

Reconstruir la infancia:

EL LEGADO DE LA VANGUARDIA

Cien años han transcurrido desde la publicación del *Manifiesto del futurismo* y sus proclamas aún son capaces de enervar al lector. En este grito inaugural,

los futuristas reivindican la ruptura radical con el pasado hasta el punto de alentar la destrucción material de las bibliotecas, de los museos y de todo lo que hasta ese momento ha sido tenido como hermoso. También exaltan “el coraje, la audacia y la rebelión” como rasgos esenciales de una manera de ser y actuar combativas en la que la vida misma se concibe como obra de arte. Pero lo que más aumenta nuestro recelo de los manifiestos futuristas son las exhortaciones a la voluntad destructiva; sus alabanzas a la lucha y a la guerra; sus exaltaciones ultra-nacionalistas; y el hecho de que se reconocen no sólo como contrarios a la democracia sino como convencidos militantes fascistas. De igual modo, las afirmaciones misóginas o anticlericales también pueden herir nuestra susceptibilidad y, especialmente, aquellas amenazas que profieren a todo aquel que defienda posturas racionales, liberales, tradicionales o pacifistas.

✎ GUSTAVO PUERTA LEISSE

A Peggy Espinosa, por su encantadora malicia



Hoy las obras de Marinetti, Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severino, Depero, Sant'Elia... cuelgan en las paredes de los museos, son estudiadas en las universidades y constituyen un capítulo propio y cerrado en las historias del arte. Hoy, estos artistas pueden ser estudiados como precursores del dadaísmo y del surrealismo en el empleo de la escritura automática o del *ready-made* o del *pop-art* o del *happening* o de la música concreta (Cf. Sebrelí, 2002: 244); hoy, el ideario futurista puede analizarse como correlato del ascenso del fascismo italiano, o contemplarse a partir de la inminencia de la Gran Guerra o como una interpretación (¿parcializada?) de la obra de Friedrich Nietzsche.

Frente a algunos de sus cuadros, esculturas, instalaciones, anuncios publicitarios, proyectos arquitectónicos, cortometrajes... cuesta pensar que un espectador en la actualidad se sienta agredido. Ahora bien, si ese mismo espectador detiene su deambular por la sala de exposiciones por un momento para leer aquel manifiesto de tipografías histriónicas que se exhibe protegido por una vitrina blindada, probablemente descubrirá que el alcance de *la bofetada contra el burgués* conserva su violencia inicial un siglo después. Juan Eduardo Cirlot destaca esta condición trastornadora:

El futurismo es un movimiento esencialmente subversivo. Tuvo el valor capital de su sinceridad al proclamar su hastío y el cansancio de quienes no soportan ya el peso de la herencia, petrificada y petrificadora, de la civilización occidental (2006: 262).

EL JUGUETE FUTURISTA

Es posible que donde mejor podamos apreciar cuán radical fue este movimiento en su inspiración subversiva es en el manifiesto de 1915: *Reconstrucción futurista del universo*, firmado por Giacomo Balla y Fortunato Depero. Ciertamente este texto no destaca por una retórica especialmente beligerante, tampoco por un enconado ataque a sus adversarios, y ni siquiera por enfrentarse explícitamente a los valores y las convenciones burguesas. Es más, esta proclama carece de la violencia que, por ejemplo, Marinetti le imprimía a sus textos y, sin embargo, por su alcance podemos afirmar que constituye el proyecto más ambicioso

y trastocador promulgado hasta entonces por la vanguardia: “[...] reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo integralmente” (Balla y Depero, 2002: 87).

En su lectura, una de las cosas que más nos llama la atención es el puesto protagonista que, dentro de este escueto programa transformativo del universo, adquiere *el juguete futurista* (junto con “el paisaje artificial” y “el animal metálico”). Considerar el juguete como un objeto privilegiado de investigación y creación dentro de un proyecto de *recreación* de tales características podría interpretarse como otra *boutade* de los futuristas. Ciertamente esta elección parece escapar de nuestra lógica y jerárquica escala de prioridades, pero no de la intuición e inspiración tan estimada por estos artistas de vanguardia. Veamos por qué.

El sentido y la necesidad de *reconstruir* el universo se enuncia en este manifiesto en oposición y como ruptura con el pasado:

El arte, antes de nosotros, fue recuerdo, evocación angustiosa de un Objeto perdido (felicidad, amor, paisaje) por tanto nostalgia, estatismo, dolor, lejanía. Con el futurismo, en cambio, el arte se convierte en arte-acción, esto es, voluntad, optimismo, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte (ej.: onomatopeyas. Ej.: entona-ruidos = motores), esplendor geométrico de las fuerzas, proyección hacia adelante. Así pues, el arte se convierte en Presencia, nuevo Objeto, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo. Las manos del artista amante del pasado sufrían por el objeto perdido; nuestras manos ansiaban por un nuevo Objeto a crear. Por este motivo el nuevo Objeto (complejo plástico) aparece milagrosamente entre las vuestras (87-88).

Igualmente, el sentido y la necesidad de *recrear* el juguete, de hacer un *juguete futurista*, se enuncia en oposición y como ruptura con el juguete del pasado:

En los juegos y los juguetes, como en todas las manifestaciones retrógradas, no hay más que grotesca imitación, timidez (trecitos, carrocitas, muñecos inmóviles, caricaturas cretinas de objetos domésticos)

antigimnásticos o monótonos, solamente aptos para atontar y desalentar al niño. (Balla y Depero, 2002: 87).

Hallamos en estas dos citas algunos de los rasgos esenciales del *juguete futurista*. En primer lugar, este 'nuevo Objeto' rechaza esa "angustiosa evocación al objeto perdido" definitoria de los juguetes que le precedían. Si el juguete hasta entonces imitaba, a pequeña escala, manifestaciones o escenas de tiempos pasados, el *juguete futurista* subvierte este orden y se concibe como una "proyección hacia delante".

En segundo lugar, Balla y Depero expresan su rechazo por esos juguetes que son "(...) *solamente aptos para atontar y desalentar al niño*". Esta condena no es más que la aplicación a un contexto particular de una crítica muy habitual entre los futuristas de clara inspiración nietzscheana: la denuncia del artista como un cobarde que actúa de mala fe al servicio de intereses conservadores, y de la obra de arte como un artefacto sensiblero, servil y castrador que estimula la ignorancia y la estupidez. En el texto "Por qué somos futuristas" de Humberto Boccioni (2002: 98), podemos leer otra formulación del mismo argumento:

¡Todos: artistas, diletantes y público, hacen un fardo con los dulcísimos hábitos sentimentales y lo defienden a uñas y dientes para no separarse de él ni siquiera ante la evidencia de la más elemental verdad! Los miserables recuerdos celestiales de la infancia, las influencias oscuras del atavismo, las languideces blancas de la pubertad... todas las estupideces: la educación de familia, la imbécil retórica clásica *cuarentayochesca*, que nuestros progenitores y nuestros profesores nos han impuesto por largos años, forman, para casi todos los artistas con los que he hablado, una especie de mórbido lecho desde el cual, regodeados en la tibieza de su cobardía, osan dirigir tímidas miradas hacia el mundo.

Así pues, ante el carácter retrógrado y opresivo del arte heredado, ante el carácter retrógrado y opresivo del juguete heredado, los futuristas contraponen un juguete nuevo y liberador que se convierte, empleando sus palabras, en "arte-acción, esto es, voluntad, optimismo, agresión, posesión, penetración, alegría, realidad brutal en el arte".

La preocupación futurista no se limita a un resultado estético, su búsqueda trasciende la mera producción de una obra de arte. Al concebir al juguete como objeto artístico, o según su terminología como un "complejo plástico", "(...) el arte se convierte en Presencia, nuevo Objeto, nueva realidad creada con los elementos abstractos del universo". Si previamente los futuristas han anunciado su voluntad de reconstruir el universo, la elección de iniciar esta colosal empresa con el *juguete futurista* tiene un significado cardinal: la reivindicación de la infancia y del juego dentro de la nueva realidad que se busca crear.

Sobre esta preocupación de los artistas vanguardistas por la infancia, nos comenta Carlos Pérez:

Ese interés por el mundo de los niños que, en contacto desde sus primeros años con las formas y los conceptos del arte moderno —también con las ideas sociales que las sustentaban—, los asumirían y aceptarían con normalidad, convirtiéndose de esa manera en los artífices de la buscada transformación (1998: 9).

En esa "buscada transformación" en la formación de un hombre nuevo, tan anhelada por los futuristas, el juguete tiene una importante función formativa. Los juguetes proyectados en *Reconstrucción futurista del universo* persiguen unos objetivos muy precisos, tal como Balla y Depero (2002: 89) lo expresan en este manifiesto:

Por medio de complejos plásticos nosotros construiremos juguetes que habituarán al niño:

1. a reír muy abiertamente (por efecto de trucos exageradamente cómicos);
2. a la elasticidad máxima (sin recurrir a lanzamientos de proyectiles, latigazos, pinchazos imprevistos, etc.);
3. al brío imaginativo (mediante juguetes fantásticos para ver con lupas; cajitas para abrir por la noche, en las que estallarán maravillosas pirotecnias; artilugios transformables, etc.);
4. a aguzar infinitamente y agilizar la sensibilidad (en el dominio inmenso de ruidos, olores, colores, más intensos, más agudos, más excitantes);
5. al valor físico, a la lucha y a la GUERRA (mediante juguetes enormes que actuarán al aire libre, peligrosos, agresivos).

Alimentar y desarrollar la risa, la elasticidad, la imaginación y la sensibilidad han sido objetivos comunes de los artistas vanguardistas que se han dirigido a la infancia. Fomentar el valor físico, la lucha y la guerra, en cambio, es un propósito que únicamente se plantearon los futuristas y que puede explicarse por la naturaleza fascista de este movimiento. Aún así, ni en los juguetes y títeres diseñados por Fortunato Depero ni en el único libro infantil futurista, proyecto de Alberto Viviani (cf. Luigi Cavadini, 1998: 256-257), tienen cabida la exaltación del valor físico, lucha o la guerra.

En cambio, basta contemplar los juguetes-marionetas de Depero como *La toga y la polilla*; *El jorobado y su sombra*; *Pinocho, el gato o el zorro* o su vestuario para *Los bailarines plásticos* para suscribir la idea con la cual cierra su reflexión sobre el juguete en el manifiesto *Reconstrucción futurista del universo* (2002):

El juguete futurista será muy útil también para el adulto, porque lo mantendrá joven, ágil, festivo, desenvuelto, dispuesto a todo, infatigable, instintivo e intuitivo.

UNA NUEVA LITERATURA INFANTIL

El interés por el libro infantil como un medio creativo idóneo para la transformación de la realidad no se generalizó entre los futuristas italianos. Fueron los constructivistas rusos quienes, participando del proyecto político posrevolucionario, concretaron esta inquietud. En palabras de Margit Rowell y Deborah Wye (2003):

Una de las consecuencias culturales menos conocidas de la Revolución de octubre de 1917 fue el renacimiento de la literatura infantil. Antes de aquella, la escolarización no obligatoria en Rusia y las escuelas existentes disponían de aulas y planes de estudios inadecuados y obsoletos, por lo que muchos niños recibían su educación en casa.

Nuevos libros para una nueva educación, una nueva educación para una nueva sociedad. Este planteamiento implicó una valoración del libro para niños sin precedentes, tanto por el alcance de las ediciones (hasta 100.000 ejemplares), como por la calidad y renombre de los artistas vinculados en este proyecto, y por la renovación de contenidos temáticos



y formales del género o el control que sobre ellos tomó el gobierno:

Se decretó por entonces que los libros para niños debían dejar de contener los cuentos de hadas y las canciones infantiles habituales. El objetivo de la nueva literatura sería retratar situaciones más reales, destinadas a reflejar las transformaciones que estaba viviendo la sociedad y a instruir a su joven público en las actividades, las innovaciones y valores de la realidad soviética. Ya que la intención era producir jóvenes ciudadanos creativos y responsables, las imágenes y el contenido de estos libros eran rigurosamente supervisados por una agencia del gobierno (Rowell y Wye, 2003).

Claramente escuchamos las resonancias de las reivindicaciones futuristas antes analizadas. Pero también se concretaba, al menos momentáneamente, un anhelo común a ambos movimientos de vanguardia: el rol activo y conductor del artista en la transformación de la sociedad y en la creación de una nueva realidad. Justamente la convicción en este ideal superior puede explicar por qué

[m]uchos de estos libros ilustrados fueron obra de los principales escritores y pintores de la época. Estos finos volúmenes —diseñados para moldear la conciencia juvenil por medio de una formulación matizada de ideas concebidas por las mentes literarias de mayor talento— se enriquecían con los conceptos

y motivos inventados por los artistas de vanguardia. Sin lugar a dudas, las fusiones de palabras e imágenes que llenaron estas colaboraciones entre poetas y pintores tenían, a menudo, ecos de los primeros libros futuristas. Sus estilizadas siluetas de colores intensos, cuidadosamente impresas en papel de buena calidad y con frecuencia reminiscentes del arte cartelista de ROSTA (o *agit-prop*, abreviatura rusa de “agitación y propaganda”), se articulaban en una composición dinámica y se acompañaban de una alegre tipografía especialmente diseñada para encender la imaginación de los niños (Rowell y Wye, 2003).

Los libros infantiles rusos de vanguardia merecen ser estudiados y analizados con detenimiento. Aún hoy consiguen “encender la imaginación de los niños” y, añadimos, también la del adulto. Estas obras de Levedev y Lissitzky, de Chagal y Maiakowski, por sólo citar a los artistas más conocidos, son especialmente valoradas por los coleccionistas y a menudo integradas dentro de las exposiciones dedicadas a estos creadores. Sin embargo, muy pocas de ellas se encuentran reeditadas y ninguna supera la condición de facsímil destinado a una minoría intelectual adulta.

UNA NUEVA INFANCIA PARA UNA NUEVA SOCIEDAD

Si los objetivos de la vanguardia han sido desvirtuados y banalizados tanto por sus propios excesos como por el establecimiento de la sociedad de consumo y de la cultura de masas, valdría la pena rescatar el interés que aquellos artistas manifestaban por la infancia y su afán por subvertir una realidad en la que la mayoría de los adultos que se dirigen a los niños no hacen más que *atontarlo y desalentarlo* con obras mediocres, concesivas y cobardes.

El espíritu de las vanguardias sobrevive gracias a la labor de un grupo de pequeñas editoriales para niños, como Petra, Media Vaca, Pequeño Editor, Camelia, Cosac-Naify, Corraini, Éditions du dromadaire, Oreccio Acerbo, Baobab, Memo, Die Tollen Hefte,

Tara, One Stroke, Wytwornia... Son numerosos los escritores e ilustradores que conciben y crean otra modalidad de literatura para niños y jóvenes. Sin embargo, todavía es necesario reivindicar la idea de que necesitamos nuevos libros para una nueva infancia y una nueva infancia para una nueva sociedad. Libros que nos lleven, a niños y adultos, “a reír muy abiertamente”, a “la elasticidad máxima”, “al brío imaginativo”, “a aguzar infinitamente y agilizar la sensibilidad”. O en palabras de Vicente Ferrer (2003), un editor que sigue siendo vanguardista.

Si queremos que haya mejor gente (cada uno sabrá lo que quiere decir esto), y si creemos que los libros deben seguir existiendo porque es algo que nos divierte hacer, y a veces leer, y porque es preciso hacer alguna cosa, quizá la solución esté en hacer los libros que no existen. Hay que inventarse los libros que no existen para que la gente que no existe exista. Si eso no es una fe infantil, no es nada. ¡Hagamos libros, niños!

Bibliografía

- G. Balla y F. Depero (2002). “La reconstrucción futurista del universo” en VV.AA. *Arte y arquitecturas futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- U. Boccioni (2002). “Pintura y escultura futuristas” en VV.AA. *Arte y arquitecturas futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- L. Cavadini (1998). “Vanguardia e infancia en Italia” en C. Pérez (ed.) *Infancia y arte moderno*. Valencia: IVAM.
- J. E. Cirlot (2006). *Diccionarios de los Ismos*. Madrid: Siruela.
- L. Cirlot (1999). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Parsifal.
- V. Dehò (2007). *Children's Corner. Artists' books for children*. Mantova: Corraini.
- V. Ferrer (2003). “Los libros para niños” en VV.AA. *La vida secreta de los libros. Media Vaca: 1998-2003*. Valencia: Col·legi Major Rector Peset-Universitat de València.
- C. Leclanche-Boulé (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgràfic.
- C. Pérez (1998). “Infancia y arte moderno” en C. Pérez (ed.) *Infancia y arte moderno*. Valencia: IVAM.
- M. Rowell y D. Wye (2002). *El libro ruso de vanguardia 1910-1934*. Madrid: MNCARS-The Museum of Modern Art, New York.
- J. J. Sebrelí (2002). *Las aventuras de las vanguardias*. Buenos Aires: Sudamericana.