fundamenta la expectativa de una vida utópica y mejor. Por eso el esqueleto descrito está lleno de una «alegría absoluta». Al respecto Bajtín apunta: «El tema de la muerte concebida como renovación, la superposición de la muerte y el nacimiento y las imágenes de muertos alegres, cumplen un papel fundamental en el sistema de imágenes de Rabelais» (51).

Para Gómez de la Serna el circo constituía la imagen por excelencia de su cosmovisión carnavalesca: «Yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo» (*El circo* 138). Con brillante intuición, además, Gómez de la Serna vinculó lo carnavalesco circense a la vanguardia artística: «El circo, además, está más cerca del arte puro y nuevo que el teatro al uso, creencia antigua en mí que ahora he visto reflejada en París» (*El circo* 321). En otro momento del libro emplea esta reveladora frase: «La gran fiesta cubista del circo» (*El circo* 18). El circo, como el carnaval, es una aspiración utópica para Gómez de la Serna: «En el circo todos volvemos al Paraíso primitivo donde tenemos que ser más justos, ingenuos y tolerantes» (*El circo* 317).

Convendría también aludir al carácter carnavalesco y utópico de algunas obras de Jean Cocteau, por las razones

que ya aduje. El primer trabajo de Jean Cocteau para el teatro fue el ballet *Parade* presentado en 1917 y en 1920. Pablo Picasso, en colaboración con jóvenes pintores futuristas, diseñó la escenografía y el vestuario, que provocaron la exaltación anímica del público parisino. Asimismo, la música de Erik Satie fue provocadora a tal extremo que Guillaume Apollinaire, en uniforme de soldado, tuvo que proteger a Cocteau, Picasso y Satie de la furia de un grupo de mujeres armadas con los alfileres de sus sombreros.

He aquí la trama del ballet. El escenario representa un teatro de feria callejera, *theatre forain*, en algún lugar de París. Tres números de *music hall* se interpretan en el exterior de un teatro por el Prestidigitador Chino, los Acróbatas y la Niñita Americana, respectivamente. Luego tres Empresarios gesticuladores intentan convencer, infructuosamente, a la multitud de que pase al interior para presenciar el espectáculo completo. Nadie entra. Uno de los Empresarios cae, rendido. Y otra vez los artistas aparecen y tratan de convencer al público de que el «espectáculo es adentro».

El ballet ilustra uno de los aspectos fundamentales del carnaval y la vanguardia: el deseo de abolir el espacio entre la vida y el arte, entre la realidad y el espectáculo. Al respecto señala Bajtín:

De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. (13)

El ballet de Cocteau pretende escenificar la resistencia al escenario del acontecer carnavalesco. La multitud exige, con

su negativa a entrar, que el arte carnavalesco salga al espacio público.

En 1920 Cocteau realizó un ballet-pantomima titulado *Le Boeuf sur le toit* con música de Darius Milhaud y escenografía de Raoul Dufy, que fue representado por los famosos payasos Fratellini del Circo Medrano. Los actores llevaban enormes cabezas de *papier-mache*, recurso favorito de Cocteau. La acción ocurre en un *speakeasie* en New York. En el bar se encuentran un boxeador, un enano negro, dos mujeres y un corredor de apuestas. Billares, dados, flirteos. De pronto, una redada policiaca. El cantinero salva la situación bajando el abanico de techo que decapita al policía. Luego una de las mujeres baila, triunfalmente, como Salomé, con la cabeza en sus manos. Al final el cantinero revive al policía, le pega su cabeza y le entrega un billete de tres yardas de largo.

La relación de estas acciones hiperbólicas con el acto circense de la decapitación festiva descrito por Gómez de la Serna y de ambos con el sistema de imágenes grotesco carnavalesco es evidente. El carácter festivo de la muerte, las renovaciones y resurrecciones presentes en el grotesco vanguardista apuntan, no sólo a la persistencia de lo genuino carnavalesco en la tradición literaria del siglo XX, sino a la naturaleza optimista y utópica de algunos de los movimientos de vanguardia europeos de entreguerras.

Aunque sin emplear la palabra utopía, Guillermo de Torre ha visto con claridad el carácter utópico del futurismo:

Porque Marinetti fue un grandioso mitómano. Y su mito se llama modernolatría: es el mito de lo moderno. Lo moderno —precisamos— entendido no como realidad fehaciente, no como algo que está ahí al alcance de la mano, sino como irrealidad fabulosa . . . No es que aquella modernidad haya llegado a convertirse en algo anacrónico y superado, es que siempre fue ucrónica y

latente . . . y lo que importa, para encontrar su sentido, es acentuar, hoy como ayer, su carácter de futuridad imposible en un espacio abstracto, sin ninguna referencia temporal. (91-92)

El propio dadaísmo, cuya suma de gestos parece dibujar un gran no, un gigantesco ademán rebelde y negativo, lleva por ello mismo, implícito un gran anhelo afirmativo. André Gide lo vio con transparencia al escribir: «Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza». Abunda al respecto Guillermo de Torre: «Porque indudablemente si Dadá se proponía alguna meta precisa no era otra que ésta: hacer tabla rasa de todo lo existente, empezar desde cero» (323). El gesto bufonesco que el carnaval y la vanguardia articulan contra el mundo oficial permite, entre otras cosas, entrever la posibilidad de un mundo diferente. Ante la ausencia de un proyecto político revolucionario, el arte de vanguardia instaaura en ese espacio, a veces la Utopía, a veces la Decepción.

Las formas del lenguaje carnavalesco tienen una evidente relación de homología con las formas del lenguaje vanguardista. Los principios de desarticulación y reconstrucción con que el cubismo enfrenta la realidad, el carácter predominantemente cinético de las estéticas futuristas y expresionistas, la pasión desacralizadora de Dadá y su insistente parodia de lo bello canónico, el ilogicismo y el antiintelectualismo, el principio del humor, la libre asociación de elementos contrarios y disímiles y muchos rasgos más de las estéticas vanguardistas nos recuerdan varios de los aspectos de la lengua carnavalesca descritos por Bajtín. El autor ruso caracteriza la visión carnavalesca como opuesta a todo lo previsto y perfecto, por lo cual se sirve de formas de expresión dinámicas y cambiantes. Las formas y los símbolos de la lengua carnavalesca —insiste Bajtín— están impregnados del lirismo de la sucesión y de la

renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes. La lengua carnavalesca se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas al revés y por la contradicción (cit. en Bajtín 16).

Los medios expresivos de la vanguardia cumplen funciones semejantes a las que Bajtín atribuye al grotesco carnavalesco, a saber: iluminar la osadía inventiva, asociar elementos heterogéneos, aproximar lo lejano, ayudar a liberarse de las ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales, permitir mirar con nuevos ojos la realidad, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y permitir acceder a la posibilidad de un orden distinto del mundo (cit. en Bajtín 37).

El artista moderno elabora, mediante la carnavalización de la literatura y el arte, una respuesta estética con la cual agrede la oficialidad de la sociedad burguesa. Aunque fundamentalmente desvinculado del pueblo por el origen burgués y pequeño burgués de sus cenáculos, recibe de la tradición literaria los elementos de la estética carnavalesca debidamente formalizados y se sirve de ellos para «asustar al burgués». Desata así esa fiesta literaria de irreverencia, libertad, abundancia, alegría y optimismo que es la vanguardia. Rebelde y bufo, el artista vanguardista vive la literatura, participa intensamente de la fiesta literaria que él mismo ha desatado. Comete parricidios, incestos, todo tipo de profanaciones culturales movido por un espíritu de embriaguez bufonesca. El lenguaje, la gramática, los géneros, la ortografía y el sistema de imágenes tradicionales estallan en interesantes serpentinatas. Pero la vanguardia es interina, como el carnaval, es intensa y breve; la solemnidad del orden oficial siempre se restablece.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barral Editores, 1971.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama, 1974.
- Gómez de la Serna, Ramón. *José Gutiérrez Solana*. Poseidón, 1944, p. 17.
- . *El circo*. Sempere, 1917.
- . *Pombo*. Ed. Juventud, 1941, pp. 236-241.
- Oxenhandler, Neal. *Scandal and Parade: The Theatre of Jean Cocteau*. Rutgers University Press, 1957.