

Renato Pogglioli

**LA TEORÍA DE
LA VANGUARDIA**



Los “ismos” no eran fuegos fatuos para Poggioli. Su aprendizaje políglota y sus apasionados peregrinajes a territorios extranjeros (a los países eslavos en su juventud, lejos de la Italia fascista de los años treinta, o adentrándose en la América cultural de masas en sus últimos años) estuvieron íntimamente ligados a opciones de vida y experiencia comprometida.

Los “ismos” y los movimientos históricos no eran abstractos para un erudito que recordaba su llegada como estudiante a Viena coincidiendo con las protestas callejeras sobre Sacco y Vanzetti, que asoció su decisión de abandonar la Italia fascista con el suicidio de un editor literario judío.

Desde sus primeros años, fue lo suficientemente vanguardista y cosmopolita, como para poder reírse al recordarse a sí mismo cuando era joven.

Basta leer este libro para sentir su pasión implicada en la defensa de nuestra cultura, libro que se lee como si fuera una llamada a las barricadas.

THE THEORY OF THE
AVANT-GARDE



RENATO POGGIOLI

Renato Poggioli

LA TEORÍA DE LA VANGUARDIA

THE THEORY OF THE AVANT-GARDE

Renato Poggioli

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

PREFACIO

1. EL CONCEPTO DE VANGUARDIA
2. EL CONCEPTO DE MOVIMIENTO
3. ROMANTICISMO Y VANGUARDIA
4. AGONISMO Y FUTURISMO
5. MODA, GUSTO Y PÚBLICO
6. EL ESTADO DE ALIENACIÓN
7. TECNOLOGÍA Y VANGUARDIA
8. CRÍTICA DE VANGUARDIA
9. ESTÉTICA Y POÉTICA
10. HISTORIA Y TEORÍA

EPÍLOGO

BIBLIOGRAFÍA

Para Herbert Dieckmann, Erich Heller,
Henri Peyre, Rene Wellek, amigos,
compañeros, maestros.

PREFACIO A LA EDICIÓN ITALIANA (1962)

Determinar la corriente maestra en la literatura de una época, y distinguirla de todas las corrientes menores, es una de las funciones más altas del crítico; al desempeñarla muestra hasta qué punto posee la cualidad más indispensable de su oficio: la justicia de espíritu.

Matthew Arnold

Al enviar este trabajo a la imprenta, me doy cuenta de cuánto ha sido influenciado por mi estancia fuera de Italia, por los contactos con otros pueblos y otras formas de vida, y soy consciente de cuánto se aparta de las líneas generales de la crítica literaria italiana. Sé también que, incluso en Italia, el temperamento de los tiempos está despertando curiosidad e interés por aquellas formas de cultura literaria

en las que las ideas son no sólo el medio sino también el fin de la investigación crítica. Este libro está dirigido a lectores con tal orientación. A ellos les corresponde juzgar si la obra está o no a la altura, aunque sea remotamente, de la máxima declarada por el epígrafe que encabeza esta página.

La naturaleza de este ensayo, destinado a un público de nivel medio, basta para explicar la ausencia de todo aparato crítico. Dado que las citas son numerosas, las notas por sí solas habrían duplicado la extensión del libro. De ahí la omisión de notas a pie de página y el aplazamiento para el final del volumen de los títulos y fechas de las obras citadas. Se encuentran en una bibliografía que pretende además servir de guía útil al lector que desee estudiar por separado alguno de los aspectos generales o específicos del tema.

La frecuente recurrencia de argumentos, que constantemente se entrecruzan desde diferentes puntos de vista, me ha llevado a ofrecer al lector la ayuda de un índice, de temas. Las rúbricas de los capítulos y sus subdivisiones también pretenden guiar al lector a través del laberinto de la discusión; indican de forma aproximada los contenidos de cada apartado en particular. El uso de algunas cursivas también como recurso tipográfico, enfatizan ideas, conceptos o términos que merecen una atención especial dentro de un contexto dado.

En todo caso, para el lector que no quiera perder el hilo del desarrollo en este largo discurso, puede ser útil saber

que los tres primeros capítulos de este libro examinan el arte de la vanguardia como una mitología; los cuatro capítulos centrales lo estudian desde el punto de vista de la psicología y la sociología y los tres capítulos finales apuntan a definirlo como objeto y sujeto de su propia teoría, en las perspectivas de la poética y la estética, en las dimensiones de la historia y la crítica.

La consideración de que esta indagación es una de las pocas que pretende trazar en todos sus contornos un territorio ya explorado, pero aún no cartografiado, quizás justifique el esquematismo de la estructura y ayude a obtener perdón por la abstracción del estilo. Así también, la necesidad de retomar la misma cuestión más de una vez, aunque sea desde otros puntos de vista, puede servir quizás de excusa, al menos en parte, para las frecuentes repeticiones e incluso algunas inevitables contradicciones. En cuanto a las aparentes incongruencias formales, el lector comprenderá fácilmente las razones que me han llevado, en el caso de algunas citas de lenguas extranjeras, a sustituir el método normal de traducción por una cita directa, a veces fragmentaria, del texto original.

En cuanto a la cronología, diré finalmente que el punto de partida de este ensayo fue una conferencia leída hace unos veinte años a un grupo de colegas de la Universidad de Brown. El primer boceto completo data del otoño de 1946, mientras que apareció la primera redacción para la prensa

por entregas del año 1949 (números 1, 2 y 4) en la revista *Inventario*. El sexto capítulo (sobre la alienación) apareció más tarde en 1950, en el mismo periódico.

La mención de fechas tan lejanas ahora debería ser suficiente para resolver, por sí sola, cualquier cuestión fortuita de precedencia. En efecto, creo no engañarme cuando afirmo que mi prolongada ausencia de mi patria y la primera, y ahora tan lejana, aparición de este texto en un órgano de gran mérito, pero de escasa circulación han facilitado a algunos demasiado su uso liberal (sin citar la fuente, por supuesto) de muchas de las ideas más personales de este estudio.

Es en parte para evitar nuevos abusos de este tipo que finalmente he decidido publicar el presente volumen. La tardanza de la edición se debe, sobre todo, a las exigencias de una carrera que ahora se desarrolla en otro clima lingüístico y cultural. Tal vez nunca se hubiera publicado sin la insistencia de Pier Luigi Contessi, quien se ha servido de las sugerencias de un amigo y editor. Ciertamente es gracias a él que este libro ve ahora la luz del día en una redacción que representa una revisión considerable, si no un replanteamiento radical, de la versión original. Lo que quiero agradecerle públicamente es haberme animado a creer que valía la pena volver a armar esta vieja obra.

Por último, para declarar otras amistades, para reconocer otras deudas de gratitud, he elegido dedicar este libro a

cuatro estudiosos europeos, de diversas lenguas, culturas y estirpes, con los que me hago uno, si no en el mérito, al menos en el destino que nos llevó a cada uno de nosotros a dejar atrás el viejo continente y a trabajar y enseñar en América.

Renato Poggioli

15 de abril de 1962

Universidad de Harvard

Cambridge, Massachusetts

Je juge cette longue querelle de la tradition et de
l'invention

De l'Ordre de l'Aventure

Vous dont la bouche est faite a l'image de celle de Dieu

Bouche qui est l'ordre meme

Soyez indulgentes quand vous nous comparez

A ceux qui furent la perfeccion de l'ordre

Nous qui quetons partout l'aventure

Nous ne sommes pas vos ennemis

Nous voulons vous donner de vastes et d'etranges
domaines

Ou le mystere en fleurs s'offre a qui veut le cueillir

Il ya la des feux nouveaux des couleurs jamais vues

Mille phantasmes imponderables

Auxquels il faut donner de la realité

Nous voulons explorer la bonte contree enorme ou tout
se tait Il ya aussi le temps qu'on peut chasser Oil faire
revenir

Pitie pour nous qui combattons toujours aux frontieres

De l'illimiteé et de l'avenir

Pitie pour nos erreurs, piedad pour nos péches.

–Guillaume Apollinaire,

de “La Jolie Rousse” (Calligrammes)

Editions Gallimard

Juzgo esta larga disputa entre la tradición y la invención
De la Orden de la Aventura
Tú cuya boca está hecha a imagen de Dios
boca que es del mismo orden
Sé indulgente cuando nos compares
A los que fueron la perfección del orden
con nosotros que buscamos la aventura en todas partes.
No somos tus enemigos
Queremos darte reinos anchos y extraños
Donde el misterio en flor se ofrezca a quien quiera
recogerlo
Hay nuevas luces allí, colores nunca antes vistos
Mil fantasías imponderables
A las que hay que dar realidad
Queremos explorar la enorme bondad donde todo es
silencio
También está el momento en que podemos cazar o estar
de vuelta
Lástima de los que siempre peleamos en las fronteras
De lo ilimitado y el futuro
Lástima de nuestros errores, lástima de nuestros
pecados.

-Guillaume Apollinaire,
de "La bonita pelirroja "(Caligramas)
1956, ediciones Gallimard

I. EL CONCEPTO DE VANGUARDIA

PRÓLOGO

Para empezar, pocos pensadores, historiadores o críticos se han dignado a estudiar uno de los fenómenos más característicos e importantes de la cultura moderna: el llamado arte de vanguardia. Los críticos no han prestado mucha atención a su esencia, y mucho menos a sus manifestaciones, y los intentos válidos de interpretar el concepto implícito en un término como “vanguardia” son raros en los compendios de estética y los manuales de historia del arte. De hecho, son raros los diccionarios filosóficos, las enciclopedias culturales y los esbozos de “grandes ideas” que incluyan este elemento o intenten darle una definición útil, incluso como una mera entrada. En cuanto a las innumerables referencias incidentales y casuales que acompañan ritualmente a la frase tal como se repite constantemente en la crítica oral o escrita del arte moderno, ciertamente no sería injusto afirmar que casi

siempre se limitan a un uso pictórico de la imagen contenida etimológica o metafóricamente en el término mismo. En línea con la tendencia predominante del periodismo literario, este término, como muchos otros de su tipo, es tratado con el verbalismo literal que toma la palabra por la cosa.

Por supuesto, hay algunas obras que revelan una comprensión profunda del fenómeno en cuestión, escritas desde puntos de vista específicos, dentro de marcos particulares. Uno de ellos, ciertamente, es el célebre ensayo de José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, que señala para la investigación ciertos efectos sociales de las doctrinas estéticas de vanguardia y los considera sobre todo en términos del contenido psicológico de la poética de vanguardia. Volveremos con frecuencia al ensayo de Ortega en las siguientes páginas, ya que muchas de las ideas que sugiere pueden servir inicialmente como guías o modelos para otras meditaciones y otras hipótesis, a veces paralelas a la suya, a veces divergentes. Lo mismo podemos decir de los artículos que Massimo Bontempelli, al paso, a lo largo de una vasta experiencia como escritor “de excepción” e instigador de movimientos, dedicó al mismo tema. Estos artículos, en el ocaso de su carrera, los recogió en *L'Avventura novecentista: Selva polemica*, que tiene la especial ventaja de ofrecer al lector estudioso o curioso el testimonio de un actor de la propia vanguardia, más que el de un espectador como el del ultraperceptivo Ortega. Georg

Lukács ofrece el testimonio de un observador altamente especializado, un intérprete sólidamente anclado a los presupuestos ideológicos de la visión marxista de la historia y la cultura. En su escrito más reciente (publicado por primera vez en Italia), *Significato attuale del realismo critico*, tiende a confundir la vanguardia con lo decadente y a dar a la primera el valor negativo inherente a lo segundo, distinguiendo a los dos sólo como diferentes aspectos de la degeneración de la cultura burguesa. Teniendo en cuenta la autoridad del testigo, tal juicio debe ser tomado en serio incluso por quien disienta de él; lo volveremos a examinar cuando discutamos la interpretación izquierdista del arte de vanguardia.

Si bien hacemos un uso continuo y destacado de estas obras y de otras similares, no descuidaremos los documentos más primarios de la colección de Bontempelli. Estos, tomados como un todo y especialmente tomados con las glosas y las posdatas añadidas más tarde a los artículos originales, finalmente dan el efecto de una evidencia retrospectiva. Precisamente por eso estudiaremos también los diversos programas y manifiestos que expresan el espíritu de vanguardia en su obrar y formarse, tanto en su devenir como en su ser. Los términos “programas” y “manifiestos” se emplearán a menudo, si no siempre, como una especie de nomenclatura técnica: “manifiestos” para indicar documentos que dan preceptos estéticos y artísticos, “programas” para indicar declaraciones, visiones

o puntos de vista más generales y amplios. Usaremos estos documentos y declaraciones especialmente porque, como en el caso de los testimonios autobiográficos y psicológicos, son muchos. Pues si es cierto, como ha dicho Paul Goodman, que las contraseñas de Stephen Dedalus, “silencio, exilio y astucia”, expresan el código autoimpuesto del artista de vanguardia, no es menos cierto que estos mandamientos rara vez se obedecen.

Finalmente, incluso los testimonios negativos y hostiles de adversarios menos autorizados son muy útiles y, naturalmente, no los descuidaremos; a menudo incoherentes, pero casi siempre significativos, tienden a iluminar nuestro sujeto con rayos de lo que podría llamarse luz reflejada.

La única prueba de la que, por regla general, haremos poco uso (sobre todo porque no es prueba en el sentido real de la palabra) es precisamente el cuerpo bastante grande de escritos que llevan en sus títulos la frase “arte de vanguardia” o una frase equivalente, como “arte (o literatura) de excepción”, utilizada por Vittorio Pica, uno de los primeros observadores italianos del fenómeno. En estas obras casi siempre se trata de algo que no es analítico ni sintético, sino anecdótico o ecléctico, con obras más parciales que partidistas, más crónicas que históricas; sirven, en el mejor de los casos, como fuentes de material fáctico útil.

Es mi intención en estas páginas estudiar el arte de vanguardia como concepto histórico, centro de tendencias e ideas. Quiero esbozar su anatomía o biología: el objetivo es el diagnóstico y no, como ocurre con los adversarios severos y los aspirantes a reformadores más indulgentes, el tratamiento terapéutico. En cierto sentido, este estudio pretende ser una vivisección o un análisis espectroscópico. Utilizo estos términos figurativos para enfatizar que esta investigación es de carácter científico, no práctico ni crítico, y también para llamar la atención sobre su método sintético y analítico. El arte de vanguardia, en este ensayo, será considerado como un fenómeno múltiple y general. Tratándose de un fenómeno perteneciente a la historia del arte, esto significa tratarlo no tanto como un hecho estético sino sociológico.

En otras palabras, examinaremos aquí el arte de vanguardia no bajo su especie como arte sino a través de lo que revela, dentro y fuera del arte mismo, de una condición psicológica común, un hecho ideológico único. Por psicológico me refiero a esa parte del arte de vanguardia que sigue siendo un hecho de la naturaleza (aunque sólo sea históricamente). Me refiero a las fuerzas instintivas y corrientes primarias, lo que Pareto llamaría “residuos”: semillas o raíces psíquicas, a menudo percibidas bajo la forma de idiosincrasias irreductibles o insuprimibles. Y por ideología entiendo la racionalización de estas formas, corrientes o residuos en fórmulas de lógica: su traducción a

la teoría, su reducción a programas y manifiestos, su endurecimiento en posiciones o incluso “poses”. De hecho, una ideología no es sólo la justificación lógica (o pseudológica) de un estado psíquico, sino también la cristalización de una condición sentimental todavía fluida y suspendida en un código de comportamiento antes incluso de que haya cristalizado en obra o acción.

El estado psíquico directamente controlado y expresado por una ideología no es tanto individual o colectivo como el estado psíquico de un grupo: de lo contrario, deberíamos haberlo llamado filosofía o religión. La ideología, por lo tanto, es siempre un fenómeno social. En el caso de la vanguardia, es un argumento de autoafirmación o autodefensa que utiliza una sociedad en sentido estricto contra la sociedad en sentido amplio. Incluso podríamos decir que la ideología de vanguardia es un fenómeno social precisamente por el carácter social o antisocial de las manifestaciones culturales y artísticas que sustenta y expresa. Cómo se produjo una relación tan compleja entre vanguardia y sociedad es un problema que trataremos de resolver cuando nos ocupemos de las relaciones entre el arte de vanguardia y la moda, y cuando estudiemos ese fenómeno especial y complejo llamado alienación.

Esta misma psicología de vanguardia, precisamente por ser una psicología de grupo, está aquí sujeta a un estudio sociológico más que literario, cultural o artístico. Por tanto,

las doctrinas técnicas y plásticas de las vanguardias se estudiarán fundamentalmente en términos de psicología e ideología. Un capítulo apropiado, uno de los más largos del libro, está dedicado a la cuestión de la estética y la poética de vanguardia; sin embargo, en la economía de nuestra investigación, ese capítulo mismo es sólo una parte menor del todo. Así, incluso las páginas sobre el tema de la crítica de las artes de vanguardia (y me refiero a páginas analíticas, no descriptivas) quedan subordinadas a la idea general del libro: el intento de decir lo que la crítica de vanguardia no es, pero debe ser, tiende a mostrar indirectamente (de hecho, *ad absurdum*) lo que es el arte de vanguardia en la mente de ciertos individuos o grupos.

Sobre el problema de la estética y la poética de vanguardia podemos decir además que, a la inversa de la tradición clásica y de forma más extrema e intensa que en el movimiento romántico, son precisamente estas características ideológicas y psicológicas las que constituyen un sustrato unificado y permanente para una poética y una estética que, desde un punto de vista analítico, formarían un conjunto tan caótico que no parecería reducible a un mínimo común denominador. Las poéticas particulares de varios movimientos de vanguardia no se prestan a estudio bajo la especie de un solo concepto estético, y la dificultad es aún mayor por la falta de distancia temporal necesaria para establecer una justa perspectiva histórica. Deben examinarse, en todo caso, caso por caso. Sin embargo, por

el contrario, lo que podría llamar una poética teórica o sintética puede reconstruirse fácilmente como una serie de corolarios estéticos que se derivan de la psicología general y la ideología del vanguardismo. Tal poética está siempre en relación directa con esa psicología e ideología, y es a menudo idéntica a ellas.

Altibajos terminológicos

El término “arte de vanguardia” (quizás también el concepto de crítica) pertenece casi exclusivamente a las lenguas y culturas neolatinas. Por ejemplo, el término se usa con cierta frecuencia en la cultura española e hispanoamericana. Guillermo de Torre la utilizó como lema de un libro que estudiaba, con notable perspicacia, muchos movimientos y aspectos de la vanguardia literaria. Pero Ortega y Gasset, quizás el único autor hasta la fecha que se ha enfrentado al problema del arte de vanguardia en su totalidad (aunque sea desde un punto de vista particular), siempre evitó el término. Prefería el de “arte deshumanizado”, o el de “arte abstracto”, o “arte nuevo o joven” –quizás pretendía subrayar por un lado su radicalismo intelectual y, por otro, su coincidencia con el advenimiento de una nueva generación.

El hecho de que el término haya echado raíces más profundas y se haya aclimatado mejor en Francia e Italia que en otros lugares tal vez muestra que la sensibilidad a lo que el término implica está más viva en las tradiciones culturales que, como la italiana, están alertas a los problemas teóricos de la estética o que, como la francesa, se inclinan particularmente a ver el arte y la cultura desde el punto de vista de su disposición social o de su sociabilidad (o “antisociabilidad”). La latinidad de la frase y del concepto es quizás igualmente culpable de la dificultad o la resistencia que ha impedido que arraigue en Alemania. Allí, por un sentimiento casi morboso de crisis cultural, nombres patéticos o combativos han prevalecido sobre anodinos como “modernismo” o “estilo moderno”. Estos se derivan de términos que, habiendo perdido su referencia histórica original, pasaron a asumir un significado generalizado o sistemático: “decadencia” o “secesión”, por ejemplo. En ocasiones, los alemanes han preferido adoptar, como designación de al menos algunas tendencias artísticas modernas, el término Neu-Romantik. Esto no deja de tener una justicia última, considerando que, como ala extrema del romanticismo europeo, la variante alemana del mismo asumió la función de una vanguardia, al menos potencialmente.

En Rusia, el lenguaje no teme a la barbarie ni a los neologismos y, desde el comienzo de la época en que el arte de vanguardia se convirtió en un fenómeno primario y de

importancia universal hasta nuestros días (hasta el punto de inflexión nacionalista de la Revolución), la cultura rusa ha acogido con simpatía el exotismo de cualquier tipo. Allí la forma y el concepto originales penetraron fácil y rápidamente. Pero la pronunciada tendencia del espíritu crítico ruso a traducir hechos artísticos y culturales en mitos religiosos o políticos ha impedido cualquier formulación válida del concepto. Esto es cierto incluso dentro del movimiento modernista y estético que se desarrolló a finales del siglo XIX como casi el último producto del Antiguo Régimen y que, de hecho, estaba destinado a ser destruido por la Revolución. Precisamente por esta razón, la corriente en la crítica rusa que se vio obligada a prestar una atención sostenida y cuidadosa (aunque mal dispuesta) al concepto de vanguardia fue la escuela radical, sociológica o marxista. No limitó, sin embargo, su estudio al punto de vista histórico y social (que hubiera sido legítimo) sino que fue más allá, para confrontarlo desde la perspectiva de una sociología pragmática, partidista y política, con la manía de terapia y reforma. Casi siempre terminaba condenando la vanguardia, en bloque, sin apelación y sin reservas.

Esta hostilidad programática se nota aún más en el hecho de que los seguidores de esa escuela crítica, conscientes de la fascinación que la imagen de vanguardia ejercía sobre la retórica radical, tendían a evitar el término, empleando en su lugar nombres como “arte burgués”, “literatura burguesa” o “bohemia burguesa”. Solo excepcionalmente,

en el caso de mentes ideológicamente pero no culturalmente ortodoxas, como la de Trotsky, la condena generalizada no abolió totalmente la evaluación histórica y la crítica concreta (y Trotsky, para el caso, usó los términos alternativos mencionados anteriormente). Pero volveremos sobre el tema en otra parte, cuando estudiemos la relación entre el público de vanguardia y la intelectualidad, cuando estudiemos las posiciones típicas de la crítica de izquierda. Estos problemas, además, no se limitan a la cultura marxista.

Más significativa e importante, por su carácter cultural y apolítico, es la exigua fortuna del término y concepto dentro de culturas como la americana o la inglesa; allí la fórmula se ignora o se usa en variantes inestables, a veces la “vanguardia” francesa, a veces la “vanguardia” inglesa. La incertidumbre lexicográfica se suma a un sentido patente de insuficiencia semántica: esto puede verse en el uso de calificaciones explicativas, como “la vanguardia literaria o artística”, o por la tendencia a preferir un plural más analítico, menos comprometido, “las vanguardias”. Mientras que en la tradición anglo-estadounidense la expresión completa se usa siempre en la forma francesa original, “l'art d'avant-garde”, todas las demás expresiones aparecen frecuentemente entre comillas o en cursiva como para indicar su origen extraño, quizás para subrayar la supuesta excepcionalidad en el clima cultural anglosajón de un fenómeno designado así aproximadamente en inglés La

crítica angloamericana a menudo usa estos términos con referencia primaria al arte y la literatura franceses, o a sus influencias y reflejos más allá de las fronteras francesas, como si el arte de vanguardia fuera una manifestación internacional sólo de manera indirecta y mediatizada, más concretamente, como si fuera una extensión continental y extracontinental de ciertos aspectos de la inteligencia francesa, un caso real o verdadero, de galicismo espiritual.

¿Quizás esto significa que el fenómeno llamado arte de vanguardia no tuvo lugar dentro de la cultura angloamericana? Ciertamente no. Sólo significa que una tradición clásica menos rígida (o una tradición que lo es sólo intermitentemente) ha hecho menos agudo el sentido de excepción, novedad y sorpresa, por contraste natural, en estas culturas: es decir, el sentido de lo que parecería formalmente arbitrario a un latino cultivado. No significa que el vanguardismo sea inexistente o menos prominente en Inglaterra y Estados Unidos, sino todo lo contrario. Especialmente en ciertas tendencias literarias, el extremismo angloamericano se encuentra entre las expresiones más típicas y significativas del espíritu vanguardista contemporáneo.

Pero el vanguardismo angloamericano compensa esto siendo menos teórico y consciente de sí mismo, más instintivo y empírico: el escritor en Inglaterra o América tiende, de hecho, no tanto a separar lógicamente como a

confundir oscuramente el problema de la vanguardia y el problema de todo el arte moderno.

Las dos vanguardias

Hablando literal y lingüísticamente más que figurativamente o idealmente, la cultura angloamericana seguramente no se equivoca al tratar el término “arte de vanguardia” como si fuera un galicismo: la fórmula y el concepto son de un origen no fácilmente identificable, pero claramente francés, de hecho, claramente parisino. No pretenderemos presentar el primer documento, o los varios, en los que el término se usa primeramente de manera análoga, si no idéntica, al uso moderno. Eso sería bastante imposible de todos modos, precisamente porque es imposible rastrear una imagen hasta su fuente original. Aquí nos contentaremos con citar un testimonio que demuestra que, antes de ser aplicada figurativamente al arte de nuestro tiempo, la metáfora ya había sido adoptada por otra vanguardia, la revolucionaria y radical, como emblema propio. Esta evidencia prueba también que los representantes de la vanguardia radical–revolucionaria, si bien extendieron la frase en alguna medida a la esfera del arte, la consideraron primero ligada a la vaga idea de una vanguardia inclusiva y generalizada.

Fue un fourierista poco conocido, Gabriel–Desire Laverdant, quien, tres años antes de la Revolución de 1848, afirmó la conexión en una obra titulada *De la mission de l'art et du role des artistes*. El pasaje también es interesante desde otros puntos de vista, ya que subraya no sólo la idea de la interdependencia entre arte y sociedad, sino también la doctrina del arte como instrumento de acción y reforma social, medio de propaganda y agitación revolucionaria. Pero aquí está el pasaje:

El arte, expresión de la sociedad, manifiesta, en su más alto vuelo, las tendencias sociales más avanzadas: es el precursor y el revelador. Por tanto, para saber si el arte cumple dignamente su propia misión de iniciador, si el artista es verdaderamente de la vanguardia, hay que saber hacia dónde va la Humanidad, saber cuál es el destino del género humano... Junto con el himno a la felicidad, la oda dolorosa y desesperada... Para desnudar con un pincel brutal todas las brutalidades, todas las inmundicias, que están en la base de nuestra sociedad.

Incluyo las dos últimas frases simplemente para enfatizar que el alcance del pasaje de Laverdant es profético en otro sentido. Es, sin embargo, la primera y más importante parte de la cita que sirve a nuestro objetivo: demostrar cómo la imagen de vanguardia permaneció originalmente subordinada, incluso dentro de la esfera del arte, a los

ideales de un radicalismo que no era cultural sino político. Que la imagen y el término siguieron siendo queridos por los apóstoles de la revuelta anarquista y libertaria lo prueba la fundación y breve publicación de Bakunin en 1878, en Chaux de Fonds, Suiza, de un periódico de agitación política llamado *L'Avant-garde*.

Además, es bastante raro encontrar el concepto o término fuera de la literatura política en la década de 1870 y casi imposible en la década anterior. De hecho, uno encuentra la frase, “les litterateurs d'avant-garde”, en el cuaderno personal llevado por Baudelaire de 1862 a 1864, *Mon coeur mis a nu* (Mi corazón al desnudo). Viene al final de una larga serie de ejemplos destinados a demostrar la predilección de los franceses por las metáforas militares. El mismo hecho de que Baudelaire se burle de tal frase (como indica el término *litterateurs* con su connotación vagamente despectiva) demuestra que la consideraba una frase preexistente. Es natural suponer que la tomó del repertorio retórico del periodismo de su tiempo, y dos frases análogas en la misma lista parecen sugerir una conclusión similar. Son “la presse militante” y “la litterature militante”. Su presencia en el mismo inventario tal vez sea suficiente para revelar por quién y de qué manera se usó la otra frase (que es lo que nos interesa). Evidentemente, para Baudelaire, como para los hombres de la oposición, *litteratos de vanguardia* significaba sólo escritores radicales, escritores ideológicamente de izquierda; esto explica la restricción de

la fórmula a la literatura, incluso a un solo partido literario. También explica la reprimenda burlona por parte de un hombre, un poeta y un artista como lo fue Baudelaire: no sólo se burla de la metáfora, sino también de su noción implícita.

En realidad, sólo unos años después de 1870, cuando el espíritu francés parecía superar, sin olvidar, la crisis nacional y social representada por el desastre de la guerra de Prusia, por la revuelta y represión de la Comuna, la imagen de la vanguardia vuelve a emerger para asumir, junto con el primero, un significado secundario diferente. Sólo entonces comenzó a designar separadamente a la vanguardia cultural-artística sin dejar de designar, en un contexto más amplio y distinto, la vanguardia sociopolítica. Esto fue posible porque por un instante las dos vanguardias parecieron marchar aliadas o unidas, renovando así el precedente romántico y la tradición establecida en el transcurso de la generación encerrada por las revoluciones de 1830 y 1848. Esta renovación fue no sólo literaria sino política. En lugar del conservadurismo o el liberalismo de la generación anterior, su credo había sido el ideal democrático, incluso el ideal de la extrema izquierda. No hay que olvidar que, mientras que los movimientos literario-artísticos *fin de siècle* estaban destinados a asumir actitudes políticas reaccionarias (particularmente el decadentismo y sus ramificaciones), las conexiones entre la izquierda política y la izquierda literaria eran

suficientemente claras e importantes para una generación que experimentó “l'année terrible” y asistió a “la debacle”¹.

En el caso del naturalismo, la izquierda política y la literaria parecen idénticas. Aquí los lectores no deben sorprenderse si de paso reafirmamos el carácter vanguardista del naturalismo; pondremos a prueba este y otros juicios similares en un momento posterior, más oportuno. Por ahora, es suficiente señalar que con demasiada frecuencia miramos el pasado literario–artístico reciente a través de los ojos de la vanguardia actual, inclinada a acusar no solo a las tradiciones superadas, de estar pasadas de moda, sino también inclinada a efectuar la acusación sobre otras vanguardias recién vencidas. Precisamente por eso, para el observador de hoy, las simpatías de muchos escritores naturalistas por la vanguardia política son mucho más evidentes que su afinidad con la vanguardia estética de aquellos días. De ahí la necesidad de recordar que esta breve coincidencia de las dos vanguardias se manifiesta en al menos dos célebres poetas simbolistas. Nadie duda de que Rimbaud y Verlaine pertenecen a la experiencia vanguardista; no hay que olvidar que en el transcurso de la Comuna el primero optó por portar las armas de los insurgentes y el segundo fue

1 L'Année terrible es una serie de poemas escritos por Victor Hugo y publicados en 1872. Tratan de la guerra franco-prusiana. [N. d. t.]

De aquí en adelante, dado que Pogglioli no anotó su obra, todas las notas son del traductor al castellano.

acusado (aunque quizás erróneamente) de tener simpatías comuneras. Una coincidencia aún más curiosa y típica tuvo lugar después de la Comuna, cuando muchos de los jóvenes artistas franceses que habían coqueteado con la anarquía y el socialismo fueron los primeros de los (ahora olvidados e ignorados) que se autodenominaban, desafiantemente “decadentes”, nombre originalmente despectivo. Todos ellos pertenecían a ese tipo de bohemia plebeya entonces característica de París.

Esta alianza de radicalismo político y artístico, este paralelismo de las dos vanguardias, sobrevivió en Francia hasta la primera de las pequeñas revistas literarias modernas, significativamente titulada *La Revue independante*. Esta revista, fundada hacia 1880, fue quizás el último órgano en reunir fraternalmente, bajo una misma bandera, a los rebeldes de la política ya los rebeldes del arte, a los representantes de la opinión avanzada en las dos esferas del pensamiento social y artístico. Después se produjo abruptamente, lo que podría llamarse el divorcio de las dos vanguardias. Con la aparición de otros grupos y de revistas animadas, se pusieron de moda expresiones como “el arte, o la literatura, de la vanguardia”. Estas expresiones asumieron la herencia común de la lengua y la cultura francesas y traspasaron las fronteras como “moneda de cambio” en el mercado internacional de las ideas.

Así, lo que hasta entonces había sido un significado

secundario, figurativo, se convirtió en el significado primario, de hecho, único: la imagen aislada y el término abreviado *avant-garde* se convirtieron, en el sinónimo de vanguardia artística, mientras que la noción política funcionó casi exclusivamente como retórica y ya no fue utilizada prácticamente por los fieles al ideal revolucionario y subversivo. Se llegó al punto en que cualquiera que todavía usara la frase fuera del ámbito de la izquierda política se veía llevado a calificarla con adjetivos y atributos especiales, como para subrayar que, en este caso, no se trataba de un término técnico sino de una imagen publicitaria o propagandística generalizada.

Esto no quita que, tras la escisión, la relación entre la vanguardia artística y la política se restableciera más tarde, al menos en parte. Tal vez esa reconciliación tenga más realidad en apariencia que en sustancia. Sea como fuere, en realidad se manifestó en un nivel muy diferente al del paralelismo primitivo, ahora superado. Además, lo que cuenta más, la conexión posterior a menudo adquiere aspectos contradictorios y equívocos. Este equívoco se tendrá en cuenta cuando estudiemos las ambiguas alianzas que parecen en nuestros días unir a la izquierda, en la cultura y en el arte.

Un concepto y un hecho novedosos

Desde que el término “arte de vanguardia” pasó a ser de uso común, es extraordinaria la frecuencia con la que se ha repetido, no sólo en la literatura y el periodismo, sino también en la polémica pública y la conversación cultivada.

No menos extraordinaria, aunque sólo sea por marcado contraste, es la ausencia práctica de una elaboración crítica exhaustiva e incluso de una definición simple del concepto contenido en la frase.

Precisamente porque a cada paso uno se encuentra con la entidad verbal (o algún equivalente), naturalmente se inclina a considerar el así llamado fenómeno como un factor permanente, o al menos recurrente, en la historia del arte y las letras. Sea como sea que juzguemos el arte de vanguardia cuando lo encontramos, para nosotros el fenómeno y la idea están tan presentes y son tan evidentes que no nos detenemos, ni siquiera momentáneamente, a preguntarnos si se trata de una ilusión o una apariencia en lugar de una realidad, con un mito o una superstición más que con un concepto. Aún más revelador, cuando sostenemos que es una realidad, nunca preguntamos si la así llamada condición histórica es de origen reciente o remoto. No importa que los enemigos del arte de vanguardia no hagan más que suspirar con nostalgia por los buenos viejos tiempos cuando el arte era tradicional, académico y clásico. No importa que sus defensores no

hagan más que insistir en la necesidad de liquidar el arte del pasado, de una vez por todas, liquidando las tradiciones. No deja de ser cierto que ambas partes, paradójicamente, continúan la discusión con el presupuesto tácito de que siempre (o durante mucho tiempo, aunque bajo diferentes condiciones y formas) ha existido la misma relación hostil, el mismo conflicto, entre arte nuevo y arte antiguo.

Esa suposición, sin embargo, es sólo un equívoco, debido a una pobreza de imaginación y cultura histórica, una pobreza que aflige incluso a los actores y espectadores de las revoluciones culturales, quienes ignoran el hecho de que para comprender tales revoluciones la observación contemporánea no es suficiente. También se necesita una observación retrospectiva, una reconstrucción intelectual de estructuras históricas diferentes a las del presente. A esta carencia se suma la habitual confusión entre la historia del gusto y la historia del arte. La incapacidad de distinguir entre estas dos disciplinas es exactamente lo que nos impide darnos cuenta de cómo la novedad en una realización artística es algo muy diferente de la novedad en la actitud del artista frente a su propio trabajo y frente a la tarea estética impuesta por su propia época.

Sea como fuere, es ya un hecho indudable que el término y concepto de arte de vanguardia no se remonta más allá del último cuarto del siglo XIX. Términos y conceptos de contenido o significado similar no se encuentran, ni siquiera

potencialmente, más atrás que la cultura del romanticismo o, como máximo, antes de la época prerromántica de crisis, efervescencia y transición que precedió al romanticismo, cuando la tradición clásica crítica moderna se disolvió. Esta misma circunstancia debería bastar para hacernos comprender que nos encontramos ante una novedad no meramente formal sino sustancial, ante un fenómeno verdaderamente “de excepción” en la historia cultural. Por extraño que parezca, el crítico de arte, tiene más en cuenta la excepcionalidad y la novedad que el crítico académico, el diletante más fácilmente que lo profesional en la Historia de las Ideas. Es muy difícil encontrar en escritos históricos o eruditos un juicio como el de Massimo Bontempelli, quien, con razón, no dudó en definir el arte de vanguardia como “un descubrimiento exclusivamente moderno, nacido sólo cuando el arte comenzó a contemplarse a sí mismo desde un punto de vista histórico”.

Esa palabra “descubrimiento” (trovata) puede parecer extraña; de hecho, si uno lo piensa bien, el término vanguardia parece más apropiado para describir una invención que un descubrimiento. O, si se quiere, el nombre mismo es un descubrimiento, pero un descubrimiento de un quid que no existía antes. Eso, además, es característico de cualquier descubrimiento en la historia cultural, donde la realidad objetiva coincide con la conciencia subjetiva de esa realidad. En el caso que nos ocupa, esto significa afirmar que el arte de vanguardia era históricamente imposible

antes de la elaboración de la idea misma, o de alguna noción análoga. Mientras que el científico que habla del descubrimiento de la electricidad implica así la existencia de la electricidad antes del descubrimiento mismo (lo que, de todos modos, no significa más que la conciencia científica de los fenómenos eléctricos), en el campo cultural el descubrimiento es creación, la conciencia es existencia. El único principio epistemológico válido a nivel humanista es el *cogito* cartesiano, *ergo sum* –o mejor, *est cogitatum, ergo est* (es pensamiento, por lo tanto, es).

Esta posición teórica es, entre otras cosas, muy útil para disipar equívocos tales como “el romanticismo de los clásicos” o “el clasicismo de los románticos”: fórmulas que se muestran así, como lo que son, anacronismos fáciles.

Esta última frase, sólo porque admite una dialéctica histórica en la que el pasado funciona como tesis y el presente como antítesis, sugiere la posibilidad de una síntesis a posteriori, parece sólo un poco menos falsa que la primera, donde la síntesis es a priori. Pero, en el caso del arte de vanguardia, la hipótesis de que existió antes de la época que acuñó su nombre es un doble anacronismo: juzga el pasado en términos de presente y futuro. Una auténtica vanguardia sólo puede surgir cuando emerge el concepto tal como lo conocemos (o al menos una versión potencial del mismo). Es evidente que tal concepto (o su equivalente) está presente en la conciencia histórica occidental sólo en

nuestra época, siendo los límites temporales más remotos los diversos preludios de la experiencia romántica.

En la filosofía de la historia, ninguna otra conclusión es concebible. Es una verdad abierta, un postulado que no necesita demostración. Pero en la historia concreta, tal prueba es útil y necesaria. Este no es el lugar para ello, sin embargo, aquí en el preámbulo de nuestra investigación. Es mejor retomar cuanto antes la conexión entre vanguardia y romanticismo que, a pesar de las apariencias, sigue siendo un lazo paterno. La relación entre la única y auténtica vanguardia (la moderna) y las falsas vanguardias del pasado es antagónica y sólo puede ser estudiada al final de nuestra indagación, después de haber llegado a una definición suficiente del concepto de arte de vanguardia. Ese será también el momento de discutir la conexión entre dos conceptos paralelos cuya identidad o coincidencia ya ha sido postulada: el arte de vanguardia y el arte moderno.

II. EL CONCEPTO DE UN MOVIMIENTO

Escuelas y movimientos

El lenguaje es nuestro mayor revelador histórico. Por lo tanto, cuando estamos considerando lo que en un principio parece ser un fenómeno uniforme, solo necesitamos un cambio lingüístico esencial, por ejemplo, la aparición de un nuevo nombre, para revelar la presencia de otro fenómeno diferente. En las páginas iniciales de este estudio se señaló que la vanguardia es una manifestación grupal; en qué medida, y de qué manera, lo veremos en el momento oportuno. Por otra parte, es innegable que en el arte del pasado también se ha dado una circunstancia análoga o idéntica: ha habido otros reagrupamientos artísticos y literarios. Parece entonces un síntoma particularmente significativo que, mientras llamamos y designamos como “escuelas” a las reagrupaciones pasadas de moda,

llamamos “movimientos” a las modernas. Esta circunstancia no escapó a la vigilancia de TS Eliot quien, en su ensayo sobre un grupo específico de poetas ingleses del siglo XVII, después de preguntarse en qué medida los llamados metafísicos lo eran, inmediatamente agregó entre paréntesis, “en nuestro propio tiempo deberíamos llamarlos un 'movimiento'”.

Se puede decir que todos los reagrupamientos pasados en el arte y la literatura se llaman, y sólo pueden llamarse, escuelas. Las diversas tradiciones locales y formales de la antigua Grecia son escuelas; las escuelas también son los *neóteroi* o *poetae novi*² de Alejandría y Roma; toda la poesía provenzal es una gran escuela, siendo una subescuela la tradición especial de “la ciencia alegre” (por ejemplo, el trobar clus de Arnaut Daniel y sus seguidores); otros son los dolce stil novisti de Italia y los Minnesingers de Alemania, les grands rhetoriciens de la época medieval y la Pléyade del Renacimiento francés, los diversos petrarquismos y secentismi de Italia y Europa.

Donde en el pasado no encontramos escuelas, encontramos academias, como la Arcadia italiana del siglo

2 Con las denominaciones *neóteroi* (en griego "nuevos poetas"), *neotéricos* o período *neotérico* se alude a un movimiento de vanguardia literaria de poetas griegos y más tarde de latinos durante el período helenístico (323 a. C. en adelante) que propagó un nuevo estilo de poesía griega, deliberadamente alejada de los modelos clásicos, tanto de la épica homérica como de la lírica.

XVIII. Tal parece ser el estado de cosas hasta el umbral de los tiempos modernos.

El término “escuela” se utiliza aún con mayor frecuencia en la historia de la pintura y la escultura y de las artes plásticas en general. Allí adquiere un significado aún más literal y específico. De hecho, es en esta área, debido a la importancia relativamente mayor de las técnicas, la formación y el aprendizaje, que aún hoy sobrevive el término (aunque el ejemplo más típico y reciente es solo una agrupación totalmente externa y artificial, la llamada Escuela de París).

Parece, pues, un hecho muy significativo y destacado que el romanticismo fue la primera manifestación cultural-artística de primera importancia que ya nadie se atrevería a llamar escuela. También tendemos a negar el nombre a las manifestaciones relativamente menores que le preceden inmediatamente, *Sturm und Drang*³, o, inmediatamente después, el realismo o el naturalismo. Esto es significativo precisamente porque los actores y espectadores de estas manifestaciones las sintieron como movimientos, no como escuelas. Si alguien objetara que el término romanticismo trasciende los confines de la literatura y el arte y se extiende

3 El *Sturm und Drang* (en español 'tormenta e ímpetu') fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII.

a todas las esferas de la vida cultural y civil, eso simplemente reconfirmaría nuestro punto. El traspaso de los límites del arte, la aspiración hacia lo que los alemanes llaman *Weltanschauung* (cosmovisión), es quizás la característica principal por la que se separa lo que llamamos movimientos de lo que llamamos escuelas.

Después del romanticismo, vienen a la mente pocos casos, y en su mayoría insignificantes, para los que se usa el término escuela. En primer lugar, está la “*scuola boreale*”, frase que Vincenzo Monti, líder del clasicismo italiano, acuñó para emplear contra el romanticismo, con un objetivo no muy diferente al de Robert Buchanan cuando éste, tantos años después, se sintió llamado a definir la Hermandad Prerrafaelita como “la escuela carnal”; la expresión “la escuela natural” fue acuñada por el gran crítico Belinsky para el realismo particular del arte narrativo ruso en su época, que no logró cristalizar en ningún agrupamiento consciente o voluntario y fue una tendencia más que un movimiento; finalmente, tenemos la “*école romane*” que Moreas, su fundador y condotiero, usó significativamente para indicar un pequeño y efímero puñado de desertores del simbolismo. Es sugerente que, de cuatro ejemplos, tres reflejen lo que en adelante es la variación más frecuente: el término tradicional “escuela” usado de manera crítica, incluso polémica. Solo el cuarto ejemplo da evidencia de otra permutación, más rara: el término usado como el nombre oficial y deliberado para un

grupo de artistas que intentan un programa común. Pero debemos recordar que el propósito de Moreas era, en cierto sentido, regresivo. Puede ser que la elección del nombre *école romane* (el adjetivo no es menos importante que el sustantivo) haya sido dictada por una conciencia más o menos clara de esta regresión. Podemos entonces concluir, sin temor a contradecirnos, ya que las excepciones son sólo aparentes, que todas las manifestaciones artísticas y culturales, a partir del romanticismo, tienden regularmente a definirse y designarse como movimientos.

Cierto es que a veces hay manifestaciones culturales más amplias y vagas que llamamos más adecuadamente “corrientes”. “Actual” es favorecido en la crítica sociológica y positivista (Georg Brandes, sobre todo, estableció su boga). Parece aludir especialmente a fuerzas vitales, elementos intuitivos e inconscientes, tendencias más que grupos. Como término histórico usado, por así decirlo, a posteriori, subraya fenómenos de la historia cultural que parecen compartir características de la historia natural. Así, su vigencia se limita a orientaciones generalizadas e inestables, a situaciones culturales más en potencia que en ejecución, a tendencias en estado fluido o crudo. Brevemente, indica factores ambientales sólo traducibles con dificultad en términos de conciencia histórica y conocimiento teórico. “Movimiento”, por otro lado, es un término técnico, hoy apropiado para la historia del arte y la crítica literaria, en tanto que ambas son historia concreta y

crítica específica. Lo que más cuenta, “movimiento” es el término que utilizan no sólo los observadores, sino también los protagonistas de esa historia. Finalmente (y el término antitético “escuela” también encaja aquí), es mucho más que un mero *flatus vocis* (aliento de voz).

La noción de escuela presupone un maestro y un método, el criterio de tradición y el principio de autoridad. No tiene en cuenta la historia, sólo el tiempo (en cuanto a la posibilidad y necesidad de dejar a la posteridad un sistema de trabajo, una serie de secretos técnicos dotados de una vitalidad aparentemente inmune a todo cambio o metamorfosis: *ars longa, vita breve*).

La escuela, pues, es eminentemente estática y clásica, mientras que el movimiento es esencialmente dinámico y romántico. Donde la escuela presupone discípulos consagrados a un fin trascendente, los seguidores de un movimiento siempre trabajan en función de un fin inmanente al movimiento mismo. La escuela es inconcebible fuera del ideal humanista, de la idea de cultura como tesoro⁴. El movimiento, en cambio, concibe la

4 Un tesoro es una lista de palabras o términos empleados para representar conceptos.

Proviene del latín *thesaurus* ('tesoro'), y este a su vez del griego clásico *thēsauros* ('almacén', 'tesorería'). Es utilizado en literatura como *thesaurus*, *thesauri* o tesoro para referirse a los diccionarios, como por ejemplo el Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias, de 1611.

cultura no como un incremento sino como una creación o, al menos, como un centro de actividad y energía.

Aunque la práctica totalidad de las manifestaciones habituales del arte moderno (y más concretamente del arte de vanguardia) se identifican con el concepto de movimiento, algunas parecen más cercanas al concepto de escuela, aunque no tomen ese nombre. Esto sucede cada vez que triunfan dentro del arte moderno mitos sociológico–estéticos del tipo expresado en actitudes como el “arte por el arte”, el Parnasse o la Hermandad Prerrafaelita, mitos que han cristalizado en ciertas doctrinas de la decadencia y el simbolismo –más generalmente, del esteticismo. Estos mitos pertenecen a la religión, superstición, fetichismo o idolatría llamada culto al arte; se ejemplifican en las frases “torre de marfil”, buen retiro y *hortus conclusus*⁵, todas variaciones estéticas de *noli me tangere*⁶ o *noli tangere circulos meos*⁷. Sus símbolos típicos eran la torre (Vyacheslav Ivanov en Rusia), el Kreis (Stefan

5 Hortus conclusus, significa jardín cerrado y fue una tipología característica de la Edad Media, asociada a monasterios y conventos. Podía estar cerrado por un cercado vegetal o arquitectónico y era fundamentalmente huerto para el cultivo de plantas aromáticas y medicinales.

6 Noli me tangere (“no me toques”) es un texto de la Vulgata (versículo 17 del capítulo 20 del evangelio de San Juan): las palabras que Jesucristo dirige a María Magdalena después de su resurrección.

7 ‘No toques mis círculos’. Palabras que dedicó Arquímedes al soldado que le asesinó, mientras trabajaba en un problema matemático en su jardín.

George en Alemania), les lundis (Mallarme en Francia), quizás también el convivio d'Annunziano como el usado por Adolfo de Basis en Italia. En el plano social, lo que corresponde a estos mitos son los grupos que se autodenominan camarillas, capillas o cenáculos, queriendo con tales denominaciones distinguir su carácter aristocrático y solitario de los ateliers, cabarets y cafés más populares y democráticos de la bohemia vanguardista, el espíritu de *la rive gauche*, del Barrio Latino y Montparnasse, del Soho o del Greenwich Village. Pero no debemos olvidar que la antítesis entre el cenáculo y el café literario es mucho menos extrema que la que los opone a ambos a los salones del Antiguo Régimen artístico; a menudo estos salones no eran más que variantes diletantes y mundanos del espíritu de escuela, donde la mentalidad académica se unía a la cortesana.

Los cenáculos más típicos eran decadentes por tradición y de atmósfera simbolista: se reunían en Francia, Rusia y Alemania en torno a las figuras antes mencionadas de Mallarmé, Ivanov y George Sand, no tanto maestros o directores de escuelas como sacerdotes de la modernidad, la religión de la poesía y el arte. En realidad, en tales casos, no se trata tanto de escuelas, movimientos o cenáculos como de sectas. La antigüedad clásica o, mejor, la tradición humanista no sabía nada del espíritu sectario en la poesía, de los conceptos jerárquicos y esotéricos en el arte, de esa iniciación estética que es a la vez una iniciación mística, un

misterio eleusino, pitagórico u órfico⁸. La secta, como la escuela, representa un momento estático; cenáculos y sectas son sólo la cara místicamente pasiva del movimiento, la otra cara de su moneda. Por ahora, esta observación basta para anticipar (aunque desde otro punto de vista) la solución que ofreceremos al problema de si el simbolismo y las actitudes estéticas derivan o participan del arte de vanguardia. ¿Son movimientos o no?

Ciertamente fue el simbolismo el que llevó al más alto grado de desarrollo uno de los signos externos más característicos de la vanguardia: las publicaciones periódicas del grupo o movimiento; todas ellas eran órganos de una determinada corriente creativa y, sobre todo, de una particular tendencia gustativa. La particular importancia de este fenómeno justifica que lo tratemos, breve y específicamente, en la siguiente digresión.

En el caso del simbolismo mismo, y de movimientos más o menos análogos en auge dentro de la cultura francesa,

8 Eleusino, perteneciente o relativo a Eleusis, ciudad griega cercana a Atenas, y especialmente referido a los misterios de Ceres que se celebraban en aquella ciudad. Pitagórico, perteneciente o relativo a Pitágoras, filósofo y matemático del siglo VI a. C., o al pitagorismo. Orfismo, El orfismo (infrecuentemente llamado orficismo; es el nombre dado a una corriente religiosa de la antigua Grecia y el mundo helenístico, así como entre los Tracios,² asociada a la literatura atribuida al mítico poeta Orfeo, maestro de los encantamientos, que descendió al inframundo griego y regresó. Al poseer elementos propios de los cultos místéricos, se le suele denominar también como misterios órficos.

bastará citar un manojito de títulos aleatorios: *Le Symboliste* y *Le Decadent*, *La Revue Independante* y *La Revue blanche*, *La Wallonie* y *La Revue wagnerienne*, *La Plume* y *La Vogue*, *Taches d' encre* y *La Conque*. Tal lista prueba la validez de nuestra observación y ejemplifica abundantemente el alcance del fenómeno observado.

En la terminología literaria angloamericana, tales publicaciones periódicas literarias se denominan “pequeñas revistas”, con razón, ya que sus características más sintomáticas son ediciones limitadas y circulación escasa, aunque muy selectiva (incluso esa selección se hace sobre bases principalmente negativas). En suma, su característica principal es la naturaleza no comercial de sus publicaciones; esa es su condición natural (y la razón no menos natural del fracaso de cada una de ellas o, al menos, de su corta vida).

A veces el objetivo de la pequeña revista es simplemente publicar proclamas y programas o una serie de manifiestos, anunciando la fundación de un nuevo movimiento, explicando y elaborando su doctrina, categórica y polémicamente. O simplemente presentan a un público amigo u hostil una antología del trabajo colectivo en una nueva tendencia o por un nuevo grupo de artistas y escritores. Precisamente por eso, a menudo se trata sólo de números o colecciones más o menos declaradamente especiales, que, con buena o mala voluntad, abandonan la obligación de aparecer regular o periódicamente y se

contentan con aparecer como anuarios, misceláneas, o antologías.

A veces, condiciones particularmente favorables permiten que una de estas publicaciones periódicas ejerza una influencia más amplia o más duradera sobre un público más variado y ampliamente difundido; se convierten entonces en instituciones editoriales de tipo normal y permanente, con colecciones colaterales y empresas complementarias. Esto sucedió especialmente en Francia, y los dos casos ejemplares son el *Mercure de France* y la *Nouvelle revue française*: uno, el órgano cuasi oficial del simbolismo; el otro, el órgano de las vanguardias entre las dos guerras.

Fuera de Francia, este fenómeno es menos intenso, si no menos frecuente; tal vez los únicos casos análogos se encuentren en España e Italia antes y después de la Primera Guerra Mundial: la *Revista de occidente* y *La Voce*, aunque la función desempeñada por esta última podría compararse mejor con la actividad editorial de Charles Peguy con sus *Cahiers de la quinzaine*. No es que órganos menos sólidos dejaran de ejercer, en otros lugares y en otros tiempos, una influencia igualmente potente, tanto en profundidad como en extensión. Basta pensar en Rusia, antes y después de la Revolución, con *Bryusov* y *Vesy* (La Balanza) y *Lev* (El Frente de Izquierda) de Mayakovsky; Alemania, con su notable serie de órganos expresionistas, por no hablar del *Blatter für die Kunst* de Stefan George; América, con *The Dial* bajo la

dirección de Marianne Moore; Inglaterra, con *Criterion* de TS Eliot; y *Solaria* en Italia o *Sur* en Argentina.

Sobre este tema, podemos anticipar una discusión posterior sobre la relativa popularidad del arte y la literatura románticos, polos opuestos a la casi absoluta falta de popularidad de la vanguardia. Esta oposición fue presentada como hipótesis por Ortega y Gasset y, aunque no se esté de acuerdo, al menos en parte se debe admitir incuestionablemente que existe una notable diferencia entre el típico periódico de vanguardia y el característico periódico decimonónico y romántico (como *The Edinburgh Review*, la primera *Revue des deux mondes*, y las espléndidas revistas rusas que tanto ayudaron al florecimiento clásico de la literatura rusa). Podemos expresar la diferencia definiendo el periódico romántico del siglo XIX como un órgano esencialmente de opinión, que ejerce una función de vanguardia sólo en la medida en que conduce y precede a un vasto cuerpo de lectores en el laberinto de ideas y temas; pero el periódico de vanguardia funciona como una unidad independiente y aislada, completa y claramente separada del público, rápida para actuar, no sólo para explorar sino también para luchar, conquistar y aventurarse por sí misma. Desde este punto de vista, la oposición entre la vanguardia y el romanticismo es menos aguda que la oposición entre ésta y el periódico popular y comercial de nuestro tiempo: en lugar de guiar a la opinión pública, este último satisface las pasiones de la

multitud, compensándolo con una inmensa tirada y un notable éxito económico. Por otra parte, el triunfo del periodismo de masas es precisamente lo que motiva y justifica la existencia de la revista de vanguardia, que representa una reacción, tan natural como necesaria, a la difusión de la cultura hacia lo vulgar.

Fue precisamente dentro de la cultura romántica donde florecieron, junto con las revistas de opinión, las primeras revistas de vanguardia en el sentido moderno. Basta recordar *Ateneum*, que su fundador Dioscuro quiso brevemente llamar *Schlegeleum*, aunque estaba destinado a convertirse en el órgano no sólo de los hermanos Schlegel sino también de sus amigos Tieck, Schleiermacher y Novalis. El número virtualmente doble del título rechazado y el número minúsculo de colaboradores también son significativos. Revelan, en efecto, la característica pluralidad limitada frente a la singularidad literaria que había distinguido las reseñas personales de Goethe y Schiller, donde el artista individual buscaba hablar “solo” aunque con la voz de todos. Esta es sólo otra forma de decir que *Atheneum* fue una revista de un grupo, un cenáculo, un movimiento: un periódico de vanguardia.

Tanto el periódico romántico como el vanguardista difieren notablemente del periódico de la Ilustración, que no era universal sino generalizado, escrito para la educación y la propaganda, para instruir y edificar; juntos, demuestran

cuán reciente es el fenómeno de una prensa literario-artística. Esta novedad basta por sí sola para explicar por qué esa prensa está estrictamente ligada a la realidad cultural simbolizada en el término “movimiento”. Es evidente que, debido a la diferencia de factores materiales y sociales (sobre todo la tardía aparición de los medios técnicos y el fenómeno totalmente moderno de la circulación masiva del producto), la institución llamada escuela nunca estuvo en condiciones de poseer o producir órganos similares a los que distinguen la cultura romántica de la posromántica. Sin embargo, a la imposibilidad fáctica hay que añadir otra espiritual. Una escuela de arte literario, en el sentido tradicional de la palabra, no se inclina a la propaganda. No afirma tanto con palabras la singularidad, particularidad o excepcionalidad de sus propias doctrinas teóricas y logros prácticos, sino que pretende demostrar con hechos el valor supremo de la enseñanza que ejerce o representa.

La escuela no pretende discutir; sólo tiene la intención de enseñar. En lugar de proclamas y programas, manifiestos y reseñas (es decir, actividades tanto literal como espiritualmente periodísticas y polémicas porque están ligadas a las necesidades de su propio tiempo y grupo), la escuela prefiere crear nuevas variantes de poéticas tradicionales y éticas, normativas o didácticas simplemente por naturaleza. Así, por tomar dos ejemplos típicos de los casos extremos de las culturas medieval y barroca, los

escritos representativos de escuela son los tratados y manuales como los *ensenhamens* de los poetas provenzales o *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Para el estudio del arte y la poesía del pasado, los catálogos de género son claramente importantes; No menos importantes son las revistas para quienes estudian los movimientos en la literatura y el arte de nuestro tiempo. Posiblemente, sin embargo, para el futuro historiador de la literatura y del arte, nuestras pequeñas reseñas serán documentos más útiles que los órganos de opinión en el caso de la cultura romántica, aunque sólo sea porque atestiguan más fielmente la divergencia y la excepción: operan más cerca de las fuentes de la obra, más cerca del proceso creativo y de las fases experimentales.

La dialéctica de los movimientos.

Volvemos al concepto de movimiento para estudiarlo tanto interna como externamente, sus motivaciones ideológicas y psicológicas así como sus consecuencias sociológicas prácticas. Un movimiento se constituye primordialmente para obtener un resultado positivo, para un fin concreto. La última esperanza es, naturalmente, el éxito del movimiento específico o, en un nivel superior y más amplio, la afirmación del espíritu de vanguardia en

todos los campos culturales. Pero a menudo un movimiento toma forma y se agita sin otro fin que el de sí mismo, por la pura alegría del dinamismo, el gusto por la acción, el entusiasmo deportivo y la fascinación emocional de la aventura. Este es el primer aspecto de los movimientos de vanguardia que se discutirá aquí, y lo definiremos como activismo o momento activista.

La experiencia nos enseña que lo gratuito no es el tipo más común, o al menos no es tan frecuente como el movimiento formado en parte o en su totalidad para agitar contra algo o alguien. El algo puede ser la academia, la tradición; el alguien puede ser un maestro cuya enseñanza y ejemplo, cuyo prestigio y autoridad, se consideren erróneos o dañinos. La mayoría de las veces, el alguien es ese colectivo llamado público. Sin embargo, y cada vez que aparece, este espíritu de hostilidad y oposición revela una tendencia permanente que es característica del movimiento de vanguardia. Lo llamaremos antagonismo o momento antagónico.

El activismo y el antagonismo son actitudes, inmanentes (por así decirlo) al concepto de movimiento, lo que nos da la oportunidad de discutirlos en este capítulo. Hay, sin embargo, otras dos actitudes que, aunque derivan del mismo concepto, acaban por trascenderlo. Después de un breve comentario aquí, los discutiremos en el próximo capítulo. El gusto de la acción por la acción misma, el

dinamismo inherente a la idea misma de movimiento, puede en efecto llevarse más allá del control de cualquier convención o reserva, escrúpulo o límite. Encuentra alegría no solo en la embriaguez del movimiento, sino aún más en el acto de derribar barreras, arrasar obstáculos, destruir todo lo que se interponga en su camino. La actitud así constituida puede definirse como una especie de antagonismo trascendental, y no podemos darle mejor nombre que el de nihilismo o momento nihilista.

Mirando más profundamente, finalmente vemos que, en la ansiedad febril de ir siempre más allá, el movimiento y su entidad humana constituyente pueden llegar al punto en que ya no se preocupen por las ruinas y pérdidas de los demás e ignoren incluso su propia catástrofe y perdición. Incluso den la bienvenida y acepten esta auto-ruina como un sacrificio oscuro o desconocido para el éxito de los movimientos futuros. Este cuarto aspecto o postura lo podemos definir con el nombre de agonismo o momento agonístico.

Como se ha señalado, existe una diferencia perceptible entre el primer y segundo momento, por un lado, y el tercero y cuarto, por el otro. En los dos primeros, ciertamente la forma y la causa última (si no el contenido y la causa primera) siempre pueden aparecer como elementos o factores racionales, así como la guerra y el deporte, el duelo y el juego, pueden parecer racionales en

la relación de medios. Desde una perspectiva diferente, los dos primeros momentos parecen representar la ideología de vanguardia en cuanto establecen los métodos y fines de acción; así como un concepto más general de movimiento y la idea misma de vanguardia parecen representar su mitología. La absoluta irracionalidad de los dos segundos momentos queda clara para cualquier espectador, desde cualquier punto de vista. Esto no quiere decir que no permanezcan en contacto metafísico místico con los dos primeros. En virtud de tal irracionalidad, el agonismo es inconcebible excepto en el ámbito de la psicología pura, así como el nihilismo debe comprenderse solo sociológicamente. En otras palabras, el tercer y cuarto momento son impensables sino en la dimensión del tiempo y de la historia. Es precisamente por eso que los dos primeros momentos, por sí mismos, constituyen la lógica de los movimientos, mientras que sumando los otros dos obtenemos lo que podría llamarse la dialéctica de los movimientos.

Activismo

De los cuatro “momentos”, el activista es quizás el menos importante o, en todo caso, el menos característico. Kurt Hiller acuñó originalmente el término para definir una tendencia formal precisa dentro del expresionismo alemán. Lo hizo con la intención de reducir los impulsos

individualistas y de desorden del expresionismo, para reformarlos en la dirección de una neo-ilustración elevando la revuelta psicológica al nivel de reforma práctica y social. Más tarde, el término pasó a indicar un aspecto generalizado de la civilización y la cultura modernas, llegando incluso a definir una noción diametralmente opuesta a la original: la idea de una actividad ciega y gratuita, el culto del acto más que de la acción. El uso puramente político del término significa lo mismo dentro de un marco particular: la tendencia de ciertos individuos, partidos o grupos a actuar sin atender a planes o programas, a funcionar con cualquier método –incluido el terrorismo y la acción directa– por el mero hecho de hacer algo, o de cambiar el sistema sociopolítico en cualquier forma que puedan. El activismo de vanguardia participa sin duda de este activismo más generalizado, de ese faustianismo⁹ degradado que parece uno de los aspectos más típicos de la civilización moderna (o de la barbarie).

De hecho, la metáfora misma de “vanguardia” apunta precisamente al momento activista (más que al antagónico). Dentro de las connotaciones militares de la imagen, la implicación no es tanto un avance contra un enemigo como una marcha hacia, un reconocimiento o exploración de ese territorio difícil y desconocido llamado

9 Derivado de Fausto un personaje de la obra del mismo nombre de J.W. Goethe, símbolo de la aspiración de superar los límites terrenales y humanos.

tierra de nadie. Acción de punta de lanza, despliegue de fuerzas, maniobras y formación en lugar de acción de masas y fuego abierto: estas características están bien reflejadas en los títulos de dos críticas expresionistas, *Die Aktion* y *Der Sturm*. Los futuristas rusos, especialmente Mayakovsky, a menudo expresaron vívidamente este espíritu, no tanto como una guerra de posiciones sino como una guerra de guerrillas. Mayakovsky incluso trató de traducir la tendencia en preceptos literarios. Hablaba de una caballería conceptual y apostrofaba a los artistas contemporáneos con exclamaciones tan retóricas como: “Pintor, ¿tratarás de evocar una carga de caballería con un alambre de púas de líneas sutiles?” De hecho, Mayakovsky a menudo comparó el pretendido triunfo de su movimiento con el feliz resultado de una maniobra táctica bien manejada. Una vez escribió: “El futurismo ha apretado a Rusia en un tornillo de banco”, y la frase revela una sensación directa y no disimulada de fuerza y violencia. Los círculos futuristas italianos expresaron este espíritu con mayor crudeza y brutalidad, como lo ilustra el título de un libro de poemas de GP Lucini, *Revolverte* (Tiros de revólver). Además, en sus manifiestos se suele hablar (y no sólo metafóricamente) de la guerra como el “purificador del mundo”. Apollinaire usó este último término como sinónimo de invención o arte nuevo en su antítesis entre el arte nuevo y el viejo, que también describió como una antítesis entre la aventura (lo nuevo) y el orden (lo viejo).

Massimo Bontempelli enfatizó la misma fuerza como un atributo generalizado de la experiencia histórica de las vanguardias. *L'Avventura novecentista*, como ya se mencionó, es su nombre para la colección de efectos personales y literarios del movimiento que dirigió. Acentuó aún más el factor específico de la creación artística con la misma referencia e imagen cuando, en la reedición de sus propias obras, tituló la colección de su prosa más típica del siglo XX, *Avventure*. El concepto psicológico de aventura relaciona incluso la estética más extrema del vanguardismo con manifestaciones y tendencias más tradicionales y moderadas: por ejemplo, con la obra de André Gide y su doctrina de la disponibilidad ética y psíquica.

El activismo, o dinamismo psicológico, naturalmente no excluye el culto del dinamismo físico. De hecho, la exaltación del deporte deriva del primero; del segundo, la exaltación del automóvil, el tren y el avión. La exaltación del deporte fue favorecida por la vanguardia italiana, por el futurismo y el novecentismo, pero a menudo fue igualmente amada por movimientos como el futurismo ruso donde Mayakovsky lo elevó en ocasiones al nivel de un auténtico mesianismo: “Nuestro Dios es la raza, nuestro corazón el tambor”. La segunda no es tanto la idolatría de la máquina (de la que el futurismo italiano quería sacar una estética) como la idolatría del vehículo: “Un automóvil rugiente”, dijo Marinetti, “es más hermoso que la Victoria de Samotracia”. Pero discutiremos tales tendencias más

adelante, como el fenómeno de la modernidad o del modernismo.

Los conceptos derivados de la estética de la máquina, especialmente el culto al vehículo, implican la reducción del arte a pura emoción o sensación. Marinetti lo demuestra con su jactancia de haber sido el primero en introducir una nueva belleza, “la belleza de la velocidad” (para hacerlo, ignoró deliberadamente el precedente de un canto de D'Annunzio). El culto a la velocidad, en otro de los manifiestos de Marinetti, fusiona los dos dinamismos, el físico y el espiritual, en una sola tendencia, en la que también aparece el momento antagónico. “Queremos exaltar la acción agresiva, la carrera, el salto fatal, el manotazo y el puñetazo”. Este tipo de actitud, típica del futurismo italiano, difícilmente puede definirse mejor que con las palabras de la propia declaración programática de Marinetti: “Heroísmo y expiacionismo en el arte y la vida”. La extraña combinación de estos dos ismos es suficiente para revelar cómo el vanguardismo, en muchos casos, está más interesado en el movimiento que en la creación, en los gestos que en los actos. Revela cómo y por qué su creación aparece a menudo como una variante vulgar del esteticismo y en ocasiones se reduce a nada más que una especie de “operación” (como Piccone Stella tuvo ocasión de señalar del futurismo).

No es que el mito activista sea siempre una manifestación

superficial o externa. Como ejemplo excepcional basta señalar el noble sueño expresado por la *Lettre du voyant* (Carta del vidente) de Rimbaud: el sueño de una poesía del futuro que vuelve, como la lírica griega, a las puras fuentes del ser; el sueño de la poesía no sólo como acompañamiento o comentario, sino como creación de una nueva realidad. “La poesía ya no dará ritmo a la acción: estará por delante”. He aquí la visión verdaderamente dinámica y progresista de la poesía, aunque sólo sea como pura idea. En cualquier caso, esta visión es mucho más exaltada que la que domina el ingenioso futurismo de tanto pensamiento moderno, demasiado inclinado (como ya señaló Apollinaire) a confundir la idea de progreso con la idea de velocidad.

Antagonismo

Con el antagonismo, ciertamente la postura vanguardista más notoria y llamativa, retomamos la distinción entre antagonismo hacia el público y antagonismo hacia la tradición. Aquí discutiremos solo el primero en detalle, posponiendo el segundo para una ocasión posterior, cuando lo volvamos a encontrar como el antitradicionalismo (contra el pasado) tan querido por los futuristas italianos. Procederemos de esta manera en aras

de la exposición; en realidad, los dos antagonismos son simplemente formas complementarias de la misma oposición al orden histórico y social. Además, en la práctica, tal distinción es difícil de hacer. El lector sentirá a menudo que el antagonismo hacia el público se confunde insensiblemente con el antagonismo hacia la tradición.

Por ahora, baste decir a modo de introducción general que ambos antagonismos asumen actitudes tanto individuales como grupales. La hostilidad aísla, por un lado, pero por el otro reúne. Este principio facilita la aparición del espíritu sectario que aqueja a las vanguardias, a pesar de su temperamento anarquista. El espíritu de secta domina incluso ese anarquismo que es, aunque sólo sea en formas superficiales, el único ideal político que siente sinceramente el artista de vanguardia, a pesar de cualquier simpatía totalitaria, de izquierda o de derecha. Eso, como se verá, no anula el carácter aristocrático de la protesta de vanguardia. El individualismo de vanguardia no es estrictamente libertario, como lo demuestra su culto a los “felicis pocos”.

Por un lado, el estado mental anarquista presupone la rebelión individualista del “único” contra la sociedad en el sentido más amplio. Por otro, presupone la solidaridad dentro de una sociedad en el sentido restringido de esa palabra, es decir, la solidaridad dentro de la comunidad de rebeldes y libertarios. Malraux, en su *Psychologie de l'art*, percibió agudamente tales factores: “Ahora parece que el

artista se define rompiendo con lo que le precede, por medio de una autoconquista lenta y decidida. Pero cada artista aporta al clan fraterno y aislado sus propias conquistas, y éstas lo apartan cada vez más de su propio medio particular". El artista moderno reemplaza ese ambiente particular, determinado por su origen familiar y social, con lo que los franceses llaman *milieu artiste* (entorno artístico). Allí, secta y movimiento se convierten en casta; por lo tanto, un hecho social de una manera primariamente psicológica, motivado por vocación y elección, no por sangre o herencia racial o por distinciones económicas y de clase. Precisamente por eso se desclasifica al artista moderno, tanto en un sentido positivo como negativo (este último bien traducido por el inglés "outcast" [proscrito, marginado]). En otras palabras, el milieu artiste también puede hundirse en una bohemia. Dos posturas, ora plebeya y ora aristocrática, ora "dandy" y ora "despreocupada", derivan de estos dos puntos limitantes, la más amplia oscilación de un mismo péndulo. Dandy y bohemio son manifestaciones iguales y opuestas de un mismo estado mental y situación social. Esa situación la describiremos más adelante como alienación, y mientras tanto podemos simbolizarla en las imágenes opuestas de la torre de marfil y el gueto.

Es exactamente el espíritu bohemio y la psicología del *milieu artiste* lo que determina y provoca todas las manifestaciones externas de antagonismo vanguardista

hacia el público. Tales manifestaciones ocurren en las áreas de contacto entre la sociedad y el mundo del artista. Las innumerables expresiones de este antagonismo pueden reducirse, casi sin excepción, al mínimo común denominador del inconformismo. Si la vanguardia tiene una etiqueta, ésta consiste en pervertir y subvertir por completo el comportamiento convencional, las reglas de Galateo, las “buenas maneras”. De ahí esas normas de conducta que se llaman excentricidad y exhibicionismo. Para dar un ejemplo, a la vez único y múltiple, basta citar la famosa faja amarilla que exhibiría Mayakovsky, siguiendo (quizás sin saberlo) precedentes como el chaleco rojo de Theophile Gautier y el clavel verde de Oscar Wilde, frutos iguales y diversos de una paradoja y gusto extravagante por una especie de “anti-uniforme”. La excentricidad y el exhibicionismo son formas de antagonismo simplemente llamativas, ciertamente no potentes; no se desarrollan más allá del desafío. Pero el desafío a veces se transforma en lo que el lenguaje político llama provocación y lo que el lenguaje religioso llama escándalo. Algunas de las manifestaciones callejeras del futurismo italiano, o del futurismo y el imaginismo rusos, fueron auténticos y deliberados escándalos; Sergei Esenin, uno de los *condottieri* del imaginismo, lo confesó cuando se definió en un poema como “ese escandaloso poeta ruso”.

De la provocación y el escándalo se pasa fácilmente a un acto de tipo duro, los caprichos de la ya mencionada bohemia plebeya. De hecho, el pintor italiano Ottone Rosai

llamó a su folleto exactamente así, *Confessioni di un teppista* (Confesiones de un tipo duro). “Confessions of a Street Urchin” (el ruso para “street urchin” es una variante del inglés “hooligan”) es lo que el propio Esenin se llamó en una de sus letras más importantes de sus más célebres colecciones de poemas. A veces, el vandalismo adopta la forma de terrorismo absoluto. Realiza incursiones de venganza y emprende la “acción directa”, como los fascistas vigilantes *avant la lettre*, como en el *Lemmonio Boreo* de Ardengo Soffici. Esto sucedió más de una vez, y con algo más que con palabras, en el curso del movimiento futurista de Italia, particularmente duro y vulgar como era, para dar golpes aún más sólidos que lo que el programa futurista ruso (del mismo nombre) llamó “un golpe al gusto del público”.

Baudelaire ya había advertido una conexión psicológica directa entre esta tendencia al terrorismo de tipo duro y las normas de conducta definidas anteriormente como excentricidad y exhibicionismo. En el ensayo *De l'heroïsme de la vie moderne*, declaró que la existencia moderna no permitía más héroes que el dandi y el criminal, otra forma de afirmar la equivalencia, dentro de la sociedad burguesa, entre la secesión aristocrática y la transgresión plebeya.

La contienda, por silenciosa que sea, es siempre un conflicto de dos caras. Cuando el desdén sustituye a la hostilidad, el conflicto se enmudece en un soliloquio y, sin

embargo, no cambia adversarios ni ideales, la fiesta se convierte en secta. Por ejemplo, la posición que el futurismo ruso proclamaba con un espíritu tan violentamente agresivo en el manifiesto antes citado cambia a una pose desdeñosa en el subtítulo programáticamente autodefinitorio utilizado por los editores de la vanguardista *Little Review*: “No hacer concesiones al gusto público”. Puede decirse que el desdén ha dominado recientemente y es cada vez más frecuente. Aun así, el impulso agresivo reaparece continuamente en manifestaciones intermitentes, espasmódicas, con la insana ferocidad de la violencia terrorista. Breton, por ejemplo, fue más allá del futurismo cuando definió “un disparo de volea contra una multitud” como el “acto surrealista por excelencia”.

Naturalmente, el antagonismo vanguardista no siempre puede reducirse a posturas tan simples y elementales; tampoco se limita siempre a los problemas psicológicos o profesionales de la relación entre artista y tradición o entre artista y público.

A veces, la dialéctica sociopsicológica queda completamente atrás y el antagonismo se eleva a un antagonismo metafísico cósmico: un desafío a Dios y al universo. Así, por ejemplo, Rimbaud ordena “le poete doit etre voleur de feu” (el poeta debe ser un ladrón de fuego). En otras ocasiones, con una tensión menos extrema pero más pura, supera su propia hostilidad específica hacia los

factores externos del público y la tradición para establecer una competencia entre sujeto y objeto, artista y artefacto. Tanto el artista como el artefacto llegan así a ser antitéticos o contrastados, un estado bien expresado, en el caso de la poesía, por el verso de Mallarmé: “notre si vieil ebat avec le grimoire” [nuestro viejo jugueteo con el grimorio (libro de magia)]. Pero entonces la contienda no es otra cosa que la lucha de Tobías con el ángel. El antagonismo se trasciende en agonismo y asciende a la esfera del misticismo estético.

Antes de continuar, debemos agregar entre paréntesis que la terminología de la crítica actual revela a menudo esta actitud antagónica. Así, la crítica literaria americana que se autodenomina *New Criticism* [la Nueva Crítica] es, en el fondo, una crítica de vanguardia. En su lucha contra los lugares comunes de la estética tradicional, no se limita a refutarlos simplemente como errores, sino que los condena como falacias y los sella como herejías. Además, la misma escuela crítica se vale de una intuición o inspiración de naturaleza claramente antagónica: antagónica no sólo en el caso negativo de la polémica, sino positivamente, en la teoría. Tal es el caso de la imagen conceptual utilizada por el *New Criticism* para postular que los elementos constitutivos de una obra de arte se encuentran en estado de “tensión” recíproca.

Exceptuando estos últimos ejemplos (pertenecientes a la categoría de la teoría), por regla general he citado casos que

se refieren no tanto a la historia de las ideas como a la historia de las costumbres sociales. Pero, precisamente porque lo hacen, funcionan como síntomas y símbolos significativos de una actitud espiritual; casi como gestos o señales, revelan, más allá de ellos mismos, una condición psíquica, una mentalidad mucho más extendida e importante incluso que la de las vanguardias. Así, queda clara la relación de la actitud llamada provocación o vandalismo con el culto moderno a la violencia política. Tal violencia no se contenta con expresarse a través de la acción concreta, también requiere una exaltación teórica e ideológica y anhela convertirse en un mito (en el sentido de Sorel). El hecho es que la vanguardia, como todo movimiento moderno de carácter partidista o subversivo, no es ajena al momento demagógico: de ahí su tendencia a la autopublicidad, la propaganda y el proselitismo. De la misma raíz procede la presión moral que logra ejercer sobre determinados grupos e individuos, como se verá cuando estudiemos las relaciones de la vanguardia y la moda.

El proverbio dice: “uno encuentra lo que busca”, y nada es más fácil de encontrar que un enemigo, incluso si no vas muy lejos para buscar. De manera análoga, aunque en una dirección opuesta a la seguida por el radicalismo político, el radicalismo estético a menudo se expresa al oponerse a esa categoría especial de sociedad (tanto en el sentido amplio como limitado de la palabra) llamada la vieja generación, la generación de los padres. Ivan Turgenev en el siglo pasado

fue el primero en formular, de manera mítica y popular, la antítesis padre–hijo. En tiempos más recientes, y en otra novela, Luigi Pirandello utilizó las palabras *vecchi* y *giovani* para designar este conflicto entre generaciones. Turgenev formuló el conflicto en términos de una situación social, particularmente política, que él mismo popularizó como “nihilismo”. Dado que ese término se aplica correctamente a un momento particular de la vanguardia, la antítesis es fácilmente adaptable a la esfera cultural, aunque todavía no estamos listos para discutirla en detalle (además, es una cuestión que trasciende los confines de este estudio y análisis del concepto de generaciones que, según Ortega y Gasset, representa la idea más importante de nuestro tiempo). Por el momento, nuestro examen se mantiene dentro de los límites de la antítesis “padre–hijo”, la vieja y la joven generación.

Nadie más ha expresado esa antítesis con la franqueza brutal de Apollinaire: “No puedes cargar con el cadáver de tu padre por todos lados”. Aunque a veces se exprese con mayor moderación, tal es siempre el estado de ánimo del hijo. Los hijos, desde el momento en que se vuelven conscientes de la antítesis, han actuado constantemente como “jóvenes indignados” (para usar un término de moda). Los padres también han reconocido el mismo conflicto, aunque a veces han hablado de él con tristeza, sin rencor ni invectivas. Una selección, ya vieja, del diario de Frederic Amiel parece probarlo: “Un nuevo espíritu

gobierna e inspira a la generación que me sigue... Hay que hablar a los de la misma edad: los jóvenes ya no escuchan. Con el pensador ahora es como con un amante: se supone que no debe tener un solo cabello blanco... La civilización temporal no sabe qué hacer con la vejez... De ahí se puede ver que el darwinismo triunfa: es la guerra, y la guerra requiere que el soldado sea joven”.

El culto vanguardista de la juventud merece una discusión detallada. Lo sometemos a un análisis crítico que destaca, junto a su válido lado simpático, la farsa y el ridículo. La exaltación excesiva de la juventud conduce obviamente a una condición regresiva: de la frescura juvenil a la ingenuidad adolescente, a la travesura juvenil, a la puerilidad. Este primitivismo *sui generis* determina una regresión psicológica y produce lo que se podría llamar infantilismo en ciertos aspectos de las vanguardias y del arte. Es fácilmente reconocible tanto por motivos estéticos como psicológicos. Psicológicamente, es evidente en lo que los futuristas italianos llamaron su “modernolatría” y es un fenómeno que volveremos a encontrar cuando discutamos la relación entre modernidad y modernismo. Aquí es suficiente decir que la vanguardia a menudo ama ciertas formas y dispositivos de la vida moderna principalmente como juguetes. El propio arte a veces acaba siendo considerado un juguete, como parece querer hacer Aldo Palazzeschi en el programa de poemas de su etapa futurista que termina con el famoso verso “ma lasciatemi divertire”

(pero déjame divertirme).

La estética del arte como juego, tomada de manera más literal y frívola que el concepto schilleriano de *Spieltrieb* (instinto de juego), caracteriza aquellas corrientes de arte de vanguardia que pretenden oponer ese juego a la serenidad cuasi gnómica de la poesía clásica y de tanto arte tradicional. Precisamente por eso, la “estética del fanciullino (niño)” de Giovanni Pascoli parece ser un modernismo. De la poética y la historia, baste citar el éxito de esa parte de la poesía de vanguardia que los ingleses llaman nonsense verse (verso sin sentido). G. K. Chesterton definió admirablemente la esencia y función de la forma en su ensayo *A Defense of Nonsense* (Defensa del sinsentido), donde estudiaba a Edward Lear y Lewis Carroll pero también intentaba demostrar la validez universal de ese tipo de poesía compuesta por lo caprichoso y lo arbitrario. Se sostiene que el principio básico del género es la idea de evasión (“escape”) o el vuelo hacia un mundo donde las cosas no están horriblemente fijadas en una corrección inalterable (“adecuación”). La definición de Chesterton es suficiente para explicar el triunfo de la fábula, el *Miirclten*, o la vieja sociedad en el arte–prosa; la importancia de la ingeniosa deformación del dibujo infantil en las artes figurativas; la frecuencia del ballet de hadas en el escenario; la caricatura animada en la pantalla; el canto del niño en la música. El mismo nombre dadá parece designar una fijación infantil: Tristan Tzara afirmaba haberlo encontrado en un

diccionario, y los lexicógrafos Hatzfeld y Darmesteter lo definirían más tarde como “habla infantil onomatopéyica”.

Retomaremos este aspecto cuando hablemos del humor, voluntario o involuntario, del arte de vanguardia. Aquí nos limitaremos simplemente a reportar el fenómeno bajo la constante antagónica. Es, a pesar de las apariencias en contrario, sólo una variante del antagonismo. Ciertamente no se puede imaginar mayor antagonismo que el existente entre el mundo del niño y el mundo del adulto. También se sabe que el lenguaje es una de las formas con que los niños expresan su oposición al mundo de los adultos. La vanguardia sigue plenamente ese ejemplo, mostrando su propio antagonismo hacia el público, hacia las convicciones o convenciones que caracterizan al público, mediante una jerga polémica llena de pintoresca violencia, sin escatimar en personas ni cosas, compuesta más por gestos e insultos que por del discurso articulado. El individuo medio, el - hombre común que generalmente es hostil al nuevo arte, es señalado como un burgués o un filisteo, un reaccionario con coletas o un tonto beocio; sus opiniones sobre el arte quedan estampadas con términos arrogantes como kitsch o poncif (cursi o pomposo), obras y estilos correspondientes, con términos como croute (costroso) o chicle; el artista convencional o comercial que las satisface se llama pompier (bombero) cómica y burlonamente. Pero lo que mejor valida el infantil antagonismo vanguardista es que la nueva generación (la del artista de vanguardia) se opone a la vieja

generación, la academia y la tradición, mediante el uso deliberado de un idioma propio, una jerga casi privada. Esta tendencia recuerda la teoría sustentada en un paradójico ensayo del joven Nietzsche. Según su teoría, la metáfora, es decir, el idioma de la poesía, se habría originado en el deseo de un grupo de jóvenes de distinguirse por una especie de lenguaje secreto. Su lenguaje se opondría al idioma en prosa, ya que éste era el medio de comunicación en la vieja generación y, en la sociedad patriarcal dominante, el signo de la autoridad y el instrumento del poder.

En otras palabras, desde este punto de vista, el mismo hermetismo lingüístico, que es una de las características formales y estilísticas más importantes de las vanguardias, sería concebido a la vez como causa y efecto del antagonismo entre público y artista. Muchos críticos modernos entienden el problema de la oscuridad en gran parte del lenguaje poético contemporáneo como la reacción necesaria a la naturaleza plana, opaca y prosaica de nuestro discurso público, donde el fin práctico de la comunicación cuantitativa estropea la calidad de los medios expresivos. Según esa doctrina, la oscuridad lingüística de la poesía contemporánea debería ejercer una función a la vez catártica y terapéutica respecto de la degeneración que sufre el lenguaje común por la convención y los hábitos. El idioma casi privado de nuestra poesía lírica tendría entonces un fin social, serviría de correctivo a la corrupción lingüística característica de toda cultura de masas. Ese

idioma tendería continuamente a enriquecer y renovar las palabras de la *koiné* (lengua común), viejas y empobrecidas por el uso, por frases técnicas y prefabricadas dotadas de un significado no menos rígido que vago. La oscuridad poética apuntaría entonces a crear un tesoro de nuevos significados dentro de la pobreza del lenguaje común, un juego de significados múltiples, diversos y contrapuestos. La poesía sería entonces por naturaleza equívoca; su efecto más auténtico sería la “ambigüedad”, según la terminología de William Empson. Este tipo de concepto es la derivación paradójica de un racionalismo lingüístico bastante tradicional. Pero precisamente por eso establece una antinomia similar a la nietzscheana, una antinomia entre metáfora y lenguaje común. Tal es precisamente el sentido y alcance de las teorías lingüísticas de I.A. Richards, maestro de Empson, para quien la poesía sería una desviación del lenguaje de la ciencia; o de las doctrinas de Cleanth Brooks, quien concibe la relación entre lenguaje y poesía como una paradoja, una reacción consciente a las normas de uso y opinión. Sea como fuere, en este terreno la más típica antinomia vanguardista establece una relación antagónica, de carácter más general y elemental, entre lenguaje poético y lenguaje social. Esta antinomia, una posición extrema, es también la actitud dominante. Se expresó con la violencia característica en un manifiesto que apareció en la revista *Transición*. Allí, bajo el título “Revolución de la Palabra”, se lee la siguiente declaración: “El escritor expresa. No comunica. Maldito sea el simple lector”. Este texto prueba

ampliamente que la hostilidad hacia el idioma común, el lenguaje de todos, es simplemente una de las muchas formas de antagonismo de la vanguardia hacia el público.

Volveremos a examinar esta cuestión más adelante, cuando enfrentemos el problema de la oscuridad. Aquí, las doctrinas estético–lingüísticas, apenas tocadas, pueden servir para demostrar cómo la postura vanguardista frente al público es pura y simplemente protesta incluso antes de convertirse en un disenso teórico. El expresionismo alemán quizás expresa esta protesta con más intensidad y extrema que cualquier otro movimiento de vanguardia, precisamente porque lo hace en formas no exclusivamente estéticas. La protesta, sin embargo, es común a todo el arte de vanguardia, como puede verse fácilmente en los nombres de muchas de sus instituciones y movimientos. En la historia del arte moderno, por ejemplo, nos encontramos con al menos una galería de arte, una revista literaria, un teatro experimental (por no hablar de manifestaciones menos importantes) que elige como insignia el significativo epíteto de “independiente”.

Un independentismo, éste, que no descarta su opuesto, es decir, el partidista. El título *Partisan Review* así lo muestra, aunque originalmente significó algo más político que estético.

Una protesta no menos patente se expresa en la elección del insulto de un enemigo como emblema propio: basta con

citar a los decadentes y al Salon des rehusés (Galería de los rechazados).

La actitud que hace alarde del insulto de su enemigo es a menudo fruto de una disposición aristocrática. El motivo en cuestión es siempre el que lleva a un rey a fundar la Orden de la Jarretera o a elegir *ser odiado* como lema.

Aunque muchas veces hemos mencionado la bohemia plebeya, de tendencia dura, de carácter demagógico y de tendencias casi anarquistas, aquí podemos –y debemos– decir, sin temor a repetirnos o contradecirnos, que el espíritu de vanguardia es eminentemente aristocrático. Bontempelli reconoció esta verdad, aunque basó su juicio más en razones estéticas que psicológicas: “La vanguardia es por naturaleza solitaria y aristocrática; ama a los iniciados y a la torre de marfil”.

Sobre la base de tal tendencia deberíamos establecer una similitud, incluso una identidad, entre las vanguardias contemporáneas y posiciones como las de Flaubert o Baudelaire: posiciones, en el primer caso, caracterizadas por una antipatía universal por el espíritu burgués y las opiniones recibidas; en el segundo caso, por odio a “la betise au front de taureau (la estupidez con frente de toro)”. Además, estas mismas actitudes serían llevadas hasta sus últimas consecuencias por los herederos directos y discípulos de Flaubert y Baudelaire, los decadentes.

Lo que surge naturalmente de tales motivaciones psicológicas, más que de las doctrinas estéticas, es esa impopularidad predestinada que los seguidores de las vanguardias, alegre y orgullosamente, aceptan.

Como veremos, esta impopularidad no se debe sólo a la oscuridad: también depende de factores más importantes, como una actitud de hostilidad hacia el profanum vulgus [vulgo profano] (a diferencia de la indiferencia clásica y humanista hacia él); o también, la posición particular del pensamiento moderno con respecto al concepto de “pueblo”, una noción totalmente nueva y propia (o, mejor aún, un mito o invención de la cultura romántica).

Por lo tanto, antes de continuar, necesitamos insertar un largo paréntesis para examinar los problemas de la impopularidad del arte de vanguardia, su relación con el romanticismo y cuestiones relacionadas. El siguiente capítulo es ese paréntesis

III. ROMANTICISMO Y VANGUARDIA

Popularidad e impopularidad

El problema de la popularidad o impopularidad del arte no es nuevo, aunque en la formulación técnica más rigurosa es inconcebible fuera de la cultura moderna. El escritor o artista de los tiempos antiguos se quejaba a menudo de que su obra no recibía el reconocimiento práctico o el honor oficial que merecía. Con eso, se refería a la sanción desde arriba en lugar de la aprobación desde abajo. Así, el célebre verso de Petrarca, *Povera e nuda vai filosofia* (Oh filosofía, vas desnuda y pobre), no es un lamento que el poeta pretenda expresar. Por el contrario, atribuye el juicio al *profanum vulgus: Dice la turba al vil guadagno intesa* (Así dice la multitud empeñada en el vil beneficio).

Sea como fuere, en la civilización contemporánea el

problema de la popularidad del arte adquiere un significado específico, totalmente nuevo y vital. Lo hace porque han intervenido factores especiales, como la difusión infinitamente más amplia de la educación y la posesión de una cultura al menos rudimentaria por parte de una masa notable de individuos. Para enfrentar esta pregunta, entonces, necesitamos distinguir entre diversos tipos y formas, diferentes secuencias de causa y efecto, en las que se expresa la popularidad o la impopularidad.

La impopularidad puede ser meramente práctica y negativa: dependiente, es decir, por causas materiales y formales, físicas o espirituales en la accesibilidad de la obra. La inaccesibilidad física es una cuestión de lo que podemos llamar impopularidad por distribución o, más exactamente, por no distribución. Motivada como está por causas empíricas y meras contingencias, no nos interesa aquí. En la inaccesibilidad espiritual se produce lo que podríamos llamar impopularidad por comprensión o, mejor, incomprensión, hecho de primera importancia que discutiremos junto con el problema de la oscuridad.

La popularidad de una obra, movimiento o estilo puede ser inmediata o mediata. El primer tipo es característico solo de los “bestsellers” (mejor vendidos); de esas publicaciones, llamadas “slicks” (resbaladizas) en Estados Unidos, que se basan en el sentimentalismo público, o “pulp” (revistas de poca categoría), que en cambio

satisfacen la sed pública de sensación y emoción; de cómics y periódicos, historias de amor o canciones de éxito; de programas de radio–televisión y espectáculos de variedades; de novelas policíacas y películas; del café cantante y del music hall. En otras palabras, la popularidad inmediata pertenece exclusivamente a aquellas formas de expresión que hoy se denominan, especialmente en Inglaterra y América, arte o cultura popular, en el sentido de pseudoarte o pseudocultura inferior (este uso del epíteto “popular” es muy diferente del uso romántico). Esto significa, principalmente, el arte y la cultura popular entendidos como bienes de consumo, fabricados para un público masivo por agencias comerciales especializadas. Paradójicamente, este tipo de popularidad suele ir de la mano de ignorar el nombre del autor y olvidar el título; es decir, con un producto anónimo, y productores anónimos.

No es exagerado afirmar que este tipo de popularidad es totalmente desconocida en la historia de las culturas anteriores, precisamente porque es inconcebible en otras circunstancias o condiciones que no sean las de nuestra época o, mejor, de determinadas zonas de la civilización occidental actual. Lo que siempre ha ocurrido, aunque hoy con mayor intensidad que antes, es una popularidad media. Esta consiste en que una obra sea conocida no tanto en forma total y directa como en forma indirecta y parcial. Prácticamente todos conocerán al menos algún detalle, algún episodio o fragmento, de tal obra; a veces sólo el

título o el nombre del autor, un personaje, una frase célebre o un dicho se vuelven proverbiales. En épocas más antiguas, este tipo de popularidad se basaba casi exclusivamente en la tradición oral. Hoy es posible gracias a instrumentos como la radiotelevisión y la prensa de masas: órganos en los que quizás se pueda ver la perfección técnica (o la degradación mecánica) de esa tradición oral. En tal grado y manera el público contemporáneo manifiesta su conocimiento de las obras maestras de la literatura nacional o clásica, consideración ésta que debe resolver de una vez por todas la vieja cuestión de si los clásicos son o no populares. Muestra que, en realidad, el público sólo conoce los clásicos modernos por vulgarización, del mismo modo que conocía los clásicos más antiguos sólo por vulgarización.

Esta especie de popularidad, que llamo mediata, no es del todo ajena al propio arte de vanguardia: circunstancia debida a varios factores, entre ellos la curiosidad, como veremos cuando hablemos del arte y la moda de vanguardia. De todo esto, vemos que no existe una popularidad o impopularidad absolutas; ambas son relativas. Sólo en el ámbito empírico se puede hablar de la popularidad o impopularidad de una forma estética o movimiento artístico. Y sólo en ese sentido tenemos motivo o razón para afirmar que, respecto del arte clásico, el romanticismo fue popular, y que el arte de vanguardia es, frente al romanticismo, antipopular.

Tal afirmación, junto con la necesidad de probar su grado de verdad o error, sugiere la necesidad de examinar la relación recíproca entre romanticismo y vanguardia desde un punto de vista que, aunque particular, no sea arbitrario. De hecho, se reconoce que el primer movimiento inició lo que podría llamarse la estética popular; el segundo es considerado, por antonomasia, arte impopular. “Todo el arte de la juventud es impopular”, dice Ortega y Gasset, “y no por casualidad ni por accidente, sino en virtud de un destino esencial”. La cita, de hecho, parece recomendar la adición a nuestras categorías de otra clasificación que distinga la impopularidad voluntaria de la involuntaria. Pero para no perjudicar aún un examen más detenido de la justicia de la acusación de voluntariedad tan a menudo lanzada contra el arte de vanguardia, es preferible utilizar dos categorías de diferente orden, sugeridas por la misma situación. Hablaremos en lugar de impopularidad accidental de impopularidad sustantiva.

Aun estando de acuerdo con Ortega y Gasset en sostener que la impopularidad de las vanguardias es sustancial, debemos sostener, por otro lado, la opinión de que la popularidad del romanticismo fue meramente un accidente. (Bajo escrutinio, la única forma de arte verdaderamente popular durante el movimiento romántico fue la ópera, sumamente convencional, estilísticamente.) Sea como fuere, lo dicho hasta aquí nos permite anular aquí (al menos desde este punto de vista) la ruptura entre el

romanticismo y el vanguardismo y nos permitirá más adelante probar que la línea que los une, cronológica e históricamente, es continua.

El romanticismo como precedente

Muchos historiadores y críticos han afirmado la continuidad de la línea ideológica e histórica entre el romanticismo y la vanguardia. Pero casi siempre se trata de derechistas, a menudo polemistas, y hostes al romanticismo, que atacan a las vanguardias como un caso extremo de lo que llaman la “enfermedad del romanticismo”. Bastará citar como ejemplos los nombres del barón de Seilliere, Pierre Lasserre e Irving Babbitt. De hecho, es raro el caso de un erudito que mantenga la continuidad y que no tenga prejuicios adversos. Mario Praz es uno de ellos, y siente que el romanticismo no sólo sobrevivió a la decadencia y el simbolismo, sino que sigue siendo uno de los principales factores del arte y la cultura de vanguardia, una opinión muy válida ya que esa supervivencia es un hecho evidente para la visión histórica. Si el punto de vista de Praz tiene algún defecto, sólo se equivoca al sobrevalorar la identidad de los dos términos y al subestimar la distinción. Más raro aún es un artista de vanguardia que, como Rimbaud en su *Lettre du voyant*, sea

capaz de tener en cuenta el vínculo paterno entre el romanticismo y el ideal del arte y la poesía nuevos; quien, más aún, reconoce, en parte al menos, cuán vigente sigue siendo un mensaje del que ni los propios románticos podrían haber sido plenamente conscientes. “El romanticismo nunca ha sido debidamente juzgado. ¿Quién estuvo allí para juzgarlo? ¿Los críticos? ¿Los románticos? Prueban claramente que la canción es muy pocas veces la obra, es decir, una idea cantada y entendida por el cantante”. Sin embargo, sigue siendo cierto que afirmar la existencia de una continuidad entre el romanticismo y el vanguardismo es, en todo caso, característico de la crítica hostil. El carácter partidista de la sentencia vicia así la corrección teórica y crítica del testimonio. De hecho, los vanguardistas tienen sus propias buenas razones para refutar la hipótesis (suficientes para recordar su oposición al principio de la herencia espiritual y cultural, o su mito favorito de la aniquilación de todo el pasado precedente y la tradición). Así, no ha habido necesidad de este motivo suplementario para llevarlos a negar una verdad tan cara a sus más tendenciosos adversarios.

El propio Rimbaud, aun rindiendo homenaje al valor de la herencia romántica, sin duda sintió la necesidad de negarla. De hecho, reconoció a sus contemporáneos el derecho a no mostrarse de acuerdo con esa tradición, incluso a negarla, aunque sólo fuera por su propia razón de ser, las exigencias de su propio *Zeitgeist* (espíritu de época). Además, los

recién llegados tienen derecho a condenar a sus antepasados: *on est chez soi et on a le temps* (estamos en casa y tenemos tiempo).

No todos los protagonistas, actores y defensores, o espectadores bien dispuestos a la vanguardia, han negado esta filiación. Los pocos que la han reconocido todavía lo limitan a algún caso o movimiento particular. Herbert Read, por ejemplo, cuando se ocupó específicamente de la relación entre romanticismo y surrealismo, vio en el segundo una consecuencia lógica y extrema del estado de ánimo expresado por el primero. Sin embargo, debemos señalar que, como se ve en el ensayo titulado *El surrealismo y el principio romántico*, no concibe la relación históricamente, como una herencia natural y directa, sino como un libre retorno a ese sistema de valores estéticos eternos que el romanticismo expresaría de una manera extrema, pero aún particular y temporal.

Por esta y otras razones, cabe entonces dudar de que Herbert Read se sintiera igualmente dispuesto a reconocer la existencia de una relación entre el “principio romántico” y los movimientos de vanguardia distintos del surrealismo (especialmente otras tendencias como las que culminan en los experimentos de abstraccionismo y cubismo). Ciertamente, la más rara de todas las excepciones es el caso de un artista o crítico de vanguardia que reconoce la filiación de la vanguardia con el romanticismo como un

factor central. Así, la siguiente evaluación de Massimo Bontempelli es verdaderamente excepcional: “Todas las llamadas artes de vanguardia que caracterizaron los primeros quince años del siglo, es decir, el período inmediatamente anterior a la primera gran guerra, fueron la pira incandescente en la que el romanticismo quemó sus mayores avances”. E incluso esta afirmación pierde énfasis y alcance debido a su cronología demasiado limitada: es erróneo asignar una fecha de nacimiento tan reciente y definida a la vanguardia, y es erróneo profetizar para ella un fin tan cercano. De hecho, no todos pueden compartir la opinión de que hemos llegado al punto que Bontempelli llama la superación de la vanguardia: la vanguardia aún no ha liquidado su experiencia específica ni la más general de su propia herencia y de la supervivencia romántica.

En cuanto a la creencia errónea de que el arte moderno ha superado o liquidado por completo al romanticismo, no sólo las vanguardias recientes, la han sostenido. Esta creencia fue compartida por los seguidores del *arte por el arte* y del Parnasse, por los decadentes y simbolistas, finalmente por los realistas y naturalistas: en otras palabras, por los místicos del arte y los místicos de la ciencia, seguros de que habían trascendido el romanticismo únicamente porque habían superado el sentimentalismo psicológico o el idealismo estético. Esto hace que sea mucho más fácil comprender cómo y por qué las últimas vanguardias, aunque a menudo son perspicaces al rastrear las

supervivencias de la psique romántica en sus predecesores inmediatos, los naturalistas y los simbolistas, no pueden dejar de ceder a la misma ilusión, a saber, que liberaron a la cultura moderna de la herencia romántica.

Algún lector puede objetar que tal afirmación contradice un postulado inicial de este estudio: el principio de que la realidad y la conciencia son idénticas en el nivel de la historia espiritual. A él podemos responder fácilmente que el criterio epistemológico vale sólo para la conciencia teórica, no para la conciencia polémica. Mientras que el primero es puro, el segundo es impuro; no intelectual sino práctico, es una función no de ser y saber, sino de actuar y hacer. El antirromanticismo programático de la vanguardia se origina en este tipo de conciencia polémica. No se trata aquí tanto de una hostilidad hacia el romanticismo auténtico y original como de una oposición a un romanticismo póstumo y superado, algo convertido en -convencional, una moda patética, un gusto por lo sensacional. En una palabra, se trata de ese romanticismo atrasado y deteriorado que tanto ama el público de las vanguardias, precisamente porque está decaído y moribundo, privado de lo que aún es válido y vital en la tradición muelle de la que procede.

Entre los críticos que sancionan teóricamente el antirromanticismo de las vanguardias, Ortega y Gasset es el más digno de ser escuchado. Su sanción es notable no sólo

porque sea un intérprete excepcional, sino también porque su visión está inspirada en una gran serenidad e imparcialidad especulativa. Habla desde la observación y la meditación, ciertamente no desde el prejuicio antirromántico y, menos aún, desde la hostilidad hacia la vanguardia. De ahí la necesidad de estudiar con detenimiento la opinión del filósofo español sobre este tema y analizarla con mayor precisión. Decir que el romanticismo comenzó de la misma manera que lo hizo el arte moderno es, según Ortega, citar un precedente falaz: como fenómeno psicológico, el romanticismo fue exactamente lo opuesto al presente caso. El romanticismo conquistó rápidamente a la gente, que nunca había podido digerir el esclerotizado arte clásico. El enemigo contra el que debía luchar era una minoría selecta que permanecía paralizada dentro de las formas arcaicas de la poesía y el arte del *ancien régime*. Como puede verse, nos encontramos de nuevo en nuestro punto de partida: la popularidad o impopularidad del arte.

En esta afirmación Ortega parece confundir la exaltación teórica del pueblo (es decir, la interpretación romántica del concepto de pueblo, el culto al arte y la poesía popular) con la influencia real del arte y la poesía románticos en el gusto y el público de su época. Es muy cierto que el arte antiguo: no era aceptable, o era incomprensible, para la gente, el público en un sentido amplio; no pudieron, como dice Ortega, “asimilarlo”. Pero no es menos cierto que el arte

nuevo y romántico se les hizo igualmente difícil de digerir, o al menos les quedó ajeno, y en particular las tendencias populistas del nuevo arte. Esto es así porque la corriente neoprimitiva dentro del romanticismo, como dentro de la vanguardia, siguió siendo y sigue siendo la corriente más impopular.

Ahí lo tenemos: la razón por la cual es difícil aceptar la afirmación de Ortega de que “el romanticismo es, por excelencia, el estilo popular” y por lo tanto es abrazado con simpatía por las masas. Evidentemente, Ortega identifica con demasiada facilidad el concepto de pueblo con el de público, como también lo habían hecho muchos románticos. La confusión se origina en el hecho de que, mientras el público del arte clásico era la aristocracia, el público del arte moderno (por razones sociales y políticas más que estéticas) se estaba convirtiendo y se ha convertido en un ala avanzada de la pequeña burguesía.

Puede que sea cierto que el único enemigo genuino que tuvo que combatir el romanticismo fue el público académico, la cultura profesional; en otras palabras, la élite intelectual del Antiguo Régimen. De hecho, es cierto, pero precisamente porque el público popular no leyó ni siguió a los primeros románticos y por lo tanto no tenía razón ni forma de mostrar su propia aprobación o disidencia. Entonces la situación en que se encontraban los anunciadores de la revolución romántica es análoga a la de

los vanguardistas de hoy, que luchan contra una variante contemporánea del mismo público. Y, sin embargo, este tipo de público es más culto o educado de lo que comúnmente se cree precisamente porque toma por ideales, o ídolos, lo que puede llamarse, si no clasicismo, por lo menos lo tradicional o lo académico. Por eso también está todavía dotado de un notable prestigio; para combatir su prestigio, los innovadores ahora (como los románticos) necesitan contar con el apoyo de un sector de opinión selecto, ilustrado y avanzado.

Además, el culto a la novedad e incluso a lo extraño, que es la base de la popularidad sustantiva y no accidental del arte de vanguardia, fue un fenómeno exquisitamente romántico incluso antes de convertirse en típicamente vanguardista. Y si el romanticismo, cuando intentó imponer este culto a la novedad, apeló con idealismo demagógico al juicio popular más que al gusto del público culto, esto también fue un precedente a seguir más de una vez por los movimientos de vanguardia mismos, en forma de apelaciones retóricas. Incluso admitiendo, como se debe en justicia, que el romanticismo mantuvo una actitud relativamente respetuosa hacia el público (precisamente porque con demasiada frecuencia confundió a ese público con “el pueblo”), la actitud antagónica que asumieron las vanguardias hacia el público no significa que lo ignoraran o lo negaran. La intención misma, o la voluntad, de *épater le bourgeois* (impresionar al burgués) no es más que una de

las muchas formas de cuadrar cuentas con el público y, de hecho, es quizás el reconocimiento más válido de la presencia e influencia de ese público. Vistos así, el romanticismo y el vanguardismo, en lugar de ser opuestos recíprocos, pasan a aparecer como parientes, reaccionando a la posición humanista y clásica de manera paralela. De hecho, sólo la posición humanista-clásica, basada en la certeza de que existe un público limitado y compacto, ligado a los mismos criterios de gusto, hace posible que el artista asuma una postura soberbiamente indiferente ante el público general e inculto, en la tradición proverbial y poéticamente expresada por el horaciano *odi profanum vulgus* (odio a la multitud común). En cambio, el desdén del artista de vanguardia se dirige exactamente hacia esa parte del público que pretende representar mejor la civilización de su época; esta postura lo vincula naturalmente, más estrictamente que a los primeros románticos, a ese grupo de sacerdotes arrogantes en la religión del arte que apareció en la segunda mitad del siglo XIX.

Es cierto sin lugar a dudas que, como sostiene Ortega y Gasset, el romanticismo fue “el primogénito de la democracia”, y esto puede decirse incluso de las corrientes social y políticamente reaccionarias dentro del movimiento. Pero ser hijo (o padre) del espíritu democrático no significa actuar siempre democráticamente: inaugurar el gobierno de y para el pueblo es un asunto de una minoría. Por el mero hecho de ser un arte nuevo, el romanticismo era tan

aristocrático como fue la vanguardia posterior. El romanticismo alemán, desde un punto de vista teórico el más original e ideológicamente el más *volkisch* (nacional), fue también el más reaccionario e impopular de los diversos romanticismos nacionales y, al menos potencialmente, el más vanguardista. En efecto, desde este punto de vista, la crítica sociológica de izquierda tiene toda la razón (aparte del tono apocalíptico y las frases despectivas como decadencia y degeneración) al proclamar que, entre el arte de vanguardia y la sociedad contemporánea, existe una relación precisa y una conexión directa. Incluso aquellos que refutan el criterio de juicio al que la crítica de izquierda somete a ambos lados de esta relación no pueden negar la validez del principio.

Tanto en el terreno estético como en el sociológico, el arte clásico, romántico y vanguardista no son más que culturas minoritarias, precisamente en la medida en que son arte. Pero mientras el primero se contenta con distinguirse de la cultura mayoritaria, del arte bárbaro, inculto y analfabeto, el arte romántico y vanguardista no puede dejar de mostrar cierto interés, negativo o positivo según los casos, por aquellas masas que ahora son analfabetas sólo en un sentido relativo.

Frente al arte clásico, que floreció en un clima aristocrático, el arte romántico y el arte de vanguardia son aristocracias que subsisten y sobreviven en la era

democrática, o al menos demagógica. Este hecho basta para mostrar que las diferencias sociológicas que distinguen el arte romántico del arte de vanguardia son sólo diferencias de grado.

Por otro lado, si bien estas diferencias no son sustanciales, son lo suficientemente enfáticas como para impedir la definición categórica, literal o absoluta del romanticismo como el primer movimiento de vanguardia. Sin embargo, uno puede afirmar legítimamente que mientras que la tradición clásica es, por definición, aquella en la que no existe ninguna fuerza de vanguardia, el romanticismo es, en cierto modo y hasta cierto punto, vanguardia potencial. Si tal pretensión parece excesiva, la hipótesis de la continuidad histórica entre el romanticismo y el vanguardismo parece ahora irrefutable: no cabe la menor duda de que este último hubiera sido históricamente inconcebible sin el precedente romántico.

Abajo con el pasado

El futurismo italiano también se llama *antipassatismo*, movimiento de abajo con el pasado. Así como el primer nombre es muy sugestivo de una tendencia común a todas las vanguardias, el segundo enfatiza una postura que

ciertamente no es exclusiva de las vanguardias. Además, fue precisamente en Italia donde Apollinaire publicó su manifiesto, en francés, llamado *L'Anti tradition futuriste*, y la frase enfatiza la conexión directa entre los dos términos. Proclama como atributo específico de ese movimiento la tendencia general que ya hemos llamado antagonismo. Seguramente el antitradicionalismo fue más polémico y programático en el futurismo italiano que en cualquier otro movimiento de vanguardia; seguramente en ningún otro país se expresó en manifestaciones tan clamorosas contra la tradición, la academia y sus templos, la biblioteca y el museo. Estas protestas culminaron con las invectivas de Umberto Boccioni contra el culto italiano a la antigüedad y con el famoso discurso de Giovanni Papini en la Ciudad Eterna, contra el espíritu de Roma. Para mostrar la participación del futurismo ruso en esta actitud, basta recordar un pasaje del manifiesto “Un golpe al gusto público”, donde los autores postulan la necesidad de “tirar por la borda el lastre de los clásicos del barco de vapor de la modernidad”. O solo tenemos que traducir algunas líneas de Mayakovsky: “Hazte eco del bombardeo a las paredes del museo... ¿Por qué no colgaron a Pushkin?”

De todos modos, incluso cuando el término “futurismo” se usa para designar una tendencia general, su relación con el antitradicionalismo no se reduce a un vínculo puramente semántico. De hecho, casi no hay manifestación de vanguardia que no sea una nueva variación de la actitud

definida por Apollinaire como “antitradición”. Precisamente por eso, el antitradicionalismo trasciende cualquier futurismo específico y no debe identificarse por completo con el futurismo en general. Los futuristas no inventaron la tendencia (aparte de su nombre); de hecho, fue su precursor, y los sobrevivió. El repudio del pasado y de la tradición es un fenómeno simultáneo con la formación de las primeras vanguardias o con el surgimiento de las primeras grandes figuras que marcan el camino del arte en nuestro tiempo. Se revela en la súbita convicción de que todo el arte precedente, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, no había sido más que una pérdida de tiempo. Ahora bien, como dice Rimbaud en la *Lettre du voyant* para concluir un breve resumen de la historia de la poesía occidental desde el final del helenismo en adelante, “le jeu moisit... il a dure mille ans! (“El juego está mohoso... ¡duró mil años!”) Además, la postura antitradicional no está monopolizada exclusivamente por las vanguardias más bulliciosas y extremas; pertenece también a los modernos más moderados, como muestra Richard Aldington en su autobiografía, *Life for Life's Sake* (La vida por el bien de la vida). Allí nos dice que los artistas y escritores de “la vanguardia” creían, casi unánimemente, que todo el arte del pasado era “materia muerta a desechar”. Este credo negativo está ligado, en el plano puramente psicológico, a lo que llamamos nihilismo de vanguardia; en el plano sociológico, sin embargo, va unido al antagonismo hacia el público; en el plano estético, a la impopularidad del arte

moderno y su hermetismo. Esto nos lleva de nuevo al problema de la relación entre el romanticismo y la vanguardia: en este caso, a la cuestión de si hubo o no un antitradicionalismo romántico.

Ahora bien, no sólo había un antitradicionalismo romántico, sino que, en algunos lugares y movimientos, no era menos extremo y absoluto que en la vanguardia misma. De hecho, los románticos se opusieron a toda la tradición clásica, el arte de Atenas y Roma, el Renacimiento italiano y el clasicismo francés, la Ilustración del siglo XVIII y el neoclasicismo. Para probar en qué medida su antitradicionalismo se parecía al de las vanguardias, basta yuxtaponer el célebre alejandrino de un poeta del siglo XVIII, destinado a convertirse en uno de los estandartes del movimiento romántico, con los versos compuestos por Apollinaire un siglo y medio después. Junto al alejandrino, “¿Qui nous delivrera des Grecs et des Romains? (¿Quién nos librá de los griegos y de los romanos?)” pongamos “A la fin tu es las de ce monde ancien...Tu en a assez de vivre dans l'antiquite grecque et romaine (Al final estás cansado de este mundo antiguo... Estás cansado de vivir en la antigüedad griega y romana)” de Apollinaire.

El antitradicionalismo romántico funcionó naturalmente dentro de limitaciones y excepciones particulares, como bien ejemplifica la predilección de tantos románticos alemanes (y muchos románticos en otros países) por la

antigua Grecia: la corriente llamada helenismo romántico. Y, por supuesto, no debemos olvidar que los grandes románticos, especialmente los alemanes, con sus nuevas orientaciones del gusto hicieron posible y necesaria esa receptividad crítica que tanto admiraba Burckhardt, esa catolicidad estética que sigue siendo uno de los grandes méritos del historicismo y forma parte de nuestro patrimonio.

Podemos entonces decir que la actitud romántica hacia el pasado fue ambivalente: junto al momento revolucionario y destructivo, estaba el momento de la reconstrucción y restauración; junto con la fase de desdén y abandono, la fase de arrepentimiento y nostalgia. El escritor romántico, como el historiador en la definición de Friedrich Schlegel, era a menudo un “profeta retrospectivo”; de ahí surgen el medievalismo y el orientalismo, el culto a lo bárbaro y exótico, a lo elemental y primitivo, fenómenos todos ellos mucho más intensos y amplios que la vanguardia. –El primitivismo estético de Garde. Las vanguardias centran su atención casi exclusivamente en la escultura negroide y el arte de los salvajes, el grafiti prehistórico y el arte indígena precolombino; se vuelven, en suma, hacia culturas lejanas en el espacio y en el tiempo, casi hasta la prehistoria misma. Este modo particular de redescubrir tradiciones remotas y olvidadas no es contradictorio con lo que ya se ha dicho sobre el antitradicionalismo de vanguardia, precisamente porque la vanguardia puede evaluar las tradiciones arcaicas

mejor que el arte oficial y la crítica conservadora, aunque solo sea a través de ellas y la polémica reacción a las interpretaciones y valoraciones erróneas de la academia. “A principios de siglo”, dice Malraux, “fueron los pintores que deseaban ser más modernos, es decir, más comprometidos con el futuro, los que rebuscaban con más furia en el pasado”. Y en un célebre pasaje de *Une Saison en enfer* (Una temporada en el infierno), Rimbaud ya había dicho, hablando sólo en su propio nombre, pero revelando una tendencia común a otros poetas, “la vieja materia (*vieillesse*) de la poesía tuvo una gran parte en mi alquimia del mundo.”

La segunda afirmación parece menos contradictoria que la primera cuando se recuerda que la polémica normal y genuina de la vanguardia concentra su fuego no tanto en el pasado remoto como en el pasado más reciente, en el mundo cultural de los viejos y más ancianos, en las generaciones de sus padres y abuelos. Esto explica cómo y por qué los hijos de nuestro siglo son más implacables en sus controversias sobre sus progenitores inmediatos, como los románticos que llevaron el estandarte por delante. Pero esto también sugiere que, a pesar de las diferencias aparentes y sustanciales, el antitradicionalismo vanguardista no se aparta radicalmente de la variedad romántica, sino que, de hecho, representa básicamente una variación extrema de lo mismo. En cuanto a la constante, es una de las manifestaciones más directas y naturales del espíritu moderno.

Antes de continuar con nuestro estudio de la fenomenología de vanguardia, debemos aclarar un punto oscuro y equívoco, de esos que conducen al error. La solución de este punto dudoso nos ayudará, además, a comprender la dialéctica del antitradicionalismo. He aquí el lugar para subrayar que, de la reacción de la vanguardia a la tradición, no debemos deducir que cualquier forma de convención es ajena al arte de vanguardia. Como toda tradición artística, por antitradicional que sea, la vanguardia también tiene sus convenciones. En el sentido amplio de la palabra, no es más que un nuevo sistema de convenciones, a pesar de la opinión contraria de sus seguidores. Naturalmente, su función más obvia implica su tendencia anticonvencional. Esto significa que las convenciones del arte de vanguardia, de manera consciente o inconsciente, están directa y rígidamente determinadas por una relación inversa a las convenciones tradicionales. Gracias a esta relación, paradójica, las convenciones del arte de vanguardia se deducen a menudo tan fácilmente como las de la academia: su desviación de la norma es un hecho tan regular y normal que se transforma en un canon no menos excepcional que predecible.

El desorden se convierte en regla cuando se opone de manera deliberada y simétrica a un orden preestablecido. Rimbaud habló en nombre de todos los artistas de vanguardia cuando dijo: "Terminé encontrando sagrado el desorden en mi espíritu". Si esto es cierto, no debería ser

demasiado difícil, cuando se hacen cuentas, formular para la vanguardia lo que Alfred Jarry postuló bajo el nombre burlón de *pataphysique*, es decir, la ciencia determina las leyes que gobiernan la excepción, no la regla.

Anticipaciones

La conexión entre la relativa popularidad del romanticismo y la impopularidad casi absoluta del vanguardismo, o el tradicionalismo parcial y moderado de uno frente al antitradicionalismo casi total y extremo del otro, apenas agotan, como ya se ha dicho, la larga serie de posibles relaciones entre los dos movimientos. Si tratamos aquí de establecer una u otra de estas posibilidades, debemos hacerlo de manera que anticipe los resultados posteriores de esta investigación. Todavía no estamos lo suficientemente avanzados para resolverlos definitivamente, pero sí para señalar el programa a desarrollar. Por ahora bastará con aludir sobre la marcha, caso por caso, a los aspectos del problema que pueden ser abordados brevemente.

Popularidad e impopularidad, tradicionalismo relativo y antitradicionalismo absoluto, estos conceptos sirven para enfatizar una relación entre conciencia histórica y

conciencia social dentro del romanticismo y la vanguardia. Estos dos tipos de conciencia pertenecen más propiamente a las formas mentales que hemos llamado psicología e ideología de un movimiento. En diferentes circunstancias y desde diferentes puntos de vista, encontraremos relaciones análogas cuando consideremos la vanguardia y la moda, la vanguardia y el público. Ese problema sólo puede resolverse cuando seamos capaces de contemplarlo en un nivel superior y más teórico: es decir, en función del vínculo entre vanguardia y arte moderno, modernidad y modernismo. Nos resultará inevitablemente necesario examinar el énfasis que tanto en el romanticismo como en las vanguardias se pone en la estética y la poética: inevitable, porque esta conexión es lo que más ha interesado a los estudiosos. De hecho, precisamente en esa área desarrollaremos ciertos problemas anticipados aquí. Uno de los aspectos más importantes de la poética de vanguardia es lo que se denomina experimentalismo; por ello, se reconoce fácilmente un precedente inmediato en la experimentación estética romántica, la búsqueda ansiosa de formas nuevas y vírgenes, con el objetivo no sólo de destruir el alambre de púas de las reglas, la jaula de oro de la poética clásica, sino también de crear una nueva morfología del arte, un nuevo lenguaje espiritual.

Por ejemplo, la crítica, y no sólo la hostil, ha definido la evolución del arte contemporáneo como un proceso de deshumanización. Aquí de nuevo será suficiente recordar

que los defensores del arte clásico, en sus controversias con los románticos, repitieron este lugar común hasta la saciedad: ellos, dice el argumento, han elegido el estudio del hombre y la representación de lo humano como su objetivo principal, mientras que los románticos tienden a negar este principio, a embrutecer y barbarizar, a provocar una regresión o una involución cultural. En otro lugar discutiremos ciertas tendencias vanguardistas, el cerebralismo y el abstraccionismo, en términos de deshumanización; allí veremos que el cerebralismo y el abstraccionismo son fenómenos no fundamentalmente diferentes de tendencias que a primera vista parecen contradictorias. No difieren mucho, por ejemplo, del biologismo y el vitalismo, que no son más que extensiones más allá de lo puramente humano del gusto romántico por lo sentimental, patético y apasionado. En ellos, el culto a lo primordial en un sentido naturalista y cósmico ocupa el lugar del primitivismo psicológico anterior.

En el plano de la metafísica estética, debemos examinar las doctrinas que llevan los nombres de la “estética del sueño” y la “poética de lo sobrenatural”, tan caras al artista romántico como al vanguardista. Allí, la relación entre simbolistas y surrealistas, por un lado, y los románticos extremos (particularmente los alemanes), por el otro, parece casi la de discípulo a maestro. Y por lo demás, no hace falta ir tan lejos: Victor Hugo parece haber sintetizado y resumido ya ciertos conceptos surrealistas y simbolistas

cuando sugestivamente definió al poeta como “el mago aterrorizado”. Y así también en el caso de la estética moderna del juego: la anterior y motivadora doctrina de la ironía romántica puede ser fácilmente invocada. Incluso en el caso de formas y tendencias que pueden parecer - exclusivas de la vanguardia, la mística de la pureza, por ejemplo, se probará fácilmente que tal cosa (incluso considerada como una simple reacción) es inconcebible sino como la paradoja; consecuencia contradictoria de ciertas doctrinas románticas: entre muchas, bastará mencionar la “fusión de géneros”.

Finalmente, cuando abordemos el problema de la crítica de vanguardia, ya sea desde el punto de vista sistemático o metodológico, podremos ver las relaciones históricas y teóricas que unen nuevamente esa crítica a la crítica de los románticos y sus críticos, lo viejo y lo nuevo.

Baste decir que la crítica favorable no es más que una extensión o adaptación de la crítica romántica; en cuanto a lo hostil, los críticos antivanguardistas son casi siempre también antirrománticos. Sólo necesitamos, a propósito de esto, invocar los nombres de críticos franceses como Lasserre, Seilliere y Benda; o por tomar el ejemplo de Irving Babbitt, quien en una obra significativamente titulada *El nuevo Laocoonte*, sobre las artes y las letras de nuestro tiempo, hace acusaciones análogas a las que formula en los otros más famosos como Rousseau y el romanticismo.

IV. AGONISMO Y FUTURISMO

Nihilismo

Volvemos ahora, tras un largo paréntesis, a la tipología de las actitudes vanguardistas, continuando desde el punto en el que lo dejamos, al momento nihilista o nihilismo. Quizá sea útil decir que este término no debe tomarse como implícitamente despectivo; no tiene una connotación más despectiva que cualquier otro término usado aquí, aunque los otros sean generalmente de una apariencia más inocua. Usamos el término para aludir de manera puramente descriptiva a un determinado estado de ánimo, no para juzgar, ni mucho menos para condenar, ese estado de ánimo. Esto, fundamentalmente, es usar la palabra como se pretendía originalmente, ya que el orientalista francés Burnouf la acuñó para traducir, sin ningún juicio de valor, el concepto filosófico de nirvana. Turgenev, sin duda, usó entonces el término de una manera muy diferente e hizo que adquiriera, dentro y fuera de Rusia, el significado

añadido de terrorismo o el extremo del radicalismo intelectual. Nihilismo se usa aquí, sin amor ni odio, para indicar una característica forma mental, y nada más.

Si la esencia del activismo radica en el actuar por actuar del antagonismo, actuando por reacción negativa; entonces la esencia del nihilismo radica en lograr la negación mediante la acción, radica en el trabajo destructivo, no constructivo. Ningún movimiento de vanguardia deja de mostrar, al menos hasta cierto punto, esta tendencia, ya sea de este lado de los impulsos activistas y antagonistas o más allá de ellos. El activismo y el antagonismo se revelan más profunda y auténticamente en el futurismo italiano, pero también aparece allí el estímulo de la destrucción nihilista. Por ejemplo, ese estímulo se traiciona o, mejor, se expresa en el título *L'Incendario*, que Marinetti impuso a la primera edición de los poemas de Palazzeschi (los poemas ahora parecen más crepusculares que futuristas). En cuanto al futurismo ruso, basta señalar que dentro de ese movimiento cristalizó brevemente una corriente o grupo cuyos miembros se autodenominaron *nichevoki*, lo que venía a significar “los nada-istas”. Mayakovsky dio una expresión nihilista extrema al antitradicionalismo y al culto de la *tabula rasa* cuando dijo: “Escribo *nihil* sobre todo lo que se ha hecho antes”. El vorticismismo inglés mostró agudamente el mismo estado de ánimo con su órgano oficial, de corta duración, *Blast* (explosión), llamado así por el mismo Wyndham Lewis, quien no menos

sugerentemente tituló sus propias memorias literarias, *Blasting and Bombardiering*. Pero quizás fue sólo en el dadaísmo donde la tendencia nihilista funcionó como la condición psíquica primaria, incluso solitaria; allí tomó la forma de una puerilidad intransigente y de un infantilismo extremo. Ya hemos mencionado este aspecto complementario y particular del nihilismo y lo haremos de nuevo; baste ahora para establecer que existió en la mentalidad vanguardista un nihilismo y un infantilismo que funcionaban recíprocamente. Además, como nos enseña la psicología práctica, el gusto por la destrucción parece innato en el alma del niño.

Sea como fuere, la tendencia nihilista en estado puro alcanzó demostrablemente su expresión más intensa y variada en el dadaísmo. En el fondo, la posición dadaísta comenzaba por repetir y llevar al extremo lo que Rimbaud, el gran abanderado de las vanguardias contemporáneas, ya había formulado al final de su carrera poética: “Ahora odio las efusiones místicas y los caprichos estilísticos. *Maintenant je sais que l'art est une sottise* (Ahora sé que el arte es una tontería)”. De una manera a la vez análoga y opuesta a la negación de Rimbaud, el nihilismo del dadá no es una postura específicamente literaria o estética; es radical y totalitario, integral y metafísico. Invierte no sólo el programa de acción del movimiento, sino también su propia razón de ser. “Dadá no significa nada”, declaró Tristan Tzara, y su declaración negativa debería extenderse a

cuestiones aún más sustanciales que el mero nombre. “Hay una gran tarea destructiva y negativa que hacer: barrer y limpiar”, así se lee en otro de los manifiestos del fundador. Estos manifiestos dadaístas anuncian una actitud totalmente nihilista, ya se trate del arte en general (“la abolición de la creación”) o del propio arte de vanguardia (“la abolición del futuro”). La segunda de estas fórmulas análogas ataca el mito predilecto no sólo del futurismo sino de toda la vanguardia.

Aunque muchos ex-dadaístas protestaron contra la historia del movimiento que Georges Ribemont-Dessaignes escribió para la *Nouvelle revue française*, ciertamente tenían razón al decir que “la acción del dadá fue una revuelta contra el arte, la moral y la sociedad”. Esto vuelve a demostrar que, en el espíritu del arte de vanguardia, la ideología y la psicología son tan importantes como la poética y la estética. Incluso un observador sin prejuicios como André Gide juzgó el dadaísmo, que sus partidarios habían llamado “una operación de demolición”, como una “operación de negación”: demolición y negación extendida a todos los valores humanos, como vemos en el título de uno de los órganos del movimiento, *Le Cannibal*.

Además, el nihilismo de vanguardia no se agotó en el dadaísmo. Así como había heredado, al menos en parte, la tendencia del futurismo, la transmitió a su vez, casi intacta, al surrealismo. No hace falta señalar que esta última

sobrevive, más o menos endémica y latente, en las experiencias vanguardistas más recientes. Como prueba, baste citar una pequeña revista fundada hace algunos años por un grupo de jóvenes escritores estadounidenses expatriados, lacónica y significativamente titulada *Zero*. La capacidad de la tendencia nihilista de transformarse en mil disfraces no niega, sino que afirma, su continuidad y permanencia; puede metamorfosearse en negaciones escépticas y cínicas, como sucedió a veces con los surrealistas, quienes más de una vez usaron la palabra de su líder André Breton para proclamar “el sentimiento de la inutilidad teatral y sin alegría de todas las cosas”. Naturalmente, la actitud nihilista tuvo sus reflejos estéticos inmediatos y espontáneos, entre ellos la imagen denigrante (de la que hablaremos más adelante), forma inspirada en un genuino nihilismo poético, sobre todo cuando está dictada por una intención que va más allá de los factores meramente técnicos de deformación del orden estilístico.

Sin embargo, sigue siendo cierto que el nihilismo de vanguardia es predominantemente de naturaleza psicológica o social, aunque funciona en términos de problema cultural. En otras palabras, estamos frente a una deformación psicológica profesional que está en función de fenómenos sociológicos particulares. Sin duda, la postura nihilista representa el punto de extrema tensión alcanzado por el antagonismo hacia el público y la tradición; sin duda su verdadero significado es una rebelión del artista

moderno contra el ambiente espiritual y social en el que está destinado a nacer, crecer y morir. Las motivaciones de esta revuelta aparecen simultáneamente bajo diferentes formas de reacción y escape: reacción contra la degradación moderna del arte en la cultura de masas y el arte popular; escape a un mundo muy alejado de la realidad cultural dominante, del arte vulgar y común, disolviendo el arte y la cultura en un nuevo y paradójico nirvana.

Sólo unos pocos críticos de izquierda, aquellos que no son insensibles al patetismo trágico de la cultura contemporánea, han sido capaces de comprender y sentir plenamente esta dialéctica nihilista del vanguardismo. Tal es el marxista británico Christopher Caudwell, como puede verse en un pasaje de sus *Estudios de una cultura agonizante*, que es válido a pesar del tono severamente condenatorio y del parcialismo de la ideología que lo inspira: “Así el arte burgués se desintegra bajo la tensión de dos fuerzas, ambas derivadas del mismo rasgo de la cultura burguesa: por un lado, la producción para el mercado, la vulgarización, la comercialización, por el otro, la hipostación de la obra como fin del proceso del arte, y poniendo la relación entre la obra de arte y el individuo como primordial, lo que conduce necesariamente a la disolución de aquellos valores sociales que hacen del arte en cuestión una relación social y, que por lo tanto conducen, en última instancia, a que la obra de arte deje de ser una obra de arte y se convierta en una mera fantasía privada... que en la

esfera del arte, produjo el creciente individualismo que, visto en su mejor momento en Shakespeare, fue un valor positivo, pero llevado a su límite finalmente significó la ruptura completa del arte en el surrealismo, el dadaísmo y el steinismo”.

Hablaré de ello más extensamente cuando estudiemos la conexión entre el arte de vanguardia y la sociedad de la que deriva y a la que se opone.

Agonismo

De importancia ilimitada es el momento del *agonismo*, que sin duda representa una de las tendencias psicológicas más inclusivas de la cultura moderna y merece, por lo tanto, una discusión más amplia. Pero aquí se tratará solo como una función del arte de vanguardia donde se manifiesta en algunas de las formas más típicas de ese arte. El significado ideal de la palabra agonismo está claramente unido al griego *agone*, la agonía del que deriva, aunque trasciende el significado etimológico puro. Si agonismo no significara más que *agone*, sería solo un sinónimo de activismo y expresaría solo el culto moderno de la competencia, el deporte y el juego. Si el agonismo no significara más que agonía, aludiría a ese sentido trágico de la vida tan intensamente sentido

por Pascal y Kierkegaard, Nietzsche y Dostoievski, por todos aquellos a los que Leone Sestov llamó los “filósofos de la tragedia”: el sentido de lo que ha popularizado el movimiento existencialista en nuestros días.

Pero lo que aquí entendemos por agonismo es más patético que trágico, no es ni cristiano ni dionisiaco. Derivado del patetismo histórico moderno, representa la motivación psicológica más profunda no sólo detrás del movimiento decadente, sino también detrás de las corrientes generales que culminan en ese movimiento particular y no se agotan en él, ya que estaban destinadas a sobrevivir a la decadencia y retroceder en el tiempo al propio romanticismo. En estas corrientes (y esto parece al menos una diferencia aparente con la posición decadente), la actitud agonista no es un estado mental pasivo, dominado exclusivamente por una sensación de catástrofe inminente; por el contrario, se esfuerza por transformar la catástrofe en un milagro. Al actuar, y a través de su mismo fracaso, tiende a un resultado que se justifica y se trasciende a sí mismo.

Agonismo significa tensión: el patetismo de un Laocoonte¹⁰ que lucha en su último espasmo por hacer inmortal y fecundo su propio sufrimiento. En resumen,

10 Laocoonte fue un sacerdote troyano quien, tras oponerse a la entrada en la ciudad del famoso Caballo de Troya, fue castigado por los dioses con el ataque de dos serpientes marinas que le mataron junto a sus hijos mellizos.

agonismo significa sacrificio y consagración: una pasión hiperbólica, un arco inclinado hacia lo imposible, una forma paradójica y positiva de derrotismo espiritual. El símbolo estético más característico de este estado de ánimo es precisamente aquella obra maestra intentada y fallida de las más extremas vanguardias literarias, el *Coup de dés* (lanzamiento de dados) realizado por Mallarmé casi como último gesto de desafío en el instante de suprema tensión.

Mario Praz, u otros por él, tradujeron con justicia como “agonía romántica” la traducción de su estudio sobre el culto a la muerte, la carne y el demonio, entre los temas más extremos y sintomáticos de la literatura moderna. El autor pretendía, demostrar una vez más la continuidad entre la mentalidad romántica y la vanguardista. Nada demuestra mejor la presencia de una mentalidad agonística en la conciencia estética de vanguardia que la frecuencia en la poesía moderna de lo que llamaremos la imagen hiperbólica (que se discutirá más adelante). Que el mito agonístico había sido adivinado más o menos oscuramente por la conciencia crítica contemporánea lo demuestra el frecuente concepto del artista como héroe–víctima. La tendencia agonística no sólo aparece dentro de los confines de la psicología estética o la sociología; a veces se expresa directamente incluso en la terminología crítica. Baste recordar el uso frecuente del concepto de tensión en el *New Criticism*, no sólo de manera antagónica, en referencia al conflicto que se supone que ocurre entre polaridades

opuestas dentro de una obra de arte, sino también a modo de contraste entre la obra y la atmósfera en, que se produce, contraste que presupone que el acto creador se produce en estado de crisis.

Evidentemente, en una época como la nuestra, dominada por la angustia o una angustia ajena a toda redención metafísica o mística, el agonismo debe ante todo concebirse como un sacrificio al Moloch del historicismo. El romanticismo es, en gran medida, historicismo, e historicismo significa no sólo una ampliación y profundización de la visión histórica del mundo, o la capacidad de comprender las infinitas metamorfosis del *Zeitgeist* (espíritu de época), sino también una idolatría de la historia, la historia no sólo del pasado, sino del presente y del futuro, convertida en divinidad. Esta es precisamente la función trascendental, o misión ideal, del agonismo de vanguardia, que se estudiará en la siguiente sección como futurismo, un término usado como sustantivo común para indicar una tendencia general más que un movimiento determinado. Mientras tanto, bastará aquí con definir la variante agonística del futurismo como un autosacrificio no a la gloria póstuma, sino a la gloria de la posteridad.

Pero de este lado, o del otro, del sacrificio agonístico por el futuro (las vanguardias eran lo suficientemente conscientes de ello como para nombrarse como movimiento), debemos decir también que los artistas de

vanguardia a veces se dejaron seducir por completo por un agonismo casi gratuito, por un sentido del sacrificio y un gusto morboso por el sufrimiento presente que no se concibe como una autoinmolación en nombre de las generaciones futuras. Podemos dar testimonio de este sentimiento desde el ámbito de la lírica. Ocurre en los versos de los *Caligrammes* de Apollinaire, utilizados para introducir este libro, en los que el poeta pide piedad por los hombres del presente:

*Pitie pour nous qui combattons toujours aux frontieres
De l'illimite et de l'avenir
Pitie pour nos erreurs pitie pour nos péchés.*

*(Piedad para nosotros que siempre peleamos en las
fronteras
De lo ilimitado y el futuro
Piedad para nuestros errores, piedad de nuestros
pecados).*

Pero también podemos dar testimonio desde el ámbito crítico para sustentar la verdad más general, utilizando un pasaje donde Massimo Bontempelli, después de declarar que “el espíritu mismo de los movimientos de vanguardia es el del sacrificio y la consagración de uno mismo por los que vienen después”, concluye luego con una afirmación que ni siquiera una cronología excesivamente restringida invalida: “En la práctica, las vanguardias de los primeros quince años del siglo (XX) se han sometido en general a la suerte de las

vanguardias militares, de las cuales se toma la imagen: hombres destinados al matadero para que después de ellos otros se detengan a edificar”.

Además, esta inmolación del yo al arte del futuro debe entenderse no sólo como un sacrificio anónimo y colectivo, sino también como la autoinmolación de la personalidad creadora aislada. Así, el sacrificio agonístico se siente como la obligación fatal del artista individual, no sólo del movimiento que lidera o de la corriente histórica que lo arrastra. Así Rimbaud en *Lettre du voyant* habla de la perdición que el destino asigna a cualquiera que quiera ser un nuevo poeta:

Qu ' il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé.

(Que muera en su salto a través de cosas inauditas e innumbrables: vendrán otros horribles trabajadores; ellos comenzarán en horizontes donde el otro se ha hundido).

Todavía en las ideologías de las vanguardias más recientes, el sacrificio agonístico se concibe en términos de un grupo colectivo de hombres nacidos y creciendo en el mismo momento de la historia: en otras palabras, como Gertrude Stein llamó a una generación que irónicamente se sobrevivió a sí misma y a una guerra mundial, como una generación perdida. Pero es importante repetir que este

destino es a menudo aceptado no sólo como un fatalismo histórico sino también psicológico. Así, la tendencia agonística en sí misma parece representar el impulso masoquista en la psicosis de vanguardia, así como el nihilismo parece ser lo sádico.

Futurismo

Precisamente en virtud de este paradójico agonismo, que funciona casi como un derrotismo positivo, los seguidores de la vanguardia en las artes actúan como si estuvieran dispuestos a hacer de sí mismos montones de estiércol para fertilizar las tierras conquistadas, o montañas de tierra, cadáveres sobre los que una nueva generación puede a su vez escalar la fortaleza sitiada. Real y verdadera *carrera de antorchas*, el agonismo se transforma entonces en futurismo, como bien entendió Bontempelli y nos lo mostró en el apartado anterior. Como ya se ha observado, el momento futurista pertenece a todas las vanguardias y no sólo a la que lleva su nombre; generalizar el término no es en lo más mínimo arbitrario, aun teniendo en cuenta que Ortega y Gasset y Arnold Toynbee lo utilizan como un término histórico y filosóficamente genérico para designar tendencias psicológicas eternas pertenecientes a todos los períodos y todas las fases de la cultura.

Por lo tanto, el así llamado movimiento futurista, fue solo un síntoma significativo de un estado mental más amplio y profundo. El futurismo italiano tuvo el gran mérito de fijarlo y expresarlo, acuñando como sello propio ese afortunadísimo término. En efecto, precisamente porque el momento futurista está más o menos presente en todas las vanguardias, las mejores definiciones no son las que ofrece el futurismo actual y oficial, que en todo caso sólo intuía sus aspectos más superficiales y externos; las mejores definiciones provienen de testigos fuera del movimiento específico. Uno de ellos es, nuevamente, Bontempelli quien, al final del pasaje citado anteriormente, proporciona, quizás sin saberlo y sin quererlo, la definición que buscamos: “En suma, las vanguardias tenían la función de crear lo primitivo o, mejor la condición primordial de la que nace el creador que se encuentra al comienzo de una nueva serie”. Esto quiere decir que en la psicología y la ideología del arte de vanguardia, históricamente considerada (desde el punto de vista de lo que los hegelianos llamarían la dialéctica histórica), la manifestación futurista representa, por así decirlo, una fase profética y utópica, el escenario de agitación y preparación de la revolución anunciada, si no la revolución misma.

Un paralelismo político tan evidente y natural no podía escapar a León Trotsky, quien en su libro de teoría y crítica literarias definió la misión histórica del futurismo ruso de la siguiente manera: “El futurismo fue la previsión de todo eso

(las crisis sociales y políticas inminentes, las explosiones y catástrofes de la historia por venir) dentro de la esfera del arte”.

Podemos entonces resumir la tendencia en cuestión diciendo que los iniciadores y seguidores de los movimientos de vanguardia eran conscientes de ser los precursores del arte del futuro. De ahí deriva la característica impaciencia del alma contemporánea que Umberto Saba apuntó claramente en uno de sus libritos de aforismos, pensando quizás no sólo en nuestro siglo sino también en el movimiento Novecento que lleva su nombre: “El siglo XX parece tener un deseo solo: llegar al XXI lo antes posible”. Para comprender la impaciencia histórica del vanguardismo necesitamos, en primer lugar, examinar críticamente el componente agonístico del concepto de precursor.

La idea del precursor, como se usa comúnmente, es un concepto a posteriori. Se trata de una conciencia histórica retrospectiva que identifica hombres e ideas de un pasado más o menos remoto que parecen haber anticipado alguna revelación filosófica o religiosa, ética o política, cultural o artística perteneciente al presente o al pasado menos remoto. En los raros momentos en que el arte de vanguardia busca justificarse por la autoridad o el arbitraje de la historia, en cualquiera de los parciales y esporádicos arrebatos de humanismo o tradicionalismo que lo aquejan

una y otra vez, se digna buscar su propia patente de nobleza en las crónicas del pasado y trazar por sí mismo un árbol genealógico de antepasados más o menos auténticos, precursores más o menos lejanos.

Tal regresión es particularmente errónea en el caso que estamos estudiando aquí. De hecho, aunque por razones diferentes, parece haber justicia en las polémicas afirmaciones de sus seguidores y partidarios de que el arte de vanguardia es un arte de excepción, excepcional no sólo en el presente sino en toda la tradición. Pero en todo caso la regresión es falaz: históricamente es claramente arbitrario, un patente anacronismo espiritual, creer en la existencia objetiva de precursores concretos, y por tanto identificables, para una realidad histórica dada. Ante tal pretensión, sólo caben dos alternativas: o admitir que todos, como hijos de la historia y del pasado, han tenido precursores (excepto Adán) y que estos precursores son ni más ni menos que todo el género humano; o, por el contrario, negar que nadie haya tenido nunca ninguno, en la medida en que cada uno de nosotros constituye un *unicum* y un *individuum*, cada uno de los cuales encierra en sí mismo una personalidad histórica y psíquica irreductible e inconfundible.

La nulidad del concepto precursor, entendido retrospectivamente, se multiplica hasta el infinito cuando se considera en relación inversa, en función del futuro, un

anacronismo anticipatorio –que es precisamente lo que la vanguardia en general, y el futurismo en particular, hacen. ¿Cómo podemos razonable y conscientemente considerarnos como las raíces o semillas de una planta de este lado de la creación, que aún no existe en ningún terreno histórico sólido, de cuya capacidad para echar raíces, de cuyo poder de crecimiento, no sabemos nada, ignorando incluso su especie botánica? Si con esta pregunta, por meramente retórica que sea, pretendemos negar valor al precursor como concepto, debemos tener cuidado de no desacreditar o menospreciar su significado y alcance como mito. Su carácter mítico constituye la eficacia y la importancia de esta idea–fuerza, rica en poderes normativos y virtudes formativas, como lo es cualquier creencia metafísica o mística.

Similares poderes y virtudes se adhieren naturalmente incluso en la primera y más modesta concepción contenida en la noción del precursor, que en su totalidad e integridad solo podría haber sido formulada por modernistas autocomplacientes, aquellos que ignoraban, o al menos estaban alienados de, el espíritu de los antiguos que –y cuánto– amaba la noción opuesta del epígono (cuando ésta estaba, naturalmente, desprovista del sentido excesivamente peyorativo que ahora se atribuye a la palabra). Pero la intensidad metafísica y mística del mito precursor crece en proporción geométrica cuando la relación inicial es sustituida (presente–pasado, operando a

favor de la edad contemporánea presente y de la generación a la que pertenecemos) por una relación inversa (presente–futuro), donde, siguiendo los dictados del espíritu agonista, la generación actual y la cultura de nuestros días se convierten en una función subordinada de la cultura por venir.

Esta actitud, en sí misma, forma parte integrante de lo que podría llamarse la mitología histórica del arte contemporáneo, y ejerce una influencia particular en la psicología e ideología de vanguardia. Precisamente, por tanto, actúa directamente, como fermento emocional, sobre la mentalidad del artista de nuestro tiempo, haciéndole asumir posiciones arbitrarias y paradójicas frente a su propia obra. Por lo tanto, rara vez se expresa en la teoría crítica, sino líricamente, como una confesión poética. Este tipo, o modo, de confesión se repite en la prosa de los manifiestos, que a menudo son ficción y literatura más que estética y poética. Recurre aún más frecuentemente en las propias obras de arte, como en estas líneas de Mayakovsky, significativas también porque traicionan el ideal hiperbólico de una manera totalmente mecánica y cuantitativa:

*Shakespeare y Byron poseían 80.000 palabras en total:
El futuro poeta deberá en cada minuto
poseer 80.000.000.000 de palabras, al cuadrado.*

Como muestra tal cita, el autor parece concebir su propio

arte y el de su generación como una fase preparatoria, como el estudio o el preludio de una futura revolución en las artes. La poesía del futuro está provista de un arsenal de instrumentos verbales que crece en proporción geométrica, en contraste con las proporciones aritméticas de los medios técnicos actualmente disponibles; un arsenal de medios futuros cuya cantidad sólo puede expresarse en cifras astronómicas o en virtud de una imagen hiperbólica.

El sentido o conciencia de pertenecer a un estadio intermedio, a un presente ya distinto del pasado y a un futuro en potencia que sólo será válido cuando el futuro sea actualidad, todo ello explica el origen de la idea de transición de la convivencia agonística. Concepto por antonomasia, mito predilecto de una época apocalíptica y en crisis, mito especialmente querido por las vanguardias más recientes y, a pesar de todas las apariencias, ligado a la actitud futurista. Que el espíritu de vanguardia era consciente de a dónde conduce este concepto lo prueba el hecho de que una revista literaria, escrita en inglés, sacase a relucir durante años en París la obra de escritores expatriados y cosmopolitas; recomendando y publicado fragmentos del *Finnegans Wake* cuando el experimento extremo de James Joyce era todavía un “trabajo en progreso”. El fundador y director de esta revista, Eugene Jolas, optó por titularla, paradójicamente con minúscula inicial, *transición*.

La idea de transición, como variante del futurismo de vanguardia, revela claramente su función especial como antítesis del mito histórico favorecido por las épocas clásicas, tan luminosamente formulado por Ortega en *La rebelión de las masas*: el mito que consiste en la creencia ilusoria de cada una de esas épocas clásicas de haber llegado a la “plenitud de los tiempos”. Cada época clásica se sintió representada como una cumbre, para la que el pasado reciente era sólo el camino y que el futuro inminente estaría obligado a preservar si deseaba evitar lo que de otro modo sería un retroceso fatal e infeliz en la barbarie. En virtud de una análoga antítesis histórico-mítica, la de lo clásico y lo romántico, la antinomia de lo clásico y lo transicional recuerda de nuevo el problema de la relación de la vanguardia con el romanticismo, y obliga a examinar esa relación desde una perspectiva futurista.

Para un observador superficial, la idea romántica del *Zeitgeist* aparece de hecho casi como una variación moderna del mito de la plenitud de los tiempos. Pero ese mito es estático, mientras que el mito *Zeitgeist* es dinámico. El principio fundamental de este último es que cada época alcanza la plenitud de su propio tiempo, no por el ser, sino por el devenir, no en cuanto a sí mismo, sino a su misión histórica relativa y, por tanto, relativa a la historia como un absoluto. Esto quiere decir que para los modernos la conciencia de la culminación histórica, o de la plenitud del tiempo, es a la vez otorgada o negada a cada época, y

pertenece a ninguna o a todas. En la conciencia de una época, no es el presente el que culmina el pasado, sino el pasado el que culmina en el presente, y el presente es a su vez entendido como un nuevo triunfo de valores antiguos y eternos, como un retorno a los principios de lo verdadero y lo justo, como restauración o renacimiento de esos principios. Pero para los modernos el presente es válido sólo en virtud de las potencialidades del futuro, como matriz del futuro, en cuanto fragua de la historia en continua metamorfosis, vista como revolución espiritual permanente.

Aquí, nuevamente, vemos el espíritu romántico y el espíritu vanguardista en contraste, para demostrar que lo que llamamos el futurismo de la vanguardia no podría haber nacido sin el precedente romántico del *Zeitgeist* (espíritu de época). Los dos mitos son complementarios: el “presentismo” del *Zeitgeist* se compara con el futurismo del arte contemporáneo como el romanticismo con el vanguardismo. Además, fue precisamente con el término “presentismo” que Wyndham Lewis definió el credo del movimiento que fundó y denominó “vorticismo”, con el que se engañaba a sí mismo creyendo que había superado el futurismo italiano y francés, como también intentaron hacer los dadaístas cuando postularon la “abolición del futuro”. Puede ser que al hacerlo el dadaísmo y el vorticismo vencieran al futurismo histórico y concreto, pero ciertamente no al futurismo típico e ideal, lo que debería

definirse como la interpretación agonística de la misión del presente. En cualquier caso, la imagen utilizada por Wyndham Lewis es agónica y nihilista cuando, en su manifiesto, describe su movimiento como “el nuevo vórtice”, que “se sumerge en el corazón del presente”.

Un pasaje de Jung prueba que la dialéctica del Zeitgeist no fue exclusiva de las culturas románticas y vanguardistas, sino que se extiende fácilmente a casi todos los sectores de la civilización de nuestro tiempo y contagia incluso a los exponentes filosóficos y científicos. Uno de los pasajes de Jung revela la clara conciencia de la absoluta modernidad de la concepción del presente como matriz del futuro, así como del valor cuasi trascendental que ha asumido para nosotros la idea, o imagen, de transición: “Hoy es un proceso de transición que se separa del ayer para ir hacia el mañana. Quien así lo comprende, tiene derecho a considerarse un moderno”. Y en otro pasaje el mismo autor muestra que entiende la conexión entre el mito decimonónico del progreso ilimitado y las utopías vanguardistas de las vanguardias. También percibe los componentes antagónicos, antitradicionales, nihilistas y agonísticos, en la actitud futurista: “El ideal progresista es siempre bastante abstracto, antinatural e inmoral, en la medida en que requiere infidelidad a la tradición. El progreso ganado por la fuerza de voluntad es siempre un espasmo”.

Decadencia

En este punto necesitamos otro paréntesis. Se puede dudar legítimamente de que lo que la historia de las artes y las letras modernas conoce como decadencia sea realmente un movimiento de vanguardia, aunque se reconozca su parentesco general con el romanticismo. En realidad, una conciencia retrospectiva de sus precursores es característica de la mentalidad decadente, y las “decadencias” modernas no hacen más que apelar a civilizaciones difuntas, a decadencias predecesoras y antiguas: alejandrino o helenismo bizantino; el latín del bajo imperio, o el latín de la Edad Media, de aquellos siglos más oscuros, bárbaros y góticos. Por otro lado, una tendencia a ignorar el lado anticipatorio y prospectivo del concepto precursor parece surgir con la misma naturalidad que el término decadente. Ignora también los aspectos antihistóricos y presentistas de la mente de vanguardia: el primero es ignorado por su propia visión del pasado como una decadencia ininterrumpida; el segundo, por su propio concepto de decadencia como puro *Zeitgeist*.

A este respecto debe observarse que el espíritu decadente en ocasiones (aunque no siempre) se muestra hostil a la civilización contemporánea, y esto podría llevar a suponer

una actitud negativa por parte de los decadentes ante la impaciencia futurista de las vanguardias. Theophile Gautier muestra que no siempre es así cuando afirma, en su ensayo sobre Baudelaire, que el espíritu decadente está en armonía con la crisis de la civilización contemporánea. La hipótesis de Gautier, así como la relación implícita entre decadencia y futurismo, parecería confirmarse por la confrontación y el contraste entre la definición rusa y la italiana. El viejo poeta ruso Vyacheslav Ivanov, en su debate con Mikhail Gershenzon sobre los destinos culturales (“Correspondencia de esquinas opuestas”), definió la decadencia como “el sentimiento, a la vez opresivo y exaltante, de ser el último de una serie”. Bontempelli, al final del pasaje citado anteriormente, cree que la misión y función de la vanguardia es la apertura de una nueva serie, o al menos la preparación de su camino.

Estas dos definiciones representan dos extremos y como tales se tocan, mostrando que la decadencia y el vanguardismo están relacionados, si no son idénticos. La distinción implícita es secundaria, limitándose a reconocer que, mientras la mentalidad futurista espera trémula una palingenesis artística, preparándose práctica y místicamente para su advenimiento, la mentalidad decadente se resigna a esperarla pasivamente, con angustiosa fatalidad y angustia inerte. Bontempelli considera que el objetivo y el ideal de la vanguardia es el establecimiento de una condición primitiva o primordial

que hará posible un gran renacimiento futuro. Pero en el espíritu decadente también se puede percibir una profunda y perturbada nostalgia de un nuevo primitivismo: la espera con una mezcla de miedo y esperanza por la llegada de un nuevo “regreso a la barbarie”. Paul Verlaine ya había intuido este contraste sentimental y dialéctico cuando cerró su soneto “Decadencia” con la visión de una turba de “enormes bárbaros blancos” en el horizonte del cielo sobre el hundido Imperio Romano.

En el fondo no hay gran diferencia entre el sueño del decadente de una nueva infancia (querida por la vejez) y el sueño del futurista de una nueva madurez o juventud, de un mundo más virginal y más fuerte. La degeneración y la inmadurez aspiran igualmente a trascender el yo en un florecimiento posterior; así las generaciones que se sienten decrepitas, como las que se sienten adolescentes, son ambas generaciones perdidas por excelencia. Si las tendencias agonísticas triunfan en el futurismo de vanguardia, un agonismo pasivo domina la mentalidad decadente, la pura y simple sensación de agonía. Decadencia no es más que una morbosa complacencia en sentirse pasado: un sentimiento que también, inconscientemente, inspira los holocaustos de la vanguardia hacia el futuro cultural.

El *Zeitgeist* que para los románticos era sólo una de las muchas metamorfosis del genio de la historia, por lo tanto

una manifestación dialéctica y dramática, se convirtió para la vanguardia en una manifestación trágica y heroica para los decadentes, dionisiacos o patéticos. Nada está más lleno de patetismo que el determinismo o el nihilismo; por tanto, nada más lleno de patetismo que el fatalismo anarquista de los dadaístas, que en el fondo representaron sólo un retorno a la decadencia dentro de las vanguardias recientes. Así, la definición de decadencia de Von Sydow como una “cultura de la negación” parece especialmente adecuada para los dadaístas. Sin embargo, se podría decir lo mismo del futurismo, en el que el crítico Piccone Stella, escribiendo con motivo de la muerte de Marinetti, creía ver “la última patrulla ruidosa de la decadencia europea” (percibida por otros antes que él, empezando por Benedetto Croce y Francesco Flora). Esto explica por qué y cómo el motivo más fácil y frecuente de la crítica hostil es acusar de decadencia a todo el arte de vanguardia, siguiendo un prejuicio que los izquierdistas aman tanto como los derechistas. Pero este prejuicio se descalifica a sí mismo al usar el mito o el concepto de manera antihistórica.

Esta digresión demasiado larga puede justificarse como una prueba complementaria de la hipótesis de que existe una continuidad histórica entre el *Zeitgeist* (espíritu de época) romántico y el vanguardista. En efecto, establece una conexión suplementaria entre el historicismo paradójico del amor por el pasado del decadente y el futurismo no menos paradójico de la vanguardia.

Aconsejamos a quien tenga dudas a este respecto que vuelva a pensar en el concepto de transición, que hemos demostrado que está relacionado con el futurismo y que en sí mismo revela una afinidad con la decadencia.

V. MODA, GUSTO Y PÚBLICO

Moda, vanguardia y estereotipo

Hemos considerado el antagonismo hacia el público y el sacrificio agonístico por el bien del futuro como categorías psicológicas abstractas y momentos de una tensión teórica; sólo así pueden tomarse como axiomas. Pero en la realidad histórica y cotidiana funcionan de un modo totalmente empírico y relativista: incluso la vanguardia tiene que vivir y trabajar en el presente, aceptar compromisos y ajustes, reconciliarse con la cultura oficial de la época, y colaborar con al menos una parte del público. Estos ajustes y compromisos, reconciliaciones y colaboraciones, son también recíprocos y se hacen necesarios por la intervención de un factor poderoso, la moda. Estudiaremos ese factor, primero en sí mismo; luego en relación con el espíritu de vanguardia.

La característica principal de la moda es imponer y aceptar repentinamente como una nueva regla o norma lo que hasta un minuto antes era una excepción o un capricho, para luego abandonarlo nuevamente cuando se ha convertido en un lugar común, en “cosa” de todos. La tarea de la moda, en definitiva, es mantener un proceso continuo de estandarización: poner una rareza o novedad en un uso general y universal, y luego pasar a otra rareza o novedad cuando la primera ha dejado de serlo. En la esfera del arte, podemos expresar este fenómeno diciendo que la moda tiende a traducir una forma nueva o extraña en formas aceptables e imitables y luego a someter alguna otra forma a análogas metamorfosis y conversiones tan pronto como la primera se ha hecho difusa y lo suficientemente común como para haberse convertido en lo que los franceses llaman *poncif* (cliché) y que podemos anglicanizar como “estereotipo”.

Según la ingeniosa paradoja de Baudelaire, la tarea principal del genio es precisamente inventar un estereotipo. No hace falta recordar que la genialidad es un concepto exquisitamente romántico, pero vale la pena subrayar la modernidad del estereotipo. La tarea tácitamente enunciada del arte clásico era la espléndida repetición de las eternas máximas de la sabiduría antigua; imposible, pues, que conciba peyorativamente el lugar común. Pero desde el triunfo del culto romántico a la originalidad y la novedad, el equivalente estético del lugar común ha pasado

a ser considerado cada vez más peyorativamente. Precisamente por eso el estereotipo es un concepto enteramente moderno; en virtud de esa modernidad existe, a pesar de las apariencias contrarias, una conexión entre la vanguardia y los estereotipos. De hecho, Clement Greenberg trató de establecer la existencia de tal conexión en un artículo del *Partisan Review* hace muchos años. Yuxtapuso los conceptos de vanguardia y kitsch (el sinónimo alemán del francés *poncif*. Si *poncif* o estereotipo significa la vulgaridad de un tema, kitsch subraya la mediocridad o banalidad de una obra de arte particular). Greenberg estableció la conexión en un nivel que no era puramente crítico o literario. Como crítico de izquierda sostenía que la vanguardia y el kitsch eran frutos culturales, tan malos unos como otros, de una situación social, económica y política única; resultados equivalentes y paralelos, en el campo del arte, de la misma etapa de evolución o, mejor, de la misma fase de decadencia en la sociedad burguesa y capitalista. Podríamos resumir la posición de Greenberg, traduciéndola al lenguaje de Spengler, diciendo que la coincidencia de vanguardia y kitsch muestra que estamos ante una Civilización ya incapaz de producir una *Kultur*.

La validez de la observación de Greenberg reside en su reconocimiento de que los dos términos, kitsch y avant-garde, son antitéticos en apariencia, pero correlativos en sustancia. Su error radica en tratar la esencia de esa correlación de manera demasiado genérica: la concibe no

sólo en la perspectiva de la historia social sino también de la historia cultural, no sólo según la sociología sino también según la ideología y la psicología del arte de vanguardia. Los términos kitsch y estereotipo deben entonces ser estudiados en una dialéctica histórica específica, no en la sociológica generalizada. Debemos usar el método comparativo sin desdibujar las categorías o comparar cosas esencialmente disímiles. Para entender estos términos y sus equivalentes (francés cliché, sinónimo de *poncif*; español cursi, adjetivos correspondientes a kitsch, al que también se vincula el francés *croûte* (costra), aunque este último es exclusivo de la jerga de la pintura), primero de todo, debemos ver si los conceptos que contienen representan un fenómeno nuevo para la historia cultural, y si la conciencia estética siente que son nuevos. Esto significa que debemos probar nuestro postulado inicial: la modernidad del concepto de kitsch y de estereotipo.

Como se señaló, precisamente porque se comprometió a perpetuar los lugares comunes de los contenidos y las formas tradicionales (y se entendía que lo hacía), el arte clásico fue, por definición, incapaz de establecer una categoría estética sobre lo común. El pensamiento clásico sobre el arte admite una sola categoría negativa: lo feo. A diferencia de la belleza, que se concibe como única y absoluta, el clasicismo contempla lo feo como múltiple y relativo, en una variedad infinita y no sólo verbal (lo imperfecto, lo exagerado, lo desproporcionado, lo grotesco,

lo monstruoso). Aun así, todos ellos pueden ser reducidos al criterio de un error formal de comisión u omisión, de exceso o deficiencia. Esto significa que la estética clásica, contrariamente a la moderna, no estaba en condiciones de admitir en la categoría de lo feo aquellas formas de las que podría decirse que tienen una belleza no nueva, una belleza familiar o conocida, una belleza envejecida, una belleza repetida o común: todos los sinónimos que podrían servir para definir kitsch o estereotipo.

Sólo el arte moderno, porque expresa la vanguardia como su propio momento extremo o supremo, o simplemente porque es hijo de la estética romántica de la originalidad y la novedad, se puede considerar como la forma típica –y tal vez única– de lo feo, de lo que podríamos llamar belleza *ci-devant*, la belleza del Antiguo Régimen, la ex-belleza. El arte clásico, mediante el método de la imitación y la práctica de la repetición, tiende hacia el ideal de renovación, en el sentido de integración y perfección. Pero para el arte moderno en general, y para las vanguardias en particular, el único error estético irremediable y absoluto es una creación artística tradicional, un arte que se imita y se repite. De la ansiosa añoranza moderna por lo que Remy de Gourmont eligió llamar, sugerentemente, “le beau inedit” (la hermosa nueva) deriva esa experimentación insomne y febril que es una de las manifestaciones más características de la vanguardia; su labor asidua es una telaraña eterna de Penélope, con el tejido de sus formas rehecho cada día y

deshecho cada noche. Quizá Ezra Pound quiso sugerir tanto la necesidad como la dificultad de tal empresa cuando una vez definió la belleza del arte como “un breve suspiro entre una figura y otra”.

La conexión entre vanguardia y moda es, por tanto, evidente: también la moda es una telaraña de Penélope; la moda también pasa por la fase de novedad y extrañeza, sorpresa y escándalo, antes de abandonar las nuevas formas cuando se vuelven cliché, kitsch, estereotipo. De ahí la profunda verdad de la paradoja de Baudelaire, que da al genio la tarea de crear estereotipos. Y de ahí se sigue, por el principio de contradicción inherente al culto obsesivo del genio en la cultura moderna, que la vanguardia está condenada a conquistar, por influencia de la moda, esa misma popularidad que una vez desdeñó; y este es el comienzo de su final. De hecho, este es el destino inevitable e inexorable de cada movimiento: levantarse contra la moda recién superada de una vieja vanguardia y morir cuando aparece una nueva moda, movimiento o vanguardia.

Tal fue el destino del naturalismo, hijo legítimo del romanticismo al que se opuso precisamente cuando la mentalidad romántica se había puesto de moda, y éste a su vez desapareció repentinamente tras su propio triunfo, empujado por tendencias seudoidealistas y místicas. Tal fue también el destino de la decadencia, fundada en gran parte

por desertores de ese mismo naturalismo, y que nunca se recuperó del golpe que le asestó con el éxito del gusto decadente por la vía del esteticismo mundano y las artes del vestuario y la decoración de interiores, en una corriente conocida como Sezession, art nouveau o sthe freedom. El cubismo y el futurismo se han convertido ahora en los estereotipos de las artes decorativas y aplicadas, en el diseño de escenarios y muebles para el hogar. El funcionalismo arquitectónico está en proceso de convertirse en el cliché de la industria de la construcción. El Novecento italiano murió exactamente cuando su nombre se convirtió en un eslogan comercial, dado a muebles y baratijas, a menudo hinchados, extraños y grotescos. El surrealismo empezó a hundirse precisamente cuando algunos de sus procedimientos adquirieron la sanción del sensacionalismo en el arte popular y comercial. Incluso el cine de vanguardia, ejemplificado en obras como *Le sang d'un poete* de Cocteau, ve sus técnicas copiadas y deformadas por los hacedores de sueños de las diversas Cinecittà. Realmente podemos decir que desde este punto de vista toda la historia del arte de vanguardia parece reducirse a una serie ininterrumpida de modas. No en vano, una de las más bellas revistas del simbolismo francés optó por llamarse *La Vogue* (La moda).

La moda, entonces, es un factor importante en lo que podríamos llamar la sociología del gusto, donde opera, por así decirlo, como un demiurgo. En el caso particular del

gusto moderno, aparece simultáneamente como el gran justificador, modificador y negador del arte de vanguardia. En el mundo del arte también ejerce su función de árbitro de lo efímero, regulador de lo viejo y lo nuevo, sublimador del capricho. Su naturaleza es voluble y compuesta. Ahí tenemos la razón por la que la moda no crea estilo (incluso si los ingleses llaman a la moda en decoración “estilo” además de “moda”): ella crea en cambio “lo elegante”. Y la estilización es exactamente lo que los rusos llamaban su propia libertad o *art nouveau*, ese momento de esteticismo ecléctico o decadencia vulgarizada. El arte de vanguardia, porque a veces su propia creación no es más válida o duradera que una moda, no puede sino someterse a la influencia de la moda. De esta manera, incluso el observador hostil, insensible al arte de vanguardia, puede tener razón cuando, como Huizinga, afirma que el arte moderno es “mucho más susceptible a la moda y la mecanización que la ciencia”.

Esta susceptibilidad, en efecto, no impide que la tarea de la vanguardia sea, al menos en la intención, trascender la moda y conquistar, más allá de la moda secular que es el clasicismo, la sanción de sus propios clásicos. A veces esa aspiración se logra. Para tomar un ejemplo que no despierte protestas, baste citar el caso de Cézanne. Ahora bien, esto significa, concediendo que no puede ni debe aspirar a la academia, que la vanguardia puede y debe aspirar a la tradición: una tradición concebida no estática sino

dinámicamente, como un valor en constante evolución y formación. Una tradición así concebida se modifica con la aparición de cada nueva obra maestra, de cada obra válida: una tradición antitradicional, pues, una maravillosa combinación de ingenio vanguardista y temperamento clásico. Una tradición tan paradójica y tan justa fue formulada por TS Eliot. Volveremos a discutirlo en el apartado de la crítica.

Intelectualidad y élite

Hasta ahora hemos estudiado la conexión entre moda y vanguardia de manera abstracta y general. Ahora conviene señalar la acción práctica que realiza la moda en el ámbito del arte y las letras contemporáneos. El punto de vista es ahora el del espectador y no el del actor: los espectadores que sí van a ver, por supuesto, no los que se quedan fuera. En definitiva, ahora estudiamos, siempre en términos del principio de la moda, la relación entre la vanguardia y una parte del público, la parte compuesta por sus fieles y devotos seguidores.

Quien conoce a los habituales de las manifestaciones artísticas y culturales de nuestros días (visitantes y frequentadores de galerías, aficionados a obras de teatro y

conciertos de “lo excepcional”, lectores de catálogos y folletos, comentaristas de manifiestos y programas, bibliófilos de estantería y buscadores de páginas sin cortar, suscriptores de ediciones limitadas y aquellos a quienes les envían por correo pequeñas revistas) sabe muy bien que además del escaso puñado de los que entienden, que aprueban o desaprueban con motivos razonables caso por caso, tenemos otros dos tipos de público. Uno es el grupo formado por aquellos para quienes la moda válida, en poesía, pintura, escultura, arquitectura o teatro, es la moda de un solo movimiento, o de unos pocos movimientos que forman una sola serie; para ellos cualquier manifestación ajena a ese movimiento, o a esa serie, no es arte de vanguardia, no es arte en absoluto. El otro es el grupo formado por aquellos individuos que consideran en su conjunto las modas de las distintas vanguardias; para ellos, los diversos movimientos no son más que partes y, por lo tanto, aceptan cada variación del modernismo con el mismo entusiasmo indiferenciado e inmoderado, sin excepción ni reserva. Por un lado, una pasión indiscriminada por la vanguardia (como la que otros sienten por la tradición y la academia); por otro lado, una pasión exclusiva por un movimiento o un tipo particular de vanguardia (como la que algunos sienten por una tradición o academia en particular). En ese vicio o pasión social llamado esnobismo se repiten las mismas alternativas que en la decoración del hogar, donde unos se mantienen fieles a la moda de su juventud a lo largo de su vida y otros en cambio adoptan, una tras otra,

todas las modas de las generaciones posteriores a la suya propia. Dos actitudes a la vez análogas y diversas, pero ambas provenientes del imperio de la moda.

De la misma manera la vanguardia va adquiriendo su público y perdiéndolo; precisamente el concepto de moda nos permite comprender de qué manera indirecta, a través de una conexión negativa, se forma ese público y qué estratos y materiales entran en su composición. Una vez más, nuestros acostumbrados paralelismos históricos ayudan. El público de las artes y las letras nunca fue, hasta el umbral de la época romántica, una clase, sino una élite especial, que sólo podía formarse o reclutarse dentro de una clase determinada, provista de los elementos más inteligentes y educados de la clase dirigente, orden o grupo social dominante (sea o no una aristocracia en sentido estricto). La idea de que, en culturas excepcionales o en épocas particularmente espléndidas, el público de aficionados y entendidos coincidía casi en su totalidad con toda la política –Atenas, Florencia o París– es una ilusión romántica y romantizante; incluso en esos casos el público electo era sólo una minoría, una parte más o menos grande del demos, es decir, la ciudadanía en el poder político en Atenas; los miembros del Arti, esos artesanos o la orden de comerciantes en Florencia; la corte o la burguesía ilustrada de París.

En estos casos no se trata tanto de un público–clase como

de un público de una clase (palabra usada de manera puramente descriptiva, no como un juicio de valor como lo hacen tanto los críticos de izquierda como de derecha, unos con uno negativa y los otros con una intención positiva). Más tarde, la revolución y la democracia, al destruir la vieja élite social, destruyeron la élite intelectual derivada de ella: ningún grupo social estaba entonces en condiciones de expresar un ejemplo de sí mismo como *arbiter elegantiarum* (también conocido como *cortigiano*, *gentleman* u *honnête homme*) en el ámbito del arte y la cultura.

En compensación, revolución y democracia, a partir de Rousseau, aumentaron enormemente desde un punto de vista cuantitativo, multiplicaron casi hasta el infinito, al público (sin calificativo); a este aumento se sumaron instrumentos e instituciones posteriores, como la educación obligatoria y la prensa o las ideologías como el populismo y el socialismo. Al mismo tiempo, como es natural, se estaba formando una nueva élite intelectual, pero formada de manera que perdía toda conexión directa con el concepto de clase. El aficionado y conocedor a la vieja usanza había pertenecido a la clase dominante o era admitido en ella precisamente porque era capaz, aunque viniera de las clases inferiores, de comprender los criterios y gustos de esa clase, capaz de compartir sus valores. Pero el moderno aficionado al arte y la cultura, aunque en su mayor parte provenga de la pequeña o media burguesía,

puede pertenecer durante mucho tiempo o no a ninguna clase, aristocracia terrateniente o burguesía industrial, profesional o burócrata, y en países socialmente avanzados incluso al proletariado o los agricultores.

Alexander Herzen tenía un sentido agudo y claro para un fenómeno análogo, que alcanzó formas particularmente intensas en la Rusia zarista. Allí la aristocracia, si bien generó en sí misma una élite intelectual a veces refinada y culta, permaneció en su conjunto semiculta, semibárbara; nunca hubo una burguesía real y genuina. De ahí surgió un orden intelectual en las capas inferiores, o fue creado por aquellos que fueron rechazados por otras clases: un orden intelectual cuya función, sin embargo, no era tanto cultural como política, operando no como una élite sino como un partido. Para designar este orden, Herzen acuñó el término “intelligentsia”, que no se transcribió de acuerdo con la transliteración fonética de la ortografía rusa, sino que se retomó de la forma de la palabra latina original, usada de una manera muy nueva y extraña.

Arnold Toynbee optó por dar al término elaborado por Herzen el significado arbitrario de una burocracia intelectual que surge desde abajo en un país atrasado, cuyo objetivo principal es hacer posible la modernización o evolución tecnológica de ese país, llevándolo hacia las formas materiales y externas de culturas extranjeras más eficientes y progresistas. Esto puede explicar, por ejemplo,

la occidentalización de Rusia o la anglicización de la India. Toynbee no ve que su concepto de intelectualidad no designa un fenómeno regular o general en las condiciones hipotéticas: ninguna clase de este tipo ha aparecido, por ejemplo, en el proceso de occidentalización de Japón. Además, este no es el significado normal de la palabra en Inglaterra y América, quizás las únicas regiones de la cultura occidental donde ha echado raíces, donde en general no significa una clase u orden, sino la categoría profesional de los intelectuales, en particular (lo que justifica aquí nuestra digresión) ese ambiente de letras y cultura que amuebla no sólo a los actores sino también a los espectadores del arte de vanguardia.

En Rusia, el término *intelligentsia*, sin convertirse en una distinción de clase, ha seguido siendo social; la traducción exacta sería quizás “aquellos que trabajan con el intelecto” o “el proletariado cultural”. De hecho, en los países latinos su término correspondiente es precisamente ese, “el proletariado intelectual”. Pero estos intelectuales no son tanto proletarios como proletarizantes. En otras palabras, pueden volverse ligados ideológica y políticamente a la masa de trabajadores y campesinos, pero no son, en el fondo, un orden económicamente ligado a los intereses de esas masas. Un miembro de la *intelligentsia* no nace sino que se hace; convertirse en miembro de la intelectualidad significa proletarizar. El crítico radical Mikhailovsky, precisamente porque no pudo determinar un origen

socioeconómico por el cual explicar los motivos y la personalidad de Dostoievski (según los dictados de la crítica sociológica rusa), se vio obligado a adoptar el término *raznochinets*, que significa no pertenecer a un orden definido o a cualquier estrato social identificable con el pueblo, la burguesía o la aristocracia.

Veremos más adelante que el término intelectualidad no puede describir al público de vanguardia, pero sin duda puede designar cierto tipo de público, identificado esencialmente como una vaga categoría profesional. De hecho, mientras que en Occidente el término significa principalmente los profesionales de la cultura, en Rusia y otros países eslavos o comunistas ahora significa simplemente profesionales, incluidos niños y familias: no solo el hombre de letras y el artista, el maestro y el erudito, el científico y el costurero, el periodista y el trabajador social, sino también el ingeniero y el técnico, el abogado y el médico, el veterinario y la comadrona, el contable y el agrimensor. A la clasificación, en referencia al mundo capitalista opuesto, se suma la noción de que el desequilibrio entre la condición cultural y la situación económica condena a la intelectualidad a servir a una sociedad que pretende convertirla en siervos.

Parece más justo atenerse a esta interpretación rusa del concepto, enteramente social y nada cultural, y así no confundir la intelectualidad con la élite intelectual. Pero aún

más importante para el presente argumento es rechazar la idea de que el público para el arte de vanguardia lo proporciona la intelectualidad como tal. El público de vanguardia no está determinado social sino intelectual y psicológicamente; sus razones, verdaderas o falsas, son razones del intelecto y la intelectualidad no tiene el monopolio de eso, precisamente porque la intelectualidad nunca es del todo lo mismo que la élite intelectual. Arthur Koestler, en uno de los ensayos de *The Yogi and the Commissar*, aun cuando sostiene que es una “aspiración hacia el pensamiento independiente” la que proporciona la única característica de grupo válida de la intelectualidad”, agrega puntualmente: “La inteligencia por sí sola no es una cualificación necesaria ni suficiente para ser miembro de la intelectualidad”. Este testimonio es tanto más significativo considerando el pasado y el carácter del testigo.

Si existe una relación entre la intelectualidad y la vanguardia, no puede ser al nivel de sus lazos recíprocos con su propia sociedad. Sin duda hay una compenetración entre arte y sociedad, en nuestro caso, entre vanguardia y burguesía; precisamente por esta relación, la posición antiburguesa de la vanguardia se convierte en mera ilusión o pose. Pero sería un error ver la intransigencia y la oposición de la vanguardia a los ídolos culturales y estéticos de la sociedad o la burguesía como una pose o una ilusión. La compleja dialéctica de tales relaciones será el objeto particular de estudio en el próximo capítulo, donde

veremos el concepto de alienación. Sin duda, la intelectualidad también puede encontrarse alienada de su propia sociedad (que puede ser distinta de la burguesía); pero la alienación de la intelectualidad no puede traducirse en un conflicto específicamente cultural. Puede serlo, sin embargo, en el caso de las vanguardias, cuya alienación es síntoma no sólo de una crisis general, sino también de una específica. Esta última es su verdadera razón de ser y constituye su propia naturaleza. Precisamente, por tanto, la vanguardia se inclina demasiado fácilmente a ver su propia crisis particular en proporciones históricas más grandiosas, incluso en dimensiones universales. De ahí derivan infinitas contradicciones y ambigüedades sin número; algunas de estas ambigüedades y contradicciones, o errores de proporción, queremos corregirlas, resolverlas y explicarlas en este capítulo. En este apartado se trata particularmente de disipar el equívoco contenido en unir el concepto de vanguardia al de intelectualidad social, y luego extender el concepto de alienación (categoría puramente cultural) a la intelectualidad.

Si es tarea del próximo capítulo establecer la existencia de una conexión entre la vanguardia y su público auténtico, en capítulos posteriores buscaremos resolver una serie de malentendidos similares, como los basados en el supuesto paralelismo entre radicalismo cultural y radicalismo político, sobre la supuesta analogía entre revolución artística y revolución social.

la élite intelectual

Ningún grupo está más lejos de concebir la cultura de manera pura y desinteresada que la intelectualidad, mientras que tal concepto parece propio e innato de la élite intelectual. Esta última, no la primera, proporciona público para el arte de vanguardia. Pero la élite intelectual tiene en común con la intelectualidad la circunstancia de estar formada fuera de las distinciones de clase. A veces se concibe a la intelectualidad como una clase, pero siempre como una clase creada al margen o sobre las demás clases; de ahí el sentimiento mixto de simpatía y desdén, de indulgencia y de rencor, con que radicales y conservadores la miran desde lados opuestos. En realidad, cuando un individuo se eleva al nivel de la élite intelectual y a la condición de la intelectualidad, no entra en una nueva clase, simplemente abandona una antigua. Ambos grupos existen sin una base social uniforme, ambos son una especie de bohemia. Por esta razón, a menudo se cree que la intelectualidad es el público de vanguardia, más que la élite intelectual.

Para el estudioso de la historia, no es un hecho nuevo que la intelligentsia haya sido siempre tradicional en cuanto al gusto (los radicales rusos, desde Belinsky y Lenin en

adelante, se han mantenido siempre fieles a Pushkin y a los clásicos) o nihilista cuando se trata de una especulación estética o de una práctica literario-artística (como muestra la historia de la intelectualidad rusa, desde Pisarev hasta Mijailovski). Ahora bien, esto significa que siempre ha negado, de manera más o menos directa y absoluta, la autonomía –incluso la razón de ser– del arte. Cuando la intelectualidad dirige su atención, o rinde homenaje, a una obra de arte, casi siempre funciona en términos de adhesión ideológica, es decir, se apega al contenido. Tiende, en general, a negar cualquier creación en la que parezca dominar el principio puramente estético, o el impulso por la novedad de estilo y forma. Además, en la vida real de la intelectualidad, como bien señaló Koestler, hay un proceso de desapego cada vez mayor hacia la actitud revolucionaria incluso en el campo social y político; siempre está pasando armas y equipaje al servicio del poder secular, el Estado, que luego recluta a sus burócratas doctrinarios de la intelectualidad y les asigna la tarea de formular y hacer propaganda de la ideología estatal.

¿Cómo llega entonces a componerse esa élite intelectual que forma el público de vanguardia? Que no parezca una evasión del problema si buscamos resolverlo con una imagen, si decimos que la élite viene a formarse de manera análoga a ese fenómeno químico que Goethe utilizó como metáfora psíquica y que en su día se denominó “afinidad electiva”. La formación de grupos amigos y hostes al arte

de vanguardia se produce por simpatía y antipatía. Esta verdad no escapó a la atenta atención y exquisita sensibilidad de Ortega y Gasset: “Me parece que la característica del nuevo arte desde un punto de vista social consiste en dividir al público en dos clases de personas: las que lo entienden y las que lo hacen”. La misma observación había hecho también León Tolstoi a propósito de una obra maestra del arte romántico: “*La Novena Sinfonía* no une a toda la humanidad sino sólo a un pequeño grupo, al que separa del resto”.

Tolstoi estaba preocupado por los efectos morales de esta división. Ortega, en cambio, piensa sólo en sus causas intelectuales. Lo que cuenta es que, tanto en un caso como en el otro, se trata de categorías de individuos, no de clases sociales. Lo que importa es, naturalmente, el punto de vista de Ortega, que también fue el de Paul Valery en las palabras que una vez dirigió a su propio maestro y a las que él mismo se refiere en la prosa que comienza: “Le dije a veces a Mallarmé”. Esto es lo que se supone que dijo el discípulo: “Yo le dije a veces a Mallarmé: 'Hay algunos que te culpan y otros que te desprecian. Se ha vuelto cosa fácil para los reporteros divertir a la gente a tu costa, mientras tus amigos mueven la cabeza... ¿Pero no sabes, no sientes, que hay, en cada ciudad de Francia, un joven que se dejaría descuartizar con orgullo por tus versos y por ti? Aislándose de todos por su amor, su fe en su trabajo, difícil de encontrar, de entender y de defender”.

Se trata de un texto extraordinariamente importante, sobre todo porque destaca gráficamente la forma en que se forma el público para una obra o un arte “de excepción”: casi por generación espontánea, por medio de uniones únicas e independientes de individuos aislados, surge un grupo que no es fácil de determinar geográfica o socialmente, individuos que acaban encontrando, en el objeto de su propio entusiasmo, motivos tanto de comunidad como de separación. Pero la importancia del pasaje hay que verla también en el reconocimiento del carácter casi sagrado que adquiere el objeto de su culto para todos los apasionados del arte de vanguardia. Quizá cabe dudar de que esta devoción fanática por la poesía y la persona de Mallarmé, mostrada con tan inmutable fe por un grupo de jóvenes seguidores, sea un hecho nuevo en la historia del arte y las letras. Pero este tipo de devoción es más nuevo que extraño.

La tradicional relación autor–lector entre el artista y el conocedor o aficionado, era a menudo idéntica a la que se da entre el hierofante y el neófito: ambos se oponían por igual al mundo de los profanos y no iniciados. Entonces era una relación estática y negativa, basada en la distinción entre un conocimiento raro y oculto y una ignorancia abierta y general. Pero la nueva relación, indicada por Valéry, sustituye a la antigua distinción por una relación dramática y dinámica de tensión antagónica, no entre saber e ignorancia, sino entre la cultura del rebaño y la cultura de

los aislados, entre los que desprecian y los que premian un valor previamente desconocido. El efecto de una creación de vanguardia, en este caso la obra poética de Mallarmé, es pues distinguir al público en la línea de la fórmula orteguista, no separando a los que saben de los que no saben, sino a los que “entienden” de los que no. Y como sugiere Valery, el público que comprende no se forma dentro de un orden social o intelectualmente privilegiado, único depositario del saber y del gusto, sino que alejado de todo centro es una diáspora casi imprevisible de inteligencias aisladas.

Aplazaremos el estudio de esta cristalización del público de vanguardia a través de la simpatía y la antipatía hasta el capítulo de la crítica, donde también se tocan otros problemas, la oscuridad, por ejemplo. Aquí sólo diremos que la fórmula de cristalización por simpatía puede servir para resumir y redefinir el examen de las relaciones entre la vanguardia y su público y entre la vanguardia y la moda. El principio implícito en esta fórmula basta para poner límites precisos a la influencia de la moda, que nunca está en condiciones de determinar la adherencia originaria, aunque sí opera como cemento externo de esa adherencia. En esta cimentación reside la auténtica acción de la moda, cuyo espíritu motor en todo caso es ese esnobismo que no es más que el fanatismo de lo frívolo: sin duda la vanguardia también tiene sus snobs y sus medias azules. La moda y la vanguardia, precisamente a través de este fanatismo,

ejercen una presión igual sobre sus propios fieles. Y tal fanatismo a veces se convierte en un terrorismo espiritual real y verdadero, actuando como lo hace el espíritu sectario o, en la jerga del arte, como el espíritu de la capellanía y la camarilla.

Además, como dice Lionel Trilling: “La palabra cuadrilla no debería asustarnos demasiado... la cuadrilla puede corromper con tanta seguridad, y a veces tan rápidamente, como la gran apropiación publicitaria. Pero la pequeñez de la cuadrilla no limita la calidad humana de la obra”. Esto significa que incluso la moda no es del todo un factor negativo. Pero sí tiene una importancia importante, si no decisiva, en el tema de la fatiga de la vanguardia. La “llamada al orden” de Cocteau y el regreso al redil de un Soffici o un Papini a menudo son posibles, si no motivados, por la influencia y la intervención de una nueva moda. La acción y los límites de la moda se pueden resumir brevemente diciendo que tienen el poder y la fuerza suficientes para hacer cambiar el espíritu de vanguardia, así como para hacerlo desaparecer, aunque no para hacerlo florecer. Así reafirmamos que no toca el acto de fe inicial, esa afinidad electiva que es condición y no está condicionada. Los admiradores y seguidores del arte de vanguardia pueden surgir o dejar de existir solo cuando, al menos potencialmente, nacen para él. Y eso, una vez más, demuestra que ese círculo de admiradores y seguidores no coincide con la intelectualidad.

La vanguardia, entonces, es originariamente un hecho de cultura individual: se convierte en cultura de grupo, como se definió provisionalmente ese término al comienzo de este examen, sólo en la medida en que es fatalmente conducida a transformarse a sí misma por el autoproselitismo. Este hecho fue señalado agudamente por TS Eliot en uno de sus diagnósticos más felices, cuando describe la cultura como limitada al ambiente de un grupo, no necesariamente idéntico a ninguna clase, sino un grupo separado de cualquier relación orgánica con la sociedad en su conjunto... y finalmente extinguiéndose. Este es indudablemente el destino inherente a todo movimiento de vanguardia, pero la vanguardia en general parece sobrevivir a su propia pira funeraria y renacer de sus cenizas, como un ave fénix. La alternancia de estas dos fases continuará mientras la civilización de la que formamos parte no sea derrocada, y con ella su propia cultura, por una revolución radical.

La vanguardia y la política

El problema de las relaciones entre vanguardia y moda, su público, la intelectualidad, su destino artístico y cultural, conduce naturalmente al estudio de la relación entre vanguardia y política. Muchos críticos establecen esta

relación de tal manera que el término político es la condición, y el artístico-cultural el condicionado. No hay duda de que una determinada situación política puede ejercer una determinada influencia sobre el arte en general y sobre el arte de vanguardia en particular. De todos modos, esa influencia es casi exclusivamente negativa: un régimen o una sociedad pueden destruir fácilmente la condición cultural o artística a la que no pueden, por sí mismos, dar vida. Por ejemplo, es fácil ver que el apoyo que el fascismo dio originalmente al futurismo (que de todos modos estaba casi muerto como vanguardia) fue vacilante, platónico y de corta duración. Ciertamente ese apoyo fue notoriamente menor que el que se le dio al movimiento cuando negó su propia herencia y se convirtió en una academia; infinitamente menos eficaz que la desaprobación con que ese régimen tuvo que rechazar cualquier otro movimiento de vanguardia. El nazismo no toleró, incluso logró abolir, lo que a veces llamó “arte judío”, o a veces “arte degenerado” (sin recordar que fue un judío, Max Nordau, quien trasladó el concepto de la patología médica a la esfera del arte). Lo mismo sucedió en la Rusia soviética, donde Lenin, frente a Trotsky, siempre mostró una antipatía sin reservas por el extremismo en el arte, donde el vanguardismo murió con el suicidio de Esenin y fue sepultado con el suicidio de Mayakovsky. Todo el mundo sabe lo difíciles que fueron la vida y la obra del único artista ruso de nuestros días que no formaba parte de la multitud ni era un epígono, el gran poeta Boris Pasternak.

Estos ejemplos son significativos en términos de la relación entre el vanguardismo y la burguesía capitalista; esto lo estudiaremos en el capítulo siguiente, aunque en términos prácticos y sociales más que ideológicos o políticos. Aquí la conexión a establecer es, en cambio, la que existe entre la vanguardia y la democracia. Esto significa que la vanguardia, como cualquier cultura, sólo puede florecer en un clima donde triunfe la libertad política, aunque a menudo asuma una actitud hostil hacia la sociedad democrática y liberal. El arte de vanguardia es por su naturaleza incapaz de sobrevivir no sólo a la persecución, sino incluso a la protección o al patrocinio oficial de un estado totalitario y de una sociedad colectiva, mientras que la hostilidad de la opinión pública puede serle útil. Admitido esto, debemos negar la hipótesis de que la relación entre el arte de vanguardia (o el arte en general) y la política pueda establecerse a priori. Tal conexión sólo puede determinarse a posteriori, desde el punto de vista de las propias opiniones y convicciones políticas de la vanguardia. Éstas, bajo un régimen perseguidor, son a menudo meramente un asunto necesario y oportunista; casi siempre son cuestiones de sentimiento genuino en los regímenes liberales, incluso si el sentimiento se reduce con frecuencia a meras ilusiones o caprichos. Además, es en el ámbito de la opinión política donde la vanguardia acepta con mayor frecuencia o se somete a una moda en lugar de crearla o imponerla. Precisamente por eso, la hipótesis (realmente sólo una analogía o un símbolo) de que el radicalismo estético y el

radicalismo social son aliados, revolucionarios en el arte y revolucionarios en la política, que empíricamente parece válida, es teórica e históricamente errónea. Esto se demuestra además, en cierta medida al menos, por la relación entre el futurismo y el fascismo, o también por el predominio de las opiniones reaccionarias dentro de tantos movimientos de vanguardia a fines del siglo pasado y principios del presente.

De lo que se trata, en todo caso, no es tanto de una alianza como de una coincidencia que, además, naturalmente podría haber obrado en una dirección ideológica opuesta. Desde el principio, el futurismo italiano fue también nacionalismo, como lo fue toda la cultura de la generación joven en esa época; el fascismo de los epígonos de ese movimiento era mero oportunismo. Lo mismo sucedió en la última fase del futurismo ruso, que en sus inicios fue subversivo y radical en la política, de extrema izquierda como lo fue el movimiento italiano de extrema derecha. Tales coincidencias y analogías de tipo espiritual determinaron también el comunismo de los surrealistas. Pero la fase predominantemente política del surrealismo no duró mucho, como puede verse en la breve vida de la revista *Le Surrealisme et la revolution*. Si hubo entre los seguidores del movimiento algunos como Aragón que abandonaron el surrealismo por el comunismo, hubo otros que resolvieron la disensión abandonando el comunismo y permaneciendo fieles al surrealismo. No debemos olvidar que los futuristas

italianos y los surrealistas franceses abrazaron el fascismo y el comunismo, respectivamente, al menos en parte por amor a la aventura, o por atracción a los elementos nihilistas contenidos dentro de esas tendencias políticas. De hecho, todo movimiento de vanguardia, al menos en una de sus fases, aspira a realizar lo que los dadaístas llamaron “el trabajo de demolición”, un ideal de tabula rasa que se desbordó del nivel individual y artístico al colectivo. He ahí la razón por la cual la coincidencia de la ideología de un determinado movimiento de vanguardia y de un determinado partido político es sólo fugaz y contingente. Sólo en el caso de esas vanguardias que florecen en un clima de continua agitación, como, por ejemplo, la pintura mexicana moderna (a la que se dudaría en llamar vanguardia sin reservas), tal coincidencia parece hacerse permanente.

En otras palabras, la identificación de la revolución artística con la revolución social ya no es más que puramente retórica, un lugar común vacío (como se vio al comienzo de este ensayo). A veces puede ser, aunque efímero, sincero, una ilusión sentimental, como en el caso de Blok proclamando que el nuevo arte debe expresar “la música de la revolución”, como él mismo había intentado hacer en Los Doce. Pero más a menudo se trata de una pose o moda extremista, como en el caso de Mayakovsky que se declara “a la izquierda del 'Frente de Izquierda'” para oponerse al grupo y a la revista así nombrada. La equívoca

supervivencia del mito de una revolución artística y política paralela también se ha visto favorecida por el concepto moderno de cultura como guerra civil espiritual: de ahí el postulado de Mayakovsky de que la pluma debe estar en pie de igualdad con la espada. Además, de tales conceptos derivan todos aquellos términos, a menudo hostiles, que pretenden delinear el psiquismo típico del artista moderno, su posición y actitud de desdén: rebelde y revolucionario, paria y fuera de la ley, bohemio y desarraigado, expatriado y emigrado, fugitivo o *poete maudit*, y (¿por qué no?) *beatnik*. Es significativo que estas pseudodefiniciones sean utilizadas indistintamente por la crítica de derecha e izquierda. No es menos sugerente que las mismas pseudodefiniciones lleguen a aplicarse, especialmente en la obra derechista, también a la intelectualidad; aquí debemos notar que la seriedad y sinceridad de la orientación política de la vanguardia está en proporción directa con la participación personal de un grupo dado en una genuina élite intelectual. Eso no quiere decir que la orientación no pueda tener una importancia meramente marginal y colateral, de ahí la dificultad o imposibilidad de etiquetar como movimientos de vanguardia a aquellas corrientes culturales que son puramente ideológicas o idea-orientadas (despreocupadas por la forma), tales corrientes a las que los franceses llamaron *unanimisme* y *populisme*.

En realidad, como demuestran los términos anteriores, la única ideología política omnipresente o recurrente dentro

de la vanguardia es la más antipolítica (antiparlamentaria) de todas: el libertarismo o el anarquismo. Esto lo vemos en los comienzos mismos de la vanguardia literaria de izquierda estadounidense y en los renacimientos de tiempos más recientes después de la desilusión con las simpatías comunistas o trotskistas. El momento individualista nunca está ausente del vanguardismo, aunque no destruya la psicología grupal. A veces consciente, produce en tales casos el egocentrismo y el egoísmo doctrinario de determinadas obras, órganos o grupos. Basta recordar los títulos de revistas como *The Egoist*, los nombres de movimientos como El egofuturismo del ruso Severyanin, el personalismo caro al cenáculo inglés de poetas bajo la dirección de Henry Treece, la obra llamada *Yo* del poeta Vladimir Mayakovsky que se dedicó a sí mismo la tragedia. A veces tal individualismo es sólo biográfico y psicológico, lo que explica el D'Annunzianismo de Marinetti, por ejemplo, sólo una caricatura vanguardista del D'Annunzianismo propiamente dicho. A veces, la ortodoxia política obliga a este sentimiento a expresarse en formas espurias, sincréticas y mezcladas, como en el poema de Mayakovsky, "A un degollador", donde el orgullo personal del poeta, su certeza de que sobrevivirá personalmente más allá de la muerte incluso en el futuro lejano, se funde con el culto a la multitud anónima, las masas futuras.

Es precisamente en función de este individualismo teórico y práctico que el reciente movimiento existencialista se

muestra vanguardista, aunque apela a antiguas y eternas fuentes culturales y muestra una relativa indiferencia a las revoluciones en el campo de la forma y la técnica. Desde el punto de vista literario, su precedente inmediato es el naturalismo; desde el punto de vista ideológico, el expresionismo. Más místico que el primero, más filosófico que el segundo, el existencialismo revela su carácter vanguardista precisamente a través de sus tendencias agonísticas y nihilistas, y por su propia conciencia de lo difícil que es para la nostalgia individualista y arquista coexistir o sobrevivir dentro de la sociedad con el egoísmo de la vida moderna.

Esta dificultad se deriva de lo que podríamos llamar la intemporalidad de la ideología anarquista dentro de la civilización contemporánea: la intempestividad, a menudo enfatizada con acierto por los críticos de izquierda, quienes también han sentido la conexión entre “cultura” y “anarquía” en nuestro tiempo (para transformar el significado de los términos de Matthew Arnold). De esta extemporaneidad, que luego llamaremos alienación histórica y que, al menos en apariencia, contradice el culto al *Zeitgeist*. Pero el problema de la función histórica de la vanguardia, tanto metacultural como metapolíticamente, requeriría una discusión demasiado larga.

A propósito de esto, y en los límites de este ensayo, sólo nos queda la tarea, suficientemente modesta, de resolver

algunas de las contradicciones que parecen derivarse del vínculo entre cultura y anarquía.

Reconocemos que la vanguardia más a menudo se adhiere conscientemente a las ideologías de izquierda y simpatiza superficialmente con ellas; afirmamos que el ideal anarquista congenia con la psicología de vanguardia. Pero ni lo uno ni lo otro sirven para negar lo dicho más arriba sobre el carácter eminentemente aristocrático de las vanguardias, carácter que, a su vez, no desmienten sus despliegues de espíritu plebeyo. Así, los retiros a la soledad individual o al círculo de los pocos elegidos, a la postura cuasi-ritualista de la protesta aristocrática, son, como los gestos de la revuelta plebeya, anarquista, igualmente debidos a la conciencia torturada de la situación del artista en la sociedad moderna, situación que describiremos más adelante como alienación. Del mismo modo, el predominio de la mentalidad anarquista no contradice la precedente afirmación de que la experiencia comunista sigue ejerciendo una particular fascinación en el espíritu de vanguardia, aunque esta experiencia sea, por excelencia, totalitaria y antilibertaria, hostil a cualquier excepción o idiosincrasia individual. Además, como logró demostrar Caudwell mediante un examen de las razones de la adhesión de muchos poetas ingleses de su generación al comunismo, la atracción que ejerce la Iglesia de Moscú sobre tantos artistas, escritores e intelectuales se debe precisamente a la ambivalencia de una mentalidad inconscientemente anarquista: por un lado,

el deseo de ver realizado, en las dimensiones históricas y sociales del presente, un impulso destructivo; por otro lado, el deseo opuesto, por el cual esa destrucción sirve a la construcción futura. En otras palabras, esta adhesión se debe a la extensión de las tendencias antagónicas y nihilistas al campo político, y estas tendencias se vuelven contra el conjunto de la sociedad burguesa más que contra la cultura solamente. Del mismo modo, el impulso activista lleva al artista, escritor e intelectual de vanguardia a militar en un partido de acción y agitación, mientras que los impulsos agonísticos y futuristas lo inducen a aceptar la idea de sacrificar su propia persona, su propio movimiento y su propia misión para la palingenesia social del futuro. En otras palabras, el comunismo de vanguardia es fruto de un estado de ánimo escatológico, a la vez mesiánico y apocalíptico, algo compatible, psicológicamente si no ideológicamente, con el espíritu anarquista. La fuerza de estos impulsos y la atracción de esa fascinación son capaces de producir un estado morboso de éxtasis místico, que impide al artista de vanguardia darse cuenta de que no tendría ni la razón ni la oportunidad de existir en una sociedad comunista. Ese impulso místico impide la autocrítica y el autoconocimiento. Sólo algunos de esos artistas de vanguardia que, engañados por Moscú, abrazaron la doctrina trotskista de la revolución permanente han tenido en cuenta que su nueva o vieja adhesión a los ideales socialistas más o menos ortodoxos estaba motivada por un sentimiento anarquista, más que por un claro pensamiento marxista.

Sea como fuere, sigue siendo siempre cierto que, mientras que las simpatías ideológicas de naturaleza fascista parecen negar el espíritu de vanguardia –o impedir su crecimiento y desarrollo en cualquier ámbito social o político– las simpatías comunistas pueden favorecerlo, o al menos no hacerle daño, sólo dentro de una sociedad burguesa y capitalista. La adhesión a la ideología comunista no impide a Picasso realizar libremente, con la aprobación entusiasta de un público selecto, sus necesidades como creador e innovador: todavía no es suficiente para justificarlo como artista a los ojos de esa sociedad soviética para la que el arte de vanguardia es anatema, una sociedad que prohíba la exhibición en sus propias galerías públicas de aquellas obras del joven Picasso que ahora son propiedad estatal, adquisiciones previsoras de ciertos coleccionistas del Antiguo Régimen. Un orden totalitario se opone al arte de vanguardia no sólo mediante actos oficiales y concretos, por ejemplo impidiendo la importación de productos extranjeros de ese arte o la exhibición de un producto autóctono raro o accidental, sino también, ante todo, creando, casi de mala gana, una atmósfera cultural y espiritual que hace que el florecimiento de ese arte, incluso cuando se restringe a formas marginales y privadas, sea más impensable que materialmente imposible. Cuando cayeron el fascismo y el nazismo, ninguna obra de vanguardia creada en secreto y en silencio, a través de los años en que la vida espiritual de las dos grandes naciones europeas fue sofocada por la tiranía y opresión de esos dos regímenes,

salió a la luz. A partir de ahora no podemos creer que existan otras obras maestras, salvo quizás aquellas que alguna vez fueron visibles e incomprensibles. Se ha dicho que todo manuscrito es una carta en una botella, pero eso sólo significa que su destino está encomendado al tiempo y la fortuna. En realidad, en el mundo moderno no podemos dejar de dudar de la existencia de manuscritos encerrados en cofres, pinturas escondidas en desvanes, estatuas escondidas en cocinas. Esta verdad negativa, al menos en lo que se refiere al arte de vanguardia, es aún más absoluta en el caso de la Rusia soviética que en la Italia fascista o la Alemania nazi.

Lo que caracteriza a un estado totalitario es, de hecho, una incapacidad casi natural para permitir evasiones o admitir excepciones; no es paradójico sostener que en la Rusia del “deshielo”, el conformismo artístico es incluso más obligatorio que el conformismo moral, quizás incluso más que el ideológico. La transgresión estética y formal es allí ciertamente más ardua, si no más arriesgada, que la transgresión política o ética. La realidad de este estado de cosas quedó plenamente demostrada en el caso ejemplar del *Doctor Zhivago*. Con esa novela, Boris Pasternak, que hasta hace poco, sobre todo como poeta, era el último artista de vanguardia superviviente de la Rusia soviética, volvía a las formas literarias y artísticas tradicionales, incluso prerrevolucionarias, para expresar una objeción de conciencia que no era la de un artista sino de un hombre. El

único país del otro lado del telón donde aún quedan restos de protesta estética es Polonia, precisamente porque esa “democracia popular”, más que ninguna otra, se ha visto obligada a aceptar compromisos con el espíritu nacional y religioso. Si el arte de vanguardia aún no está totalmente muerto en Polonia, es únicamente porque allí la cultura, al menos en cierta medida, está afectada por ese pluralismo que distingue a la cultura moderna del mundo burgués, un pluralismo que basta para hacer el nuevo orden menos totalitario y monolítico.

VI. EL ESTADO DE ALIENACIÓN

Arte y sociedad

Mucho más importante que cualquier conexión ideológica y psicológica entre el arte de vanguardia y sus diversas orientaciones políticas (conexiones conscientes o inconscientes, pero siempre individuales) es la conexión natural y orgánica que une ese arte mediante una serie compleja de vínculos con la sociedad en la que se encuentra, en la que logra operar, aunque sea por oposición, y que en parte expresa aun negándola. Ya hemos aludido de pasada a uno de esos lazos, cuando observamos que el arte de vanguardia sólo puede florecer bajo un régimen liberal. Antes de hablar de otras formas y aspectos de esta relación, primero debemos aclarar un punto que puede parecer oscuro al lector. La oscuridad en cuestión proviene del hecho de que los problemas teóricos de la

relación entre el arte y la sociedad (o como diría Madame de Stael, de “literatura” e “instituciones”) están ofuscados por una serie de generalizaciones arbitrarias, no muy válidas en todo caso y totalmente inaplicables a la presente situación excepcional, situación, a pesar de la opinión contraria, no sólo rara sino única en la historia de la cultura.

De acuerdo con la más frecuente de estas generalizaciones, grandes florecimientos del arte o experimentaciones estéticas audaces e innovadoras han ocurrido dentro de sociedades autoritarias, en el seno de civilizaciones reguladas por principios dogmáticos universalmente impuestos y universalmente aceptados. De esta generalización se deduce entonces, por ejemplo, que muchos de los momentos creativos más felices de la historia del arte coinciden con el despotismo ilustrado de algún gran gobernante, con la admisión del artista a las alturas de la vida cortesana, su elevación a los pináculos de casta y jerarquía. Según otros puntos de vista, las edades de oro del arte y la poesía han sido aquellas épocas ingeniosas, arcaicas y primitivas, cuando el artista es a la vez artesano y mago de su propia tribu, cuando el poeta transmite las tradiciones históricas y las creencias religiosas de la raza o el clan como mitos, en canciones y encantamientos. Pero la verdad de tales afirmaciones no reside tanto en los efectos que exponen como en las condiciones que presuponen; es decir, el conjunto de circunstancias que lleva al artista, así favorecido y honrado, a obedecer natural e instintivamente

a las normas del gusto y de la cultura que dominan en su medio, a ejercer su función cívica, colectiva, con perfecta integración ética y psíquica.

Esta condición privilegiada –que podría definirse simplemente como la ausencia de toda duda por parte del artista frente a su público y su misión– no es ciertamente, después de la revolución cultural del romanticismo, la condición normal del arte moderno; prevalece la situación contraria. Ya hemos observado que, por un lado, el movimiento romántico, a pesar de toda su popularización, fue en realidad mucho menos popular de lo que comúnmente se creía; por otra parte, ganó su batalla no por el favor del público culto y las clases cultas, sino a pesar de su hostilidad. El romanticismo, en otras palabras, fue el primer movimiento cultural que triunfó sin apoyo de arriba ni de abajo. Que se reconociera alguna validez a las opiniones de un partido de oposición literaria hubiera sido imposible sin la filosofía reformista de los hombres de la Ilustración que, en el plano ideológico, habían ayudado a destruir una sociedad cuyos principios tradicionales seguían compartiendo a nivel cultural. Tampoco, en última instancia, esto podría haber sucedido sin la renovación social y política provocada por la Revolución Francesa, aunque no todos los románticos se sintieron en sintonía con estos cambios. En otras palabras, el triunfo de la cultura romántica habría sido imposible si la sociedad europea no hubiera sido también conquistada culturalmente (incluso

contra su voluntad) por lo que más tarde se llamaría la religión de la libertad. Y hay que repetir que en este asunto poco o nada importa que el romanticismo haya sido en sus orígenes y algunas de sus corrientes más duraderas, tendenciosamente conservador o reaccionario. La legitimación del partido contrarrevolucionario es la muestra más clara de la liberalidad de un régimen y del liberalismo del partido en el poder.

Se podría replicar que las condiciones liberales en las que operaba el romanticismo eran más aparentes que reales; se podría citar el caso de la literatura rusa del siglo XIX, que floreció bajo un despotismo. Pero aquí tenemos una objeción y un ejemplo sin mucha validez. En primer lugar, el zarismo dejó muchas áreas de actividad libres de la presión predominantemente política de la autocracia, operando a este respecto de manera análoga al despotismo más o menos ilustrado del siglo XVIII; y como paralelo, podría decirse, la función ideológica y reformista de la literatura rusa del siglo XIX fue, en cierto sentido, neoilustrada. En segundo lugar, por una variedad de circunstancias, determinadas por causas y factores de diversa índole, esa literatura fue la menos romántica del siglo y, por tanto, potencialmente, la menos vanguardista. No obstante, la represión cultural bajo el zarismo fue sólo relativa; operaba intermitente y contradictoriamente. La verdad de esto puede verse fácilmente por contraste con cuán absoluto y total se volvió el control de la literatura y el arte en la Rusia

soviética. Prueba también cómo la instalación de una sociedad completamente diferente no sólo del zarismo, sino también de los regímenes liberales y democráticos de Occidente, coincidió con la rápida y violenta desaparición del arte de vanguardia. Lo mismo sucedió bajo otros regímenes dictatoriales, la Italia fascista, la Alemania nazi, la España franquista, pero no tan radicalmente como en la Rusia soviética, precisamente porque los comunistas habían roto los lazos con la sociedad anterior de una manera más contundente que cualquier otro régimen, volviéndose así mucho más totalitarios.

Tales consideraciones llevan a reafirmar que el arte de vanguardia sólo puede existir en el tipo de sociedad liberal –democrática desde el punto de vista político, burguesa–capitalista desde el punto de vista socioeconómico. Al reconocer esto, es fácil estar de acuerdo con la opinión de los críticos de izquierda, pero con la diferencia de que podemos y debemos negar que la relación deba necesariamente someterse a un juicio de valor, ya sea positivo o negativo, histórico o estético. Lo que debe bastar es el reconocimiento de que la relación existe, que es un hecho sobre el cual el historiador no ideológico y el crítico sin prejuicios deben ser neutrales. Más aún, la conexión debe entenderse no sólo como una circunstancia general, de carácter social y político, sino también como una circunstancia específica, de carácter psicológico y cultural.

En una sociedad democrática, como señaló Baudelaire al escribir sobre Poe, la tiranía de la opinión domina fácilmente tanto en cuestiones morales como culturales; pero tal tiranía es incapaz de ejercer sanciones decisivas y establecer una conformidad absoluta. La sociedad acaba tolerando, en un ámbito de acción limitado pero no demasiado restringido, manifestaciones de excentricidad e inconformismo, tolerando a individuos y grupos que transgreden la norma en lugar de seguirla. También en el campo cultural, la sociedad democrática se ve así obligada a admitir, más allá del arte oficial y normativo, precisamente ese otro arte que ha sido llamado, como sinónimo de arte de vanguardia, arte de excepción. El arte de vanguardia no puede, pues, dejar de rendir homenaje involuntario a la sociedad democrática y liberal–burguesa en el acto mismo de proclamarse antidemocrático y antiburgués; ni se da cuenta de que expresa el principio evolutivo y progresivo de ese orden social en el acto mismo de abandonarse a las quimeras opuestas de involución y revolución. El artista de vanguardia (y también el romántico) a menudo acusa a la sociedad moderna de conducirlo a la muerte. Antonin Artaud en su ensayo biográfico sobre Van Gogh no duda en llamar al gran pintor holandés un “suicidio social”. (Es interesante notar que estas palabras hacen eco de las de Alfred de Vigny en su prefacio a Chatterton, donde describe la muerte autoinfligida de ese poeta). El tipo psíquico del artista de vanguardia pertenece específicamente a nuestro sistema social: aun admitiendo que nuestra sociedad lo

condena a muerte, otra sociedad le habría impedido incluso nacer. Precisamente por eso, Mallarmé ha expresado mejor la relación entre el artista y la sociedad contemporánea. En una entrevista de prensa, donde por una vez se le permitió usar una metáfora política, declaró que en una época o cultura como la nuestra el artista se encuentra “en huelga (en *greve*) contra la sociedad”. Pero, para hacer huelga, uno tiene que estar empleado.

Así podemos decir que son precisamente las tensiones particulares de nuestra sociedad burguesa, capitalista y tecnológica las que dan a la vanguardia una razón de ser. A modo de demostración relativa, se podría señalar el hecho de que la ruptura entre la cultura de vanguardia y la cultura tradicional es menos marcada en América del Norte que en la Europa continental, donde el sistema social está más ligado al pasado, a instituciones antiguas y costumbres tradicionales con estructuras rígidas y seculares. Y, como contraste paralelo, se podría citar la aparición incierta y tardía del fenómeno de vanguardia dentro de las naciones menos avanzadas social y técnicamente de Europa, Rusia, España e Italia. Además, esta aparición coincidió con los primeros y tímidos intentos de modernización de esas naciones.

Como ya hemos dicho, la compleja serie de vínculos entre el arte de vanguardia y la sociedad a la que pertenece, quiérase o no, debe ser estudiada también desde la especial

y distinta perspectiva de una realidad puramente cultural. En la medida en que esta perspectiva contempla la relación en términos de necesidad histórica, sólo puede revelarla como positiva, como una relación padre-hijo. Pero en un nivel inferior, en un ámbito menos inclusivo (lo que llamamos cultura en sentido estricto), la misma relación puede volverse consciente, libre y resueltamente negativa. De esta manera, frente a la sociedad y especialmente a la sociedad oficial, la vanguardia se ve y funciona como una cultura de la negación.

Sólo tenemos que repetir que la frase “cultura de la negación” fue utilizada por Von Sydow para definir la esencia de la decadencia europea; sin embargo, podemos, sin atenuarla ni hacer excepciones, usarla para definir el arte de vanguardia como fenómeno general. El concepto no puede implicar una negación absoluta de la cultura (lo que sería una contradicción en los términos), excepto a modo de metáfora. Esto significa, en cambio, que sugiere la negación radical de una cultura general por una cultura específica. En otras palabras, la decadencia y la vanguardia sólo aparecen cuando, en una determinada condición histórica o en un determinado marco social, surge un conflicto entre dos culturas paralelas. Normalmente, aunque no siempre, la cultura más general e inclusiva puede ignorar a la particular y excluyente, pero ésta no tiene más remedio que asumir una postura hostil ante la otra.

Como cultura minoritaria, la vanguardia no puede pasar sin combatir y negar la cultura mayoritaria a la que se opone. Pero a menudo la cultura mayoritaria es aquella cultura de masas que sólo recientemente ha aparecido en el mundo moderno, gracias a la difusión de técnicas de instrucción, información y comunicación, y que ha alcanzado el punto extremo de desarrollo en los Estados Unidos, la más típicamente democrática sociedad burguesa e industrial. Al menos teóricamente, no es esa sociedad contra la que la vanguardia pretende reaccionar, sino contra la civilización que crea y representa. La realidad histórica específica a la que se opone es precisamente la cultura de masas, vista como una pseudocultura. Fiel a los valores cualitativos, el artista frente a los valores cuantitativos de la civilización moderna se siente marginado y rebelde. Este estado de ánimo también tiene consecuencias sociales prácticas, pero sobre todo provoca un patetismo particular en el alma del artista de hoy. Sabe que en otros tiempos el artista, aunque infinitamente menos libre, nunca se sintió tan abandonado, rechazado y aislado. De ahí sus sueños de reacción y revolución, sus utopías retrospectivas y proféticas, su deseo igualmente imposible de inaugurar nuevos órdenes o restaurar los antiguos.

Ya hemos dado a esta condición sociopsicológica, característica de la cultura anarquista de nuestro tiempo, el nombre de alienación; lo diagnosticaremos en las páginas siguientes. Mientras tanto, invirtiendo el procedimiento

habitual, daremos su pronóstico: en resumen, podemos decir que es crónico y por lo tanto destinado a continuar. De hecho, sólo puede terminar cuando el paciente muere: es decir, cuando el artista de vanguardia desaparece del horizonte histórico y cultural. Pero eso, a su vez, no puede ocurrir sino como consecuencia directa, tal vez la consecuencia inmediata, de una metamorfosis radical en nuestro sistema político y social. Una de las razones por las que más adelante negaremos la afirmación de algunos artistas y críticos contemporáneos de que la vanguardia está terminando o está a punto de terminar, que ha sido superada y liquidada, es una negativa moral y sentimental a creer en una caída cercana y fatal de nuestra sociedad y civilización. Mi objetivo no es el inútil de presentar profecías más o menos apocalípticas sobre el destino de una realidad histórica infinitamente más importante que el objeto relativamente circunscrito de esta investigación. Como afirmación negativa e hipotética, podríamos decir que el arte de vanguardia está destinado a perecer sólo si nuestra civilización está condenada a perecer, es decir, si el mundo tal como lo conocemos está destinado a caer ante un nuevo orden en el que la cultura de masas es la única forma de cultura admisible o posible, un orden que inaugura una serie ininterrumpida de comunidades totalitarias incapaces de permitir la supervivencia de una sola minoría intelectual, incapaz siquiera de concebir la excepción como válida o posible. Pero si tal transformación no es inminente o inevitable, entonces el arte de vanguardia está condenado

o destinado a perdurar, bendito en su libertad y maldito en su alienación.

Alienación psicológica y social

El estado de alienación debe ante todo ser considerado como alienación psicológica. El propio Marx, el primero en utilizar la fórmula que tomó prestada de Hegel y de la terminología jurídica, vio ciertamente lo que llamó *Entfremdung* como causado por un proceso de degeneración social, una crisis ineludible de una sociedad incapaz de morir o de renovarse a la vez. Sin embargo, esbozó su tipología en términos de psicología individual, con connotaciones cuasi-éticas y religiosas, y describió su curso como un proceso de desmoralización. En definitiva, la definió como el sentimiento de inutilidad y aislamiento de una persona que se da cuenta de que ahora está totalmente ajena a una sociedad que ha perdido el sentido de la condición humana y su propia misión histórica. Fue por analogía que otros extendieron (o restringieron) más tarde el concepto de alienación al estado del hombre moderno en general y al artista moderno en particular.

incluso desde el primer análisis de la alienación como fenómeno psicológico, vemos que es simplemente un

estado mental agonístico. Eso por supuesto no impide que se sienta como una realidad positiva, con entusiasmo y exaltación. De hecho, muchos artistas románticos y otros aguerridos pioneros de las generaciones posteriores concibieron la condición como una fuente de orgullo, una oportunidad para lanzar un altivo desafío, titánico y prometeico, contra el hombre, la historia y Dios. Obligado a vivir en el desierto de su propia rendición o en la montaña de su propia soledad, el artista encontró compensación en ese destino heroico que Baudelaire llamó tanto su maldición como su bendición. Usando términos sugeridos por Nietzsche, podríamos decir que el artista se creía capaz de sublimar esa enfermedad fatal y fatídica en una “energía creativa “casi sobrehumana”, que el filósofo alemán supuso como la base de toda salud mental y espiritual. El artista esperaba llegar a realizarse a sí mismo y a su obra por el camino del pecado y la transgresión. Esperaba saborear el fruto del árbol del conocimiento a través de la desobediencia y la rebelión. Parecía así convertirse, como escribió Rimbaud, en “le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, et le supreme savant”¹¹.

Pero la euforia duró poco y solo reveló una ilusión morbosa. Más tarde, la alienación llegó a ser sentida como patética y trágica en lugar de heroica y dionisiaca. En virtud de ese sentimiento, el artista se vio impulsado a volver

11 El gran paciente, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo.

contra sí mismo las armas de su propio antagonismo y del nihilismo que antes había dirigido contra la sociedad y el mundo exterior. Baudelaire ya había presagiado tal actitud en su mito del *heautontimorumenos*, el autoatortentador. A veces el artista termina por considerar el estado de alienación como una condena vergonzosa, un gueto moral, y al querer reaccionar contra ese sentimiento opresor no encuentra otra salida que la grotesca de la autocaricatura y la autoburla. Consciente de que la sociedad burguesa no lo considera más que un charlatán, asume voluntaria y ostentosamente el papel de actor cómico. De ahí surge el mito del artista como payaso y saltimbanqui, del que tendremos ocasión de hablar desde otro punto de vista. Alternando entre los extremos de la autocritica y la autocompasión, el artista llega a pensar en sí mismo como una víctima, a veces cómica, a veces trágica. El segundo estado, sin embargo, parece prevalecer. Así, recientemente, en algunos ámbitos del arte y la crítica de vanguardia, influidos por las teorías antropológicas y psicológicas, se concibe al artista como un *agnus dei*, un chivo expiatorio, casi como si fuera la criatura inocente sobre la que la sociedad transfiere sus derechos y el propio sentido de pecado y culpa, y cuya sangre sacrificial redime los pecados de toda la tribu. Así, el poeta-artista, habiendo descendido del papel de elegido al de rechazado – pensemos en los temas del exilio en la Tierra, de la maldición y de la denuncia, en textos célebres de Nerval, Baudelaire y Mallarmé– vuelve a ascender al nuevo papel de santo o

mártir. Quizá Baudelaire no pretendiera tanto subrayar el impulso satánico de rebelión como afirmar una vocación cuasirreligiosa cuando escribió, en *Mon coeur mis a nu*, que “l'homme de lettres est l'ennemi du monde”¹².

A veces la alienación se entiende no sólo en términos éticos y psicológicos, como la “ciencia de la mente” (para usar la fórmula de Toynbee), sino también en términos estrictamente patológicos. Ya hemos mencionado la exaltación de la enfermedad y la maldición de Nietzsche y Baudelaire, pero que ahora da paso a la resignación y la piedad, precisamente porque esos estados ya no son tratados metafísicamente, como mitos o figuras, sino como fenómenos físicos y objetivos, literalmente como enfermedades. Esta visión establece un vínculo fatalmente determinado entre el arte y la neurosis, obviamente como consecuencia de las doctrinas freudianas y las teorías psicoanalíticas. De hecho, extiende o restringe el concepto de alienación a la enfermedad profesional del artista y del escritor. Así Edmund Wilson en *The Wound and the Bow*¹³ revivió el mito de Filoctetes, quien fue abandonado en la isla de Lemnos en la vergüenza de su herida con solo su arco para vivir. Con este mito Wilson sugiere que la vocación del artista está ligada a una predisposición patológica innata, a un trauma psicosomático, a una enfermedad espiritual y

12 Mi corazón al desnudo, que “el hombre de letras es el enemigo del mundo.

13 La herida y el arco.

física. A veces la locura, la más terrible de las enfermedades, que aqueja al cerebro y al intelecto, es considerada el azar del trabajo del artista, precisamente porque la alienación, por el fatal dualismo psíquico que provoca, puede contribuir a la formación en la mente del paciente de ese desdoblamiento de la personalidad. conocida como esquizofrenia. A propósito de esto, vale la pena señalar que muchos especialistas psicoanalíticos que estudian la alienación se inclinan naturalmente a interpretarla como alienación mental, en el sentido psiquiátrico de la palabra.

Tanto el origen como la lógica interna de la palabra prueban cuán inseparables son las definiciones psicológica y sociológica de alienación: acuñada o desarrollada por primera vez por Marx, presupone un cuerpo más grande al que pertenece el individuo antes de que pueda ser alienado o distanciado de él. Pero ya hemos discutido lo que podría llamarse la alienación social del artista cuando hablamos de la impopularidad del arte de vanguardia y de su relación con la política. Esto lo veremos más adelante desde otras perspectivas; aquí bastará con repetir lo dicho sobre la vanguardia y su público. Una vez más, negamos que este público sea idéntico al grupo sociocultural llamado *intelligentsia* y negamos que la alienación pueda considerarse adecuadamente en términos puramente clásicos. Sin embargo, por razones obvias, el estado de alienación también debe ser examinado desde el ángulo de la particular condición económica del artista moderno y sus

vínculos profesionales con la sociedad de su propio tiempo. Sin duda, un aspecto importante de la alienación social del artista toma la forma de alienación económica.

Alienación económica y cultural

Incluso se podría afirmar que la creación de la mentalidad enajenada (y la vanguardia misma, para el caso) es un fenómeno al menos notablemente condicionado por los efectos prácticos, ideológicos y espirituales de la transformación súbita y relativamente reciente de la posición económica del artista en la sociedad. En otras palabras, el escritor o artista moderno todavía tiene que reconciliarse con el hecho de que la sociedad capitalista burguesa lo trata no como creador sino, por un lado, como parásito y consumidor y, por otro, como trabajador y productor. Tal sociedad, al darle la oportunidad de ganarse la vida directamente mediante la venta pública de sus obras, mediante la venta de su propio tiempo y trabajo, también lo ha sometido a la peligrosa alternancia de la dependencia y la independencia económica. Poniéndolo a la par del obrero y del trabajador industrial, lo somete a los riesgos del desempleo y la sobreproducción, creando así lo que Christopher Caudwell llamó “la falsa posición del poeta como productor para el mercado”. Como cortesano o

artesano, el artista podía contar con la relativa seguridad que le ofrecía un mecenas, un mecenas que se hacía cargo de él. Reducido a la condición de obrero o peón de fábrica, el artista moderno se ve privado de toda garantía de que los frutos de su propio trabajo puedan satisfacer una serie de necesidades, si no urgentes, por lo menos suficientemente amplias y regulares, en el mercado de la oferta y la demanda.

La cultura burguesa, con su culto a la respetabilidad y su tajante distinción entre el trabajo intelectual y el manual, prefiere considerar los frutos de la actividad literario-artística como un servicio más que como un producto, lleva naturalmente al artista a asumir la función o ficción de ser un profesional autónomo; pero en la mayoría de los casos carece de la clientela habitual de médicos, abogados e ingenieros. El estado burgués es naturalmente (quizás afortunadamente) poco inclinado a regularizar y normalizar el trabajo del artista como una especie de servicio social improductivo pero necesario, como sí lo hace para el sacerdote, el juez o el maestro. De hecho, siempre que haya signos considerables de tal inclinación, esto debe tomarse como un síntoma de que se está preparando o ha comenzado un cambio radical en la estructura social. En sociedades totalitarias, o sociedades menos liberales, o, a lo sumo, sociedades en circunstancias tan excepcionales como una dictadura temporal durante una guerra a gran escala, encontramos el fenómeno bastante reciente de una

burocracia de intelectuales, artistas y escritores. Así, por iguales y diversas razones, debemos mirar con recelo las raras manifestaciones de clientelismo contemporáneo, que no pueden dejar de actuar como la caridad burguesa. Mientras que el mecenazgo antiguo funcionaba como una iniciativa individual incluso cuando tenía acceso a fondos públicos, en nuestros días incluso el mecenazgo privado tiende a funcionar de manera pública y cívica.

A pesar de los peligros y dificultades de esta situación, los caminos hacia la fortuna económica están abiertos para el artista y escritor moderno en una medida totalmente impensable en las sociedades anteriores. Seguro que no es casualidad que nuestra época, en la que el libro valioso es el que se escribe para un público selecto, se imprime en ediciones limitadas para unos pocos compradores y lectores, es también la era de los bestsellers (superventas) que a veces se venden en millones de ejemplares. Es decir, la época del arte de vanguardia y la literatura de excepción es también la era del arte comercial e industrial. De la conciencia de este estado de cosas deriva la frecuente y casi siempre sincera negativa del artista genuino, en nuestros días, a ceder a las tentaciones del éxito material. Además, el mismo artista, aun cuando se deje tentar, sólo puede contar con el azar y la suerte, ya que el público al que quisiera dirigirse no puede reducirse a una entidad definida, o a una serie de estratos clasificables: es demasiado inmenso en tamaño, complejo en necesidades y variado en estructura.

Nada es más significativo que la tendencia estadounidense a dividir a este público en las tres categorías de frente alta, media y baja (es decir, aquellos que levantan las cejas mucho, poco o nada cuando se les presentan objetos a la vista). Sin embargo, es cierto que ni el crítico ni el sociólogo (operando sobre bases racionales y juzgando a posteriori), y mucho menos el escritor o el artista (actuando y pensando intuitivamente y a priori), pueden determinar siquiera aproximadamente el sistema de valores y los requisitos de gusto particulares de estas tres categorías en un momento dado.

Debemos repetir que el artista o escritor moderno tiende a rechazar la tentación del éxito; si se dirige a un tipo de público impreciso, es a ese, necesariamente limitado en tamaño, socialmente inconsistente, sujeto a las perpetuas fluctuaciones caprichosas de la moda, al que se le da el epíteto ridículo y burlón de “alta frente”. Esta tendencia puede parecer un retorno tradicionalista y clasicista al juicio de un público inteligente y elegido, una apelación a la aristocracia del genio: pero esto es sólo una cuestión de apariencia. Ese público no existe como un grupo social autosuficiente, como una entidad aislada y distinta: el concepto mismo de frente alta supone una frente media y una frente baja, a menudo confundidas con ella, que difieren solo en grado. Lo que cuenta, sin embargo, es que el supuesto retorno es un fenómeno nuevo, precisamente porque está directamente determinado por una reacción

extrema e intransigente a la actitud histórica predominante que lo precedió inmediatamente y operó de manera contraria.

El arte de vanguardia, como fenómeno psicológico, puede parecer que ha surgido, al menos en sus manifestaciones más recientes y extremas, como una reacción provocada por el fracaso de otro tipo de intento en dirección opuesta. Durante los cien años que van desde el último cuarto del siglo XVIII hasta el penúltimo cuarto del siglo XIX, muchos escritores y, en menor medida, muchos artistas concibieron el ambicioso sueño de transformar la pluma, el pincel, el arco de violinista o la batuta de maestro en el instrumento del mariscal; soñaban, esto es, con ganar con los instrumentos de su propio trabajo un poder espiritual, un prestigio moral y una autoridad social como la que se habían alcanzado con cetro, espada y báculo. El éxito económico como tal sólo se deseaba como signo exterior de ese triunfo, corona de esa victoria. Así soñó Balzac, afirmando que su propia misión era terminar con la pluma lo que Napoleón había comenzado con la espada. Pero el sueño fue compartido, con mayor o menor intensidad, por los principales artistas y escritores de la época, desde Rousseau y Voltaire hasta Dostoievski y Tolstoi, quienes a menudo concibieron la ambición en términos de predicación religiosa y conversión moral, en lugar de una guerra armada para la conquista de nuevos reinos en el imperio del espíritu. Nadie representó el sueño, encarnó la ambición,

con la extrema audacia y suprema magnificencia del mismo Balzac, que no conquistó ni el poder que anhelaba ni siquiera la sanción económica de ese poder. Precisamente por eso, Pedro Salinas calificó ese sueño fallido del poder del escritor con la frase que había servido de título a la famosa novela de Balzac: “ilusiones perdidas”. Por una coincidencia profundamente significativa, el marxista Georg Lukacs ya había asignado al mismo escritor y a la misma novela la función históricamente simbólica reconocida por Salinas. Una coincidencia entre críticos de distintas y diametralmente opuestas tendencias. Luckacs, de hecho, consideró esta obra maestra de Balzac como la primera revelación consciente de un artista moderno de que el artista había descendido ahora del nivel de creador al de productor, puro y simple, un “productor para el mercado”, para usar la frase de Caudwell.

El juicio de Lukacs es que en *Las Ilusiones perdidas* Balzac centra la narración no sólo en el destino de Lucien de Rubempre, sino también en la transformación de la obra literaria en mercancía.

Aunque el artista moderno ahora sabe que se trataba de vanas esperanzas e ilusiones perdidas para siempre, todavía tiene que olvidar por completo este sueño en el que ya no puede creer. Tal ambivalencia psicológica, a la vez delirio y nostalgia, justifica al artista de nuestros días en su paradójico, antihistórico e ilógico lamento sobre la escasez

o franca falta de público contemporáneo; es un lamento pronunciado precisamente cuando, por primera vez en la historia, el público potencial para la literatura y el arte iguala a la mayor parte de la población. Y el que lanza el lamento es exactamente el tipo de artista que, por definición, se dirige a un público restringido o específico, que él mismo distingue del ilimitado público general por un acto voluntario de oposición. Evidentemente, esta queja sólo tiene sentido en la medida en que, a pesar de todo, incluso de su propio desdén y de sus poses, el artista moderno sigue alimentando en vano un dolor no confesado por tiempos más seguros y felices, cuando el creador podía contar con un público, no muy numeroso pero fiel, atento, compacto e íntegro, al que estaba ligado por la participación de presupuestos idénticos, por el mismo sistema de valores sociales, estéticos y éticos. El artista moderno, en otras palabras, como idólatra del genio, todavía no se ha resignado del todo (al menos en secreto) a haber perdido para siempre las ventajas inherentes a las situaciones culturales dominadas por el gusto más que por el genio.

Wordsworth, en la atmósfera optimista del romanticismo temprano, aunque reconoció las dificultades de la situación, la aceptó como una circunstancia inevitable y natural cuando afirmó que ahora “cada poeta debe crear el gusto por el cual ha de ser disfrutado”. Pero en la cultura posromántica, esta tarea particularmente ardua para el genio moderno se convirtió en una empresa enorme, a la

vez inútil e imposible. El patetismo de este esfuerzo vano y titánico, simbolizado para muchos artistas modernos en los mitos de Tántalo y Sísifo, lleva a menudo al poeta a elegir como tema supremo la trágica problemática de su propia obra, el milagro inútil del arte y la poesía. Una cultura dominada por tal dicotomía entre genio y gusto, más que por la subordinación o coordinación de uno y otro, nunca podrá contar con una élite permanente, capaz de aceptar, apreciar y juzgar las obras de arte, porque no sólo el artista, sino también la élite, está siempre en ese estado que TS Eliot llama provocativamente la “disociación de la sensibilidad”. En todo caso, el artista debe estar siempre en busca de esa élite, sin la certeza de que la encontrará, ni al principio ni al final de su camino. Puede pasar toda su vida marchando sin rumbo por la tierra baldía, que después de todo es tierra de nadie. Esta vana peregrinación le lleva a ver su propia obra como Mallarmé, un juego de azar, como una tirada de dados en la mesa del destino. Mientras que el artista clásico, con la mirada puesta únicamente en el pasado remoto y la posteridad lejana, logró alcanzar la armonía con sus propios contemporáneos, el artista de vanguardia, tan consciente de la tarea que le asigna el *Zeitgeist*, termina sintiendo que incluso su trabajo en *El progreso* es una especie de obra póstuma. Fue el propio Mallarmé quien mostró una especial conciencia de esta situación cuando declaró, en una entrevista no muy conocida, “a mi modo de ver, el caso del poeta en esta sociedad que no le deja vivir es el caso de un hombre que se

aísla del mundo para esculpir su propia tumba”.

Tales consideraciones, que enfatizan paradójicamente lo que podríamos llamar el sentimiento de alienación histórica del artista contemporáneo, conducen naturalmente a la interpretación puramente sociológica del concepto de alienación. Una sociología cultural para nuestro tiempo sólo puede construirse a partir de la ya cierta hipótesis de que existe una pluralidad de estratos intelectuales diversos y contradictorios. Tal pluralidad impide toda cristalización o fosilización; lo que ocurre es precisamente lo contrario de las estratificaciones jerárquicas y agudas de la sociedad medieval, de las civilizaciones primitivas o arcaicas. Nuestra situación cultural–social se encuentra en un continuo estado de cambio, un proceso ininterrumpido de agitaciones y metamorfosis. Desde el punto de vista político, esta situación produce una antítesis de lo que Pareto llamó “la circulación de las élites”, que en realidad significa una circulación dentro de las élites. Lo que sucede es un continuo subir y bajar de una élite a otra, de la élite a la no élite. Así, el artista y el intelectual son llevados naturalmente a formar su propio grupo, tomando posiciones de distancia o desapego de la cultura tradicional de la sociedad a la que pertenecen, al menos originalmente.

Lo que tenemos entonces es un proceso continuo de desintegración, ya que la sociedad y el grupo social reaccionan, giran y giran, de manera igual y opuesta.

Podemos decir que esta relación recíprocamente destructiva es, al menos aparentemente, el único vínculo genuino que aún une al arte de vanguardia con su propio entorno.

Esta reducción del vínculo entre arte y sociedad a una función puramente negativa, que desde el punto de vista del artista es la alienación, es un nuevo hecho histórico de incalculable importancia y profundo significado. Cuando los críticos y observadores del arte de vanguardia lo alaban o lo culpan por negarse incluso a servir, y mucho menos expresar, a la sociedad contemporánea, no tienen en cuenta el hecho de que la vanguardia no es solo la expresión directa de una relación cultural negativa, sino que también es la expresión de la condición humana y social que creó este cisma en el orden cultural.

A veces, la naturaleza negativa de esta relación toma la apariencia de una inercia recíproca, creando la ilusión de que una experiencia estética dada ocurre casi sin contacto con su entorno. En este caso, la alienación social toma la forma de aislamiento de la historia, un aislamiento en el tiempo. Para designar este tipo de manifestaciones o, más exactamente, para situarlas en el mapa del campo de batalla de la cultura moderna, Christopher Caudwell acuñó el concepto de “bolsillo poético”, utilizando una metáfora extraída del arte de la guerra. Él ve bastantes ejemplos del fenómeno en el arte del pasado y lo reconoce en esas

formaciones estéticas que parecían desarrollarse por una lógica puramente interna, en líneas para las cuales uno no puede encontrar análogos o paralelos en la vida social y política contemporánea. Pero ejemplos de este tipo se encuentran, con una frecuencia mucho mayor, en el arte moderno, especialmente en grupos centrados en la estética, grupos que hemos diferenciado parcialmente de los movimientos etiquetándolos como sectas. El marxista Caudwell sabía mejor que nosotros que ninguna actividad humana, incluso la más libre o gratuita, puede operar en el vacío, ignorando por completo las realidades históricas de su tiempo; por eso el término “bolsillo poético” indica una situación aparente más que real. Pero el término es útil y sugerente cuando se aplica inteligentemente al tema que estamos examinando, precisamente porque enfatiza nítidamente, incluso al borde del extremo y del absurdo, el estado de oposición en el que se encuentra la vanguardia con respecto a su entorno.

Los fanáticos defensores del valor absoluto del aislamiento estético están más dispuestos a acusar a la sociedad contemporánea de faltar a su supuesto deber de dar ayuda práctica y apoyo moral a las actividades estéticas de “excepción”. Olvidando que estas actividades se caracterizan a menudo por su inercia social, parecen no darse cuenta de que la sociedad sólo puede responder a la inercia con una inacción análoga. Pero lo que es importante repetir es que el arte de vanguardia se equivoca al culpar de

su aislamiento al único tipo de sociedad en el que ese aislamiento se ha vuelto necesario y posible. La indiferencia es el producto natural de la tolerancia; en cualquier caso, las flores de invernadero no pueden quejarse de que no sean tratadas como flores del campo. Junto con la anterior metáfora de los bolsillos poéticos, la imagen de las flores de invernadero puede servir para sellar la verdad señalada anteriormente: la alienación del arte contemporáneo de su sociedad, y viceversa, se manifiesta no sólo en aspectos psicológicos y formas sociológicas, económicas y prácticas, sino también culturales y estéticas (estas últimas fundamentalmente de mayor énfasis y significado). Sin duda, ya hemos tratado ampliamente los aspectos más evidentes de este signo específico de alienación, pero aún nos falta extender nuestro análisis a los valores puramente formales, y aún a ese criterio estético más íntimo llamado estilo. En resumen, la categoría de alienación debe considerarse ahora como alienación estilística.

Alienación estilística y estética

Fue Malraux quien observó que los orígenes del arte moderno coincidían con el repudio del artista a la cultura burguesa. En la ideología estética contemporánea, la burguesía, observó, se opone y “no es al proletariado ni a la

aristocracia a lo que se opone, sino al artista”. Esta antinomia entre el espíritu burgués y el artístico, que –como toda antinomia– implica una relación de interdependencia entre los términos contrastados, se convirtió por excelencia en el tema de la obra de Thomas Mann, donde se reduce de la controversia social, al conflicto público y externo, a la crisis psíquica y a una cuestión privada. Y si a veces el drama se hunde en la comedia, describiendo al artista como burgués e irónicamente evocando los equívocos así creados, otras veces se eleva hacia la tragedia: el escritor, describiendo al burgués como artista, lo representa como víctima del alter ego que lleva dentro de sí mismo y creando una obra que es la némesis artística de la cultura burguesa.

Si en el plano sociológico el problema de la relación entre el espíritu artístico y el espíritu burgués termina a pesar de todo por resolverse en una síntesis, en el plano histórico queda sin resolver, una antítesis. Según esa segunda perspectiva, que es cultural y subraya tanto la separación como la reciprocidad de los dos términos opuestos, debe afirmarse como principio absoluto que el arte genuino de la sociedad burguesa sólo puede ser antiburgués. Es más importante observar que este principio opera no sólo en la esfera del contenido, sino también en la de la forma. El arte moderno, se opone a la teoría y la práctica estilísticas que dominan la sociedad y la civilización a la que pertenece ese mismo arte; su función principal es reaccionar contra el gusto burgués. Si decimos gusto en lugar de estilo es

porque, para citar nuevamente a Malraux, “hay estilos en el período burgués pero no hay un solo estilo burgués”. Lo que cuenta no es la negación de que exista un estilo burgués, sino la única afirmación aparentemente contradictoria de que coexisten múltiples estilos dentro de la cultura de esa clase social. El postulado de interés aquí es que el pluralismo estilístico es una de las características más notables de la situación artística contemporánea o, si se quiere, de la cultura burguesa.

Es precisamente a modo de reacción contra el pluralismo del gusto burgués que el arte de vanguardia elige el camino de la disidencia estilística. Según Malraux, la pintura moderna incursionó en el campo de la deformación y la abstracción precisamente para escapar de ese “museo imaginario” o “museo sin paredes” en el que se encontraba desde la invención, perfección y difusión de la reproducción fotográfica; esto hizo que hasta la creación artística más arcaica y arcana, de cada escuela y estilo, de cada época y país, fuera accesible y familiar hasta para el artista más sedentario y el público más provinciano. El arte de excepción, en este caso la pintura, se originaría entonces como un acto de protesta contra el cosmopolitismo y la universalidad del gusto contemporáneo. Estas son, además, consecuencias externas positivas de un fenómeno tan ambiguo y complejo como el pluralismo estético de nuestra cultura.

Si ese pluralismo se conserva por factores negativos, como la tolerancia ecléctica y la indiferencia escéptica, también hace su primera aparición sólo a causa de una serie de conflictos y crisis. El primero fue, naturalmente, la separación, de una vez por todas, de la cultura de vanguardia de lo que tradicionalmente había sido el arte y la cultura populares. Sólo la decadencia del populismo romántico hizo posible tomar conciencia de la ruptura, y la ruptura misma se sintió más tarde como irremediable, justo en un momento en que la sociología científica contemporánea estaba estableciendo una distinción demasiado tajante entre la cultura humanista y la cultura antropológica. Hoy en día, las culturas puramente étnicas están desapareciendo casi por completo del suelo occidental; ésta es sólo una de las muchas némesis de una civilización democrática, tecnológica e industrial como la nuestra. Muchos artistas de nuestro tiempo, por así decirlo, menos extremadamente y típicamente futuristas, se han dado cuenta de que la naturaleza misma de nuestra civilización conduce a la pérdida o aniquilación de los valores tradicionales más arraigados, de las tradiciones menos autoconscientes y más espontáneas. Estos artistas se han engañado a sí mismos creyendo que podrían remediar el proceso y han postulado restauraciones irrealizables o profetizado palingenesis imposibles.

La primera de estas ilusiones sedujo a un hombre de derecha como TS Eliot, que soñaba con el advenimiento de

un nuevo medievalismo, una sociedad jerárquica, una cultura estratificada. La segunda ilusión fue alimentada por Herbert Read, un hombre de izquierda, que recomendaba la reconstrucción dentro de una sociedad progresista de una cultura popular y un arte artesanal. Desgraciadamente, por medio de la especialización y la tecnología, la sociedad moderna ha roto todos los vínculos entre artesano y artista, destruido todas las formas de folclore y cultura étnica; incluso ha transformado el concepto mismo de “pueblo”, ahora sinónimo del concepto muy diferente de “masas”. Así, el programa de Read, no menos que la nostalgia de Eliot, se muestra fácilmente por lo que es: una utopía en retrospectiva. En realidad, sólo un poeta moderno ha llegado efectivamente a los manantiales del folclore nacional, y ese fue García Lorca, quien anhelaba una sociedad todavía estática y cristalizada. A pesar de la similitud de situaciones, los poetas irlandeses modernos, a partir de Yeats, no han estado en condiciones de lograr resultados tan felices como los de Lorca, porque se han visto obligados a utilizar como instrumento poético la lengua de una cultura tan moderna como la inglesa.

En las artes figurativas, el elemento étnico actualmente funciona solo en el nivel inferior de las artes aplicadas, como la decoración. La pintura y la escultura modernas, como lo demuestra el mismo abstraccionismo, han sentido la influencia de la geometría rígida de las máquinas más que los ingeniosos arabescos del arte popular. En todo caso, el

arte reciente, a pesar de su modernismo, se ha dejado seducir más fácilmente por estilos exóticos y arcanos, prefiriendo seguir lecciones arqueológicas en lugar de ejemplos étnicos. Las combinaciones de estilos populares y modernos son muy raras en el arte de nuestro tiempo, precisamente porque florece en un estado de pluralismo estilístico, tiende a la pureza en cada estilo particular. Odia las formas eclécticas y los estilos sincréticos (salvo la decadencia, caso especial). Este principio vale para los grandes “camaleones” de nuestro tiempo, como Picasso y Strawinsky, que si bien pasan con enorme facilidad de una fase estilística a otra, conservan un estilo único en cada obra.

Pero el conflicto más importante no es entre el arte de vanguardia y la cultura étnica, sino entre el arte de vanguardia y la cultura de masas. Esta última, absolutamente diferente de la cultura en un sentido antropológico, se sigue llamando sin embargo arte popular y cultura popular. Es popular no en el sentido romántico de cultura y arte creado por el pueblo, sino empírica y prácticamente, como cultura y arte producido para las masas. Visto así, es la forma más genuina que asume la cultura burguesa en los países altamente tecnificados e industrializados. En esos países, además, el concepto de “pueblo” no tiene otra función que la de distinguir la categoría de los trabajadores manuales de la vasta clase que actúa y se la denomina como pequeña burguesía. Por una

paradoja fatal parece que en las sociedades donde el proletariado ha sido “aburguesado” se produce inmediatamente una proletarización de la cultura. En otras palabras, el segundo fenómeno no ocurre por sí mismo y ocurre solo en las sociedades capitalistas. De hecho, la cultura de masas dominante en la Rusia comunista se impone desde arriba; no es el efecto natural de lo que ordena el público, siguiendo la ley económica de la oferta y la demanda, sino un producto político artificial, siguiendo la fórmula autoritaria del “mandato social”. En otras palabras, lo que ha sucedido en la Unión Soviética no es tanto la proletarización como la burocratización de la cultura; convierte al artista en un funcionario más que en un productor. El resultado inmediato de esta peculiar metamorfosis es la destrucción del arte enajenado de la vanguardia. Y desde nuestro punto de vista, este nuevo hecho basta para probar que Trotsky tenía razón cuando, al final de las primeras etapas de la experiencia comunista, negó que un arte o una cultura proletaria deba o pudiera subsistir en un régimen sometido al barco dictador del proletariado.

La única forma genuina de arte y cultura proletarios es la fabricada (de hecho, “prefabricada”) en el nivel intelectual más bajo por la propia burguesía. Con respecto a la literatura, Christopher Caudwell, en uno de los pasajes más sugerentes de *Illusion and Reality*, señaló que “la auténtica literatura proletaria de todos los días consiste en los

thrillers, las historias de amor, las historias de vaqueros, las películas populares, el jazz y la prensa amarilla”. El arte de vanguardia, esencialmente, se opone a esta cultura de masas y este arte proletario, los únicos tipos posibles de arte y cultura popular en una sociedad como la nuestra. Este es un hecho que no contradice lo que hemos afirmado varias veces: la tarea del vanguardismo es luchar contra la opinión pública articulada, contra la cultura tradicional y académica, contra la intelectualidad burguesa. La posición original y trágica del arte de vanguardia, en efecto, está marcada por la necesidad que le obliga a luchar en dos frentes: luchar contra dos tipos contradictorios de producción artística (pseudoartística). Podemos designar a esa pareja en guerra con el título de Edmund Wilson para una colección de sus ensayos, “clásicos y comerciales”. La cultura burguesa es ciertamente incapaz de distinguir los valores de la primera de los no valores de la segunda, así como los críticos de esa cultura son incapaces de determinar los criterios de gusto que distinguen los diversos estratos del público contemporáneo. Pero la vanguardia se opone instintivamente tanto a uno como a otro. Por lo tanto, funciona no menos genuina y primordialmente que en su protesta contra la cultura de la clase dominante; esta lucha también se convierte en la reacción contra los subproductos de esa cultura, contra el arte y la cultura de las masas, tal como las define Caudwell.

La reacción de doble frente contra el gusto burgués y el

gusto proletario puede resolver definitivamente la única afirmación aparentemente paradójica de que la psicología de vanguardia está dominada tanto por una tendencia aristocrática o antiproletaria como por una tendencia anarquista o antiburguesa. Tanto sociológica como estéticamente, las dos tendencias son consistentes; las oposiciones paralelas al gusto burgués y al gusto proletario convergen en una sola oposición al criterio que los identifica y los une. Este criterio puede definirse como el culto idéntico o análogo al cliché. Aquí estamos de nuevo, con la reaparición en un nivel mucho más alto de la relación ya establecida entre vanguardia y estereotipos: una interdependencia, precisamente porque está determinada por una resistencia igual y mutua, por el paralelismo simétrico del contraste automático. Ahora bien, como ya se dijo, el estereotipo es sólo la forma moderna de lo feo, y el criterio de lo bello es tan indefinible como único; por otro lado, las categorías de lo feo (incluso consideradas como una serie particular de variantes históricas) son infinitas y pueden definirse de innumerables maneras. Eso puede servir para afirmar una vez más, incluso *ad absurdum*, el principio de un pluralismo complejo e irreductible en materia estética contemporánea.

Esta afirmación, de gran importancia para la sociología del gusto, pierde todo sentido y valor en el plano de la creación artística. Allí, en todo caso, sólo tiene una función negativa. Un período que tiene muchos estilos no tiene ninguno; eso

es cierto incluso en un caso en el que la multiplicidad puede reducirse a una relación dualista más simple. Descuidando por un momento la antítesis esencial del arte moderno (entre el estilo de vanguardia y todos los demás estilos contrarios a él) y limitándonos temporalmente a una antítesis parcial y provisional, podemos reconocer fácilmente que donde no hay estilo burgués no puede haber un estilo proletario tampoco. En otras palabras, el proletariado y la burguesía, en tanto que culturas de masas, toman sus estilos donde los encuentran, de culturas y sociedades diferentes a las suyas. En definitiva, la ausencia de un estilo propio no es exclusiva del capitalismo o del socialismo, sino que ocurre en cualquier sociedad democrática, sea liberal o no; en cualquier civilización “cuantitativa”, que sea técnica e industrial.

Precisamente por no tener estilo, este tipo de civilización prefiere un estilo ecléctico, donde lo que es habilidad técnica en un sentido estético se une a la habilidad técnica en un sentido práctico. Tal estilo toma forma por la síntesis (mejor, por la fusión sincrética) de formas tradicionales académicas y realistas, reguladas por el gusto totalmente moderno de las reproducciones fotográficas. El artista de nuestro tiempo, precisamente porque sabe imitar sin esfuerzo todas las técnicas, antiguas o modernas, científicas o artísticas –precisamente porque tiene a su alcance todos los medios para realizar a la perfección los efectos del trampantojo–, se niega a aceptar como su propio estilo lo

que ahora se ha convertido en una producción puramente mecánica, lo que es así una verdadera negación del estilo. Esta negativa, sin embargo, se convierte en un acto o gesto imposible para un artista que trabaja en una civilización tecnológica o una cultura de masas que es también una sociedad totalitaria, como lo demuestra ampliamente el caso de la Rusia soviética. Allí la fórmula “realismo socialista” no es sólo un dogma ideológico que determina el contenido de una obra de arte, sino también un canon estilístico para las artes del diseño y de las palabras, hasta el punto de que cualquier divergencia con el estilo oficial se considera no sólo herejía estética sino desviación política e incluso se condena con el término cuasi-técnico de “formalismo”. Pero la negativa a servir a un estilo obligatorio, a un gusto de masas, a una manera sancionada por el consenso activo o pasivo del público, sigue siendo una decisión no sólo posible sino necesaria dentro de una sociedad todavía burguesa, es decir, que debe admitir la existencia de minorías y excéntricos individuales. Esta tolerancia es naturalmente sólo una realidad puramente negativa y como tal provoca, a su vez, la intolerancia del artista. Jean-Paul Sartre llegó a afirmar que, gracias precisamente a lo que él llama la unificación del público (más exacto sería la confusión del público), fenómeno debido a la difusión de la cultura de masas desde los estratos sociales más bajos a los más altos, el escritor moderno no tiene más remedio que asumir una actitud de absoluta intransigencia frente a la multitud indistinta de sus

lectores, un antagonismo indiferenciado. El pasaje en cuestión termina con el justo reconocimiento de cuán históricamente excepcional es esta relación negativa: “A decir verdad, la drástica difuminación de los niveles en el público desde 1848 ha llevado al autor a escribir inicialmente contra todos los lectores... que este fundamental conflicto entre el escritor y el público es un fenómeno sin precedentes en la historia de la literatura”.

Georg Lukacs, en el prefacio de *Estudios sobre el realismo europeo*, afirma que tal cisma existe, y define su esencia de manera aguda con palabras casi idénticas, aunque desarrolla la idea en líneas más amplias. El crítico húngaro, en efecto, retrotrae el inicio de este fenómeno a la Revolución Francesa y al romanticismo, utilizando, una vez más, la figura y la obra de Balzac como símbolo del momento decisivo de aquella crisis: “De la Revolución Francesa en adelante, la evolución social” ha procedido en una sola dirección, lo que crea un inevitable conflicto entre las aspiraciones de los hombres de letras y su público contemporáneo. En todo este período, el escritor sólo pudo alcanzar la grandeza en la medida en que reaccionó contra las corrientes cotidianas. Desde Balzac, la resistencia de la vida cotidiana a las tendencias básicas de la literatura y el arte se ha vuelto cada vez más fuerte”. El juicio de Sartre y la confirmación de Lukács nos llevan a concluir que, en el transcurso del siglo XIX, y quizás durante el último siglo y medio, el estado de alienación ha pasado de ser la

excepción a la regla para el artista y escritor moderno. Esta conclusión muestra una vez más que el principio o la norma del arte burgués es ser antiburgués. Sartre expresó esta verdad general desde la mirada particular del escritor cuando afirmó: “El escritor burgués y el escritor enajenado trabajan en el mismo plano”. Ahora bien, esto significa que el artista está en un estado continuo de protesta social, pero eso no significa que se convierta, políticamente, en un revolucionario. Análogamente, el artista moderno, incluso cuando se ve impulsado a abrazar un ideal reaccionario (a veces por razones puramente estéticas), no se convierte necesariamente en un conservador. Nunca debemos olvidar que, de hecho, su protesta social se manifiesta principalmente en el plano de la forma, y así la alienación de la sociedad se convierte también en alienación de la tradición. A diferencia del artista clásico, que recurría a la tradición como una serie estable y recurrente de epifanías públicas, el artista moderno trabaja en el caos y la sombra, y le invade la sensación de que el lenguaje y el estilo están en continuo apocalipsis.

El arte de vanguardia parece destinado a oscilar perpetuamente entre las diversas formas de alienación: psicológica y social, económica e histórica, estética y estilística. No hay duda de que todas estas formas se resumen una en otra, es decir, en la alienación ética. Ciertamente esto era lo que Sartre tenía en mente en el pasaje citado más arriba. Se expresó, incluso antes del

existencialismo, en ese arte y literatura de revuelta que ha ocupado una parte tan grande del pensamiento y la cultura modernos desde el romanticismo, y que en el caso del vanguardismo, estrictamente definido, se manifestó con máxima intensidad en el expresionismo alemán. Investigar esta revuelta nos llevaría demasiado lejos; nuestra tarea aquí es estudiar la vanguardia y la alienación como normas históricas y formas mentales. Permítanme decir aquí sólo que la alienación ética del arte de vanguardia aparece precisamente en la paradoja de que, incluso cuando se niega a ceder al canto de sirena del esteticismo y niega la tentación de la auto-idolatría, está sin embargo condenado a una libertad lo cual es servidumbre: demasiado a menudo debe servir al principio negativo y destructivo del arte por el arte.

Nada demuestra mejor esta verdad que el estado miserable en que se encuentra el arte religioso de Occidente desde hace más de dos siglos, pero particularmente en nuestro tiempo. Un artista moderno con una fe genuina y una inspiración religiosa sincera es absolutamente incapaz de adoptar como medio para expresar su sentido de lo divino ese lenguaje plástico tradicional, forjado en tiempos inmemoriales y adaptado, para el arte sacro. Ahora se ha vuelto completamente imposible para un pintor o escultor contemporáneo aportar su propia contribución a esa interpretación figurativa de la doctrina o leyenda cristiana que sirvió, especialmente en el

período medieval, como la Escritura de los ignorantes o, como se ha dicho, la Biblia de los pobres. En la historia de la pintura moderna, Georges Rouault aparece como el creador dotado de la fe más sencilla, profunda y verdadera. Sin embargo, como quería ser artista además de creyente, tuvo que expresar su propio tradicionalismo religioso por el camino divergente del antitradicionalismo artístico, a través de una deformación no sólo de las imágenes sino incluso de los iconos, motivada por exigencias formales bastante ajenos a los de la distorsión gótica y primitiva. La paradoja de Rouault, y de otros artistas modernos como él, consiste en la conjunción del disenso estético y el consentimiento ético–místico. La novedad excepcional de tal paradoja se puede enfatizar aún más agudamente al observar que en diferentes culturas la paradoja contraria habría sido, si no imposible, muy poco frecuente: la unión de la incredulidad moral–teológica con la conformidad estética y estilística. Ciertos estudiosos han avanzado recientemente la hipótesis de que Giotto era un “epicúreo”, uno de esos que, dijo Dante, “hacen el alma tan mortal como el cuerpo”. Si esta hipótesis fuera cierta, sería evidente que para Giotto, como para cualquier artista formado en análogas condiciones sociales y espirituales, ni siquiera sería concebible, a pesar de sus propias herejías o creencias y opiniones contrarias, tomar el camino de la protesta –tan inconcebible sería negar el contenido teórico como renunciar a la tradición formal de su propia cultura.

VII. TECNOLOGÍA Y VANGUARDIA

Experimentalismo

Hasta aquí se ha establecido toda una serie de relaciones: el activismo, o espíritu de aventura; agonismo, o el espíritu de sacrificio; el futurismo, o el presente subordinado al futuro; la impopularidad y la moda, o la oscilación continua de lo viejo y lo nuevo; finalmente, la alienación vista especialmente en sus conexiones culturales, estéticas y estilísticas. De ellos deriva otra categoría, que puede resumirse diciendo que una de las principales características del arte de vanguardia es, técnica y formalmente, el experimentalismo. De hecho, es evidente que en cada una de las categorías anteriores existe un único estímulo suficiente para llevar al artista de vanguardia a experimentar. Pero sobra decir que, en la mayoría de los casos en que entra en juego lo experimental, una variedad de estímulos y un complejo de múltiples motivaciones determinan su actividad.

El factor experimental en el vanguardismo es obvio para cualquiera que tenga un conocimiento mínimo del curso del arte contemporáneo. Para usar solo ejemplos ofrecidos por las artes de la palabra, baste decir que durante tres cuartos de siglo la historia de la poesía y la literatura europea no ha sido solo una serie de movimientos como el naturalismo y la decadencia, el simbolismo y el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo; ha sido también una secuencia de creaciones, adopciones y liquidaciones de formas técnicas como el verso libre, el poema en prosa y los experimentos en la asociación libre de palabras, la prosa polifónica y el monólogo interior. El carácter experimental de la vanguardia se manifiesta además programáticamente en muchas de las etiquetas acuñadas para las nuevas tendencias formales e investigaciones técnicas, especialmente en las artes plásticas. Pocos movimientos en la pintura han dejado de indicar a través de sus nombres cuál fue el sentido o la dirección de su trabajo, como ciertamente fue el caso de aquellos pintores que aceptaron el epíteto de fauves (salvajes). Si ha habido movimientos mayores, como el futurismo y el surrealismo, que manifestaron sus ideales figurativos en programas especiales, definidos en fórmulas más o menos específicas, como el dinamismo plástico o la pintura metafísica, la historia de la pintura y la escultura de nuestro tiempo abunda en movimientos estéticos. o corrientes con nombres que son en sí mismos un manifiesto o un programa. El caso más significativo a este respecto es el del

impresionismo, tanto más por la suprema importancia del movimiento así llamado. Quizá sea precisamente por esta característica implícita o confesa de serio compromiso formal por lo que el impresionismo, con toda su inspiración plácidamente serena y la serena integridad de su obra, debe ser considerado un movimiento genuinamente vanguardista, quizás el primer movimiento coherente, orgánico y conscientemente vanguardista en la historia del arte moderno. Además, esa fue la opinión de los testigos en ese momento, casi todos hostiles y principalmente entre ellos el público y los académicos contemporáneos; y tal es también la opinión de los testigos de hoy, casi todos favorables. Uno de estos últimos, Massimo Bontempelli, ciertamente no está del todo equivocado cuando dice que en cierto sentido todas las vanguardias derivan del impresionismo, aunque a veces tengamos derivación por oposición, como en el caso del expresionismo.

El nombre cubismo tiene un significado y alcance similar, y de sus experimentaciones provienen también aquellas tendencias a las que se ha dado la etiqueta generalizada de arte abstracto; del mismo modo, de las investigaciones particulares de la pintura impresionista surgieron el divisionismo y el puntillismo. En cuanto a la vanguardia arquitectónica (sobre la que diré algo más adelante), sólo encontramos denominaciones que subrayan lo experimental, por ejemplo, el funcionalismo o la arquitectura racional. Lo mismo puede decirse de la

vanguardia musical, que expresa sus tendencias en nombres exclusivamente técnicos, como atonalismo o música dodecafónica, música microtonal o música electrónica.

El aspecto experimental del arte de vanguardia se manifiesta no sólo en profundidad, dentro de los límites de una determinada forma de arte, sino también en amplitud, en los intentos de ampliar las fronteras de esa forma o de invadir otros territorios, en beneficio de una o ambas artes. Todo el mundo sabe a qué extremos llevó el la doctrina del simbolismo, ya presente en el romanticismo, de la posibilidad de la traducción cruzada de las sensaciones: la sinestesia, llamada por Baudelaire “correspondencia”. Baste citar algunos experimentos de Mallarmé o un documento como “Voyelles” (vocales), el famoso (o infame) soneto en el que Rimbaud asignaba un valor cromático diferente a cada una de las vocales, hasta el punto de que las tres letras e, i, y o, como decía el burlón epigrama de François Coppee, “forment le drapeau tricolore”.

Tales investigaciones también habían sido precedidas por el experimento de Wagner con el drama musical, que aspiraba a un sincretismo de las artes. En la práctica, casi todos los experimentos de este tipo se redujeron a lo que se llamó Tonfarbe o audition coloree; pretendían establecer relaciones puramente fonético–cromáticas o subordinar la poesía a la música, como Wagner y los decadentes,

subordinando la palabra a la chanson. A este respecto, precisamente, hay muchísimas obras en la poesía lírica moderna que indican, al menos en sus títulos, la aspiración a los modos melódicos, tendentes a “la condición de la música”. Tomemos, como ejemplos aleatorios, *Gammes* (Juegos, rangos) de Leon Paul Fargue y *Preludio y fuga* de Umberto Saba. El procedimiento contrario es análogo: en Claude Debussy, la descripción musical y el colorismo parecen llevar la música a la condición de poesía o pintura.

Pero el experimentalismo posterior quiso o, mejor dicho, soñó que podía ir mucho más allá; fundamentalmente aquí tenemos ilusiones, intenciones, programas, pura y simplemente. Partiendo de la teoría del énfasis tipográfico, cara a Mallarmé en su última etapa y a los futuristas, que daba a una página de poesía la apariencia de un cartel o de una partitura musical, Apollinaire le añadió lo que llamó lirismo visible: una correspondencia gráfica figurativa entre el manuscrito o poema impreso y el sentido o imaginería de ese poema. Repetía así, sin saberlo, experimentos helenísticos pero tomándose en serio lo que en otros tiempos había sido considerado un juego. Siguiendo los pasos de Apollinaire, aunque permaneciendo en el plano puramente teórico, Reverdy llegó a postular un lirismo plástico. Y Leon Paul Fargue proclamó: “¡Para nosotros, símbolos ideográficos, escritura moldeada, palabras saboreadas, el Nuevo México!” A la ilusión de que las artes eran intercambiables y mutuamente correspondientes, se

unía a menudo la creencia infantil de que una transformación que no era formal y orgánica, sino externa y mecánica, podía tener un valor final y absoluto, más que ser un mero instrumento relativo. Como ejemplo extremo de tal creencia, baste citar los llamados poemas en coma del joven poeta filipino–estadounidense José García Villa, en los que el espacio entre cada palabra está ocupado por ese signo de puntuación: un signo puramente arbitrario, novedad gráfica en la que el poeta afirmaba ver un equivalente literario de... ¡Las pinturas puntillistas de Seurat!

El experimentalismo de vanguardia debe ser observado en sus manifestaciones más comunes y actuales, no sólo en sus extravagancias tan extremas y absurdas. A los primeros hay que oponerles, por un lado, las experimentaciones superficiales y discretas del artista convencional y, por otro, esa voluntad de estilo que distingue a algunos de los artistas más eminentes de nuestro tiempo. Del segundo contraste quedará claro que el experimentalismo de vanguardia no siempre es una búsqueda desesperada e insomne de la expresión individual (como en el caso de Joyce) o, menos aún, de la forma perfecta e ideal (como en el de Flaubert). En cada uno de estos dos escritores se trata de una versión extrema y moderna del aprendizaje o maestría clásica. Y la ferviente paciencia de toda una vida con la que Flaubert y Joyce (fue Pound quien primero los comparó) buscaron el ideal de un material que siempre y en todas partes toma

forma solo a través del milagro del estilo que parece realmente clásico, al menos en sus razones y fines, a pesar de toda su tensión heroica o dionisiaca. Desde este punto de vista, podríamos incluso decir que un experimentalismo que apunte únicamente a la novedad puede resultar estéril y falso. Así, el mismo Valéry, que en un célebre verso definió el genio como una “larga impaciencia”, reconoció en otro lugar de sus escritos que “el ideal de lo nuevo es contrario a las exigencias de la forma”.

Lo que dijimos sobre Flaubert y Joyce quizás pueda repetirse para Picasso y Stravinsky. Ellos, como muchos de los más grandes artistas de vanguardia, no limitan sus experimentos a la vanguardia misma, sino que, en su ansiosa búsqueda de un clasicismo nuevo y moderno, a menudo trabajan con el gusto, el estilo e incluso los gestos y formas pseudoclásicas. El experimentalismo de tales artistas es una especie de faustianismo estético, una búsqueda de Eldorado y la fuente de la juventud, de la piedra filosofal en el ámbito de la creación artística. Fundamentalmente, la vanguardia menos importante es la que se limita a transmitir la materia del arte o a renovar su lenguaje, aunque sea la más frecuente y típica. En ciertas artes, especialmente en la música (pensemos en Schoenberg y sus seguidores), el vanguardismo parece agotarse casi por completo en metamorfosis técnico-estilísticas. Si en el mejor de los casos el experimento se convierte en una experiencia auténtica (en el sentido más

profundo de la palabra), con demasiada frecuencia, en las vanguardias más literales y estrechas, se queda simplemente en un experimento.

El experimentalismo así concebido es a la vez un peldaño hacia otra cosa y es gratuito; si se mira de cerca es, cuando no dañina, inútil o ajena al arte mismo. Pero socialmente es un hecho muy interesante, ya que tiende no tanto a formar al artista como a transformar al público, es decir, a educarlo. Desde tal punto de vista, toda la vanguardia funciona como la variación teatral de la misma cosa que se llama apropiadamente teatro experimental, un teatro que de hecho aspira a educar al autor y al actor del mañana a través del proceso de educar al espectador de hoy. El teatro de vanguardia, con el objetivo principal de educar al espectador, pasa así de la experimentación privada a la pública. Hay quienes creen que el fin primordial de la literatura de vanguardia radica precisamente en ser, por tanto, no una vitrina o sala de ventas, sino un laboratorio gratuito, o al menos abierto. El editor James Laughlin expresó este punto de vista, en el prefacio de su tercera antología de escritores “excepcionales” (1938), cuando declaró que su propia editorial, New Directions, tenía la intención de “imprimir el mejor trabajo de cierto tipo: la mejor escritura experimental” y “no era una sala de ventas sino un campo de pruebas... un laboratorio para el lector y el escritor”. Esta concepción es uno de los espléndidos lugares comunes del vanguardismo, como lo demuestra el

hecho de que Eugene Jolas atribuya la misma función a la célebre revista que dirigía. En la introducción a una antología de la entonces desaparecida transición, definió retrospectivamente esa reseña, usando palabras casi idénticas, como “un campo de pruebas de la nueva literatura, un laboratorio para el experimento poético”.

“Laboratorio” y “campo de pruebas” son frases sugeridas por la tecnología científica e industrial de nuestro tiempo, y tal vez sería un error considerarlas metáforas puras y simples. Revelan sobre todo una concepción de la práctica artística que difiere radicalmente de la clásica, tradicional y académica. El laboratorio y el campo de pruebas sirven sin duda para formar al artista: es decir, apuntan a su perfección como artista; esto es profundamente diferente del objetivo de una escuela, que es la perfección de la escuela misma. El laboratorio y el campo de pruebas sirven, en segundo lugar (quizás sea realmente el primero), a un fin aún más elevado: el progreso técnico y científico del propio arte. De hecho, es precisamente el uso de tales imágenes lo que sugiere el ideal del artista de vanguardia como un oscuro artesano que consagra su propia vida y obra al futuro triunfo del arte. Las imágenes, en definitiva, nos ayudan a reconocer tanto el parentesco entre el experimentalismo y las tendencias activistas, agonísticas y futuristas como las relaciones que unen la cultura de vanguardia con la praxis moderna.

El experimentalismo así concebido resulta básicamente en la contradicción o negación del fin puramente estético de la obra de arte.

Y aunque la vanguardia no puede renunciar al momento experimental, que sí glorifica hasta el extremo, muchas veces ha sentido la necesidad de confesar la paradoja y resolver el equívoco. Tal vez fue la conciencia de tal ambigüedad lo que dictó como subtítulo de *transición*, “una publicación trimestral internacional para la experimentación creativa”. Al aspirar noblemente a una síntesis imposible (creación y experimentación), los acuñadores de esta frase quizás quisieron afirmar la coincidencia en el tiempo estético–psíquico del momento de la experimentación y el momento de la creación.

En realidad, el experimento precede a la creación; la creación anula y absorbe en sí misma la experimentación. El experimento se fusiona con la creación, no la creación con el experimento.

La alternativa negada, aunque sea considerada por muchos teóricos de la vanguardia como la situación ideal, es una hipótesis inadmisibles. La creación resuelve el experimento, o lo trasciende: la experimentación que no es, como tal, anulada, tiende a permanecer no sólo ante– sino anti creación.

Cientificismo

Ya hemos afirmado, y ejemplos como el de la arquitectura racional lo sugieren aún más, que el carácter experimental de la vanguardia no es esencial ni exclusivamente una cuestión de arte; esta circunstancia lo aparta de las búsquedas formalistas del arte tradicional y también de muchas corrientes modernas. Lo que Pareto llamó el “instinto de las combinaciones” de hecho lleva al artista moderno a ir más allá de las formas de arte y a experimentar con factores extraños al arte mismo. El experimentalismo de algunas vanguardias, especialmente algunas de las más recientes –el surrealismo, por ejemplo– es en gran medida una cuestión de contenido, es decir, psicológica. El problema no es tanto experimentar en el campo técnico o estilístico como experimentar en la *terra incognita* del inconsciente, las áreas inexploradas del alma. A este respecto, baste citar la influencia de la psiquiatría y las doctrinas de algunos de los rivales de Freud en la temática del arte, especialmente importante en la poesía surrealista pero también en la pintura. A veces, como en el futurismo, lo que ocurre no es más que un vulgar experimentalismo, informe e imitativo, que trabaja con la materia prima del arte, introduciendo ingredientes mecánicos (los cuebars o matracas del teatro futurista de Russolo) o cuerpos

realmente extraños (los más ingeniosos collages), bigotes falsos o anteojos reales en estatuas o retratos).

Tales excesos revelan una vez más la excentricidad y el infantilismo que ya hemos definido, pero aquí juegan con elementos técnicos. Ahora bien, el culto a la técnica ciertamente no es exclusivamente moderno; incluso puede parecer característicamente clásico. Pero lo que a menudo triunfa en el arte de vanguardia no es tanto la técnica como el “tecnicismo”, definido este último como la reducción de incluso lo no técnico a la categoría de técnica. “Tecnicismo” significa que el genio técnico invade reinos espirituales donde la técnica no tiene razón de ser. Como tal, pertenece no sólo al arte de vanguardia, sino a toda la cultura o pseudocultura moderna. No es contra la técnica o la máquina contra lo que justamente se rebela el espíritu; está en contra de esta reducción de los valores inmateriales a las categorías brutas de lo mecánico y técnico.

Tal consideración resuelve el problema de los vínculos entre la cultura contemporánea en general, el arte de vanguardia en particular, y la ciencia (o, mejor, la ciencia aplicada, popularmente confundida con ciencia–sin–adjetivos). En otra parte debemos hablar de la relación con la ciencia en términos de teoría, desde un punto de vista diferente y superior. El pensador o el artista de vanguardia es, en todo caso, particularmente susceptible al mito científico, como pueden demostrarlo fácilmente algunos

ejemplos. El prestigio del mito se refleja acertadamente en la fórmula estética de Rimbaud, “la alquimia de la palabra”, como lo está en la fórmula, querida por Ortega y Gasset, “el álgebra de la palabra”. Los títulos de innumerables obras de nuestros días son metáforas científicas: *Poesie elettricize* de Corrado Govoni; *Poesies elastiques de Blaise Cendrars*; *Cornet à dés* de Max Jacob, *Cornet a pistón*, *Laboratoire central*; *Coeur a gaz* de Tristan Tzara; *Los Vasses communicants* de André Breton; los *Camps magnetiques* de Breton y Philippe Soupalt; o la fórmula pseudomatemática con la que Ardengo Soffici bautizó uno de sus primeros libros, *Bif & zf + 18* (los impresores florentinos lo leían como “Bizzateffe” para poder pronunciarlo). La predilección vanguardista por los títulos aritméticos, inspirada en una estrambótica numerología, es análoga: los *150.000.000* de Vladimir Mayakovsky (aquí, sin embargo, el número se refiere a la población futura de la Rusia soviética); o la cifra *291,391* que Picabia eligió como título para un periódico surrealista. Tal vez esto sean bizarreries; no debemos olvidar, sin embargo, que en algunos casos la manía que parecen expresar sí intentó hacerse de sí misma un método y un sistema, dando origen, por ejemplo, a la locura que René Ghil llamó poesía científica.

Estos y otros ejemplos muestran que el mito mecánico-científico es uno de los componentes ideológicos más significativos de nuestra civilización y cultura. Lo caricaturiza prolijamente el ruso Evgeni Zamyatin en su

novela utópica *Nosotros*, cuando imagina una lejana posteridad considerando el horario o directorio general del ferrocarril como la inigualable y suprema obra maestra que les lega este siglo. La ironía de Zamyatin gana en elocuencia cuando se recuerda que era ingeniero de profesión y vivía en esa Rusia revolucionaria donde, en la época en que se escribió el libro, florecía el constructivismo. Este movimiento poético, en deliberada armonía con la llamada edificación socialista, trató de inaugurar un funcionalismo técnico–estructural en las artes de la palabra. Por otro lado, la ironía de la oficina de aduanas estadounidense fue involuntaria cuando se negó a considerar el pájaro en vuelo funcional de Brancusi como una obra de arte, pero lo gravó con el impuesto de importación de metales manufacturados.

El cientificismo de vanguardia sigue siendo un fenómeno significativo incluso cuando uno se da cuenta de que sólo se trata de un uso puramente alegórico y emblemático de la expresión “científico”. Además, este uso simbólico es posible gracias a una visión del mundo que reduce todos los poderes y facultades, incluso los espirituales, al mínimo común denominador del concepto científico de energía. Esto significa que el cientificismo de vanguardia es la expresión particular no sólo del culto a la técnica, sino también de ese dinamismo general que es uno de los ídolos de la cultura moderna y fue elaborado en un mito cósmico por los filósofos románticos. Y quizás fue como una

reminiscencia inconsciente de la mitología metafísico-científica de los románticos alemanes que Jean Cocteau definió la poesía como una “electricidad”, definición dictada por la idea de un doble dinamismo, fisiológico y físico.

A veces el cientificismo de vanguardia es el culto ingenuo y simple al milagro, al prodigio y al portento. Muchos modernos miran la ciencia casi con ojos de salvajes o de niños, y la reducen a magia. Son bastante evidentes las conexiones entre la doctrina estética de Massimo Bontempelli, el llamado realismo mágico, y su simpatía por la vida moderna, la ciudad y la máquina. Los niños tratan a las máquinas como juguetes monstruosos; así, el artista moderno rompe las máquinas-juguetes del arte para ver qué las hace andar.

Precisamente por eso, el experimentalismo de vanguardia adquiere a veces el carácter de un acto gratuito, produciendo extraños descubrimientos por el juego del azar. Siguiendo el ejemplo del primitivo, el hombre o el artista moderno a veces parece considerar la máquina no sólo como una fuente de energía sino también como la fuente de la vida, un fin más que un medio, y por lo tanto trata a la máquina misma como más valiosa que cualquier otra cosa que pueda producir.

Humorismo

Este culto a la máquina, junto con cultos similares, mantiene una relación ambigua y equívoca entre el arte y la ciencia en el seno de la cultura moderna. El artista que momentáneamente se deja seducir por el faustianismo científico casi mágico del genio moderno se vuelve abruptamente consciente de cuán fácilmente en una sociedad como la nuestra la ciencia se vulgariza fatalmente y por lo tanto, de manera distante pero directa, produce gran parte de la fealdad de la existencia contemporánea; sobre todo, la cultura de masas a la que se opone la vanguardia. La ingenuidad del hombre moderno sólo puede ser relativa, de ahí las fases alternas de entusiasmo e ironía con las que se enfrenta a la civilización moderna. La ironía se muestra en formas burlonas y grotescas y surge de una tensión que parece encajar perfectamente en la definición de Bergson del cómic como contraste entre la vitalidad humana libre y la rigidez automática de la máquina. Pero, a menudo, la ironía de vanguardia es provocada por la sensación de cuán vacíos son los milagros que la ciencia parece prometer. En tales casos, la ironía puede volverse patética y trágica, centrándose no solo en la forma en que la máquina le falla al hombre, sino también en la forma en que el hombre le falla a la máquina. Así, el arte de vanguardia puede transformarse en una crítica de la vida

moderna y una protesta contra el hombre–máquina. Tal fue sin duda uno de los objetivos del expresionismo alemán; de hecho, Lothar Schreier lo definió como “el movimiento espiritual de una época que antepuso la experiencia interior a la vida exterior”. Otro expresionista, Hermann Bahr, formuló la crisis que el expresionismo pretendía a la vez encarnar y resolver de la siguiente manera: “Reducido a un puro medio, el hombre se ha convertido en la herramienta de su propio trabajo, que no tiene sentido desde que empezó a no servir para nada salvo a la máquina. Y ese hombre robó su alma. Ahora quiere recuperarla. Eso es lo que está en juego”. Desde este punto de vista, los expresionistas, quizás mejor que otros artistas de vanguardia, entendieron el callejón sin salida de nuestra cultura que Alfred North Whitehead tan lúcidamente formuló en su *Science in the Modern World*: “Con respecto a las necesidades estéticas de la sociedad civilizada, las reacciones de la ciencia hasta ahora han sido desafortunadas. Su base materialista ha dirigido la atención a las cosas en oposición a los valores... Puede ser que la civilización nunca se recupere del mal clima que envolvió la introducción de la maquinaria”.

El expresionismo, a pesar de su lúcida conciencia del problema, fue demasiado exacerbado y paroxístico para resolverlo o incluso para ponerlo en términos adecuados. La formulación consciente o inconscientemente humorística del problema parece mucho más fácil y feliz, aunque

gratuita y menor. Una de las formas peculiares o dominantes del humorismo anticientífico es el humor negro o, para usar un epíteto querido por Andre Breton, la bilis negra. Breton prefirió definir esta especie con el término arbitrario de umor (sin la “h” inicial) para subrayar lo nuevo o raro que era, y separarlo del inocente humor británico. Este tipo de humorismo patético, grotesco y absurdo favorecido por ciertas corrientes vanguardistas tiene un evidente parentesco con la ironía romántica y también con el *spleen*¹⁴ de Baudelaire y los decadentes.

Un humorismo con estos ingredientes trabaja, sobre todo, sobre el mecanismo formal de la vida moderna al que sirve para aniquilar o agotar, siguiendo la paradoja habitual de la comedia. Sus principales armas son verbales y formales: de ahí que, para elegir ejemplos limitados a la poesía de vanguardia francesa posterior a la Primera Guerra Mundial, tengamos la simpatía por el coq-a-l'ane, el juego de palabras, esa caricatura fonética que Valéry reconoce en el poema de *Fargue*, y la adopción en un nivel menos inocente o más maduro de lo que los ingleses llaman *nonsense verse* (verso sin sentido). Así, en ocasiones ese humorismo eligió el propio arte como blanco de sus bromas, lo que explica su inclinación a la parodia y la caricatura. Y esto ocurre incluso en el arte menos reflexivo de la música: por ejemplo, en ciertos pastiches de Prokofiev y esas composiciones

14 En francés, spleen representa el estado de melancolía sin causa definida o de angustia vital de una persona.

burlonas que Eric Satie produjo bajo títulos como *Sonatina burocrática* o *Piezas en forma de pera*.

Si el expediente típico de la parodia es la inversión, el de la caricatura es la perversión; en cualquier caso, hay solo un pequeño paso de uno a otro. La tendencia a la perversión fantástica es a menudo visible en el culto a los títulos bizarros, a veces sin significado, como en las revistas surrealistas *Bifur* y *Disc Vert* (Bifurcación, Disco verde), a veces ocultando el significado original en variaciones arbitrarias o recónditas, como en el caso de la revista florentina *Lacerba*. La serie de títulos abstrusamente grotescos es interminable: muchos de Andre Breton, *La Poisson soluble* (el pez soluble) y *Le Revolver aux cheveux blancs* (el revólver de cabellos blancos); *Salmon's Manuscript trouve dans un chapeau* (El manuscrito de Salmón encontrado en un sombrero); *La nube con pantalones* de Mayakovsky, y así sucesivamente. Incluso antes del surrealismo propiamente dicho, Apollinaire escribió lo que llamó un “drama surrealista”, *Les Mamelles de Tiresias* (Los senos de Tiresias). Mayakovsky compuso más tarde un drama titulado sugerentemente *Mystery–Buffooned*, que sigue siendo una de las obras más bizarras del teatro de vanguardia, junto con *Re Baldoria* de Marinetti y, ante todo, *Ubu Rey* de Alfred Jarry, con su famosa reiteración de un equivalente fonético ligeramente variado de lo que llamamos “una palabra de cuatro letras” y en francés, el “mot de Cambronne”.

Una forma especial de humorismo de vanguardia es sin duda la actitud llamada fumisterie, por el *Pierrot fumiste* de Laforgue. Por supuesto, esa actitud está presente incluso en corrientes poéticas más convencionales, como poesía crepuscular y fantástica. El fumismo no es más que una especie de cerebralismo infantil y obviamente está relacionado con otra actitud, el funambulismo. *El Parnassian Banville* probablemente estaba siguiendo los pasos del conocido poema en prosa de Baudelaire, retratando al artista como un acróbata, cuando inventó el mito del artista del alambre en la primera de sus *Odas funambulescas*. El mito se popularizó rápidamente y luego se fusionó en variantes del payaso de cara blanca y el chivo expiatorio. Ciertamente inspiró a los arlequines de Picasso, dictó la quinta de las *Elegías de Duino* de Rilke y finalmente creó la leyenda de Chaplin–Charlot. Palazzeschi ya había resumido estos mismos motivos en una de sus prosas infanthes y bufonescas, que asignaba al artista la tarea de ser “el saltimbanqui de su propia alma”. El motivo estaba destinado a hacerse popular, tanto que dos escritores tan tradicionales como Thomas Mann y Leonid Andreyev lo convirtieron en el tipo del artista–actor o bufón, “el que recibe una bofetada”. Pero las dos variantes principales siguen siendo las más significativas: la alegoría del artista–acróbata sugiere la tendencia a deshumanizar lo humano y mecanizar lo vital; la alegoría del artista–payaso enfatiza su humillación y alienación destinadas.

Prueba nominalista

Ahora solo nos queda considerar la crítica de vanguardia, la estética y la posición histórica en referencia al arte moderno en su conjunto. Hemos llegado al lugar de detenernos y resumir lo dicho hasta ahora; como al comienzo de nuestra investigación, usaré los conceptos verbales de vanguardia y movimiento como dispositivo organizador. Estos conceptos verbales son simples postulados de los que se dedujo una serie completa de corolarios, y ahora los usaremos, por el mismo método semántico, para demostrar la realidad concreta de las tendencias hasta ahora descritas abstractamente.

Desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo (desde la frecuencia estadística y el grado de influencia teórico-práctica), la primera y más importante categoría de términos es la que subraya el momento de antagonismo, sin distinguir necesariamente entre antagonismo con el público y antagonismo a la tradición. Suficientes como ejemplos serían los independientes, los *fauves* y los secesionistas; o, con otro énfasis, la decadencia y el futurismo. Todos estos son nombres que también aluden a la alienación en sus variantes socioeconómica, cultural-estilística e histórico-ética. El antitradicionalismo y la modernidad no son tanto

nombres secundarios como imperativos categóricos del movimiento futurista, que poseía en su nombre la fórmula más lograda y sugestiva pensada por la vanguardia, una paradoja, aunque significativa, en la medida en que el movimiento fue una de las manifestaciones más bajas y vulgares de la cultura de vanguardia.

A esta categoría le sigue la que nombra la tendencia o momento de agonismo: el acmeísmo ruso (del griego *acme*); el verticalismo, postulado por algunos de los colaboradores de la transición; el ultraísmo hispanoamericano; el cenitismo yugoslavo; el movimiento organizado por el poeta inglés Henry Treece bajo la bandera del Apocalipsis. Más allá de todos estos nombres programáticos, la tendencia agonista aparece claramente en nombre de un movimiento en las artes plásticas que floreció brevemente en Rusia después de la Primera Guerra Mundial, autoidentificado como suprematismo.

La clase de nombres que subrayan el momento del activismo tiene pocos o ningún ejemplo, y el término general “movimiento” ya lo expresa suficientemente. Quizá podríamos poner el vorticismismo en esta clase, pero ese nombre parece vibrar con un matiz que revela la presencia del nihilismo.

Hasta ahora, solo hemos citado los nombres de los órganos y grupos más conocidos. Pero numerosos y frecuentes son los nombres de movimientos que duraron

sólo un día o que se redujeron a puras y simples ilusiones, meros nombres o programas. Aun así, vale la pena mencionarlos porque son sintomáticos, por muy pretenciosos y efímeros que hayan sido. En un excelente libro de texto dirigido a los estudiantes de literatura francesa moderna en las universidades americanas, una recopilación de poemas y escritos críticos realizados por el difunto Regis Michaud, el autor hizo un largo esbozo de los movimientos de vanguardia franceses, que surgieron y decayeron en un solo instante, presumiblemente a raíz del futurismo franco-italiano de Marinetti. Estoy dispuesto a confesar alegremente que rara vez he oído pronunciar uno solo de estos innumerables nombres, con la única excepción del último de la lista, el unanimismo de Jules Romain. Dejando eso fuera, aquí están todos los nombres en la lista de Michaud: Paroxysme, Synthetisme, Integralisme, Impulsionisme, Sincerisme, Intensisme, Simultaneisme, Dynamisme. Un examen rápido de estas entidades meramente verbales muestra la presencia del mito activista en el dinamismo y la impulsividad; mientras que el paroxismo enfatiza el agonismo y el nihilismo. El sintetismo y el integralismo parecen apuntar a tendencias estéticas particulares, como el sincretismo y el arte abstracto. Quizá podamos reconocer en el simultaneísmo una variante del futurismo histórico, o del futurismo en general, mientras que las etiquetas de intensismo y sincerismo parecen aludir a determinados contenidos o actitudes de carácter primordialmente psicológico.

Existen en la historia de las vanguardias numerosos y ambiciosos nombres de carácter general y sintético, como naturalismo, expresionismo y surrealismo, en los que se pretende elevar el término –casi siempre de origen estético– a concepto universal y categoría filosófica. Pero aún más frecuentes son los nombres compuestos, creados por combinaciones artificiales en lugar de cualquier síntesis genuina, mezclando palabras o nociones que no son homogéneas porque pertenecen a diferentes formas de arte o diferentes categorías espirituales. Ejemplos en Alemania son die neue Sachlichkeit (la nueva objetividad); en Rusia, cubofuturismo y egofuturismo. Por razones obvias, los nombres que indican una tendencia experimental en cualquier estado puro son raros en la literatura, aunque bastante frecuentes en las demás artes. La pintura cuenta aquí con nombres como impresionismo, divisionismo y puntillismo, pero los dos únicos ejemplos literarios son fundamentalmente los mismos: el imaginismo ruso y el imaginismo angloamericano. Sin embargo, no faltan nombres que revelan el culto a la técnica, incluso en las artes menos empíricas, como el ya mencionado y desaparecido constructivismo soviético. Un signo característico de la importancia que tiene el mito romántico aún vivo del *Zeitgeist* para el espíritu de vanguardia es el nombre del movimiento italiano y su revisión utilizando el término histórico “Novecento”.

Para retomar una distinción formulada al comienzo de

esta investigación, quizás podríamos decir que, cuantitativamente, los nombres de los programas son inferiores a los nombres de los manifiestos. Esto vuelve a indicar que, dentro de la ideología de vanguardia, los factores psicológicos y sociológicos prevalecen sobre los factores estéticos y sobre la predilección por posiciones publicitarias y propagandísticas. Desde este punto de vista también se puede entender por qué el golpe de genio que es el “futurismo” tuvo tanto éxito. El único nombre que tuvo éxito de una manera comparable fue “cubismo”, y tiene un contenido técnico y estético. Otra fórmula exitosa fue el “surrealismo”, que apuntaba a un significado no menos universal que el simbolismo, tal vez incluso más. La vanguardia también creó un nombre bastante logrado en las dos sílabas sin sentido da-da: bastante justo, precisamente porque el dadaísmo expresaba, con la mayor intensidad posible, el impulso nihilista. Ciertamente no es una circunstancia excepcional ni fortuita que estos cuatro nombres sean histórica y simbólicamente los más importantes, así como los cuatro movimientos designados fueron no sólo los más vistosos sino también los más exitosos de todos. En la dialéctica de las vanguardias más recientes, cada uno de estos cuatro movimientos representa de hecho una fase o aspecto particular. Dadá representa la voluntariedad ética de y para todos ellos; el surrealismo, la obstinación lógica; el futurismo, su voluntad histórica; el cubismo, su voluntad estética. Según los términos de la filosofía bergsoniana (propia de la

vanguardia, en opinión de Benda), el primer y segundo movimiento simbolizan la fase del élan vital, mientras que los dos restantes alegorizan la categoría de duración. Pero en conjunto sugieren, casi sin proponérselo, las variaciones más importantes y las actitudes más significativas del moderno estado de alienación.

Así, la dialéctica de los movimientos se transforma en un sistema de relaciones casi metafísicas. Tal sistema, aunque sea sólo un efecto o producto, se transmuta a su vez en causa, y luego ejerce sobre la cultura generándola una influencia tanto formadora como deformante. Se convierte en dogma y mística, transformando la praxis vanguardista en principio y doctrina. Ese dogma y esa mística invaden incluso el campo de la filosofía, conquistando las disciplinas históricas y críticas, dominando incluso la teoría y la historiografía del arte y la literatura. En pocas palabras, aquellas creencias que inicialmente tienden a funcionar como estímulos psíquicos en el área creativa, se transforman en fórmulas teóricas y operan también en el área crítica. Estos valores, que parecen destinados a seguir siendo el objeto, se convierten en el sujeto, o al menos en el criterio, del juicio. A modo de pequeño ejemplo, baste citar el caso de la escuela crítica rusa denominada formalismo, que estuvo ligada tanto directa como indirectamente a las variantes rusas de dos importantes movimientos europeos, el simbolismo y el futurismo. Esa escuela formuló, entre otras cosas, una teoría de los

géneros en la que las variaciones particulares de un género dado se concebían como determinadas por la necesidad de negar el canon y superar la norma, en otras palabras, de soportar la estructura de la tradición. Es evidente que tal doctrina fue el efecto directo de la transformación de un mito literario en un dogma crítico; la consecuencia de la reducción de ciertas tendencias psicológicas de la vanguardia, como el antagonismo, el nihilismo y el agonismo, a normas historiográficas y principios abstractos. Uno debe tener cuidado con tal peligro; nadie lo sabe mejor que este autor, que con demasiada frecuencia se ha dejado tentar por la fascinación del juego. Es sólo en el área de la retórica que la idea misma de vanguardia puede llegar a ser tratada como una hipóstasis.

VIII. CRÍTICA DE VANGUARDIA

Requisitos previos

Hemos estudiado la relación del arte de vanguardia con sus dos públicos: el indiferente y hostil, el tradicional y académico, y ese público, tanto más limitado como entusiasta, de sus seguidores y simpatizantes. Hemos delineado las relaciones teóricas y concretas existentes entre las ideologías de vanguardia y político-cultural. Hemos enfatizado los lazos que unen el experimentalismo de vanguardia con los instrumentos y manifestaciones de la praxis moderna, es decir, con la máquina, la tecnología y la ciencia aplicada o industrial. Hemos esclarecido las complejas relaciones que unen al arte de vanguardia con la realidad histórica de su época, con la sociedad que expresa y rechaza. Hemos estudiado, en suma, una serie de perspectivas externas al ámbito del arte e incluso de la cultura, estrictamente definidas. Ahora es el momento de examinar los puntos de contacto entre el nuevo arte y la

crítica; es decir, entre la creación de vanguardia y su conciencia reflexiva de lo que ha hecho.

Desafortunadamente, la crítica de vanguardia, en lugar de trabajar de manera autónoma junto con el arte de vanguardia, se ha dejado determinar demasiado a menudo, tanto en forma negativa como positiva, por el espíritu de vanguardia. Ese espíritu ha condicionado históricamente la crítica de manera más decisiva que el arte de vanguardia, si no por necesidad, sí por contingencia. El juicio crítico, en otras palabras, en lugar de tender a una reconstrucción consciente del ámbito de las obras o a una interpretación inteligente de las mismas, ha preferido desarrollar la tarea subordinada de controversia y polémica, de propaganda a favor o en contra. El efecto de esta tendencia es casi siempre que el juicio histórico-crítico del fenómeno genérico del vanguardismo, o de sus productos específicos, ha fallado o ha errado el blanco. Por eso no podemos hablar de crítica de vanguardia sin formular una teoría para ella o esbozar una crítica de esa crítica. En resumen, no podemos decir lo que realmente es sin decir lo que debería ser, al menos teóricamente.

Es obvio que la tarea de la crítica de vanguardia es comprender la vanguardia antes de juzgarla. Pero, ¿qué significa entender el arte de vanguardia? Primero, significa captar su validez: justificar o al menos aceptar provisionalmente el hecho de que existe, considerarlo una

condición necesaria, si no un destino al menos un punto de partida. Y una vez más Ortega ha encontrado el punto justo: “En el arte, como en la moral... hay que admitir el imperativo del trabajo impuesto por la época”. El público del arte de vanguardia, es decir, la élite intelectual que lo sostiene, es por definición un grupo de personas que lo consideran el único programa artístico posible en nuestro tiempo. El error de ese público o élite consiste en confundir, dentro del objeto que juzga, intenciones con resultados, que deben ser separados. Pero eso no niega su propósito, que es mantener la fe en el postulado de que el arte de vanguardia es necesario. La existencia de tal público, elegido y restringido, junto con la existencia del público más vasto y amorfo al que se opone, es además a la vez causa y efecto de la situación contemporánea del arte. Se mantiene firme el principio ya establecido por Ortega: el arte de vanguardia provoca en su ámbito cultural–social la formación de dos clases de individuos, los que logran comprenderlo y los que son congénitamente incapaces de comprenderlo.

Si admitimos que la tarea de un público electo no es formular un juicio crítico permanentemente válido, sino acoger con simpatía una determinada revolución en el gusto, la condición necesaria y suficiente para pertenecer a la élite intelectual sería entonces una intuición de la misión histórica del arte de vanguardia (más importante que cualquier evaluación de sus contribuciones específicas o

incluso cualquier comprensión del significado estético de su mensaje). Asimismo, en el ámbito práctico, debemos reconocer que no es necesario comprender cada una de las manifestaciones individuales o colectivas en que ese arte se despliega en el espacio y el tiempo. Tomando los términos con rigor, no es necesario comprender ni una sola de esas manifestaciones en su totalidad o perfección. Uno puede ignorar el futurismo o el cubismo, el surrealismo o el dadaísmo, incluso cuando comprende el sentido y la función del arte de vanguardia en su conjunto. Lo que cuenta es captar algunas de las aspiraciones, tendencias y obras de la experiencia de vanguardia a medida que avanza y cuadrarla en una visión de conjunto.

No hay que olvidar, en efecto, que abundan los admiradores a posteriori, por ejemplo, los que aman y entienden sólo el impresionismo y reducen la pintura de vanguardia a los epígonos de ese movimiento. Lo hacen precisamente porque el tiempo ahora ha hecho familiar y habitual todo lo que en el trabajo de los primeros impresionistas inicialmente parecía desviarse de la regla y violar la norma. Análoga aquí es la falacia de aquellos artistas a quienes la opinión literaria avanzada ha designado por la fórmula francesa felizmente irónica, pompiers de gauche (apagafuegos izquierdistas). Pero sigue siendo cierto que la hipótesis paradójica de una cierta incompreensión de los movimientos particulares, acompañada de una comprensión del vanguardismo en

general, es, con toda su improbabilidad, al menos teóricamente admisible. En todo caso, tal hipótesis debe tenerse presente, aunque sólo sea para evitar la peligrosa y equívoca doctrina que pretende que las iniciaciones especiales, más allá de la pura y simple iniciación de principio, son indispensables para la comprensión del arte de vanguardia. Esta iniciación en el principio general coincide con una forma o mentís particular, una intuición que es también una especie de vocación, y esta cualidad o facultad es fundamentalmente el único requisito indispensable.

El problema de la oscuridad

La distinción entre una iniciación primaria, fundamental y absoluta y las ulteriores, complementarias y relativas, es extraordinariamente importante y desmiente por sí sola la errónea opinión de que las posteriores, por úthes que sean, son necesarias. Críticos hosthes afirman que el arte de vanguardia sólo puede ser comprendido por medio de una serie de múltiples iniciaciones, pero lo afirman sólo como una forma de condenarlo a priori, pues estos críticos parten del supuesto de que cualquier arte de iniciados sólo tiene un valor negativo. Ese es el sentido de la acusación de incomprensibilidad y oscuridad que la crítica lanza

constantemente contra todo arte de vanguardia. Muchos vanguardistas, a su vez, convierten esta acusación en un alarde fácil y una gloria vacía, llamando a la oscuridad y la incomprensibilidad con nombres más prestigiosos, como inefabilidad, hermetismo o “el demonio de la analogía”. También en este sentido aceptan con orgullo el desafío de sus adversarios, asumiendo como consigna propia el insulto ajeno, como ya habían hecho con otras fórmulas o etiquetas originalmente despectivas, como el cubismo (el “demasiados cubos” de Matisse), decadencia o *salón de los rechazados*.

Sea como fuere, la oscuridad e incomprensibilidad del arte moderno no solo es un hecho fácil de afirmar, sino también una acusación difícil de responder. Lo que es problemático ciertamente no es la oscuridad convencional y voluntaria que la vanguardia hace alarde para distinguirse como grupo. Como dice Thorstein Veblen: “Excepto cuando se adopte como un medio necesario de comunicación secreta, el uso de una jerga especial en cualquier empleo probablemente se acepte como evidencia de que la ocupación en cuestión es sustancialmente ficticia”. Lo que vale la pena tener en cuenta es la oscuridad espontánea y auténtica, fenómeno característico del arte más genuinamente moderno. No deriva exclusivamente del genio antagonista o del culto experimental. Por eso el hermetismo que distingue a gran parte del arte contemporáneo es considerado por muchas personas como un hecho sustancial, más que accidental. Tal

es la opinión de Ortega, y alguien tan diferente como TS Eliot está de acuerdo cuando, por ejemplo, declara que “parece probable que los poetas en nuestra civilización, tal como existe en la actualidad, deben ser difíciles”.

A pesar de tales afirmaciones autorizadas, todavía es posible admitir que la peculiar “dificultad” del arte de vanguardia no es una característica absolutamente distintiva. Ciertamente, el hermetismo no es el elemento primordial, y menos aún exclusivo del arte de vanguardia. Fue el acto universal de escribir, no el específico de componer a su manera moderna, lo que Mallarmé definió como “poner negro sobre blanco”. Si el olvido es una de tantas tendencias preexistentes que la vanguardia revivió e hizo suya, debemos decir que en este caso el proceso fue quizás menos intenso, menos profundo y menos novedoso de lo habitual. Al menos, aquí no parece que nos encontremos ante una metamorfosis radical.

Muchos artistas y críticos de vanguardia, en todo caso, han defendido o justificado su propio ocultismo demostrando la presencia y frecuencia de la oscuridad incluso en el seno del arte tradicional, incluso en las obras clásicas más célebres y lúcidas; al hacerlo, han logrado establecer precedentes extremadamente válidos. Con igual facilidad han sentado precedentes que se remontan aún más atrás, al arte arcaico o primitivo. Este es polémicamente un argumento menos eficaz, o un paralelo

menos feliz, en la medida en que se basa en una antítesis menos obvia que la que existe entre el vanguardismo y la tradición académica oficial. De hecho, se basa en una dudosa continuidad hipotética entre el primitivismo original y espontáneo y el neoprimitivismo que es una de las muchas máscaras del arte moderno (no una de sus muchas caras).

Sea como fuere, estos artistas y críticos tienen razón al afirmar que la oscuridad y el hermetismo no son cosas nuevas en la historia del arte. Además, podríamos llegar a decir que cierto tipo de hermetismo está más íntimamente relacionado con algunas de las formas cultas o cortesanas del arte tradicional que con el arte moderno en su conjunto. Este tipo de hermetismo es ciertamente más propio de las escuelas que de los movimientos: pensemos en la poesía provenzal y los Minnesingers, en el *trobar clus* de Amaut Daniel e incluso en el *dolce stil nuovo* de Dante, en el petrarquismo y el *secentismo*, en la metafísica inglesa y el culteranismo español. Tampoco debemos olvidar por otra parte que una oscuridad de este tipo ya había aparecido en ciertas tendencias órficas y místicas de la lírica romántica incluso antes de que apareciera en el seno del arte de vanguardia. Finalmente, debemos señalar que incluso dentro del arte de vanguardia propiamente dicho, la oscuridad es explotada más intensamente por esos círculos o grupos especiales llamados cenáculos o sectas, particularmente en ciertas capillas de decadencia y simbolismo.

Además, todo eso tiene una importancia relativa: lo que cuenta y hay que subrayar es que, a pesar de todo, la oscuridad del arte de vanguardia no se resuelve únicamente recurriendo a la exégesis. Esto, que nunca es absolutamente necesario para un lector bien dispuesto o preparado, no puede ser suficiente cuando el lector–espectador es incapaz de vencer su innata antipatía. Sin negar la eficacia de la educación y la familiaridad, la oscuridad del arte moderno seguirá siendo un obstáculo insuperable para quienes se niegan conscientemente a dar al menos un asentimiento provisional; pero para aquellos que pueden asentir, aunque sea sólo en principio, las asperezas más arduas serán superables, las obras más resistentes a la comprensión se harán accesibles. La interpretación del arte de vanguardia no es entonces esencialmente un problema de exégesis sino de psicología, ya que sólo después de ser posible gracias a factores de vocación y actitud, la interpretación se facilita por la educación y la familiaridad. Para un lector contemporáneo –no es necesario que esté especialmente advertido siempre que no sea congénitamente hostil– la poesía de Rimbaud, que suscitó tanta resistencia en el público de su época, puede ser lo suficientemente clara sin esfuerzos excesivos; de hecho, incluso parece mucho menos difícil, debido a la vulgarización de sus formas y motivos, que la poesía de Píndaro o Petrarca, de John Donne o Maurice Sceve. Pero mientras que los problemas que plantea la interpretación de estos viejos maestros sólo pueden resolverse mediante la necesaria preparación

filológica, que haga posible una reconstrucción histórica de las condiciones en que fueron creadas las obras, el problema genérico y específico que plantea continuamente el arte contemporáneo no puede resolverse sino a través de una construcción mental, basada en la conciencia intuitiva de la historicidad de la experiencia artística en nuestros días. Esto postula la capacidad no tanto de juzgar cuanto de sentir el proceso de la historia que va pasando de la potencia al acto, considerándola no como monumento o documento, sino como drama y acción, como obra en proceso.

Si tal es la tarea principal de la crítica de vanguardia, debemos entonces, sin más preámbulos, condenar ese tipo de crítica moderna que se jacta de ser más recóndita y oculta que la creación misma. Nada más paradójico que lo que en Italia se llamó, con demasiada razón, crítica hermética, precisamente porque no pretendía revelar sino velar aún más oscuramente los misterios de la poesía también llamada hermética. Críticas de este tipo tienden a sobrevalorar la oscuridad y a considerarla un mérito y atractivo particular de la obra, sobre todo porque da ocasión o pretexto al virtuosismo del intérprete. De ahí deriva el bizantinismo del periodismo literario contemporáneo, la aparición en nuestra cultura de verdaderos mandarines de la crítica. El fenómeno es sin duda enfermizo, porque mientras el arte puede ser aristocrático, misterioso y ambiguo, la crítica debe ejercer

siempre una función democrática, es decir, educativa y esclarecedora. Si el crítico clásico se dirige principalmente al artífice, el crítico de vanguardia se dirige con demasiada frecuencia a unos pocos críticos de su propia secta, traicionando así otra tradición de la crítica moderna que, siguiendo una noble tradición romántica y decimonónica, es dirigirse al público e iluminar tanto la obra de arte como el espíritu que la contempla.

Juicio y prejuicio

En cierto sentido, podríamos decir que todo lo que se necesita hacer para comprender el arte de vanguardia es comprender su punto de partida. Esto no significa, por supuesto, que sea inútil o irrelevante saber hacia dónde se dirige, como tampoco significa que sea fácil poner sus logros a prueba de evaluación, como debe hacer toda crítica estética. Lo que sí quiere decir es que ni su comprensión ni el acto de fe inicial en ella requiere ninguna hermenéutica especial, excepto la necesaria para comprender cualquier obra de arte, cualquier texto literario. Debemos repetir que, para juzgar el arte de vanguardia, la exégesis es sólo un recurso accesorio; pero para interpretar la “cultura”, el arte erudito de tipo clásico, es una necesidad. Aún así, interpretar significa evaluar, y evaluar el arte de vanguardia

resulta ser una tarea ardua incluso para quienes lo miran desde adentro y una empresa desesperada para quienes miran desde afuera. De ahí se concluye inevitablemente que hay que aceptarlo con paciencia e indulgencia, no con el desdén que suele recibir de sus primeros jueces, el lamento recurrente del lector, espectador u oyente común cuando se encuentra frente a un poema de Mallarmé, un cuadro de Picasso, o una composición de Schoenberg: el lamento, es decir, el “no lo entiendo”. Esto es cierto, naturalmente, incluso cuando el lamento tiene el tono de una confesión sincera en lugar de una acusación oblicua.

La humildad y el candor que marcan tales confesiones casi siempre faltan en las declamaciones de los representantes oficiales de la crítica hostil. Lo que estos críticos se muestran particularmente incapaces de hacer es contemplar las vanguardias con la mirada serena de un historiador. Y eso es tanto más extraño cuanto que su argumento favorito es reclamar la autoridad de la historia. Cuando comparan las creaciones modernas con las grandes obras maestras del pasado, no están discriminando, están siendo discriminatorios. De ahí que sus oídos estén sordos a un llamamiento tan noble, elocuente y conmovedor como el de Apollinaire:

Vous dont la bouche est faite a l'image de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez

A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure.¹⁵

Entonces podemos decir que los críticos hostiles a menudo, de hecho siempre, tienen ojos y no ven, oídos y no oyen. Sin embargo, son ellos mismos los que acusan a los artistas de vanguardia de tener ojos para ver y oídos para oír, pero de utilizarlos de una forma estética, psicológica y fisiológicamente anormal. Una formulación ejemplar de este tipo de crítica es la palabra de prohibición cuádruple que el profesor y poeta estadounidense William Ellery Leonard arrojó a los pobres imaginistas (que se puede encontrar en el estudio del imaginismo de Glenn Hughes), ciertamente feliz como retórica y como tiro polémico:

1. The Imagists can't see straight.
2. The Imagists can't feel straight.
3. The Imagists can't think straight.
4. The Imagists can't talk straight.¹⁶

15 Tú cuya boca está hecha a imagen de Dios

Boca que es del mismo orden

Se indulgente cuando nos compares

A los que fueron la perfección del orden

A nosotros que buscamos la aventura en todas partes.

16 1. Los Imagistas no pueden ver bien.

Un juicio así alcanzado es ejemplar o sintomático de toda crítica hostil; la facilidad con que estas cuatro frases pueden convertirse en una serie de categorías críticas, polémicas y negativas, así lo demuestra. Estas categorías las estudiaremos más adelante; baste ahora decir que las cuatro líneas anticipan lo que tendremos que llamar el prejuicio patológico, que condena en bloque al arte moderno a través del concepto de degeneración. También podemos añadir, incluso en este punto, que cada una de las líneas evoca un preconcepto concreto y particular. Decir “no pueden ver bien” se relaciona con el prejuicio crítico que condena lo que llamaremos iconoclasia en el arte; “they can't feel right” (no pueden sentirse bien) alude al proceso ya definido como deshumanización; no pensar con claridad se refiere a la inclinación hacia lo cerebral e irracional; no hablar claro, a la oscuridad del estilo y la expresión hermética. El conjunto de referencias es suficiente para mostrar cómo tal juicio tipifica no sólo al público ignorante sino también al culto, a la intelectualidad académica y tradicional.

Sin entrar en la justicia de los reclamos en ningún caso particular (si los cargos se ajustan al grupo de poetas a los que se dirigen), ciertamente podemos decir que incluso en

-
2. Los imaginistas no pueden sentirse bien.
 3. Los imaginistas no pueden pensar con claridad.
 4. Los Imagistas no pueden hablar claro.

el área de la crítica, la mayoría de los artistas de vanguardia se muestran fácilmente por encima de sus adversarios cuando se trata de pensar y hablar con claridad. Esto no es decir mucho, ya que pocos son los críticos hostiles que intentan atacar el vanguardismo directamente como arte sin un adjetivo, una “corrección” de ataque que compensaría incluso las premisas erróneas. La mayoría, de hecho, prefiere atacarlo desde el punto de vista de sus pecadillos extraestéticos, las violaciones del libro de etiqueta social o del código moral por parte de las vanguardias. Muchos las atacan por negar esos ideales culturales a los que nunca pretendieron servir. Hablaremos más sobre estas opiniones al final de este capítulo, discutiendo esas dos escuelas críticas igualmente adversas pero opuestas, la izquierda y la derecha.

Obsérvese aquí solamente que las valoraciones que ofrecen estos dos tipos de crítica son desde fuera, así como la que ofrece el puro y simple tradicionalismo estético es una valoración desde abajo. Tanto en uno como en el otro caso el juicio no puede llevarse a cabo, porque en realidad es el mismo, o al menos un prejuicio análogo, en dos variantes contrastantes.

Pero el único juicio posible viene de adentro, aunque eso solo no es suficiente, y el juicio verdaderamente digno comienza desde adentro, pero va más allá. Este juicio trasciende su prejuicio favorable, por útil o necesario que

sea, y se convierte, por así decirlo, en un juicio posterior. En otras palabras, el juicio del crítico de arte moderno debe comenzar como un juicio contemporáneo y terminar como un juicio póstumo. La gran crítica comienza con el *Zeitgeist* pero tiende a anticipar la posteridad.

En efecto, no debemos olvidar que, así como el burgués teme ser epatado y por eso denuncia el arte moderno en bloque, el aficionado a menudo teme ser tomado por un burgués si expresa dudas o incluso reservas justificadas sobre tal o cual obra o ese movimiento. Ahora bien, si las opiniones dictadas por perspectivas ajenas o externas no se realizan en el juicio, lo que permanece demasiado íntimamente ligado a la experiencia –como sucede rara vez– se eleva al nivel de la visión crítica y permanece en el nivel de la adhesión sentimental, la solidaridad, y la simpatía. Un juicio genuino sólo es posible cuando el juez, después de formarse en sí mismo la conciencia histórica de lo que exige el *Zeitgeist*, eleva su propia mirada por encima del objeto y lo contempla bajo la especie de lo universal.

El universal del que estamos hablando es naturalmente un universal estético: el universal de la forma, no del contenido. Pero, vale la pena señalar, por lo tanto, de paso, que el arte de vanguardia no parece aspirar a ningún otro universal; aspira tan poco que Ortega incluso afirma su no trascendencia como principio. Malraux proclamó la misma verdad cuando tituló la tercera parte de su *Magnum opus*

con la significativa frase “el crepúsculo de lo absoluto”. En una parte anterior ya había declarado que la pintura moderna, desde el momento en que se hizo a sí misma, dejó de “sentirse preocupada por lo que se había llamado lo sublime o lo trascendente”. Baste a este respecto con observar que no hay nada de metafísico en el arte moderno, ni siquiera en la llamada pintura metafísica. Este paréntesis debe tomarse como una advertencia: cuando el lector encuentre fórmulas como la metafísica de la metáfora o la mística de la pureza en las secciones siguientes, debe darse cuenta instantáneamente de que la metafísica y la mística se refieren a la poética y la estética de las vanguardias, no a ninguna filosofía del ser ni a ninguna visión del mundo.

La crítica más justa y verdadera no es menos ajena a lo metafísico y a lo trascendente que el propio arte de vanguardia. Sin embargo, siempre debe llevar el objeto que estudia en el universal abstracto de la estética al universal concreto de la historia del arte. Esa tarea es tan necesaria como ardua. De hecho, es precisamente por su agresivo historicismo que tal crítica rara vez logra tomar una posición serenamente contemplativa ante su objeto. El impulso antagónico innato en el vanguardismo, de hecho, se extiende incluso a la crítica de vanguardia, que a menudo es militante en el sentido literal y a menudo cede a la tentación de poner la cultura en el papel del acusado. Malraux reconoció así que poner a prueba la cultura era una tendencia dominante en el arte y la filosofía de nuestro

tiempo. Además, la crítica hostil resiste aún más débilmente cuando se enfrenta a la misma tentación, aunque por razones diferentes; ambos terminan por subordinar su propio juicio a los términos de una tradición ajena al objeto juzgado. La crítica justa debería funcionar de manera opuesta. En lugar de pretender introducir los cánones de una tradición ahora estática y muerta en el mundo del arte de vanguardia, debería trasladar este último a la idea y experiencia de una tradición dinámica y viva. La tradición misma debe concebirse no como un museo sino como un taller, como un proceso continuo de formación, una constante creación de nuevos valores, un crisol de nuevas experiencias. Ya hemos aludido a la ejemplar definición de este ideal dada por TS Eliot y a la concepción similar expresada por un poeta de una vanguardia anterior y más genuina, Apollinaire, en sus felices versos: "Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention/De l'Ordre de l'Aventure".¹⁷

Sólo mediante una idea de la tradición así elaborada puede el crítico de la vanguardia desembarazarse de los prejuicios desfavorables e incluso de los favorables; sólo así puede evitar los equívocos de pro junto con los malentendidos de contra. Esto es lo que entendíamos cuando hablábamos de un juicio póstumo: la necesidad de superar así los íncubos de la superstición así como los

17 "Juzgo esta larga enemistad de tradición e invención/La Orden de la Aventura".

artilugios de la moda. También, después de haber acusado a la crítica adversa de tantos pecados y errores, estamos obligados a admitir las faltas y fallas del otro lado. Esta última la trataremos justificadamente con mayor extensión aunque sólo sea porque, a pesar de cualquier defecto o error, coincide en el fondo con las corrientes literarias más vigentes de nuestro tiempo. Su mayor defecto hay que verlo precisamente en su miedo casi obsesivo a no hacer al arte nuevo la justicia que le corresponde, miedo que a veces paraliza su juicio y lleva a esta crítica a cometer una injusticia, por noble que sea, contra sí misma.

Las excepciones a esta regla rara vez se encuentran en la mejor crítica del arte moderno, pero las *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan son un ejemplo de ello. Con sabia discreción, invita a los maestros de la pintura abstracta a una concepción menos literal de su ideal de pureza geométrica. Otro ejemplo es aquel ensayo de George Orwell que revela a Salvador Dalí tal como es, un pintor que une un academicismo figurativo anticuado y frígido con un contenido caprichoso y extravagante. Esa temática, y no sólo en Dalí, parece a veces una aglomeración de los materiales más heterogéneos, producidos según la receta de Lautreamont, que requería “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. Nada sirve mejor que esta receta para explicar, incluso más que la propia poesía surrealista, que sí reconoció en Lautreamont a su maestro supremo, la pintura

de ese movimiento. La pintura surrealista es esencialmente literaria y psicológica más que plástica y figurativa, dispuesta a confiar sus efectos no al lenguaje severo del estilo y la forma, sino al choque casi morboso de los encuentros fortuitos, donde el empujón de objetos mutuamente repugnantes pretende simbolizar la absurda complejidad de la psique.

Es evidente que en las posiciones de Paulhan y Orwell hay ya una crítica válida y explícita de las tendencias figurativas más importantes de la vanguardia contemporánea. El primero, en efecto, recuerda a los cubistas y abstraccionistas que, aunque el momento geométrico sea necesario, nunca es suficiente. Debería actuar no como el fin del arte sino como una restricción; la decoración, para usar la terminología de Bernard Berenson, se realiza sólo en función de la ilustración. Y Orwell les dice a los pintores surrealistas que lo maravilloso es valioso sólo en la medida en que trasciende las baratijas de la invención mecánica, las fusiones voluntarias, las combinaciones accidentales o planificadas.

Tal enseñanza podría servir como advertencia o recuerdo a artistas y críticos para que presten atención a la distinción teórica favorita de los románticos alemanes o de Coleridge y De Sanctis: la distinción entre imaginación y fantasía. Poco importa que estos últimos invirtieran los términos verbales de la antítesis, porque ambos grupos entienden la antítesis

de la misma manera: una oposición entre las imágenes conscientes del arte y las inconscientes de la psique.

La pintura surrealista se equivoca cuando pretende justificarse invocando precedentes tan extraordinarios como Hieronymus Bosch, cuyo mundo fantástico se basa en una alegoría abstrusa pero siempre sistemática. El arte moderno ciertamente tiene el deber de refutar la alegoría, pero no por ello tiene derecho a sustituirla por contaminaciones temáticas e iconografías estrictamente arbitrarias, motivadas por el mero gusto por el escándalo y la sorpresa. Parece que tiene poco valor un arte que se engaña a sí mismo creyendo que puede alcanzar una nueva visión creativa tomando como tema la figuración de quimeras mentales o una iconografía real de lo imposible. Las mismas dudas se aplican quizás al abstraccionismo más convencional, a una pintura y una escultura que tienden exclusivamente a la autocontemplación como si fueran en sí mismas un espejo de formas absolutas.

Estos errores no son solo prácticos sino teóricos; no es sólo el arte de vanguardia el que tiene la culpa de ellos, sino también su crítica. Fundamentalmente, el arte moderno, mucho más que el arte tradicional, funciona en términos de una visión teórica. Cuando Valery describió al clasicista como “un escritor que escribe con un crítico al lado”, no era consciente de que quizás había definido mejor al escritor moderno o romántico. Ese crítico que escribe, piensa y se

mueve al lado de nuestros artistas tiende demasiado a considerar como un valor absoluto, más que relativo, cada nuevo programa y cada nueva corriente de gusto, en fin, cada ensoñación estética, incluso una mera forma experimental o estilística, siempre que muestre signos de consolidación en una corriente o movimiento. La crítica a la antigua, por el contrario, ni siquiera se tomó demasiado en serio el concepto –mejor dicho, el fenómeno– llamado escuela. En cada escuela que una tras otra se presentaba a su atención, el crítico tradicional sólo veía, en efecto, variantes menores, casi siempre insignificantes, de lo que para él era la única escuela válida, absoluta y eterna, cuya teoría y práctica consistían en el ejemplo y la enseñanza de los clásicos. Cuando se encontraba con una práctica o doctrina que repudiaba esa enseñanza o ignoraba ese ejemplo, le negaba todo mérito y ni siquiera la llamaba escuela.

En sustancia, el crítico clásico siempre miraba la obra, aunque a menudo la contemplaba solo desde afuera y la examinaba solo superficialmente. Intelectualizados, sí, pero sólo en el sentido del lugar común y, por lo tanto, ajenos a cualquier problema estético complejo. Que la crítica funcionó siempre como poética, poética clásica, “normativa” sobre todo en el sentido de normalizar. En resumen, era instintivamente indiferente a cualquier novedad y experimento, más respetuoso de la regla de la costumbre que del canon de la autoridad. Nuevos

problemas históricos y críticos, que se fueron planteando, uno tras otro, a lo largo del tiempo y el correr de las generaciones, cambiaron esa poética según un ritmo cierto y continuo, pero casi imperceptible; el crítico tenía sólo una vaga noción de estos cambios y poca conciencia clara de ellos. El intelecto contemplaba el mundo del arte con una mirada tan distanciada que parecía retrospectiva.

Nuestro período, seguidor del romanticismo, es en cambio y por excelencia la época de las poéticas múltiples y mutables, contradictorias y polémicas, dinámicas y progresistas. Para usar de nuevo epítetos en otros lugares donde se definen, estas poéticas son nihilistas, antagónicas, futuristas y agonísticas. Si bien esta circunstancia, por un lado, ha llevado a un escéptico descreimiento de una poética que se pretende única o eterna, por otro, paradójicamente, se ha inclinado a atribuir un valor excesivo a todo experimento o movimiento que tiene lugar en la fugaz pero vital relatividad del tiempo, en lo que podríamos llamar el sentido histórico de la duración, para repetir la fórmula de Bergson. Cuando se traduce a términos culturales, esto no es más que el *Zeitgeist* de los románticos. La sensibilidad crítica moderna, entonces, es histórica frente a la experiencia contemporánea del arte, pero no en el sentido relativo del crítico histórico porque tiende a tratar esa experiencia como una epifanía o una revelación absoluta. La vanguardia misma es sólo el equivalente artístico de un historicismo trascendental.

Precisamente por los lazos que la unen a una determinada conciencia histórica y crítica, la vanguardia es un fenómeno sin precedentes en la tradición cultural del mundo occidental. Teóricamente, cualquier obra de arte, sea cual sea, en cualquier época, es vanguardista a su manera, ya que crea valores que antes no existían; desde otro punto de vista, ninguna obra de arte es vanguardista en un sentido absoluto precisamente porque se basa sustancialmente en valores ya existentes. Estos dos principios, no contradictorios, son una verdad ignorada en la ideología de vanguardia y en la práctica de su crítica. Debemos repetir una vez más que esta última es polémica y partidista, una crítica del grupo o del movimiento. Por eso, paradójicamente, se parece a la crítica de sus adversarios, al menos en parte. Se parece a esa crítica académica que, en el estudio del arte tradicional, se limita exclusivamente a consideraciones de escuela y de estilo histórico. Ambos parecen incapaces de darse cuenta de que decir estilo clásico o estilo barroco, poesía romántica o arte abstracto, equivale a decir un estilo, una poesía o un arte creado, caso por caso, según presupuestos teóricos, circunstancias y situaciones históricas del gusto, cada uno de los cuales está sumariamente definido o sugerido por su respectivo epíteto o etiqueta. Ahora bien, estos presupuestos, circunstancias y situaciones condicionan el arte, pero no lo determinan. Las etiquetas o epítetos deben aplicarse entonces al ámbito cultural, no a la creación artística. La auténtica investigación crítica parte de estos presupuestos, circunstancias y

situaciones, pero sólo para anularlos o trascenderlos en la evaluación final de la obra de arte concreta. Son datos, no esencias. La crítica de vanguardia fija tanto su atención en el punto de partida que se olvida, demasiado a menudo, de considerar el punto de llegada. En cuanto a la crítica hostil, se queda o se aleja en la dirección opuesta. El error común de ambas es prestar demasiada atención a ideales estéticos que son a la vez iguales y opuestos a los de la obra que es objeto de su examen; ignoran, de diferentes maneras y para diferentes propósitos, la individualidad de lo real y la singularidad de lo concreto.

Esta larga digresión se justifica porque los errores que denuncia son muy comunes y recurrentes en la crítica literaria, donde es aún más difícil encontrar intérpretes excepcionales que sean capaces de ver el verdadero rostro del arte bajo la máscara del manierismo vanguardista. Porque es absolutamente indispensable distinguir lo espurio de la genuina vanguardia que da como resultado el arte, o al menos contiene el germen de algún futuro clasicismo, debemos en definitiva negar la validez de la posición asumida por Ortega: según él, el nuevo arte seguiría siendo un fenómeno primario y absolutamente importante incluso si fuera incapaz de generar una sola obra maestra. Si esa afirmación contiene alguna verdad, es el reconocimiento implícito de que el artista contemporáneo, independientemente de los resultados de su propio esfuerzo, no puede resignarse a retroceder o incluso a ir

contra la corriente, sino que debe aceptar siempre la tarea histórica de su propio tiempo, que es trabajar en el presente para el futuro. Pero la disposición a considerar como un fin en sí mismo una experiencia artística que no es más que un experimento o una intención es más propia del fanático cultivador de las vanguardias que del verdadero crítico de las vanguardias, que en el fondo no puede considerar cualquier cosa sino un medio.

No debemos olvidar que una cosa es la poética y otra el arte. “L'oeuvre est si peu la chanson”, advierte Rimbaud, mientras que Malraux nos recuerda que los artistas ponen en sus teorías lo que les gustaría hacer, pero hacen lo que pueden hacer. En la nota que acompaña a su traducción del comentario de Poe sobre “El cuervo”, Baudelaire incluso se permite sonreír a expensas de su ídolo y llega a decir: “He aquí un poeta que finge que su poesía fue compuesta según su propia poética”. El juicio crítico no debe detenerse *ante litteram*, sino que debe ir al texto mismo y confrontar la obra de arte concreta. Ahora bien, esto no impide que se reconozca su validez incluso en los fines más limitados y divergentes: por ejemplo, y en el caso que nos ocupa, no impide que tratemos las vanguardias como un hecho cultural. Sin embargo, esto no quiere decir que podamos permanecer indiferentes a la cantidad, y sobre todo a la calidad, de las obras de arte que la vanguardia ha producido y produce dentro del ciclo de su propia existencia. Ningún discurso sobre el arte, aunque esté inspirado en

consideraciones no estéticas, puede ignorar la necesidad íntima y última de los juicios de valor.

Críticas de derecha e izquierda

Teníamos más que decir sobre el prejuicio que sobre el juicio en el examen anterior de la crítica de vanguardia. Tendremos que hacer lo mismo al estudiar las tendencias críticas conocidas como de izquierda y de derecha. Las doctrinas en las que ambas basan su crítica al fenómeno de las vanguardias son igualmente reducibles al concepto de degeneración del arte –concepto predilecto en el positivismo triunfante de finales del siglo XIX, basado en premisas biológicas y ya aplicado a ciertas formas de modernidad–, en particular de Max Nordau y Cesare Lombroso. Este biologismo, traducido al mito de la raza, estuvo, como ya se ha señalado, en el centro de las acusaciones teóricas y la condena práctica de Hitler y sus seguidores a toda forma de arte de vanguardia que, de hecho, marcaron todo con el sello del *arte degenerado*.

Como veremos a continuación, el concepto de degeneración estaba destinado a influir en la terminología crítica de muchos de los intérpretes más recientes del arte de vanguardia, incluso de aquellos que no le eran hostes.

Sin embargo, casi todos han preferido usar la fórmula de Nordau en otras variaciones que no sean literales, sino en su mayoría metafóricas. De todos modos, sigue siendo cierto que la fórmula condujo a la patología estética moderna, el diagnóstico psicosociológico según el cual cualquier manifestación cultural de “excepción” pasa a ser vista como una crisis o un síntoma de enfermedad. En el caso de Nordau y de algunos otros críticos contemporáneos, que muchas veces ignoran cuánto le deben a él y a su maestro Lombroso, se trata de una genuina patología estética, que considera la salud como el estado normal, la enfermedad como lo anormal –incluso si la anormalidad, de manera poco científica, llega a su vez a ser juzgada como si fuera un pecado o una transgresión ética. Pero en la cultura moderna, junto a la tradición de Nordau, se ha desarrollado poco a poco una patología estética que es, por así decirlo, positiva. Es decir, considera a la enfermedad como fuente o motivo de la creación porque cree que el genio filosófico o artístico reside naturalmente en un cuerpo enfermo o incluso en una mente enferma. Los elementos místicos y religiosos que vuelven a entrar en tal hipótesis son evidentes, como ya se señaló en el capítulo sobre la alienación.

El ejemplo de Dostoievski, que proyectó su propia epilepsia en las criaturas de su propia fantasía, renovó entre los modernos la antigua creencia en la enfermedad profética o sagrada. Quizás fue sobre una base análoga que

Nietzsche fundó una de sus doctrinas más sugerentes y peligrosas, en que la llamada a la cultura misma es fruto de un estado enfermizo.

La psicología profunda moderna, a partir de Freud, no se limita a mirar los elementos de una obra de arte sólo como símbolos psíquicos, como síntomas de una enfermedad espiritual. Con la idea de la sublimación, ha producido un equivalente moderno al antiguo concepto aristotélico de catarsis, según el cual el arte no sólo sirve al fin público de la purga, sino que también funciona como terapia privada para el artista individual. Estas concepciones, como ya se vio, han llevado a muchos psicólogos, y también a muchos artistas contemporáneos, a considerar como predestinada y necesaria la presunta conjunción de arte y neurosis. Sin duda, tal posición debe ser vista como una variante patológica del momento agonístico. Ciertamente, las tendencias abiertamente masoquistas del alma moderna han contribuido a su formación.

La crítica hostil considera la supuesta conexión entre arte y neurosis con un placer casi sádico y, sin discreción ni piedad, se abandona a su argumento favorito, que es la afirmación de que la degeneración es la característica dominante de la cultura en nuestro tiempo. Interpreta y desarrolla este concepto en todas las formas posibles: degeneración psicológica (Seilliere); degeneración moral y política (Massis); degeneración social y religiosa (Berdayev);

degeneración filosófica (Benda); degeneración histórica y cultural (Huizinga). A veces las combina todas y añade más, sobre todo lo social y político. Por lo general, estas son solo racionalizaciones de la antipatía o disgusto que muchos de estos críticos sienten al ver la vida y la sociedad modernas.

Tal antipatía y repugnancia derivan de una nostalgia nacionalista y conservadora, como en el caso de Lasserre, o de una ilusión reaccionaria y autoritaria, como en el caso de Irving Babbitt. Estos críticos y otros del mismo temperamento, de hecho, tienden a considerar la degeneración estética como el signo o efecto de la corrupción ética o material del hombre moderno. En suma, la crítica derechista es casi por definición la crítica que deduce el corolario del tradicionalismo cultural y estético del postulado del tradicionalismo civil y político. En este grupo de críticos caen todos los enemigos de los nuevos tiempos, los que condenan los tiempos en bloque bajo la acusación de decadencia y repudian no sólo las formas del arte y la cultura, sino también las fuerzas más vivas de nuestro tiempo, como la democracia y el socialismo, la tecnología y la ciencia. En resumen, la tarea de la crítica derechista concluye con una condena universal de la civilización moderna, y su acción cotidiana y actual se dirige, en continua tensión polémica, contra lo que estos críticos consideran la enfermedad del siglo, es decir, la liberalización de la ideología. Al hacerlo, parecen ignorar que están de acuerdo con sus adversarios extremos, los

críticos de izquierda, que condenan a la misma civilización desde la misma perspectiva, aunque desde el lado opuesto.

La crítica de izquierda también hace de puntal y palanca del concepto de degeneración, aunque lo entiende casi estrictamente en términos sociales y políticos, en términos económicos y de conciencia de clase. Por tanto, ve en el arte de vanguardia la expresión, en el plano cultural, de ese avanzado estado de decadencia y crisis al que se supone que han llegado la clase burguesa y el sistema capitalista. Tal condición, según la ideología de la que depende esta crítica, no puede curarse con la medicina de la reforma, sino sólo con la intervención quirúrgica de la revolución. En otras palabras, tanto la crítica de izquierda como la de derecha condenan el arte de vanguardia en nombre de un presente que ambos denuncian, no importa que uno lo rechace en nombre del pasado y el otro en nombre del futuro. De ahí la acusación de irresponsabilidad ética y cívica que se dirige al artista moderno desde dos vertientes: una acusación sin sentido precisamente porque el artista moderno opera en un ámbito distinto al de la praxis y, en todo caso, no trabaja en el centro sino al margen de la sociedad de la que forma parte. Aun así, a pesar de esto, hay críticos que han considerado a Joyce, Proust y otros “malos maestros” no menos culpables de nuestros males que nuestros estadistas y nuestras clases dominantes.

De hecho, los críticos de izquierda no se han retraído de

tales argumentos *ad hominem*, aunque el marxismo les enseña a minimizar las contribuciones y responsabilidades individuales frente a las fuerzas colectivas o de masas. Pero el vicio o pecado del personalismo polémico, que toma la forma de una verdadera calumnia de la inteligencia, es mucho más propio de la crítica reaccionaria, sobre todo en la polémica contrarrevolucionaria y antirromántica favorecida por el ala literaria de la derecha francesa.

Las conexiones entre la crítica de izquierda y la de derecha se pueden resumir diciendo que ambas contemplan el arte de vanguardia a través de un anacronismo análogo; pero mientras uno lo mira desde una nostalgia reaccionaria y retrospectiva, el otro lo mira desde un sueño anticipatorio y utópico. Tal vez sea porque la izquierda y la vanguardia comparten la aspiración futurista, aunque con un espíritu muy diferente, por lo que la crítica de izquierda sigue siendo siempre más aceptable que la de derecha, incluso en sus negaciones del arte de vanguardia. Esta consideración nos lleva a retomar el juicio ya expuesto sobre la tendencia a equiparar el radicalismo estético con el radicalismo político (tendencia ya cuestionada teóricamente en este ensayo). Aun negando en principio el paralelismo de las dos vanguardias, no podemos negar en la práctica el hecho evidente de que la ideología revolucionaria ha gozado en general de mayor prestigio entre los artistas de vanguardia que la ideología reaccionaria, y ha inclinado las simpatías políticas de aquellos artistas hacia los ideales y grupos de

izquierda. Por la misma razón, la crítica inspirada en las ideologías de izquierda, cuando no descuida por completo los factores estéticos y se abandona a la propaganda prescriptiva, a veces logra, con sus patrullas literarias más liberales (al menos fuera de Rusia), una notable inteligencia sobre el fenómeno de las vanguardias.

En general, para aquellos capaces de reconocer los postulados arbitrarios y los errores de principio, ciertas interpretaciones de izquierda, y más raramente de derecha (naturalmente más raramente ya que involucran disgusto cultural y psicológico), siguen siendo útiles y sugerentes. En algunos casos concretos alcanzan una notable vigencia. La crítica derechista, aun cuando sea un producto típico del pensamiento conservador, de la reacción social y religiosa o de ese racionalismo y positivismo tan frecuentes en la cultura francesa, puede lograr arrojar luz sobre esos aspectos de la mentalidad vanguardista que hemos llamado antagonismo, nihilismo y agonismo: los aspectos místicos y emocionales de la mentalidad de vanguardia más que los éticos y racionales. Tal es el resultado involuntario de la crítica de Julien Benda. Es un filósofo que pertenece ideológicamente a la izquierda moderada, pero que actúa en teoría como un hombre de derecha y durante casi medio siglo solo ha repetido las acusaciones de la crítica conservadora y tradicionalista contra el arte, la literatura y la cultura franceses modernos.

La crítica de izquierda, sociológica y políticamente, es generalmente el producto típico de la intelectualidad, y eso basta para definir su alcance y límites. Sus méritos, para quienes puedan beneficiarse de ellos, consisten casi siempre en encontrar correspondencias válidas entre psicología e ideología, entre una condición cultural y una condición sociológica. Por eso, estos críticos, por ejemplo, no se dejan engañar por el pretendido espíritu antiburgués de la vanguardia; la crítica de izquierda siempre es capaz de poner ese espíritu en relación directa con la estructura de la sociedad de la que deriva la vanguardia. Entre los representantes de la crítica de izquierda, vale la pena citar a León Trotsky, un revolucionario profesional que, en su único libro de crítica literaria, *Literatura y revolución*, se muestra como un agudo observador de ciertos aspectos y figuras de la vanguardia rusa y europea. El valor de sus juicios no se debilita por el hecho de que, hablando de la literatura rusa de los años inmediatamente anteriores y posteriores a la revolución, reduzca con demasiada facilidad las experiencias vanguardistas de ese período a un único denominador: el futurismo. Además, sobreenfatizó los orígenes y los aspectos meramente clasicistas: “El futurismo lleva en sí los frutos de su propio origen social, la bohemia burguesa, en su nueva fase de desarrollo... Cuando la guerra y la revolución estaban comenzando, el futurismo era todavía bohemio, que es la condición normal de cualquier escuela literaria en los centros urbanos capitalistas”. Pero en compensación, Trotsky percibió muy claramente las

debilidades teóricas y prácticas en el concepto de arte, literatura y cultura proletarios; incluso percibió la engañosidad del pretendido parentesco entre la intelectualidad y la vanguardia, que vio como una relación falsa o ambigua, creada al menos en parte por la oposición.

Uno de los pocos críticos de izquierda que, de haber vivido, tal vez habría logrado una visión tan aguda y clara como la de Trotsky fue Christopher Caudwell (aunque, en los escritos que dejó, mostró menos sensibilidad literaria); desafortunadamente Caudwell nunca enfrentó directamente el problema particular de la vanguardia. Tampoco la figura más notable de la crítica marxista contemporánea, Georg Lukacs. Este crítico húngaro, de ascendencia alemana y rusa, ha preferido estudiar clásicos como Tolstoi y Goethe, o problemas estéticos más generales como la narrativa realista; casi toda su obra, con su espíritu genuinamente estético y sociológico, ha revivido la letra muerta de la ideología. Incluso en este caso, sin embargo, debemos decir que Lukács trata la vanguardia sólo de pasada y la reduce demasiado fácilmente al mínimo común denominador del expresionismo alemán o al máximo común denominador del movimiento decadente. De hecho, se inclina a atribuir un valor exclusivamente negativo al concepto de vanguardia. La única forma de arte moderno que le parece anticipar el futuro, o ser, como él mismo diría, progresista, sigue siendo la tradición realista superviviente, y a veces superada que es siempre el objeto

principal de sus investigaciones. El mismo Lukacs asigna la tarea de juzgar las semillas del futuro en el arte de hoy no a la crítica contemporánea sino a la historia futura. “La gran misión histórica de la vanguardia literaria consiste en captar y prefigurar estas tendencias subterráneas (de carácter social y político). Y sólo la evolución puede decidir si un determinado escritor es realmente vanguardista o no, demostrando que ha individualizado y prefiguró, con exactitud y eficacia perdurable, las cualidades fundamentales, las tendencias evolutivas y las funciones sociales de tipos humanos particularizados. Después de lo que ya hemos dicho, no debería ser necesario reafirmar que tal vanguardia sólo podía pertenecer a los realistas más significativos”.

Seguramente hay un elemento de verdad en la afirmación de que la calidad vanguardista de una obra de arte determinada (incluso en términos puramente estéticos) sólo puede ser percibida plenamente por alguna conciencia futura. Podríamos decir que ningún crítico ambicioso puede arreglárselas sin ceder al atractivo de la utopía futurista. Pero no es justo ni preciso limitar la progresividad del arte a un solo tipo de contenido (sociología marxista) y a un solo estilo (narrativa realista). Por otra parte, una entrega demasiado literal del juicio a la sanción de la historia futura priva de sentido a la función crítica y niega la razón de ser de la crítica militante, que es funcionar como un juicio inmanente al progreso de la obra-en-la-obra.

Afortunadamente estas objeciones a la obra de Lukács son sólo teóricas porque en la práctica no renuncia a su propio derecho y deber de juzgar el arte del presente.

A pesar de todos sus méritos, sigue siendo cierto que Caudwell, Lukacs y los demás críticos de izquierda, aunque no siempre sin sensibilidad estética, han aclarado las condiciones más que la esencia del arte en nuestros días. De hecho, como conclusión general, podemos incluso decir que los críticos de izquierda, tanto como los de derecha, sólo han visto con penetración los problemas extraestéticos del arte de vanguardia. Su error esencial reside no tanto en ser indiferente a los valores estéticos como en no poder captar los presupuestos estrictamente culturales de las vanguardias. En lugar de tratar de captar estos presupuestos, se han abandonado a prejuicios práctico-moralistas o a preconceptos sociopolíticos; así pierden lo más vívido y válido en su interpretación psicosociológica del hecho cultural mismo. En ambos casos, izquierda y derecha, el error más grave sigue siendo la incapacidad de reconocer que sus respectivos postulados o principios, por muy contradictorios que sean, parten de las mismas raíces históricas, de las que la vanguardia es sólo una de tantas frutas

Tal vez sea necesario repetir aquí que los críticos puramente estéticos de la vanguardia cometen a menudo un error opuesto pero análogo, ya sea que estén a favor o

en contra de ella. Ese error, ya mencionado con frecuencia, sólo aparentemente contradice el cometido por los críticos ideológicos, de izquierda o de derecha. De hecho, los críticos ideológicos sostienen que el juicio crítico se cumple en una investigación polémica de los presupuestos generales de la vanguardia. Los críticos estéticos de la vanguardia, en cambio, creen que el juicio crítico se cumple en la investigación apologética o polémica de sus presupuestos específicos. Al historicismo sociológico de los críticos morales y políticos oponen –mejor, yuxtaponen– un historicismo cultural y estético. En otras palabras, subordinan la valoración de la obra de arte concreta a determinaciones abstractas de carácter técnico y formalista. Si el grupo ideológico de los críticos parece no darse cuenta de que el arte es un problema de estilo y de forma, el segundo grupo se muestra a menudo incapaz de distinguir entre el singular y el plural de estas dos fórmulas: entre los estilos y formas de una tradición y el estilo y la forma de un autor o de una obra. No se puede entender el arte de Braque sin tener en cuenta el cubismo; pero eso tampoco es suficiente. Quien así hace comete un error análogo al de la crítica ideológica, pues confunde al artista individual con el paisaje de una cultura histórica. Para revertir el proverbio, el bosque no les deja ver los árboles.

IX. ESTÉTICA Y POÉTICA

Deshumanización

Ahora consideraremos la estética y la poética del arte de vanguardia en términos de ciertos prejuicios críticos y teóricos que no deben evitarse tanto como usarse con cuidado. Esto proporcionará, entre otras cosas, un complemento a la metodología crítica esbozada en el capítulo anterior. Además, los prejuicios implicados son sólo variaciones estéticas de principios ya formulados en nuestro examen de la ideología y la mitología de la vanguardia.

Según el primero de estos prejuicios, la vanguardia representa y expresa la deshumanización del arte. Aunque Ortega y Gasset fue uno de los pocos pensadores que desarrolló ese concepto de manera no superficial, y quizás el único que le dio un valor positivo al proceso en el seno del concepto, el principio en sí mismo es moneda corriente en la crítica de vanguardia; común en la crítica hostil. Basta

con citar un pasaje de Huizinga donde el principio, formulado con palabras casi idénticas, se restringe primero a un movimiento dado (“futurismo es sinónimo del fin del hombre como tema supremo del arte”) y luego se extiende a todos los movimientos modernos del arte, definido por el historiador holandés como siendo en todo su conjunto un único “proceso de desintegración y deshumanización”.

A veces, el mismo Ortega parece considerar el principio y la fórmula como más justa o naturalmente aplicable a las artes figurativas, en particular a las tendencias cubistas y abstraccionistas. De hecho, afirma que “las artes plásticas han revelado un retroceso real de las formas de vida y de los seres vivos”. Esa declaración es importante porque contiene, implícitamente, la hipótesis de una aspiración hacia una teoría figurativa de la materia cuasi-inorgánica o cristalizada. Naturalmente, hay una sombra de verdad en ello; lo que hay que ver es si el “retroceder ante las formas de vida y los seres vivos” tiene que ver únicamente con la abstracción geométrica, con las figuras matemáticas del cubismo y sus derivados, o con el dinamismo plástico y la estética maquinista de los futuristas también.

Lo que cabe preguntarse, de manera más general e importante, es si la deshumanización es un factor tan determinante y excluyente como pretende Ortega. Y, de ser así, ¿es un factor especulativo, una forma de ver el mundo, o es meramente expresivo y estilístico? La siguiente sección

retomará esta serie de preguntas. Por ahora podemos responder brevemente a la primera de forma parcial, diciendo que en la figuración vanguardista no sólo hay abstracción y mecanicismo, sino también una forma nueva o especial de representar lo humano, lo orgánico y lo vivo. Sin embargo, esa representación es, como solemos decir, deformada o deformante. En definitiva, el principio de deshumanización cobra un significado mucho más válido y preciso en la medida en que es, al menos en parte, sinónimo del concepto estilístico más vasto y menos aproximado de deformación.

El principio de la deformación no es nada nuevo en la historia del arte. El arte de vanguardia ciertamente lo redescubrió en el arte primitivo o arcaico. Así, por ejemplo, la escultura de vanguardia ha estudiado atentamente la estatuaria etrusca y egipcia, así como las estatuas de la América precolombina, la Grecia preclásica y el África negra. Y tal vez podríamos decir que lo que Ortega llama deshumanización no es otra cosa que una deformación neoprimitivista, o una réplica consciente de la auténtica e ingeniosa deformación de todo ese arte bárbaro y exótico.

Junto a la deformación primitiva, se encuentra con frecuencia en la historia del arte la deformación ritual y alegórica propia de todo arte religioso y litúrgico, el bizantino, por ejemplo. La deformación de las efigies y del cuerpo humano funciona a veces como el “correlato

objetivo” del sentido de lo indecible y trascendente propio de la visión mística, como en el caso de El Greco que, además, era un joven en contacto con la tradición bizantina en su isla natal de Creta. Entonces la tarea paradójica de tal distorsión es una figuración transfiguradora. En algunos casos excepcionales la deformación aparece como una desviación involuntaria de la norma, la expresión directa e inconsciente de lo ingenioso, como en el caso del aduanero Rousseau u otros primitivos modernos.

El prejuicio vulgar dice que la deformación, tanto primitiva como vanguardista, no es el resultado de una visión particular o una maniobra expresiva, sino de una ejecución defectuosa. Aun admitiendo que algún estilo periférico deriva al menos parcialmente de lo que Bernard Berenson llamó la “originalidad de la incompetencia” –es decir, de la transgresión involuntaria de la mano ejecutora, incapaz como es de reproducir perfectamente el modelo que la mente pretende reproducir– sigue siendo siempre una máxima, como sostiene Malraux, que “un estilo torpe no existe”. El propio Berenson afirma que la lógica interna de un estilo no admite divergencias y desviaciones fortuitas: “¡Nada es tan tiránicamente excluyente y nivelador como un estilo reinante firmemente establecido! Ninguna fe es más intolerante”.

Si la deformación primitiva es ahora universalmente considerada un fenómeno espontáneo, mucha gente llega a

pensar en la deformación de vanguardia como una arbitrariedad querida conscientemente (nadie se atreve a atribuirla a la falta de habilidad de los artistas que la practican, virtuosos como Braque y Rouault, Matisse y Picasso). Aquí vale la pena citar extensamente la opinión de Arnold Toynbee. Aunque menos hostil al modernismo estético que Berenson, el historiador inglés prefiere ver en el modernismo no un proceso natural de decadencia o corrupción, sino la traición consciente de una noble tradición centenaria. Llega incluso a reducir la deformación estilística y el vanguardismo en general al nivel de una transgresión espiritual o ética:

La tendencia predominante a abandonar nuestras tradiciones artísticas occidentales no es una capitulación involuntaria ante un golpe paralizante de incompetencia técnica; es el abandono deliberado de un estilo de arte que está perdiendo su atractivo para la generación creciente porque esta generación está dejando de cultivar sus sensibilidades estéticas en las líneas occidentales tradicionales. Hemos echado voluntariamente de nuestras almas a los grandes maestros que han sido los espíritus familiares de nuestros antepasados; y, mientras nosotros hemos estado envueltos en una autocomplaciente admiración por el vacío espiritual que hemos descubierto cómo hacer, un espíritu africano tropical de la música y la danza ha hecho una alianza impía con un espíritu

seudobizantino de la pintura y el bajorrelieve, y ha entrado para habitar en una casa que ha hallado desocupada, barrida y adornada. La decadencia que se revela en este cambio revolucionario del gusto estético no es técnica sino espiritual. Al repudiar nuestra propia tradición artística nativa occidental y, por lo tanto, reducir nuestras facultades estéticas a un estado de inanición y esterilidad en el que se apoderan del arte exótico y primitivo de Dahomey y Benin como si fuera maná en el desierto, estamos confesando ante todos los hombres que hemos perdido nuestro derecho de primogenitura espiritual. Nuestro abandono de nuestra técnica artística tradicional está manifestando la consecuencia de algún tipo de ruptura espiritual en nuestra Civilización Occidental; y la causa de esta ruptura evidentemente no puede encontrarse en un fenómeno que es uno de los síntomas subsiguientes. (Estudio de la Historia, IV, 52)

Toynbee parece incapaz de reconocer que el fenómeno que condena, aunque en cierto grado voluntario y consciente, es un proceso tanto natural como espontáneo, precisamente porque es históricamente necesario y determinado. Tiene razón al oponer la deformación y el vanguardismo a la tradición estilística occidental clásica, pero no tiene razón al equiparar todo el arte moderno con el gusto por lo bárbaro y lo exótico. Aunque su mayor error es la incapacidad de darse cuenta de que la reacción del

modernismo a la tradición es un vínculo más, sui generis, a esa misma tradición. La deformación vanguardista, por mucho que los artistas que la practican la definan como antitradicional y anticonvencional, se convierte también en tradición y en convención estilística, como se ha constatado con bastante frecuencia. Por ejemplo, Jean Paulhan en *Fleurs de Tarbes* y Harry Levin en su ensayo sobre el concepto estético de convención han señalado este punto. De este modo, la deformación cumple no sólo una función de contraste, sino también de equilibrio frente a las convenciones supervivientes, académicas y realistas, del arte tradicional. La deformación está determinada por una pulsión estilística, que inaugura un orden nuevo al negar el orden antiguo. El motivo de esta negación es muy simple: la civilización moderna ha logrado una técnica de representación tan perfecta que el artista puede convertirse fácilmente en una monstruosidad pedagógica, es decir, en un discípulo más virtuoso que sus propios maestros. La amplitud de la información del artista y la eficacia de los artificios podrían fácilmente poner al artista moderno en condiciones de adquirir, si lo desea, una destreza mimética que los artistas de otros tiempos sólo han alcanzado gracias a un largo aprendizaje, a través de arduas jornadas de esfuerzo diario.

El principio clásico de la dificultad vencida ha perdido así todo significado para el arte de nuestro tiempo. No hay duda de que el realismo pictórico, especialmente en los

géneros del retrato y el paisaje, ha sido destruido por la invención de la cámara. Pero también hay que tener en cuenta que muchos de nuestros pintores podrían, si lo creyeran útil o necesario, rivalizar con la fotografía. Pero eso es exactamente lo que el artista moderno se niega a hacer; ha renunciado de una vez por todas a una competencia ya inútil, a una victoria que ya no sería real. En cambio, ha optado por ir por el camino opuesto: su objetivo ahora no es lo que una vez se llamó imitación; es representación deformativa o, de hecho, sólo ese arte abstracto que polémicamente se etiqueta como no figurativo. Y si el artista lo hace así, tiene sus buenas razones. Algunas de las razones son exactamente las que Rimbaud expuso en “Alchimie du verbe” como el agotamiento de lo viejo, familiar y fácil y el deseo ansioso por lo nuevo, extraño y difícil: “Durante mucho tiempo me enorgullecí de poseer todos los paisajes posibles y he considerado risible la fama de la poesía y la pintura modernas”.

Gran parte de esa fama sigue viva y sigue una práctica opuesta, que es la de imitar el clasicismo académico y ecléctico. Esta práctica ahora se llama manierismo; y los artistas que lo siguen haciendo, epígonos. Además, es también en virtud de esas supervivencias y continuaciones que la época contemporánea es quizás la única, en toda la historia del arte, caracterizada por un complejo pluralismo estilístico más que por la simple hegemonía de un estilo único y superior. Añádase una complicación ulterior: en

nuestra civilización, el manierismo de los epígonos se está transformando constantemente de convención estilística a convención tecnológica y práctica. De hecho, se convierte en el estilo y el lenguaje del arte comercial, popular e industrial, en una palabra, de la cultura de masas. Ya notamos en el capítulo sobre la alienación cómo la ambigüedad fluida de la situación inicial se endurece cada vez más firmemente en los términos de una sola antítesis, cómo el pluralismo estético está dando paso ahora a un dualismo real y verdadero. Ese dualismo no se queda en un hecho puramente estético y estilístico, sino que se convierte en un hecho psicológico y sociológico, creando un estado de oposición mutua entre el individuo y los grupos atraídos por ambos términos contrastados. El vanguardismo y la deformación se convierten así en las bestias negras del público de masas, que las convierte en objeto de su propio rencor y en pretexto de su propia venganza. Lo que debe enfatizarse, sin embargo, es que las motivaciones de este odio y desdén mutuos no pueden reducirse al mínimo común denominador de una acusación mutua de incompetencia. Pues como dice Malraux, “hay sin duda ignorancia en el sentimiento de repulsión de las masas frente al arte moderno, pero también hay ira por lo que oscuramente sienten como una traición”.

Podríamos decir, usando un símil religioso, que las masas reaccionan ante el arte moderno como la idolatría ante la iconoclasia. El símil es más que un paralelo metafórico:

acostumbrado como está a la imitación adulatora y servil de lo real, el público del arte moderno se rebela cuando toma conciencia de lo que Ortega llama “un extraño sentimiento iconoclasta” dentro del arte moderno. Al hacerlo, ese público está intuyendo otra de las realidades vistas por Ortega: el sentimiento iconoclasta es quizás la causa primaria y directa de las tendencias estilísticas deformantes y abstractas. Sin embargo, ni siquiera la iconoclasia de vanguardia es un hecho puramente artístico, aunque Ortega sí parece inclinado a atribuir motivos estéticos incluso a la iconoclasia religiosa. Sería, en todo caso, más justo atribuir motivos psíquicos incluso a la iconoclasia estética. La complacencia con el arabesco y lo grotesco no es solo cuestión de gusto. El mismo principio vale para la iconoclasia de vanguardia, que rara vez se limita a sugerencias formales y estéticas de la visión deformada y deformante (como en Modigliani), sino que trasciende la esfera del arte para afirmar, incluso en el ámbito de la creación, impulsos reales de agonismo y nihilismo.

Por tanto, al menos en casos extremos, la iconoclasia del arte moderno es un acto polémico, un gesto retórico, un hecho práctico y voluntario, más que creativo o artístico. De ahí la frecuencia de las manifestaciones blasfemas, vandálicas o escandalosas, en emulación de los anónimos desfiguradores de efigies, simulacros e imágenes públicas. Ciertamente fue un impulso sacrílego lo que llevó a Marcel Duchamp a exhibir un orinal en una muestra de obras de

arte, y en otra ocasión a aplicar un par de bigotes masculinos a una reproducción de *La Gioconda* de Leonardo. Pero esto no significa que la actitud iconoclasta pueda reducirse siempre a un vulgar gesto de protesta o a un brutal acto de vandalismo. Su raíz más profunda es a veces la aspiración cuasirreligiosa hacia una absoluta libertad emocional y mental, el deseo de recuperar una ingenuidad e inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido para siempre, la ansiosa voluntad de descubrir las leyes eternas de lo ideal o lo perfecto. No cabe duda de que fue una aspiración o voluntad de este tipo la que llevó a Picabia a exhibir, como si fuera un cuadro, un marco vacío, colgado en el aire; esto llevó a la famosa revelación de Kandinsky, cuando se convenció de que su verdadera obra de arte, creativa y no imitativa, era lo que había aparecido por primera vez ante sus ojos al contemplar uno de sus propios lienzos tradicionales puesto, por casualidad, boca abajo. Tales ejemplos demuestran que la iconoclasia puede llegar a ser vista como el momento negativo de una tendencia que en otro lugar se discutirá como la mística de la pureza.

Ciertamente, la aspiración de algunas corrientes del arte moderno a representar impersonalmente la experiencia interna y externa no debe atribuirse a una deformación iconoclasta y deshumanizadora (como pretende Ortega). De hecho, Ortega declara, y lo dice como un elogio, que “lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que

más evita el arte joven”. Quizá no se da cuenta de que la tendencia negativa es sólo la consecuencia de un esfuerzo idealista hacia un clasicismo paradójico e improbable. Sin duda, fue en el sentido de tal esfuerzo, y en la estela de una corriente que comenzó con Gautier, Baudelaire y Flaubert, que T.S. Eliot postuló su poética impersonalizadora, entendida, sin embargo, de una manera menos literal y abstracta que la de Ortega. Este impersonalismo parece un síntoma significativo de la voluntad de algunos de los artistas modernos más importantes de repudiar las tendencias más evidentes y populares del arte del siglo XIX, como el subjetivismo lírico y el culto al sentimiento. Precisamente, por tanto, la poética de la impersonalidad se muestra antirromántica, pero tenemos aquí un antirromanticismo más relativo que absoluto, dirigido especialmente al realismo burgués y al patetismo tardorromántico. El impersonalismo de Eliot ciertamente no es una deshumanización; lo mismo vale para otra y menor tendencia del arte contemporáneo, característica sobre todo de la literatura. A esto podríamos llamarlo la tendencia transhumanizadora. De hecho, hay una multitud de poetas y escritores modernos, desde Walt Whitman en adelante, que trabajan como si quisieran obedecer el mandato de Nietzsche: *el hombre es una cosa que debemos trascender*. Quizás sea esta megalomanía espiritual, esta voluntad de trascender la condición humana y los límites mismos de lo real, lo que Ortega tenía en mente en parte cuando acuñó el concepto de lo superreal o superrealismo (el modelo del

nombre era el surrealismo, pero se une por estrecha analogía con la fórmula nietzscheana del superhombre).

Este estado de ánimo se expresa típicamente en hipérbole, entendida no sólo como un esfuerzo hacia un ideal poético trascendental (como en Mallarmé), sino también como un intento de superar los límites del hombre y la naturaleza. A la imagen hiperbólica se le asignó la tarea de expresar e incluso realizar ese intento; era un dispositivo favorito especialmente del futurismo y el imaginismo, el unanimismo y el populismo, así como algunas corrientes en la poesía proletaria de la Rusia soviética (por ejemplo, el cosmismo). Ese tipo de imagen revela muy claramente el estado anímico agonístico que la dicta, como observó con tanta perspicacia Trotsky: “La imagen hiperbólica refleja, hasta cierto punto, la furia de nuestro tiempo”. Ortega prestó menos atención a la tendencia superrealista o hiperbólica que a la tendencia a la que acuñó con el nombre de infrarrealismo. Estaba tanto más inclinado a hacerlo cuanto que podía poner a este último en una relación más clara y directa con sus dos principios favoritos, la iconoclasia y la deshumanización. La hipótesis era que, en algunas de sus corrientes, el arte moderno tiende a rebajar la realidad al nivel de lo crudo, lo informe, lo infrahumano y lo vil. A partir de esta fórmula del infrarrealismo, Ortega destapó entonces, con su habitual percepción, otra de las características más propias de la poesía de vanguardia, el gusto por lo que llamó la imagen denigrante. Es denigrante

precisamente porque tiene la intención o el efecto de calumniar el objeto al que se aplica. Quizá Ortega se olvidó de resaltar la particular novedad de este tipo de imágenes: no sólo funciona satírica sino líricamente. La poesía moderna utiliza la imagen despectiva o peyorativa no sólo como vehículo de representación caricaturesca y grotesca, sino también como instrumento para desfigurar, o transfigurar, el objeto para producir una metamorfosis radical. Esta función de la imagen denigrante basta por sí sola para mostrar cómo y por qué el arte de vanguardia, más aún que el arte romántico, se sintió ajeno a la idea clásica de la comedia (y sus viejas variantes satíricas y bufonescas). Como se vio antes, el propio humor de la vanguardia no es tanto una creación libre de la *vis comica* como una secreción de bilis, un caso de humor negro, un ataque de bazo o hipocondría.

Cerebralismo y voluntarismo

Así como se unen la deshumanización y la iconoclasia, también se unen otros dos prejuicios que muchas veces se convierten en verdaderas acusaciones, argumentos predilectos de los adversarios de las vanguardias. Los prejuicios en cuestión son que la vanguardia es voluntarista y cerebral. Para comenzar inmediatamente con el segundo,

hay que admitir que dentro del arte de vanguardia existe un intelectualismo sui generis, que nada tiene que ver con el intelectualismo tradicional o clasicista y que se denomina con el feliz, aunque peyorativo, término de cerebralidad, o cerebralismo (como si se quisiera subrayar que no es el fruto natural de la razón pura sino el producto cuasi-mecánico de los órganos del pensamiento). Ahora bien, es exactamente este tipo de intelectualismo al que los adversarios del arte moderno culpan de sus errores estéticos, a veces en general, a veces en casos específicos. El ultrarracionalista Julien Benda le atribuye, por ejemplo, el particular demérito de haber generado un error artístico paralelo y contrario a ese vitalismo biológico, proveniente de Bergson, contra el que Benda luchó toda su vida: “Es bien sabido que existe un fenómeno diametralmente opuesto: el de la pintura sintética (cubismo), de la abstracción a ultranza, que quiere reducir la representación de las cosas a unas formas elementales, puras creaciones del espíritu. Es un caso de otro romanticismo, el romanticismo de la razón.”

A diferencia de Benda, Ortega tiene en cuenta que tal cerebralismo o intelectualismo no opera exclusivamente en el campo de las artes figurativas. En el ensayo *Sobre el punto de vista en las artes* reconstruye las sucesivas fases de la evolución histórica de la pintura, afirmando que primero se pintan las cosas; luego sensaciones; y finalmente (es decir, en el arte abstracto cubista contemporáneo) las ideas. Sin embargo, en su más conocida y más importante *La*

deshumanización del arte, sugiere que este desarrollo atañe a todas las artes, incluso a la literatura y la poesía, donde la fase última, la de las ideas, está representada por corrientes como el pirandellismo y el surrealismo. Precisamente en referencia a estas corrientes y a desarrollos análogos en el campo de la literatura contemporánea, Ortega puso en relación recíproca la deshumanización, el abstraccionismo y el superrealismo: “Si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas, las hemos deshumanizado, desrealizado, a ellas.”

Esto demuestra que no sólo quienes se oponen a la vanguardia, como Benda, sino quienes la apoyan, como Ortega, suelen tender a aislar y esquematizar en exceso el momento de la abstracción intelectual en su visión del arte moderno. Al hacerlo, fracasan en la tarea de poner este momento en relación con su opuesto, o con tendencias más generales que son capaces de reconciliar bajo un solo principio todos los términos del contraste. Ahora bien, este principio unificador sí existe: consiste en el espíritu científico que hemos discutido en otro contexto. En aquella ocasión subrayamos el aspecto materialista y práctico del espíritu científico; ahora, en cambio, debemos enfatizar lo teórico y lo especulativo. Si bien Apollinaire admitió e incluso defendió la existencia de una variedad múltiple de experiencias cubistas –algunas empíricas, otras metafísicas–, Bernard Berenson, crítico hostil a todo arte moderno, vio en la abstracción un regreso inconsciente al

platonismo, aunque afirmó que lo platónico el ideal de una belleza abstracta se realizaba mejor en nuestras máquinas que en nuestras obras de arte:

Me siento tentado a preguntar en este punto si Platón en el *Filebo* podría haber pensado en la línea en movimiento cuando dice que por belleza *de* la forma se refiere a líneas rectas y círculos y las figuras planas y sólidas que se forman girando tornos y astas y medidas de ángulos. Afirmando que éstas no sólo son relativamente bellas como las cosas ordinarias, sino eterna y absolutamente bellas. Es de temer que Platón tuviera en mente exactamente lo que los pintores “abstractos” y “no objetivos” están produciendo ahora. Pero si volviera a nosotros ahora, vería cumplido su deseo no tanto por las pinturas “abstractas” y “no objetivas” que están momentáneamente de moda, como por nuestra maquinaria y nuestras armas. Su dialéctica, su realización, su perfección geométrica, superaría cualquier cosa que pudiera haber imaginado o concebido. (*Estética e Historia*, p. 83)

Naturalmente, hay observadores que no aíslan el momento abstracto, sino que lo correlacionan con otras tendencias por oposición; tratan la dialéctica vanguardista como si fuera una serie de contrarios. Y hay críticos que intentan establecer un dualismo antitético entre las dos corrientes que estamos discutiendo. El crítico de arte J.P.

Hodin parece hacerlo en su ensayo sobre el expresionismo, que equilibra la corriente abstracta (él la llama racional y científica), que culmina en el cubismo, frente a la corriente expresionista, que culmina en el ismo así nombrado. Desarrolla su argumento a partir de una declaración inicial: “Cuando llegamos a considerar las escuelas modernas desde el punto de vista del estilo, podemos decir que se dividen en dos grupos principales. En uno, hay un establecimiento consciente de leyes formales, cuya función en nuestro tiempo es 'científica'”.

Si bien parte de un aparente entusiasmo por el arte abstracto, Hodin parece deducir de sus principios algo que conduciría luego a una deshumanización del arte (la frase que utiliza es como la de Ortega, pero con intención negativa). Pero una solución diferente, de naturaleza más positiva, se ha vuelto posible (todavía en opinión de Hodin) a través de la psicología estética contemporánea, que “ha definido el problema como uno de abstracción y empatía (*Einfühlung*)”. Hodin resuelve entonces esa oposición afirmando uno de los términos contrastados y negando el otro. Para él, la abstracción sería sólo una evasión del mundo real, mientras que la empatía, en tanto que es el comienzo de la creación artística, basada “en el significado mágico del sujeto”, lograría tomar posesión de ese sujeto “por un proceso de identificación mística (Levy–Bruhl)”. Concluye que “la empatía es el método del expresionismo”. Aun cuando continúa expresando una marcada preferencia

por la solución expresionista, Hodin atempera la negación anterior y termina por considerarla una alternativa necesaria y posible. “El arte expresionista y el arte racional, en el sentido más amplio de los dos términos, son corrientes en las que se manifestará la voluntad de forma de los modernos”.

Pero es en una nota a pie de página que Hodin revela plenamente el dualismo antitético indicado anteriormente: “Dos estilos esencialmente diferentes, diferentes en técnica y tradición, en el enfoque del artista hacia su objeto y sus incentivos psicológicos, caracterizan el arte moderno. Tal fenómeno aunque ha existido hasta ahora, no se ha conocido. Es la expresión de nuestro desarraigo”. Que tal dualismo es superable en intención, y quizás de hecho, lo demuestra ciertamente la aparición de un movimiento que opta por adoptar la etiqueta compuesta de expresionismo abstracto. Pero como el verdadero cisma no está dentro del propio arte de vanguardia, sino en aquello que lo delimita y lo aísla del mundo exterior, parece que sólo podemos responder a la pregunta de Hodin negando su validez. En todo caso, podemos replicar con otros argumentos: primero, mostrar cuán fácil, y en algunos casos cuán justo, sería pasar a la bandera opuesta muchos de los movimientos que él asigna a una u otra categoría; luego, por la generalidad de un principio común a ambos, resolver las características aparentemente irreductibles de cada una de las tendencias contrarias. Daremos la demostración

solicitada indirectamente delineando reagrupaciones diferentes de la de Hodin; sobre todo, esperamos evitar el error partidista de reducir una vasta serie de fenómenos artísticos al mínimo común denominador de un movimiento como el expresionismo que, aunque importante y significativo, no dejaba de ser un fenómeno parcial, si no periférico. En cuanto al intento de unificar las dos tendencias bajo un solo principio, éste es, en efecto, el tema de esta sección.

Podemos comenzar un análisis crítico de las afirmaciones de Hodin con la hipótesis de una relación dialéctica diferente, y continuar avanzando en la teoría de que el arte de vanguardia expresa el punto de vista científico a través de dos alternativas, en lugar del camino único del racionalismo abstracto. Nadie niega la presencia y potencia de este último, que, si bien refleja el momento de la praxis y la técnica en el futurismo y sus derivados, simboliza también el momento teórico y contemplativo en el pensamiento científico del cubismo y el arte abstracto. Incluso podríamos decir, contrariamente a Hodin, que el más importante de estos dos momentos es ciertamente el segundo, el especulativo, que tiende a conducir el arte de vanguardia hacia el formalismo más absoluto, que es, paradójicamente, iconoclasta y deshumanizador. Sólo un ambiente cultural dominado por una ciencia que ya no es antropomórfica –ni siquiera una ciencia antihumanista– podría hacer posible la composición de un tratado como el

del abstraccionista francés Fernand Leger, significativamente titulado *Du corps humain consider comme sujet*. Basta contrastar el objetivo patente de ese título con el tratado renacentista de Luca Pacioli, *De divina proporcione*, donde la búsqueda de las leyes matemáticas de la armonía del cuerpo humano es la búsqueda de una armonía preestablecida y espiritual, de naturaleza metafísica, y comprendemos de inmediato el carácter no místico y nihilista del abstraccionismo moderno.

Sin embargo, como es bien sabido, la ciencia moderna no es solo técnica y teoría; es también observación empírica e introspección más allá del mero experimento y la especulación; un sentido no sólo de espíritu y materia, sino también de vida; es decir, no sólo matemáticas y física, sino también psicología y biología. Precisamente la influencia de estas disciplinas lleva a la vanguardia desde la categoría einsteiniana del espacio y el tiempo físico, donde lo absoluto mismo se vuelve relativo, a las categorías bergsonianas de *élan vital* y *durée*, donde lo relativo vuelve a ser humanamente absoluto. Pero fundamentalmente sólo en el plano en el que se cruzan estas dos líneas filosóficas y científicas diversas puede reconciliarse lo que Benda llama los dos romanticismos de la época contemporánea, el romanticismo de la razón y el romanticismo de la pasión. Ambos son fundamentalmente un neorromanticismo de la ciencia, en el que el principio cubista de la abstracción mental y el principio futurista del automatismo mecánico

concuerdan con los principios surrealistas y expresionistas del automatismo psicológico y la empatía psíquica.

Evidentemente esta serie de interconexiones nos remite de nuevo a la cuestión o prejuicio del cerebralismo. Eso ahora se ha resuelto solo; mejor, se resuelve con el reconocimiento de cuán legítimas son las curiosidades psicológicas y los intereses vitalistas de tantos artistas modernos. El cerebralismo formal, estilístico, estructural y sintáctico es sólo la consecuencia directa de un sujeto–contenido constituido por experiencias psíquicas que nunca han sido tan ricas y complejas como en el caso de la conciencia y la cultura modernas. Muchos de los enemigos del arte de vanguardia no protestan tanto contra su cerebralismo estético y formalista como contra su contenido, revelado por la psicología profunda: eso es lo que creen negar al definirlo como obsceno o inmoral, crudo o informe.. Condenan el tema–contenido como materia bruta y humilde reunida por el artista con una inercia automática; con esta acusación de pasividad creen demostrar que la vanguardia no está observando uno de sus principios predilectos, la espontaneidad. Por otra parte, los mismos críticos repudian el formalismo abstracto con el pretexto contrario, como si fuera sólo un capricho absurdo, un capricho sin sentido de la voluntad. Esa opinión deriva del segundo y opuesto prejuicio, la acusación de voluntariedad (prejuicio que no se limita a los adversarios de la vanguardia). Está, de hecho, implícita en el

pensamiento de Ortega, como vemos en la frase ya citada en otro contexto (“si deliberadamente nos proponemos realizar ideas”). El crítico español saca de esta deliberación un motivo de elogio explícito, como cuando glorifica a Mallarmé por haber sido “el primer hombre del siglo pasado que se quiso poeta”. Los adversarios del vanguardismo, sin embargo, desarrollan la acusación de obstinación en formulaciones ambiguas y complejas, que articulan en severos reproches y reproches solemnes. Esta postura es fundamentalmente contradictoria para la intelectualidad de derecha, que, en virtud de su propio rigor estético y ético, debería mirar con más simpatía el factor volitivo en una obra de arte.

Desde un punto de vista neutral, alejado tanto de elogios como de reproches, reconocemos que hay una base de verdad en la afirmación de una excesiva intervención de la voluntariedad en algunas manifestaciones vanguardistas. Cabe señalar que muchos de los espectadores y actores de la vanguardia lo han admitido tácita o indirectamente. Si nos limitamos a mirar el título *Why Abstract?* que el pintor americano Hilaire Hiler eligió para su panfleto de teoría, vemos de inmediato que la pregunta no es problemática sino retórica; la respuesta implica una afirmación de que uno puede hacer arte abstracto y, de hecho, que uno debe hacerlo. Pero incluso el hecho de que los artistas admitan el cargo no es suficiente para resolver la compleja cuestión del voluntarismo de vanguardia; difícilmente se puede hacer la

pregunta sin una definición previa del concepto de voluntad tal como lo interpreta la cultura moderna.

Se ve fácilmente que dentro de la cultura moderna un concepto romántico y schopenhaueriano está en proceso de desplazar al concepto clásico, cristiano, estoico y humanista de la voluntad. En este nuevo concepto, la voluntad ya no es una facultad humana, sino una energía vital y una fuerza cósmica; no una restricción o inhibición, sino un impulso o instinto. La hipótesis de la fuerza de voluntad como facultad consciente, racional y autónoma ha dado paso así a la hipótesis opuesta de una voluntad inconsciente, irracional y automática. Si reducimos estos dos diferentes conceptos al modesto ámbito de la práctica artística, y si retomamos la terminología que hemos utilizado a lo largo de esta investigación, podríamos decir que, así como la primera y más antigua noción de voluntad determina el concepto y la institución de la escuela, también el segundo condiciona la idea y el fenómeno del movimiento.

El prejuizgamiento del arte de vanguardia en términos de su voluntariedad viene a perder virtualmente todo sentido precisamente porque aquellos que usan la noción negativamente pertenecen al campo dominado por la antigua interpretación de la voluntad, mientras que los acusados, por el contrario, pertenecen largamente al campo en el que la noción moderna ha triunfado. En el caso de los

primeros debemos advertir nuevamente que nos enfrentamos a una extraña contradicción: estos defensores de la tradición utilizan para la condena polémica un elemento considerado como un factor positivo en toda cultura clásica y conservadora. En cuanto a los demás, partidarios de la vanguardia, que utilizan favorablemente el prejuicio volitivo, hay que reconocer ciertamente que tienden no tanto a contradecirse como a confundir las dos nociones de volición. Esta confusión lleva a combinar, sincréticamente si no eclécticamente, las hipótesis de autonomía y automatismo. Nada prueba mejor esta confusión, espontánea o deliberada, que la receta para componer un poema dadaísta que ofrece una de las proclamas más curiosas y paradójicas de Tristan Tzara: “Toma un periódico. Toma unas tijeras. Elige de ese periódico un artículo de la extensión deseada para el poema que se pretende escribir. Recortar el artículo. A continuación, recortar con cuidado cada una de las palabras que forman ese artículo. A continuación, ponerlas en una bolsa. Mezclar suavemente. Sacar una a una cada escisión en el orden en que caen de la bolsa. Copiarlo con cuidado. El poema se parecerá a ti. Voilà, ahí estás, un poeta infinitamente original de una sensibilidad seductora, aunque todavía no sea comprendida por el vulgo”. Y para demostrar que incluso antes de la compilación de esa receta, o independientemente de ella, ya se estaban utilizando intentos poéticos dictados por el mismo método, basta citar la “Passeggiata” de Palazzeschi, que consiste

únicamente en una serie de botellas etiquetadas, o la “Serenata” de Aragón, que se reduce a la transcripción, en una sucesión de versículos, de las letras del alfabeto francés.

Al encontrarse con una obra así compuesta, la sospecha de los observadores adversos (a veces compartida por algunos desprejuiciados), de que todo se trata de mistificación y embrollo, es sin duda legítima. Por otro lado, se tiene el deber de reconocer que la mistificación y el embrollo (que también pueden ser el resultado directo del gusto por el escándalo, o más generalmente del antagonismo por el público) son prácticas no sólo admitidas por la vanguardia misma, sino incluso muy elogiadas por ella. Precisamente por eso, el artista–mistificador no puede ser acusado de falta de sinceridad o deshonestidad. La mistificación vanguardista es, de hecho, no sólo un acto práctico; también es gratuito. Deriva, aunque sea indirectamente, de la estética del chiste y de la poética del juego.

La receta y los poemas citados, la observación sobre los motivos de la mistificación, bastan para ejemplificar o sugerir la fusión de determinismo y libre albedrío, automatismo y capricho, básicos en el concepto moderno de volición. Ciertamente, la receta y los ejemplos son casos extremos y polémicos que operan en la dirección o dimensión de la excentricidad. Eso no disminuye su interés

ni su significado: en una investigación como la nuestra, incluso las poses y los ensueños tienen importancia porque revelan la mentalidad de vanguardia (aunque no justifican sus productos). Además, la distinción señalada no tiene sentido ni validez de cara a los resultados. Desde luego, en el campo de la estética no podemos hablar de un arte automático ni de uno voluntarista. Estos términos se refieren únicamente a intenciones o, más allá de las intenciones, a falacias o fallas. Ante el arte real, el automatismo y el voluntarismo no pueden funcionar sino como términos negativos. Sólo en un examen del arte de vanguardia como hecho cultural pueden servir como términos descriptivos y, como tales, ser neutrales.

Para quienes lo aceptan en el sentido más obvio y tradicional, es evidente que el prejuicio en términos de voluntarismo resulta especialmente aplicable a la figuración abstracta, al cubismo y a la pintura metafísica. Nos queda entonces examinar, en una perspectiva adecuada a nuestra indagación, qué función ejerce el principio del automatismo dentro de los movimientos que lo proclaman o postulan. El principio es sin duda uno de los constituyentes de la poética surrealista. Como doctrina, deriva no sólo del psicoanálisis y otras teorías del inconsciente, sino también del concepto bergsoniano de memoria involuntaria, concepto que Proust aplicó a la creación del novelista y que, por sí solo, revela la paradoja de la memoria moderna desprovista de la voluntad. En la poética del surrealismo, el principio del

automatismo se tradujo en un procedimiento estilístico; sus teóricos la llamaron escritura automática, y el propio André Breton la definió y la designó como “una verdadera fotografía del pensamiento”. Para comprender lo que significa “pensamiento” en esta frase, bastará recordar otra fórmula, el pensamiento hablado, que Breton consideraba el principal objeto del arte y definió, a su vez, como “puro automatismo psíquico”. Esa definición es suficiente para mostrar que el irracionalismo de vanguardia concibe el pensamiento sólo como una asociación mecánica de ideas. Tanto es así que Breton describe el “pensamiento hablado” como si fuera una actividad mental automática e inarticulada, como podemos ver en su famoso precepto: “Confía en el carácter inagotable del murmullo”.

En cuanto a la frase *stream of consciousness* (corriente de conciencia), inventada por William James con fines científicos y luego adoptada por todos los críticos británicos y estadounidenses de Joyce, al igual que en el caso del *monologue interieur* acuñado por Valery Larbaud para definir el método narrativo de escritores franceses como Proust y Dujardin, se trata aquí de frases que afirman la existencia, en la poética de la novela moderna, de tendencias idénticas a las que los teóricos de la poesía surrealista designan como escritura automática o pensamiento hablado. Sin duda, entonces, que ambos términos, escritura automática y flujo de conciencia, tanto pensamiento hablado como monólogo interior, aun cuando

se limitan a la técnica y el método, son poco más que simples metáforas. El arte puede llamarse automático sólo si el adjetivo se entiende como sinónimo de espontáneo, cuando la obra se considera el producto a la vez de la naturaleza y de la inteligencia: el acto de representar el inconsciente sólo puede ser un acto consciente. Pero también debemos repetir, en este sentido, que el objeto de nuestra investigación es precisamente el vanguardismo como ideología y como mito estético. Sólo desde este punto de vista puede tener sentido y validez un concepto como el de automatismo.

Es evidente que un concepto totalmente psíquico del pensamiento es un fenómeno típicamente moderno. Proviene igualmente, de hecho, del romanticismo y del psicoanálisis. A cualquiera que se oponga a la yuxtaposición de estos dos términos, podemos responder citando el juicio de Lionel Trilling, quien ha definido el psicoanálisis como “una de las culminaciones de la literatura romántica del siglo XIX”. Al igual que los románticos más racionales, los teóricos del surrealismo y del monólogo interior conciben la conciencia y el pensamiento en términos de inconsciencia y no pensamiento. Esto nos lleva de nuevo al problema del cerebralismo, que puede definirse como un intento de reducir la inteligencia misma a la pasividad de la naturaleza biológica. Eso significa que la némesis del cerebralismo de vanguardia, en analogía con el caso del voluntarismo, debe ser resuelta y anulada por su propio opuesto. Según la

nomenclatura habitual, podemos decir que la cerebralidad ejerce la función antagónica en un nivel a la vez psicológico y estético. Actúa en virtud de las actitudes o facultades a las que se opone; constituye respecto de ellos un dualismo más aparente que real.

Así como no existe una genuina antítesis entre voluntarismo y automatismo, tampoco existe una genuina antinomia entre cerebralismo e intelectualidad del arte de vanguardia. Esto nos lleva una vez más a negar (aunque desde otro punto de vista) la existencia de una polaridad entre la abstracción geométrica de los cubistas y el dinamismo mecanicista de los futuristas, por un lado, y el vitalismo biológico y psíquico de los surrealistas y expresionistas, por otro. Aquí, nuevamente, los extremos se encuentran. En una frase un tanto abstrusa, Massimo Bontempelli, termina por reducir esa oposición a una simple yuxtaposición: “Quizás por ahora somos los hijos de la antítesis entre el espíritu cubista y el futurista (es decir, el supersólido ultrarracional y el ultrailógico superfluido).”

Lo más digno de mención en esta cita es el adjetivo sustantivo, “lo ultrarracional”. Lo ultrarracional, auténtico agonismo intelectual, pretende básicamente superar, y así matar, la razón. Es sólo un paso de lo *ultrarracional* del cubismo y el abstraccionismo a lo irracional del futurismo, el expresionismo o el surrealismo. Y el paso lo dio André Breton cuando se preguntó a sí mismo y a sus propios

contemporáneos, “¿cuándo se le dará a lo arbitrario el lugar que se merece en la formación de obras e ideas?” Sin dejar de mostrar que esta cita también confirma la hipótesis de que el voluntarismo se resuelve en su contrario, es decir, en la arbitrariedad, bastará decir que al menos muestra que el intelectualismo de vanguardia se formula a modo de antítesis de sí mismo, lo que conduce a una negación del intelecto. Amedee Ozenfant quizás intuyó esta *antapodosis*, o generación de contrarios, por lo que es uno de los profetas contemporáneos del arte abstracto: “La ausencia de pensamiento se ha convertido en una cualidad tan admirada que ninguna obra escrita es aceptada como moderna por la mayoría de los extremistas, a menos que satisfaga esta condición particular”. Si esto es cierto, entonces podemos decir que, de dos títulos opuestos, *Monsieur Teste* de Valery y *Antitête* de Tristan Tzara, el segundo es quizás más significativo que el primero como evidencia de los impulsos más profundos del espíritu de vanguardia.

Tzara, cuya extraña y arbitraria receta hemos citado, formuló con gran claridad (en una conferencia en Londres, “Le Surrealisme et l'Après-guerre”) la intuición vanguardista dominante sobre la relación entre instinto y conciencia en el ámbito de la Arte. En esa conferencia, luego de afirmar la existencia de una poética anónima y cósmica que invade el mundo y la vida (idea que hace pensar en el concepto de “poesía natural” de Herder), luego de

contrastarla también con la poesía del arte (lo que Friederich Schlegel habría llamado la “poesía de la poesía”), Tzara concluye afirmando la inclinación consciente de la poesía del arte a reducirse a la condición de inconsciencia y espontaneidad propias de la poesía cósmica: “Pero existe, más allá de la poesía latente, una poesía manifiesta, la que está escrita y tiene sus límites, una tradición y una evolución propias. Es, por así decirlo, poesía regulada (*dirigée*) en un sentido análogo a aquel por el cual la poesía latente no está regulada. La tendencia de la primera poesía es recuperar el estadio de la poesía no reglada. Tenemos aquí una dialéctica sutil, aunque este no es el lugar para demostrar su funcionamiento”.

Además, un título como *Antitête* (anticabeza), de forma polémicamente negativa, muestra de nuevo que existe parentesco más que oposición entre el voluntarismo y el automatismo. La misma relación ya había sido establecida por Rimbaud en su famoso manifiesto privado, “le poete se fait voyant par un long, immense et raisonne dereglement de tous les sens” (el poeta se hace ver por una larga, inmensa y razonada desregulación de todos los sentidos). Y del sentido más o menos consciente de esa relación, se originó entre los artistas románticos y vanguardistas la ilusoria esperanza de poder alcanzar el éxtasis estético, un estado de gracia místico, por medio de ciertos estimulantes fisiológicos y psicológicos: el opio, en los casos de De Quincey, Coleridge, Novalis y Nerval; alcohol en el caso de

Poe; el hachís en el caso de Baudelaire; la absenta en Verlaine y Rimbaud, en fin, esas drogas que facilitan el acceso a los “paraísos artificiales” que se encuentran en otros cielos que el del arte. Otro mandamiento de Rimbaud demuestra que el voluntarismo y el automatismo tienen un segundo vínculo familiar con el cerebralismo: “Il s'agit de se faire l'ame monstrueuse” (Se trata de hacerse un alma monstruosa). Como hemos visto, la némesis de esta relación lleva a que el cerebralismo se resuelva o anule en su propio contrario, lo lleva a alcanzar un estado animal, por muy sublimemente puro que sea, un estado de locura ciega, por muy sagrado que sea. Además, llama la atención el interés que la conciencia crítica y artística moderna muestra por las obras de arte dictadas por la fantasía, inspirada o frenética, y por la demencia o la locura: tenemos una serie de instancias más o menos célebres desde Hölderlin hasta Dino Campana. Al igual que Rimbaud, no sólo el artista, sino también el hombre de nuestra cultura y de nuestra época, a menudo se inclina a “trouver sacre le desordre de son esprit” (encontrar sagrado el desorden de su mente).

De ahí que sea demasiado natural que el voluntarismo y el automatismo, el cerebralismo y la irracionalidad vuelvan a entrar en la polémica argumentación de los críticos, bajo la habitual, generalizada y negativa frase “deshumanización del arte”. Una vez más los apóstoles del clasicismo tradicional se muestran infieles a sí mismos, olvidando en este sentido referirse aquí (como siempre lo hacen en otros

lugares) a la cita clásica terentiana *homo sum: humani nihil a me alienum puto* (Soy un hombre: creo que nada de lo humano me es ajeno).

Parece bastante innegable que el *esprit de geometrie* del cubismo y el abstraccionismo y el *esprit de finesse* (en el sentido de la preferencia otorgada a la espontaneidad y la intuición), al que, al menos como ideal lejano, aspiran otros movimientos de vanguardia, no son más que aspectos iguales y diversos de la presencia constante en el arte moderno de un ciclo de experimentos y experiencias, del elemento que Nietzsche llamó lo “humano, demasiado humano”.

Ciertas vanguardias “de estricta observancia” basan su distinción entre arte puro e impuro en la diferenciación de estas dos tendencias; pero su paralelismo muestra en cambio que las tendencias aspiran de manera diversa a dos fines análogos: uno, el arte entendido como pura expresión; el otro, el arte como puro sentimiento. De ahí la necesidad de estudiar en su lógica interna el mito o concepto del arte puro. Eso, sin embargo, no podemos hacerlo sin antes examinar algunas de las ideas más importantes de la estética de vanguardia (especialmente aplicables a las artes de la palabra), es decir, los tres conceptos sinónimos de metáfora, imagen y símbolo.

Metafísica de la metáfora

La poesía moderna, en gran medida, es una metafísica real y verdadera de la metáfora. Significativamente, dos movimientos independientes, en dos países diferentes, en un intervalo de unos pocos años eligieron la palabra y la idea de “imagen” como la raíz de la que sacar su nombre: el imaginismo británico–estadounidense y el imaginismo ruso. Lo que ya hemos dicho acerca de la imagen denigrante y de la imagen hiperbólica hará ahora mucho más fácil estudiar el efecto de la imagen en la estructura de la poesía moderna. Acerca de esto, solo necesitamos agregar aquí que Louis Aragon percibió agudamente las imágenes como instrumentos del humor negro, expresiones de los impulsos agonísticos y nihilistas: “La imagen es un vehículo del humor... cada imagen debe producir un cataclismo... para cada hombre, debe encontrarse una imagen que anule todo el universo”.

Además, la metafísica de la imagen no es una doctrina perteneciente sólo a los movimientos que hicieron de ella un estandarte. De hecho, encontró una expresión aún más intensa y sabia en el surrealismo y el dadaísmo. En realidad, como lugar común de las vanguardias, ha sobrevivido al declive o la extinción de esos movimientos. “La imagen es una pura creación del espíritu”, declara Breton; en términos de la misma doctrina Tzara afirma, “todo lo que se mira es

falso”; como Aragon afirma: “He tirado mis ojos para ponerme otros nuevos”. La imagen moderna es una cosa–figura, independiente del pretexto–objeto: una metáfora con un solo término. “Aristóteles observó excelentemente en su Retórica”, según Chamfort, “que toda metáfora basada en la analogía debe ser igualmente apropiada incluso cuando se invierte. Así se dice que la vejez es el invierno de la vida. Invierta la metáfora y encontrará que es igualmente apropiada para decir que el invierno es la vejez del año”. Esta sola cita basta para mostrar cuántos años ha permanecido vivo en la poesía el ideal estilístico clásico. La analogía en la que se basa la metáfora moderna es una afinidad hermética y oculta, soñada por algún diablillo como el demonio de la analogía de Mallarmé. En él se elimina todo vínculo interior mediante un proceso fantástico que tiende a confundir dimensiones y categorías. En el curso de ese proceso, felizmente esbozado por los futuristas como imaginería sin hilos, la imagen a menudo apunta a convertirse en emblema o jeroglífico, cifra o sello; en pocas palabras, apunta a realizar lo que Ortega define como el álgebra de la metáfora. La reversibilidad que recomiendan Aristóteles y Chamfort viene a ser cuidadosamente evitada, finalmente incluso hecha imposible. La metáfora moderna tiende a divorciar la idea y la figura, a anular en esta última toda referencia a una realidad distinta de sí misma.

Rimbaud dio la receta: “Me he habituado a la simple alucinación; claramente he visto una mezquita en el lugar

de una fábrica de gas”. Más tarde también Mallarmé: “Elimino la palabra 'me gusta' del diccionario”. Aún más tarde, siguiendo las mismas ideas, el imaginista ruso Vadim Shershenevich proclamó “la victoria de la imagen sobre el significado y su liberación del contenido”; declaró que “la imagen debe devorar el significado” y, en última instancia, recomendó “el vuelco de la palabra: de esta posición de cabeza sobre los talones, que le es natural, debe brotar una nueva imaginería”. Ideas como esta provienen de una concepción metafórica del lenguaje, considerado no como la figuración, sino como la transfiguración de lo real. La poesía y el lenguaje aspiran a trascender el mundo de los sentidos, a alcanzar una superrealidad que es a la vez sublimación y negación de la realidad humana y terrestre. De aquí se extrae una afirmación como la de Aragon: “La vida es un lenguaje; la escritura es otro completamente diferente. Sus gramáticas no son intercambiables entre sí”. De ahí el deseo de crear nuevos lenguajes, intentos como el del joven Stefan George o el del viejo James Joyce, o del poeta ruso Velimir Chlebnikov a lo largo de su carrera. Cada hombre construyó su propio idioma artificial y privado, convencional y arbitrario, basado en criterios onomatopéyicos y etimológicos, en la sugestión de la ambigüedad y el equívoco, en el ilusionismo semántico y el impresionismo fonético: combinación característica del llamado lenguaje transracional de Chlebnikov y otros Cubofuturistas rusos. Tal búsqueda de nuevos lenguajes, especialmente de un discurso que aspira a convertirse en el

equivalente verbal de la música, que intenta elevar la metáfora a símbolo y mito, es quizás la herencia más llamativa que el simbolismo francés y sus numerosas ramificaciones han dejado en la poesía moderna de Europa y América. Esto basta para probar que el simbolismo era algo más que un cenáculo o una secta; de hecho, fue el principal movimiento poético, la fuente más rica del modernismo en el campo de la literatura. El futurismo y el surrealismo, que derivan directamente de él, no son más que la continuación o vulgarización de su enseñanza, aun cuando se engañen creyendo que la niegan o trascienden. Basta pensar en la posición magistral y ejemplar que Mallarmé ha asumido en el Panteón de la poesía; ha influido en la posteridad más que cualquier otro poeta moderno.

Después de todo, la obra de renovación del simbolismo no consistió únicamente en dar a la poesía “son bien” (su propiedad) o “son du” (lo que le corresponde) (como les pareció a Mallarmé y Valéry); es decir, el simbolismo hizo algo más que reintroducir lo musical y lo dionisiaco, el espíritu profetizado por Nietzsche o reconducir la poesía a su “condición de música”. Tampoco el simbolismo se limitaba a la sublimación mística de la metáfora o a descifrar, a través de símbolos y correspondencias, lo que Baudelaire había definido, después de Swedenborg, como “la analogía universal”. Cada uno de los simbolistas albergaba ambiciones verdaderamente cósmicas y asignaba a la poesía “la interpretación órfica de la tierra” (para usar

la frase de Mallarmé). Infinito y absoluto, el simbolismo verdaderamente concebía la poesía como una agonía metafísica, aunque privada de un contenido genuinamente trascendental.

Ya hemos dicho algo sobre la experimentación técnica y estilística simbolista; aquí mencionaremos sólo la contribución del simbolismo a la llamada poética de la palabra, doctrina que domina la poesía contemporánea. Esta contribución es absolutamente fundamental, como podemos demostrar incluso con ejemplos limitados a la poesía lírica italiana. Con su concepción simbólica de la palabra como síntesis de sonido y símbolo, esa poesía vuelve a entrar, real y potencialmente, con exceso y defecto, en una dialéctica de alternancias a menudo extremas y antitéticas: la palabra-sensación de D'Annunzio y la palabra-ensueño de Pascoli; la palabra-pasión de Saba y la palabra-sentimiento de Quasimodo; y, una última paradoja, la palabra-objeto de Montale y la palabra encantamiento de Ungaretti. Basta con mostrar que, en la poética de la Palabra, no es Dios quien se hace Verbo, sino el Verbo quien se hace Dios. En cierto sentido, podemos decir que esta poética responde así a la pregunta retórica, a la vez ingeniosa y profunda, que plantea el Romeo de Shakespeare cuando el amor le hace dudar de la sabiduría de las contiendas partidistas que darían al nombre de Julieta una connotación de odio: “¿Qué hay en un ¿Nombre? Aquello que llamamos rosa, con cualquier otra palabra

olería igual de dulce. Pocos abanderados del simbolismo, muy pocos, darían a Romeo la respuesta que desea, precisamente porque para ellos el *nomen* es, en sí mismo, *numen*. Entre los pocos, el único que cuenta quizás sea el ruso Nikolai Gumilev, quien fundó el movimiento que llamó acmeísmo precisamente como una reacción contra el simbolismo. Si leemos en un manifiesto acmeísta, firmado por su compañero Sergei Gorodecky, que una rosa es bella en sí misma “no por su misteriosa analogía con el amor místico”, en compensación la mayoría de los poetas contemporáneos aún repiten con Gertrude Stein, “rosa es una rosa es una rosa”, lo que significa que la palabra “rosa” es un objeto tan válido como la flor que lleva ese nombre y hasta tiene un perfume más dulce y real. En otras palabras, para la poesía moderna la palabra no es sonido–sentido, sino idea–cosa; en su visión el Verbo no es espíritu hecho carne, sino carne hecha espíritu.

La mística de la pureza

Del precedente inmediato del simbolismo, idealmente representado por Mallarmé, surge en Francia el mito de la poesía pura, así como en las artes figurativas el ejemplo de Cézanne se traslada al cubismo y al arte abstracto, a la pintura pura o a la escultura pura. Así, la estética

vanguardista llegó a culminar en una real y verdadera mística de la pureza, con su particular dialéctica y hasta con su propio dogma. La universalidad de tal principio se muestra fácilmente por el hecho de que el concepto de pureza poética, a veces en el sentido psicológico de puro sentimiento, a veces en el sentido estético de pura forma, fue bien recibido incluso por escritores con intereses predominantemente ideológicos. Es bien sabido, por ejemplo, que Jean–Paul Sartre, aun poniendo la literatura al servicio de ideales muy distintos, sigue concibiéndola como educación y acción a la manera de los *philosophes* del siglo XVIII. Sin embargo, Sartre también sostiene que el verso, la lírica y el poeta están absolutamente libres del vínculo de un mensaje ético, social o político; les reconoce el privilegio de la exención de lo que define como compromiso, es decir, la tarea práctica y doctrinaria que asigna rigurosamente como deber supremo del prosista, no sólo del crítico o ensayista sino incluso del novelista. Y el hecho de que, incluso para Sartre, el concepto de poesía pura sea paralelo al del arte abstracto se demuestra al extender el mismo privilegio de libertad gratuita a la creación figurativa, así como a la personalidad artística del pintor y escultor.

Otro escritor francés que comprende aún más plenamente el significado y el alcance de la mística de la pureza es André Malraux, quien ha reconocido la mística como una forma de agonismo estético. “Concebir la pintura como sólo pintura, es decir, como pura pintura, significaría

transformar la función de la pintura”. El autor de La psicología del arte ha advertido igualmente bien, en el lado opuesto al de Sartre, el paralelismo entre el arte abstracto y la poesía pura. Entiende que ambos tienden a violar el canon revolucionario, ya postulado por los románticos, de la confusión de géneros, o el aún más revolucionario sincretismo de las artes postulado por los simbolistas: “Exigir a la pintura y a la poesía la primacía de sus especificidades” como medio de expresión significa exigir una poesía–más–poesía, o una pintura–más–pintura, es decir, menos poesía”.

Para que estos sugerentes testimonios no hagan creer que la mística de la pureza, sin duda originaria de la teoría literaria francesa, fuera una tendencia desconocida o desatendida fuera de Francia, bastará citar el caso del poetismo checoslovaco, que se empeñaba por completo en afirmar teóricamente y realizar en la práctica una poesía químicamente reducible, a un solo elemento, a su propia esencia. Los frecuentes intentos en todos los países europeos de moldear una representación teatral que fuera teatro puro, así como las discusiones y experimentos tendentes a lo que se llama cinematografía pura, prueban que el fenómeno se ha extendido incluso al ámbito de las artes aplicadas o menores.

El ideal hacia el que tiende la mística de la pureza no tiene nada que ver con el purismo en el sentido lingüístico y

estilístico tradicional. Esa forma de purismo sirvió a la necesidad clásica y neoclásica de elegancia y corrección y formuló una serie de normas rígidas aplicables solo a la gramática del arte. La mística moderna de la pureza aspira a abolir el elemento discursivo y sintáctico, a liberar al arte de toda conexión con la realidad psicológica y empírica, a reducir toda obra a las leyes íntimas de su propia esencia expresiva o a los absolutos de su propio género o medio; en el sentido literal de los términos, es ultraísmo o hiperbolismo, una extensión del espíritu agonístico a los reinos del estilo y la forma.

No hay que olvidar que cuando Mallarmé utilizó lo hiperbólico para designar la paradoja de la obra de arte, estaba jugando con el doble sentido de esa palabra y haciendo uso tanto de su significado retórico como matemático. Incluso antes de él, o más allá de su influencia, la pureza del arte había sido concebida en términos del concepto retórico de hipérbole, como una pulsión verbal y formal que acentuaba la distinción entre la inmaculada artificialidad de la creación artística y la impura naturalidad de lo real. De hecho, tal concepto ya había aparecido en numerosas doctrinas románticas y decadentes, aunque allí se mantenía con fines que no eran meramente estilísticos, como una forma de desafiar la autoridad del buen sentido y el lugar común. “El arte en sí mismo”, dijo Oscar Wilde en *The Decay of Lying*, “es realmente una forma de exageración; y la selección, que es el espíritu mismo del

arte, no es más que un modo intensificado de énfasis excesivo". Pero las vanguardias más extremas a veces prefirieron concebir la mística de la pureza precisamente en el sentido geométrico de la imagen –como una curva hiperbólica o parabólica que trasciende no sólo los límites de la realidad sino los del propio arte, hasta aniquilar dicho arte en el intento de realizar su esencia más profunda. El vanguardismo más reciente ha llevado esta noción a límites adicionales; postula el logro de posiciones puramente teóricas mediante un proceso cada vez mayor de destilación y condensación. Ozenfant ha definido con toda justicia estos estados idealizados como “la necesidad de extrema libertad y de extrema intensidad de sentimiento”, y los enumera en esta serie de ideales formales utópicos: supergeometría, superpoesía, superpintura, supermúsica...

Hemos reafirmado el paralelismo entre la poesía pura en la literatura y el abstraccionismo en las artes del diseño; ahora es el momento de traducir este paralelismo en sus equivalentes concretos. A este respecto hay una analogía evidente entre la función de la palabra metáfora, palabra-símbolo y palabra-idea en la poesía y la función que ejercen las líneas y los planos, las masas y los volúmenes, las manchas y los colores, en el campo figurativo: en otras palabras, un estilo plástico que ya no confía en las sugerencias de luces y sombras, sino en la severa belleza de la forma contemplada en el espacio eterno y absoluto. Por estos medios, que reflejan una nueva visión más que una

nueva técnica; las artes figurativas parecen tender a la creación de una realidad aislada y autónoma, generada por partenogénesis, sin mimetizarse con la realidad circundante. Precisamente esta ambición de liberar al arte de la prisión de las cosas, e incluso de las formas, ha dado lugar a términos como arte no objetivo y, más recientemente, *art brut* o pintura sin forma.

La importancia de tales nombres no se ve disminuida por su falta de validez sobre bases teóricas. En el área de la estética, cada uno de ellos suena como una contradicción en los términos. En particular, el *art brut* y la pintura sin forma: uno puede objetar inmediatamente que no hay arte donde el material permanece refractario a las exigencias formales. Arte no objetivo significaría un arte que representa ideas más que objetos, definición que no funcionará en el ámbito estético y tampoco en la lógica, porque lo representado no es ni idea ni objeto sino simplemente forma y figura. En un plano más empírico, no deja de ser una definición equívoca porque ese epíteto negativo puede entenderse como sinónimo de subjetivo, mientras que el arte no objetivo pretende precisamente despersonalizar la obra y el autor, y reacciona de forma extrema a cualquier tipo de subjetivismo, romanticismo y lirismo. En cuanto a la frase arte no figurativo, es un *non sequitur* de buena fe. De hecho, es evidente que, si se toma “representación” como sinónimo de creación, incluso el arte tradicional no es figurativo; mientras que si se toma

como sinónimo de expresión, incluso el arte no representativo es representativo. “La representación es un modo de estilo; no el estilo un modo de representación”, declara Malraux. O podríamos decir, en el lenguaje de Berenson, que la ilustración está tan subordinada que pierde su función, esencia y valor frente a la decoración. Pero términos como *arte en bruto* y *pintura sin forma*, arte no objetivo y arte no figurativo, son válidos sólo en relación con los estados mentales que enfatizan. Estos estados y mentalidades están a su vez determinados por las tendencias deshumanizadoras, iconoclastas y deformantes. Éstas, pues, no son más que el procedimiento por el cual el arte abstracto reduce las formas de la naturaleza viva al estatus de una *nature morte*, con el objetivo preciso de volver a alcanzar una condición de absoluta pureza expresiva o perfecta inocencia.

Como dentro de las modernas artes de la palabra hay más que el ideal de la poesía pura, el panorama de las artes figurativas no es únicamente reducible al abstraccionismo, o a lo que Mondrian llamó “neoplasticismo”. Como ya se ha señalado, dentro de las vanguardias también triunfa un arte menos higiénico y antiséptico. Bastan ciertas corrientes poéticas provenientes del experimento surrealista para demostrar cómo, en contacto y en contraste con la mística de la pureza, se afirma a veces lo que en realidad es una mística opuesta: una exaltación de la impureza y el hibridismo que no se limita a una mezcla de materiales o un

eclecticismo de formas. Además, el sincretismo de las artes es un factor a no descuidar en la experimentación vanguardista, donde subsiste como una de las tantas herencias del simbolismo (de donde también se deriva el concepto de arte puro y poesía). Sin duda, el sincretismo de las artes se opone a la primera exigencia simbolista, esa reducción de la poesía a la música que, a pesar de todas las apariencias contrarias, recomienda el retorno de la poesía a sí misma, a su propia música. Pero el simbolismo también ha probado otros caminos y ha recorrido, al menos en teoría, otro sendero –la contaminación de las técnicas y la confusión de los géneros– mediante el cual pretendía oponer al arte puro y a la poesía pura un absoluto bien diverso. Si el arte puro y la poesía pura aspiran a alcanzar un estado de beatitud y gracia, una condición de perfección y estasis fijada para siempre, por el *ethos* severo de la forma, entonces el acto y la poesía surrealistas (y expresionistas, para el caso) pretenden de hecho realizar en un estado de revolución permanente, una serie de conmociones y permutaciones que sólo tienen como causa y norma el patetismo de la experiencia.

Desde este punto de vista, el surrealismo es a la vez continuación y negación del esteticismo decadente, precisamente porque mezcla arte y vida, reduce el primero a las leyes de la segunda. De ahí, en mejores casos, el carácter neorromántico; en los casos más pobres, el carácter neofuturista de su inspiración. Esto último se

manifiesta en la simpatía por los experimentos tendentes a fusionar lo práctico y lo estético, como la “poesía de paseo” o la “poesía de postal” que proyectó Apollinaire; tendiendo a lo que Blaise Cendrars llamó “poesía telegráfica”, “poesía fotográfica”, “poesía periodística” y “poesía radiofónica”.

Sin duda, a pesar de su carácter caótico e híbrido, la poesía surrealista también aspiraba, en sus mejores momentos, a alcanzar un estado de gracia y pureza o, mejor, de pureza e inocencia. Por su propia naturaleza, el surrealismo fue llevado a concebir tales ideas en un sentido predominantemente psíquico, como algo ingenuo en el sentimiento o genuino en la experiencia. A menudo se engañaba a sí misma creyendo que había encontrado el camino hacia el paraíso de la inocencia a través de otra curva hiperbólica, lo que podría llamarse, usando el título de un libro de André Breton, “la trayectoria del sueño”. En efecto, no podemos hablar de poesía surrealista, y de las tendencias poéticas que de ella se derivan, sin mencionar la poética onírica, entendida como alucinación psíquica o iluminación. De esta poética deriva lo que se llama arte onírico, poesía y pintura. Una poética onírica no es en sí misma nada nuevo; la identificación de visión estética y visión onírica no es nueva, pero esa identificación anterior sólo se entendía como un análogo o una figura del lenguaje, mientras que los surrealistas la concebían en un sentido literal e inmediato. La antigua idea del paralelismo entre lo onírico y lo poético se retoma tanto más fácilmente cuanto

que se convirtió, en nuestro tiempo, casi en una doctrina científica. Los teóricos del psicoanálisis definen en efecto la facultad artística como la capacidad de organizar, en un orden o sistema, aquellos sueños que los místicos consideraban visiones proféticas, que la psicología moderna considera símbolos íntimos y privados de las crisis del alma.

La poética onírica se ha convertido quizás en la más importante de todas las doctrinas surrealistas, tanto que Breton la usó para argumentar el sentido recóndito del nombre de su movimiento, como vemos en el siguiente pasaje: “Creo en la resolución futura de estos dos estados, sueño y realidad, en una nueva especie de realidad absoluta, una superrealidad, por así decirlo”. Breton también definió el sueño como “un interminable paseo a través de la muerte de una zona prohibida”, es decir, como una íntima revelación, o violación, de los secretos más celosamente guardados de la conciencia. Concepciones de este tipo aclaran aún más el problema del cerebro de vanguardia. El mismo Breton estableció una identidad entre los dos objetos de su propia fe, que eran “la omnipotencia del sueño” y “el juego desinteresado del pensamiento”: la relación de uno con el otro subordina fundamentalmente el segundo término al primero. El pensamiento así concebido se reduce a un producto cuasi-mecánico, un reflejo pasivo, una fantasía o ensoñación; en suma, se convierte en una especie de sueño de ojos abiertos.

La poesía onírica fue anticipada por Apollinaire, quien postuló una “heurística onírica”, de carácter estético, la idea del arte como interpretación del sueño, el sueño como la hermenéutica del arte. Y siguiendo sus pasos, así como los de Freud, los surrealistas introdujeron, junto con la teoría y práctica de la escritura automática, la teoría y práctica del lenguaje onírico. Pero sería un error limitar la poesía onírica sólo a la lírica, o sólo al surrealismo. Según Valéry, como sostenía en un ensayo sobre Proust, la poética había asaltado el último bastión del realismo decimonónico (es decir, la novela), ahora ya no tratada como un espejo sino como un sueño.

A veces, la poética onírica trasciende toda norma y postula la propia alucinación como fin y medio de la visión artística. Incluso cuando no llega tan lejos, sigue siendo una poesía de lo quimérico y del absurdo, del mismo modo que el abstraccionismo a menudo se agota en una poesía de cifras y caprichos, arbitraria y abstrusa. No es sólo el sueño de la razón (para usar la inscripción del famoso grabado de Goya) sino también la razón como sueño la que produce monstruos; produce, es decir, las paradojas y presagios (en el sentido etimológico de la palabra) tan profusamente engendrados por uno u otro de estos dos polos del arte de vanguardia.

X. HISTORIA Y TEORÍA

Paralelos históricos

Abrimos la fase final de nuestra investigación con una crítica de algunos de esos paralelos por los que algunos observadores pretenden encontrar precedentes históricos para el vanguardismo, o pretenden mostrar que el arte de vanguardia ha existido siempre. El primero de estos paralelos (mejor sería decir “contrastos anacrónicos”) intenta situar el arte de nuestro tiempo en la línea familiar del arte barroco. Aunque algunos críticos creen que ven un retorno del barroco en nuestra cultura, otros optan por reconocer una anticipación del vanguardismo en el barroco (al menos potencialmente). Tales conexiones (especialmente la segunda) suelen ser realizadas por una crítica igualmente hostil a ambas partes. El barroco para Irving Babbitt, quien condenó todo el arte moderno como “romántico”, no es más que una forma de “intelectualismo romántico”. Una fórmula casi idéntica es utilizada por Julien

Benda para combatir el abstraccionismo intelectualista en el arte contemporáneo; de hecho, define ese abstraccionismo con una fórmula análoga, igualmente anacrónica: el “romanticismo de la razón”.

El juicio que implican estos dos términos aparentemente intercambiables a veces coincide paradójicamente con las opiniones de la parte contraria. Es bien sabido que algunos exponentes del movimiento moderno han sugerido esta misma relación entre el arte moderno y el barroco, aunque lo hagan en elogio del arte moderno. Así lo han hecho muchos poetas contemporáneos de Inglaterra y España, tomando como modelo la escuela de Donne y Góngora, viéndola como un precedente histórico de su propia visión y método. Cuando, comprensiblemente desde el punto de vista de la poética y la historia del gusto, los representantes ingleses y españoles de la nueva lírica invocan la poesía metafísica y el gongorismo, su lealtad es tan acrítica y ahistórica como las acusaciones de sus adversarios. Para mostrar cuán ahistóricas son estas analogías, sólo necesitamos la forma más simple de prueba, la terminológica, que también puede llamarse semántica o nominalista.

La poesía metafísica y el gongorismo son manifestaciones parciales y locales de la manifestación estilística universal (especialmente triunfal en las artes visuales) que durante mucho tiempo se ha llamado barroco. Es decir, se le dio un

nombre, de origen peyorativo, que sólo en nuestro tiempo ha adquirido un valor positivo o, mejor, ha adquirido una función neutra y descriptiva. El nombre secentismo, precisamente porque subraya los límites temporales y las determinaciones del fenómeno, se muestra como una etiqueta póstuma sin más cuestionamientos, a la vez histórica y anacrónica. Continuando con el examen semántico y terminológico, veremos que los primeros seguidores de lo que nos parece una simple variante del barroco figurativo llamaron a esa variación la moda moderna (manera moderna), un término sugerente pero vacío de las nociones que podamos estar tentados a adoptar leer en él. Con términos al menos tan antiguos en su origen, el mismo barroco literario en España e Italia tomó también los nombres de culteranismo y conceptismo: el primero, sintomático de la permanencia en el gusto barroco de la predilección clásica por un arte refinado y virtuoso, erudito y aprendido; el segundo significando el extremo intelectualismo del fenómeno que el nombre toma como bandera y precepto. Todas estas designaciones revelan que, a pesar de la amplitud de su influencia, el barroco funcionó más como escuela que como movimiento. Se pueden extraer conclusiones similares del término francés *precieux*, donde la noción de escuela se extiende a la de salón o *coterie*.

Finalmente, términos como marinismo, gongorismo y euphuismo, los dos primeros con la referencia a dos

maestros supremos, el tercero al título de una obra típica, confirman la hipótesis del barroco como escuela o academia.

Toda prueba nominalista es inútil si no se somete a la prueba de hechos e ideas. Por lo tanto, será útil volver a examinar el término conceptismo, que parece justificar la reducción del barroco a “romanticismo intelectual”, como diría Babbitt. Ahora bien, el examen crítico e histórico demuestra fácilmente que, a pesar de cualquier similitud verbal, el conceptualismo barroco no tiene nada que ver con el intelectualismo romántico y nada que ver con el cerebralismo de vanguardia. No es más que una variante exagerada y peculiar del intelectualismo clásico, incluso del escolasticismo. Sumado a esto, el concepto de forma que tenían los artistas y poetas barrocos se estaba clasificando a la manera renacentista. Si la relación fue claramente establecida en el campo de las artes visuales y plásticas, con las debidas distinciones, por el crítico alemán Heinrich Wölfflin, el italiano Giuseppe Toffanin pudo demostrar la existencia de la misma conexión en las artes literarias. A Toffanin le debemos la feliz definición del barroco como un intento de “superación de los clásicos”, que corresponde a la interpretación dada por Wölfflin a la fórmula de Vasari de la “manera moderna”.

Si son etiquetas apropiadas, la manera moderna y la “superación de los clásicos” no pueden sino traicionar el

intento, por parte de la cultura clásica a la que se refieren, de recuperar un clasicismo aún más perfecto que el de los antiguos y sus modernos sucesores. Tal intento está en estrecha relación con el mito de la plenitud de los tiempos. Ese mito, creencia segura en una época como la de León X o Luis XIV, fue una creencia no menos querida en las épocas inmediatamente posteriores, como el Seicento italiano y el siglo XVIII francés. La certeza de haber recobrado una culminación parece más firme justo cuando la decadencia es inminente, cuando la nueva edad de oro está en proceso de mostrarse como una edad de plata (o peor). Esta es la némesis histórica de todo clasicismo: su ideal es sólo una paradoja, porque consiste en el deseo de permanecer en la cima de una perfección inalterable, en el pináculo de una madurez incorruptible. Nada más opuesto al mito de la edad de oro que la noción romántica de *Zeitgeist*, o la posromántica de decadencia; nada más contrario a ella que el agonismo y el futurismo histórico de la vanguardia. De ahí la imposibilidad de reconocer una vanguardia potencial o anticipada en el arte barroco, que depende del mito del siglo de oro. Del mismo mito depende una manifestación diversa y posterior, la llamada disputa de los antiguos y los modernos, un debate más aparente que real, en el que algunos quieren ver con demasiada facilidad una anticipación de la controversia entre los clásicos y los modernos, e incluso de la controversia entre tradicionalistas y modernistas.

Esta interpretación errónea surge de una incompreensión de las presuposiciones sobre las cuales los modernos, en el curso de la disputa, basaron su propia afirmación de la primacía moderna. Ese presupuesto era la idea, ya sostenida por Bacon, de que los modernos eran los verdaderos antiguos: primeros en calidad y experiencia aunque más tarde en el tiempo y como tales más maduros y “antiguos”, más expertos y sabios. Nada más alejado de tal concepto que el culto romántico y vanguardista a la novedad y la juventud, esa angustia apocalíptica, ese anhelo angustioso de palingenesia que caracteriza a nuestra cultura. Por otro lado, nada es más clásicamente tradicional que el deseo de rivalizar con los antiguos y la ambición de vencerlos ganando el mismo juego, el juego para el que los antiguos establecieron las reglas y fijaron los ejemplos. Ese deseo o ambición no era menos natural en el artista barroco que en el artista neoclásico. Incluso en la esfera del estilo, tanto un tipo de artista como el otro perseguían el mismo objetivo: alcanzar un nuevo modo de perfección permaneciendo dentro del círculo del arte tradicional. Incluso en la tangente barroca, la fuerza centrípeta es mayor que la centrífuga y mantiene ese arte en el perímetro si no en el centro.

Naturalmente, hay historiadores o filósofos de la cultura, Eugenio d'Ors, por ejemplo, que consideran el barroco como una constante recurrencia en la historia, y aquellos inclinados a aceptar tal principio tienden no menos

igualmente a tratar incluso el arte de vanguardia como un “eterno retorno” del espíritu. Eso es lo que han hecho los estudiosos que, digamos, han descubierto e identificado una fase abstracta incluso en el arte prehistórico. Si han cedido a tal tentación, sin embargo, es solo porque partieron de dos presupuestos arbitrarios: primero, que el arte de vanguardia es en su conjunto reducible solo al abstraccionismo, al menos en el área visual; segundo, que el abstraccionismo tiene la misma motivación, el mismo propósito, un significado siempre único e igual, en cualquier cultura o civilización que haga su aparición. Todo lo que necesitamos hacer para sugerir la falsedad de tal preconcepto, y las consecuencias derivadas de él, es observar que el abstraccionismo prehistórico, como el arcaico y el primitivo, parece atado a una simbología cuya clave hemos perdido, pero que debe haber sido una parte integral de las creencias y fantasías del alma colectiva. El abstraccionismo de vanguardia, por el contrario, aun cuando pretende ser absoluto y objetivo, es la expresión directa de una visión privada y personal, relativa y subjetiva.

Otros críticos han querido encontrar precedentes históricos de las vanguardias que son sólo aparentes, ya que su sustancia es la de una idiosincrasia psicológica más o menos permanente. Así, por ejemplo, las actitudes aquí llamadas agonismo y antagonismo han sido rastreadas por algunos hasta la mentalidad cínica de la historia antigua y la nihilista de la historia moderna. Como estados de ánimo, el

cinismo y el nihilismo son tan antiguos como el mundo; por lo tanto, son hechos generales de la historia y la costumbre más que de la cultura y el arte. Pero es precisamente en la transposición de estos estados de ánimo de la esfera pasiva de la costumbre a la esfera activa de la conciencia cultural y artística que se convierten en hechos históricos; no hay duda de que los instrumentos modernos de esa transposición fueron el romanticismo y el vanguardismo. Si hay un vanguardismo *ante litteram*, más atrás que el propio romanticismo, debe verse como máximo en el precursor inmediato de este último, es decir, en el Sturm und Drang, también llamado la edad del genio (*Geniezeit*) precisamente porque, siguiendo las huellas de Rousseau y su concepción del genio como originalidad del psiquismo más que originalidad de la inteligencia, introdujo en el ámbito cultural aquellos factores psicológicos, personalistas y vitalistas que la tradición clásica consideraba ajenos a la obra de arte.

Por razones análogas a las ya expuestas, las habituales comparaciones con el arte primitivo, o incluso con la obra decadente de otras épocas, vuelven a parecer del todo inútiles. El artista primitivo identifica visión y representación; el artista clásico subordina uno al otro; el artista de vanguardia los trata como si estuvieran en un estado de oposición. Así, no podemos admitir el paralelismo con el arte decadente del mundo antiguo, el helenístico o alejandrino, que es clásico por excelencia, es decir,

neoclásico o pseudoclásico. Es tímido y complejo pero, contrariamente al arte de vanguardia, está ligado a un canon de tradición única y permanente. Lo que caracteriza al arte de vanguardia es el mito de lo nuevo. Suele decirse que el gusto o el culto a lo nuevo no es una cosa nueva, y eso está muy bien dicho. No hay gran diferencia en el concepto concreto que los antiguos y los modernos tienen de lo nuevo; pero hay una enorme diferencia en sus respectivas valoraciones. Mientras que los antiguos consideraban lo nuevo a lo sumo como un valor relativo, los modernos casi siempre lo tratan como un valor absoluto. Que la sensación de cansancio con lo viejo y lo repetido es un impulso psicológico universal, recurrente o permanente, es una 'verdad común'. Pero característica del cansancio clásico frente a lo ya hecho y lo ya dicho es también la duda de que se pueda encontrar algo “nuevo” verdaderamente digno de ocupar el lugar de lo “viejo”. Al final de esa confesión que tituló *L' Esperienza fu turista*, compuesta precisamente en el momento en que decidió abandonar esa experiencia y, al menos en parte, negarla, Giovanni Papini citó las lamentaciones de un antiguo poeta griego, que pensaba que Homero y sus sucesores ya habían agotado las fuentes de la poesía. La intención de esa cita era probar que el futurismo era tan antiguo como el mundo, o al menos que el deseo por lo nuevo había existido siempre y en todas partes. Es un argumento falso, pues el citado lamento es una expresión ejemplar de ese escepticismo clásico que comienza con el proverbial “nihil sub sole novi” (Nada hay

nuevo bajo el sol) y termina con el “todo está dicho” de La Bruyere. Cosa que es un lamento inconcebible para el genio moderno, que tiende a considerar el espíritu como algo imposible de agotar.

Por lo tanto, nada es más nuevo y moderno que el culto moderno de lo nuevo. Como Berenson se sintió obligado a señalar: “El deseo de ser otro, de novedad, que parece la más natural y práctica cosa en el mundo, no es ni antigua ni universal. A las razas prehistóricas se les atribuye haber tenido tan poco que un cambio en los artefactos se supone que es un cambio en las poblaciones”. Ahí lo tenemos: los antiguos y los escritores clásicos tendían a dar una crítica lúcida y despiadada de lo nuevo; pero los modernos casi siempre ceden a la tentación de buscar, sin tregua ni paz, las zonas desconocidas del arte y la cultura. Para descubrir zonas inauditas, el espíritu moderno está dispuesto a escalar el cielo y violar el infierno, a descender, según el verso de Baudelaire, “al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo”.

En ningún documento esta voluntad de buscar lo nuevo dentro de lo desconocido, y lo desconocido más allá de lo nuevo, encuentra una expresión tan intensa y sincera como en el texto de Rimbaud que la posteridad ha llamado *Lettre du voyant*: “Je sais qu'il faut etre voyant, se faire voyant” (Sé que hay que ser vidente, hacerse vidente). Es claro que ser un viajero significa revelar y descubrir, en el otro lado del

arte y de la historia, valores y realidades que el ojo del hombre y la mente del poeta aún no han visto ni concebido. La función misma del poeta, o la misión del artista, en general, consiste en el intento que Rimbaud describe como “inspecter l'invisible et entendre l'inouï:” (inspeccionar lo invisible y escuchar lo inaudito). Incluso cuando la obra de arte está condicionada por la conciencia de su propio *Zeitgeist*, el poeta siempre debe expresar ese sentido de lo desconocido por el cual el genio de la época se trasciende a sí mismo: “Le poete définissait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps, dans l'âme universelle» (el poeta definiría la cantidad de la vigilia desconocida en su tiempo, en el alma universal). De ahí la necesidad de la experimentación, incluso en la técnica y en la forma, siempre tendiendo hacia lo desconocido y lo nuevo: “les découvertes d'inconnu réclament des formes nouvelles” (los descubrimientos de lo desconocido llaman a nuevas formas). Los poetas y artistas de la presente generación prepararán el terreno, al menos, para las epifanías estéticas del futuro: “En attendant, demandons au poete du nouveau, idées et formes” (mientras esperamos, pidamos a los poetas nuevas ideas y formas). Ninguna otra obra, pública o privada, en el transcurso de los últimos cien años ha revelado el credo del arte de vanguardia con la lúcida violencia de este texto, que las circunstancias de una extraordinaria carrera ha destinado a dejar inédito durante casi medio siglo. Basta leer sus páginas para comprobar la novedad de la idea moderna de la novela, así como la

modernidad de la nueva idea de lo moderno. Así como el espíritu clásico o neoclásico está perfectamente expresado en la advertencia de Alexander Pope a los defensores de lo nuevo en la disputa entre antiguos y modernos – “Modernos, cuidado”–, así también el genio de la vanguardia nunca se expresó con mayor eficacia que en La exhortación de Rimbaud, en la misma carta: “Il faut être absolument moderne”.

Modernidad y modernismo

Entre las objeciones que con más frecuencia se plantean al vanguardismo, la mejor fundamentada parecería ser la negación de que el arte deba expresar, más que lo nuevo, lo moderno. Implícita en esa objeción está la opinión de que, en su época, todo arte es moderno: une *verité* de La Palice, como dicen los franceses. Sin embargo, esa verdad pierde su validez a menos que se admita que en cada caso la modernidad involucrada es una *quididad* diferente, que la conciencia histórica actual siente de diferentes maneras y en diferente grado. A veces, la sensación de ser moderno es casi inexistente, o no llega al nivel de una conciencia clara; entonces se convierte en realidad sólo póstumamente, *ex post facto* o al menos retrospectivamente. Los historiadores y los críticos más sabios saben, además, que la obra no

original, la mediocre o defectuosa, revela el espíritu de su propio tiempo de manera nítida y directa precisamente porque sigue siendo un documento y no un monumento. Pero este tipo de revelación saca a la luz no la modernidad de tal o cual época, sino su modernismo. Tanto la modernidad como el modernismo se remontan etimológicamente al concepto de *la mode*; pero sólo el segundo está de acuerdo con el espíritu y la letra de la misma. En efecto, no es lo moderno lo que está destinado a morir, convirtiéndose en algo moderno que ya no lo parece porque su tiempo ha pasado, sino lo modernista. Sobre esto debemos admitir, sin más, que la vanguardia tanto como cualquier otra corriente de arte, incluso quizás de manera más extrema e intensa, se caracteriza no sólo por su propia modernidad sino también por su particular e inferior tipo de modernismo que es lo opuesto a eso.

Según lo dicho hasta ahora, cada civilización tiene un sentimiento peculiar, aunque a veces inconsciente, de su propia modernidad cultural y artística. Hay una versión humanista de la noción de modernidad, por ejemplo, concebida como un retorno, a la vez espontáneo y querido, a valores eternos, olvidados o enterrados pero que una memoria histórica renacida o renovada vuelve a hacer presente: un concepto que asigna a la antigüedad el papel de época clásica y ejemplar y a la modernidad el papel de un renacimiento o de una restauración de lo clásico y lo antiguo. En tal dialéctica histórica, la civilización que

precedió al renacimiento o a la restauración entonces en curso, y que había hecho tanto más necesario el renacimiento por su propia negligencia en la conservación y transmisión de los valores eternos de la antigüedad clásica, viene a ser acusado de ignorante e inculto, repudiado como gótico o bárbaro. De ahí el nombre que se le dio, la “edad media”, que significa un intervalo de decadencia, no una edad intermedia o de transición. Y existe, por otro lado, la versión romántica del concepto: lo nuevo y lo moderno son vistos en términos de nacimiento más que de renacimiento, no de restauración sino de *instauratio ab imis fundamentis*, de construcción del presente y el futuro no sobre los cimientos del pasado sino sobre las ruinas del tiempo.

Estas dos versiones, la humanista y la romántica, precisamente por ser de períodos especialmente despiertos y cultos, se transforman fácilmente en argumentos polémicos y tendenciosos. Pero hay épocas en las que el sentimiento de modernidad sigue siendo un sentimiento sin convertirse en pasión propagandística. Tales edades están impregnadas de una vaga intuición de la juventud del hombre y del mundo, de la expectativa de una madurez próxima, de un florecimiento inminente: tal sentimiento es una prueba más de la diferencia fundamental entre un primitivismo auténtico, aquel que ve la edad de oro en el futuro próximo, y un primitivismo moderno, que en cambio la busca en un pasado irrevocable e inmemorial. El ingenioso sueño de una nueva y cercana edad de oro es, sin

embargo, ajeno al sentimiento romántico y vanguardista de lo moderno. Este último sentimiento, sólo una variación extrema y corrupta del *Zeitgeist* romántico, está afligido por la relatividad inestable de un historicismo casi nihilista. Por eso, precisamente, la fe de la vanguardia en su propia modernidad degenera demasiado a menudo en herejía, en la corrupción de un modernismo fácil.

¿Qué es entonces el modernismo? Sabemos que el término se convirtió en el programa positivo y la enseñanza particular de un movimiento literario español (mejor dicho, un movimiento hispanoamericano) a principios del siglo XX. Ese movimiento, paradójicamente, puede describirse como una de las tendencias vanguardistas más discretas, tímidas o moderadas que han aparecido desde finales del siglo XIX. Pero la naturaleza del modernismo en general es cualquier cosa menos tímida, moderada o discreta; conduce naturalmente a la exageración y al desequilibrio e incluso debe definirse como una parodia inconsciente de la modernidad, una caricatura involuntaria. El modernismo lleva hasta, y más allá de los límites extremos, todo lo que en el espíritu moderno es más vanidoso, frívolo, fugaz y efímero. La verdadera némesis de la modernidad, abarata y vulgariza la modernidad en lo que Marinetti llamó, encomiosamente, modernolatría: nada más que una adoración ciega de los ídolos y fetiches de nuestro tiempo. Ahí tenemos la razón para aceptar como justo el severo juicio de Aldous Huxley: “El esnobismo moderno, aunque no

exclusivo de nuestra época, ha llegado a asumir una importancia sin precedentes”.

Para ejemplificar la degeneración de la modernidad en modernismo basta con referirse al fracaso del intento de expresar lo que los surrealistas, siguiendo los pasos de Gautier y Baudelaire, llamaron lo maravilloso moderno. En sí misma, la idea era feliz y potencialmente eficaz. ¿Por qué no mirar con ingenuidad y frescura, con simpatía y entusiasmo, ciertos aspectos de la vida moderna y extraer de ellos una nueva magia poética, nuevas fábulas y fantasías? El intento, anticipado por Walt Whitman y Verhaeren y ya iniciado por los futuristas, medido por sus hechos, terminó en un fracaso casi total. Este fracaso sugiere la hipótesis de que la imaginación moderna es congénitamente impotente frente a la creación mítica y legendaria. Quizá una oscura conciencia de esa impotencia haya llevado al mitologismo melancólico y nostálgico que atrae a tantos artistas y críticos de la era moderna. Tales críticos no deberían alimentar esas ilusiones; deberían darse cuenta de que el nuestro no es un período de mentalidad mística. El autoengaño en este sentido puede, en algunos casos, ser útil para un artista, pero casi siempre es perjudicial para los críticos.

El fracaso del intento de realizar una maravilla moderna (casi siempre de contenido científico, casi exclusivamente de ambiente urbano) se debió también al hecho de que las

maravillas de la tecnología ahora son descartadas por los hombres de los nuevos tiempos; los mismos poetas y artistas, en la gran mayoría de los casos, redujeron lo fabuloso al nivel de la extravagancia y lo aparente, superficial y fugaz. Bontempelli lo intuyó cuando reconoció que el mito de la aviación ya se había agotado, unos miles de años antes de que se inventara el avión, por el mito de Dédalo e Ícaro, y preguntó qué poeta, contemporáneo del descubrimiento de la Nueva Atlántida es decir, América, o después, nunca había logrado extraer de este evento una visión remotamente comparable al viaje de Ulises en Dante.

De lo maravilloso moderno, comenzando con el romántico Mürchen y pasando por el realismo mágico de Bontempelli (la misma frase fue utilizada independientemente por los editores de transición), no hemos tenido más que interpretaciones de fábula o de retórica. Más que ser una fuente de nuevos mitos, sus recursos han sido explotados como un llamado a nuevos escenarios o un repertorio de nuevos temas; a menudo, siguiendo las huellas de Poe, como un intento de introducir métodos científicos en la esfera del arte. Eso vuelve nuestro pensamiento al científicismo y al experimentalismo. De hecho, el modernismo más ambicioso y reciente tiende, como ya se ha dicho, a la experimentación técnica en un sentido más científico que estético. La adopción por parte de tantos escritores recientes de los métodos y efectos de las películas y la radio servirá como un ejemplo entre muchos.

Pero lo que cuenta es que la mayoría de los escritores se han limitado a expresar lo maravilloso contemporáneo no en la perspectiva de la modernidad, sino en la de *lo modish* (elegante), tomando por tema y modelo, el deporte y el circo, el bar y el jazz, el music hall y la película.

Estamos entonces frente a una modernidad externa y vulgar, más de materia que de espíritu, una modernidad considerada sólo como una variante esnob del “color local” romántico.

Este color local de la vida moderna, que se muestra más en la periferia que en el centro del mundo occidental, toma a veces la forma paradójica del americanismo, un hecho que pertenece más a la esfera de la costumbre que al arte.

Una *modernolatría* tan miserable es una forma de regresión, como el americanismo es sólo una especie de provincianismo. Provincial aparece también la pasión contemporánea por el urbanismo y lo urbanístico, la exaltación de la ciudad tentacular, las grandes capitales y metrópolis industriales, donde la multitud se engaña creyendo vivir una vida más rica y real.

De este culto proviene, en Italia, el mito de la Stracitta (la superciudad), que no era menos provinciano que el mito de la Strapaese (el superpaís) al que pretendía oponerse.

La superación de la vanguardia

Afortunadamente, la vanguardia más reciente parece haberse liberado definitivamente de la escoria de ese modernismo ridículo y abaratado que aquejó a la cultura occidental justo antes y después de la Primera Guerra Mundial. Aun así, por extraño que parezca, los observadores más literales e ingeniosos creen ver exactamente en esta cura para la enfermedad modernista lo que llaman la crisis del vanguardismo. Otros observadores (en este caso menos perspicaces) llegan a afirmar que el proceso al que asistimos es la liquidación, o al menos la superación, de la vanguardia. Nuestra tarea en estas páginas finales es criticar ese punto de vista. Es evidente que la propia dialéctica de los movimientos y el efecto de la moda hacen que toda vanguardia pueda (o pretenda poder) trascender no sólo la academia y la tradición, sino también la vanguardia que la precede. A veces un movimiento se engaña a sí mismo creyendo que alcanza la cima y el punto final de todo vanguardismo en su propia acción, creyendo que realiza y representa, por sí mismo, la intención última y la etapa final del vanguardismo. El movimiento italiano Novecento lo pensó así, si hemos de creer en una declaración de Bontempelli, su corifeo. Después de rendir homenaje “a aquellas geniales vanguardias de las que, en otro tiempo, todos nos

nutrimos”, Bontempelli las trata de hecho como un punto de partida; el punto de llegada, al que suponía alcanzar el Novecento, consistiría en inaugurar y dar comienzo al “tercer período”, en el que el espíritu de vanguardia, seguro de haber cumplido cabalmente su misión, dejaría de funcionar como presupuesto de la creación presente y futura.

Cuando miremos más de cerca, veremos cuán vanguardista es la idea del advenimiento de una nueva edad de oro a través de la mediación de la vanguardia. Si tal idea tiene algún sentido, sería como la profecía implícita de una cultura futura en la que el vanguardismo sería en sí mismo tradición y se convertiría, en lugar de la excepción, en la regla. Básicamente, lo que está sucediendo ahora es solo una transferencia de este tipo. La crisis del vanguardismo no es, por así decirlo, una crisis de dominio, sino sólo de sucesión: el rey ha muerto, ¡viva el rey! Observadores más ingenuos ven negaciones y traiciones donde sólo hay un simple cambio de nombres y personalidades, a lo sumo un cambio de emblemas y estandartes. A decir verdad, la transferencia de poder no puede efectuarse sin algunas deserciones y secesiones; sin duda hemos asistido a un recrudecimiento de las nostalgias legitimistas y al intento de restauración de dinastías destronadas hace mucho tiempo. Ciertamente no podemos negar que en los últimos tiempos ha habido llamados al antiguo orden, o retornos a otras tradiciones más solemnes. Pero si nos fijamos bien, vemos

que estos llamados al orden y vueltas a la tradición provienen más del deseo de consolidar la revolución moderna en el arte que del deseo de organizar un golpe de estado o restaurar el antiguo régimen. Incluso en el caso de TS Eliot, el caso más sintomático y significativo, no tenemos de hecho más que la reinvocación teórica de un clasicismo histórico ahora irremediablemente perdido. Del mismo modo, si bien esa reinvocación ha ejercido una función válida en el campo crítico, no ha servido en lo más mínimo para la creación de arte ni siquiera para la mera práctica del arte: un juicio que se sostiene también en el caso particular del propio Eliot como artista.

Además, hasta Eliot se dio cuenta de que no podía ser de otra manera, como se desprende de un pasaje de su ensayo sobre Baudelaire donde, tras condenar el modernismo romántico e inferior que desfigura la obra de Baudelaire, acaba admitiendo: “No hay que olvidar que un poeta en una época romántica [o, podríamos añadir, en una época moderna] no puede ser un poeta 'clásico' excepto en la tendencia”. La misma reserva se encuentra en el ensayo de Eliot sobre el *Ulises* de Joyce, formulado mediante la siguiente alternativa: “Uno puede ser 'clásico', en cierto sentido, apartándose de las nueve décimas partes del material que está a mano y seleccionando sólo cosas momificadas, típicas de un museo, o uno puede tener una tendencia clásica haciendo lo mejor que pueda con el material que tiene a mano”. Obviamente, la primera es la

solución negativa de los epígonos que se engañan a sí mismos creyendo que han alcanzado la grandeza antigua negando su propio *Zeitgeist*; la segunda es la solución progresista del artista que acepta (como dice Ortega) “el imperativo de la obra impuesto por la época”. Pero todo esto significa que un clasicismo moderno, aunque teóricamente concebible, es imposible frente a un logro estético efectivo, una verdad que Eliot vuelve a confesar en el artículo de Joyce cuando observa: “Es mucho más fácil ser un clasicista” en la crítica literaria que en el arte creativo”.

Esta dialéctica histórica predestinada ya la había percibido incluso el maestro de Eliot, el crítico T.E. Hulme, fracasado profeta de una nueva poesía de la que él mismo decía: “Aunque será clásica será diferente porque ha pasado por un período romántico”. Así, como ya hemos visto, nada es más romántico y moderno que la definición de Valéry del escritor clásico como alguien constantemente flanqueado por un crítico: una definición mucho más adecuada aplicada a tres maestros modernos (en lugar de a los clásicos auténticos o antiguos), Baudelaire, Mallarmé y Valéry, es decir, los tres clásicos de la poesía de vanguardia. Esta observación reconfirma lo que ya hemos dicho sobre la extraordinaria importancia que asume la crítica en el arte moderno, donde funciona no como un canon exterior sino como una ley integral. Si esto es así, significa realmente que, en la poesía y el arte modernos, el clasicismo sólo puede operar como una utopía retrospectiva, como un contrapeso

lógico a la utopía futurista. En cualquier caso, la frecuencia dentro de la vanguardia reciente de posiciones como la de Eliot, junto con la rehabilitación y renovación del concepto mismo de tradición, ciertamente ha contribuido a hacer más raros y escasos los nuevos movimientos y manifiestos. Así, la aparición de una serie de nuevas poéticas, neoclásicas en apariencia, ha desvalorizado la experimentación como fin en sí misma. Pero todo esto indica fundamentalmente que un modernismo ingenioso y exacerbado está cediendo ante un sentido más profundo y verdadero de nuestra propia modernidad.

Si ha habido una superación, consiste en el feliz tránsito de la vanguardia en sentido estricto a una vanguardia en sentido amplio; de una derrota en la letra y una victoria en el espíritu de vanguardia. La fiebre del tiempo va cediendo, poco a poco, a una lucidez controlada. Para aquellos que miran con ojos no empañados por ideologías partidistas, esta transición aparece como un claro progreso; a quienes siguen manteniendo la fe en una retórica que ya no es pragmática, para quienes la lectura de la historia no sólo es inútil sino nociva, les aparece como una regresión o incluso como un retorno de lo reaccionario. La transición que ahora está en marcha radica en el funcionamiento de una mutación, no de una negación. El espíritu moderno ciertamente no puede esclavizarse al instinto conservador. Para ella, no renovarse significa morir. De lo contrario, lo que sucedería es lo que el crítico Piccone Stella afirmó que

había acabado con el futurismo: “Creyéndose siempre en la vanguardia, en realidad se quedó en la retaguardia”. El caso del futurismo, por la ambición de sus programas y la extravagancia de sus pretensiones, la vanidad de sus obras y su incapacidad para transformar la letra en espíritu y su propio intento de sobrevivir a sí mismo, prueba –como ejemplo extremo– que cada vanguardia específica está destinada a durar sólo una mañana. Cuando una determinada vanguardia que ha tenido su día insiste en repetir las promesas que ahora no puede cumplir, se transforma sin más en su propio opuesto. Entonces, como sucedió con el futurismo, el movimiento se convierte en una academia. Pero esto no significa que el mismo destino amenace al vanguardismo en general. Si el futurismo real está muerto para siempre, el futurismo ideal sigue vivo, precisamente porque se renueva en la conciencia de cada vanguardia sucesiva. Esto se debe a que, como dijo Stephen Spender en un ensayo titulado significativamente ¿Qué es la poesía moderna en la poesía moderna?, “los que vivimos en 1948 no somos tan futuristas como los futuristas de 1909 pensaban que seríamos”.

En ese sentido Bontempelli tenía parte de razón cuando afirmaba que los períodos de vanguardia (por lo que entendemos aquellas fases que verdaderamente están en crisis) corresponden a “períodos muertos, de producción fragmentaria, decadencia y preparación”. Correcto, aunque no sea por otra razón que su énfasis involuntario en la

importancia práctica y psicológica, si no creativa y estética, del momento agonístico. La misma yuxtaposición paradójica de dos conceptos antitéticos, preparación y decadencia, indica que la dialéctica histórica de la crisis de las vanguardias se resuelve en una síntesis de las nociones de decadencia y crecimiento. La fase cultural del presente, lo que Bontempelli llama el tercer período, puede definirse entonces, utilizando otras imágenes de la patología de manera neutra, como el período en el que la mentalidad vanguardista transita de la etapa epidémica a la endémica y crónica. Esa superación de la vanguardia que puede parecer real en una perspectiva episódica y anecdótica ya no lo es cuando se contempla en dimensiones menos superficiales o relativistas. En lo que se refiere al futuro inmediato, no parece previsible ni posible que una mentalidad que ahora predomina desde hace casi un siglo en el arte de Occidente, que se ha vuelto más difusa y menos intensa, haciéndose más eficaz en proporción inversa a la disminución de sus tendencias radicales y agresivas, pueda desaparecer. Precisamente gracias a esta extensión del concepto, vemos ahora que obras y artistas de cuya grandeza y modernidad no se puede dudar, y cuyo modernismo se puede negar fácilmente, vuelven a entrar con pleno derecho en la idea de vanguardia. Se trata de obras y artistas para los que la originalidad del mensaje cuenta más que la novedad del experimento, que subordinan el experimento a la experiencia y, precisamente por eso, ahora parecen haber salido de los márgenes y no del centro de la vanguardia. No

sólo Eliot y Pound, Joyce y Bely, Stravinsky y Picasso, Klee y Henry Moore, sino también Yeats y Saint-John Perse, Pasternak y Blok, Ungaretti y Montale, Guillén y García Lorca, Despiau y Rouault, todos ellos, prueban que el genio moderno es esencialmente vanguardista.

Pero eso no significa (más bien todo lo contrario) que los partidarios y entusiastas del arte de vanguardia tengan razón al creer que es suficiente decir “arte de vanguardia” para significar arte sin adjetivos. Tal pretensión no es menos ridícula que la de sus adversarios de que basta decir “vanguardia” para negar a priori cualquier valor estético. Sin duda, la segunda posición tiene menos validez que la primera; los adversarios de la vanguardia no se dan cuenta de que las puertas a las que aporrean están cerradas para siempre, aunque unos cuantos talentos no despreciables busquen todavía abrirlas. Por otro lado, el ala izquierda de la opinión artística contemporánea se niega a reconocer que el vanguardismo retórico y programático es ahora una puerta demasiado abierta, y solo conduce a un vacío y un desierto. Precisamente porque se ha convertido casi en una vía principal, la vanguardia debe conducir al artista hasta esa puerta estrecha que se abre al paraíso del arte. De nada sirven tanto la exaltación vacía como la protesta vacía; la única opinión válida, la única digna de ser aceptada, acepta la condición estética que le asigna la historia. No es asunto del artista o del crítico idolatrar o rechazar lo que Ortega llamó acertadamente el imperativo de la obra de su tiempo.

Así, es con un espíritu muy diferente al que inspira fanáticos partidarios y fanáticos atacantes, desdeñando los bravos de unos y los silbidos de otros, que este ensayo termina afirmando, una vez más, que la vanguardia es una ley. de la naturaleza para el arte contemporáneo y moderno.

La validez de tal opinión no puede ser confirmada o debilitada por criterios cuantitativos, por el cálculo estadístico de cuántos partidarios hay y cuántos adversarios. En todo caso, la propia multitud de adversarios, tanto relativa como absolutamente mayor que en cualquier otra controversia de la historia de la cultura, subraya la singular novedad del fenómeno aquí descrito.

EPÍLOGO

A través de diversas perspectivas –histórica, filológica, sociológica, psicológica, estética y crítica– hemos recorrido este libro reuniendo varias series de ideas que hemos pensado y discutido, y articulado en una teoría. Que estas ideas, tratadas a veces como elementos únicos, a veces como partes de complejos más grandes, hayan llegado a formar (si no me engaño a mí mismo) una cadena cuyos eslabones se sostienen y mantienen, ha sido posible gracias al sistema de analogías que se ha presentado aquí para conceptos tanto similares como diferentes. Estos conceptos son activismo, antagonismo y nihilismo, agonismo y futurismo, antitradicionalismo y modernismo, oscuridad e impopularidad, deshumanización e iconoclasia, voluntarismo y cerebralismo, arte abstracto y puro. Casi todas se han resumido en la fórmula central de la alienación, reflejada en una u otra de las variantes de ella: social y económica, cultural y estilística, histórica y ética. Si

hemos hablado del último par sólo por implicación, el primero (el histórico) ha sido discutido con frecuencia y desde muchos puntos de vista. Como dijimos en el lugar oportuno, el sentimiento de alienación histórica no niega, más bien reafirma, el vínculo que une al arte de vanguardia con el mito moderno del historicismo. Pero hasta ahora tal vez nos hemos olvidado un poco de enfatizar la historicidad concreta de la vanguardia. Esta es la razón de cerrar mi ensayo con una breve indagación historiográfica, de tipo empírico, es decir, con un intento de trazar a grandes rasgos el curso de su desarrollo, la forma en que la vanguardia se presentará tal vez ante un futuro historiador.

Cualquier síntesis histórica del vanguardismo comenzará con su prehistoria, con el estudio de sus primeros gérmenes en *Sturm und Drang* y el primer romanticismo, donde ya había aparecido más tarde y en otros lugares el fenómeno que se denominará bohemia o scapigliatura. Pasando a las fases preparatorias o iniciales, en una reconstrucción tanto teórica como cronológica, hay que destacar la precedencia, ejemplaridad e influencia preponderante de la aportación francesa. Esos movimientos de la segunda mitad del siglo XIX francés llamados el *Parnasse* y el *arte por el arte* serán vistos de hecho como los precedentes necesarios e inmediatos de la decadencia y el simbolismo. Fuera de Francia, perspectivas análogas servirán, por ejemplo, para arrojar luz sobre el mensaje transmitido por la Hermandad Prerrafaelita al movimiento estético de fin de siglo.

Volviendo a Francia y a las grandes corrientes generales, destinadas a extenderse por el viejo y luego por el nuevo continente, vemos que la fase inicial de la experiencia de las vanguardias coincidió, tal vez sin que nadie se diera cuenta, con algunas de las posiciones alcanzadas por el naturalismo. Pero también vemos que, al menos en el continente europeo, el triunfo del naturalismo fue tan rápido y general como para convertirse en el estandarte de una fe casi pública, en la estela de la propagación del credo positivista; de ahí la necesidad de más naturalismo venidero para aquellas nuevas y más conscientes vanguardias que tomaron los nombres de esteticismo, decadencia y simbolismo. Es con esto último que se cierra la primera fase. Quizá se cierra aún más claramente en un movimiento de la pintura, el impresionismo, que representó en el campo de las artes figurativas la fusión del naturalismo y el simbolismo que seguía siendo un ideal imposible en el campo de la literatura, donde sólo se realizaron en unos pocos años raras y vagas alianzas entre naturalismo y decadencia.

La enseñanza simbolista, tras una breve crisis a principios de siglo, estaba destinada a perdurar no sólo en la obra de aquella generación de poetas europeos que Maurice Bowra recogió bajo la etiqueta de “la herencia del simbolismo” (Valery, Yeats, Eliot, Rilke, Blok), pero también en la obra de ese grupo que el mismo crítico llamó “el experimento creativo” (Apollinaire, Eluard, García Lorca, Mayakovsky, Pasternak): generaciones que teóricamente siguieron, en el

primer caso, a Mallarmé y, en el segundo a Rimbaud (aunque el primero parece asumir cada vez con más autoridad el papel de genio tutelar de toda la poesía de nuestro tiempo). La figura de Mallarmé encuentra su único rival, quizás, en un compatriota y contemporáneo, Cézanne, quien casi solo colmó el abismo entre el impresionismo y el cubismo y ahora aparece como el maestro supremo de la pintura moderna.

La segunda fase del vanguardismo se abrió en efecto con una breve crisis o pausa en el campo de la poesía: una crisis o pausa en la que resplandece, como un breve relámpago, el arte menor de Laforgue, que por cierto anticipó algunos de los aspectos de la obra de Apollinaire y algunas de las tendencias secundarias de la poesía surrealista, sobre todo en sus variantes sentimentales, irónicas y grotescas. En otros lugares seguía imponiéndose la moda ya superada de la decadencia y el esteticismo; o se desarrolló una incipiente vulgarización de la novedad artística y la modernidad literaria de acuñación francesa, como por ejemplo en el movimiento literario sudamericano autodenominado modernismo. Mucho más elevada e importante fue la tarea de mediación o transición ejercida en el campo de las artes por pintores como los fauves, artistas mucho más válidos que los escritores de la misma época y tendencia, con la única excepción de Apollinaire.

De hecho, el nombre de Apollinaire está ligado a la

aparición, repentina y simultánea en Francia e Italia, del futurismo y el cubismo, con lo que la experiencia vanguardista entra en su segunda fase, una fase de crisis y desarrollo simultáneos. De hecho, las ambiciones universales del futurismo se quedaron en meras ilusiones, expresadas más en palabras que en hechos. Las mejores obras que nos han dejado Marinetti y sus seguidores siguen siendo los manifiestos que firmaron y, hecho significativo, escribieron con mayor frecuencia en francés. El futurismo eligió como tarea propia la creación de un gusto favorable a los contenidos reales de la cultura moderna, y de hecho formuló la estética de la máquina; el cubismo operó en direcciones más especulativas y teóricas, y generó más desarrollos plásticos y figurativos que tomaron el nombre de arte abstracto.

En literatura, los movimientos sucesivos sólo consolidaron las posiciones ya alcanzadas, reconciliaron dos o más tendencias divergentes y favorecieron desarrollos particulares. Así, el imaginismo británico–estadounidense y el imaginismo ruso, independientes desde el punto de vista de la influencia mutua, representan un intento paralelo de establecer un acuerdo entre los mensajes del simbolismo y el futurismo. El vorticismo inglés y el ultraísmo hispanoamericano, por otra parte, surgieron uno del cruce del imaginismo y el cubismo, el otro del cruce del modernismo y el futurismo.

Mientras tanto, elevándose sobre el horizonte estaba el expresionismo alemán. En el fondo no fue más que un apocalipsis y palingenesis de la experiencia decadente, un nuevo *Sturm und Drang* y un nuevo romanticismo. Sin la precedencia del expresionismo, sin la extensión a todo Occidente del estado de ánimo representado por la crisis espiritual alemana, el dadaísmo y el surrealismo no habrían sido posibles en la Europa inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial, pues estos movimientos representan una nueva culminación y alcance, un tercer y más violento maremoto de vanguardia. Nuevas fiebres y agitaciones convulsionaron entonces las formas y géneros que habían quedado como los más convencionales y académicos, como la novela, que adoptó como sintaxis propia el estilo cinematográfico y las técnicas del psicoanálisis, reduciéndose a las condiciones del sueño y la poesía. El concepto de escritura automática se extendió incluso a la narrativa en prosa, con procedimientos que se denominaron flujo de conciencia y monólogo interior. Esa relatividad de todos los valores, tan querida por el expresionismo alemán, donde había sido una forma de ética casuística y práctica, asumió formas lógicas y psicológicas en el drama de Pirandello y en el llamado teatro de lo grotesco.

El período posterior a la Primera Guerra Mundial también se expresó, sobre las huellas de la intuición bergsoniana y del psicoanálisis freudiano, en una serie de obras que hacían invocaciones musicales, interpretaciones simbólicas e

incluso una imitación de la vida psíquica, o la reconstrucción de toda la intimidad y el mundo privado de la conciencia: baste mencionar a escritores como Proust, Joyce, Kafka e Italo Svevo, en cuyas obras la disolución de las categorías narrativas y de la novela tradicional dio lugar a un nuevo y paradójico clasicismo, análogo a lo que, en diferentes formas, artes y direcciones, se había logrado en la obra posterior de Stravinsky, el nuevo Picasso y el último Eliot.

En Alemania, ese movimiento efímero, la “nueva objetividad”, tenía aspiraciones similares; el objetivo era dar rigor clásico y solidaridad naturalista a una modernidad fluida y fugaz. En el campo de las artes figurativas, también en Italia el ideal era una analogía teórica entre razón y capricho, imaginación y forma, cubismo y surrealismo. Y fue en Italia, con el movimiento significativamente llamado Novecentismo, que se extendió tanto a las artes visuales como a las artes de la palabra, donde terminó la tercera etapa de las vanguardias. Ese movimiento fue una especie de futurismo refinado y depurado, que intentaba reconciliar estilo y fantasía, ciencia y magia; precisamente por su patético formalismo, se engañó a sí mismo creyendo que representaba, por sí solo, la superación de la vanguardia. Pero en realidad esa liquidación y superación (que eran sólo relativas) ya habían sido obra inconsciente del dadaísmo, cuyo efecto fue corregir y moderar la vanguardia precisamente llevándola a los límites de la negación y el absurdo. Por medio de ese intento de suicidio, la

experiencia dadaísta, la vanguardia se reencontró y se renovó. La pretendida superación consistió sólo en la liquidación de la tercera fase y la inauguración de la cuarta, la nuestra, aquella en la que el vanguardismo se ha convertido en la segunda naturaleza de todo el arte moderno.

Con términos tomados de la ciencia médica, pero aquí usados neutralmente y aplicados, por así decirlo, a la fisiología más que a la patología de la cultura, podemos decir que el vanguardismo se ha convertido ahora en la condición crónica típica del arte contemporáneo. Esto no quiere decir que las manifestaciones agudas de esa condición hayan desaparecido por completo; en efecto, estos síntomas agudos aparecen tanto más intensamente cuanto que ahora son menos frecuentes y numerosos. En cuanto a la situación actual, sin duda hay que reconocer cuán fundada es la sospecha de que la poesía de nuestros días está agitada por un espíritu de innovación menos constante y febril. En compensación, sin embargo, el vanguardismo más extremo sigue dominando sin tregua ni excepción todo el campo de las artes figurativas, y también una parte notable del arte musical. Una tensión espiritual y formal análoga es, además, muy claramente visible en la actualidad en ciertos sectores de la creación literaria: basta pensar en expresiones como lo antirromano de Nathalie Sarraute, Michel Butor, y Alain Robbe-Grillet y el teatro del absurdo de Genet, Ionesco y Samuel Beckett.

Si la crítica contemporánea parece capaz de distinguir las obras y los nombres destinados a perdurar de las fases acabadas, sólo la crítica futura podrá determinar los valores que pervivirán a partir del presente “work in progress”. Sabemos ahora que todos los caminos del arte pueden conducir al clasicismo, incluso el camino anticlásico. La vanguardia es la reacción anticlásica extrema del espíritu moderno; pero tenemos en ello una reacción que también es una revolución. A medida que la historia se convierte en mito, la ilusión de la vanguardia puede y debe convertirse en la realidad del arte de vanguardia. La cuarta fase, que es de descanso y reajuste, también puede ser el momento de realización y conquista. Por eso el observador no debe dejarse engañar, ni siquiera por la abnegación presente por el arte de las últimas vanguardias. Thomas Mann dijo una vez que el arte siempre surge a pesar de algo, no pocas veces incluso a pesar de sí mismo.

Así, también puede ser que la vanguardia sea una de esas tendencias destinadas a convertirse en arte a pesar de sí misma, o incluso en la negación total de sí misma. Este es, en todo caso, un caso bastante frecuente en la historia del arte, incluso en la forma ejemplar de la dialéctica estética, en la que la síntesis creativa resulta de un conflicto entre sujeto y objeto, entre la tesis de la inspiración y la antítesis de la historia y la teoría. En *Une Saison en enfer* (Una temporada en el infierno), Rimbaud definió el capítulo míticamente destinado a resumir su propia carrera literaria,

y titulado “Alchimie du verbe”, como “la historia de una de sus locuras”. Incluso quien se sienta tentado a sostener que lo que se esboza en esas páginas no es tanto una teoría del arte moderno como la historia de una de sus locuras, no querrá ni podrá pretender que el artista de nuestro tiempo repudie su propia vanguardia, (“cela c'est passe”) antes de poder decir con Rimbaud, que entonces estaba destinado a abandonar para siempre la aventura de la poesía: “Hoy sé saludar la belleza”. Ciertamente, James Joyce no fue el único artista de vanguardia que mantuvo la tarea de su época y las promesas de su juventud: “Deseo estrechar entre mis brazos la hermosura que aún no ha venido al mundo”. Y no hay duda de que los más grandes poetas y los mejores artistas de nuestro tiempo podrían dirigir a los maestros del pasado, y a los que en el presente idolatran a esos maestros, las palabras orgullosas y pacíficas de los versos de Apollinaire:

Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes
et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre a qui veut le cueillir¹⁸.

18 No somos tus enemigos

Queremos proporcionarte reinos anchos y extraños

Donde el misterio en flor se ofrece a quien quiera recogerlo.

BIBLIOGRAFÍA

La siguiente bibliografía es sustancialmente la de la edición italiana de 1963.

Alberes, RM L'Aventure intellectuelle du XXe siecle. París, 1959.

Aldington, Ricardo. Life for Life's Sake: A Book of Reminiscence's. Londres, 1941. Amie), HF journal intime. Ginebra, 1948.

Apollinaire, Guillaume. L'Antitradizione futurista, Manifiesto núm. 16, 29 de junio de 1913. "L'Esprit nouveau et les poetes", Mercure de France, diciembre de 1918.

___ Meditaciones esthetic11es: Les Peintres cubistes. París, 1913. Aragón, Louis. El Paysan de París. París, 1926.

___ Rasgo de estilo. París, 1928.

Arnold, Mateo. "Heinrich Heine", Lectures and Essays in Criticism, vol. 3, Works, ed. RH Super y la hermana Thomas Marion Hoctor. Ann Arbor, 1962.

Aron, Raymundo. L'Opinion des intellectuelles. París, 1955.

Artaud, Antonin. Van Gogh, el suicidio de la sociedad. París, 1947.

Babbit, Irving. *The New Laokoon: An Essay on the Confusions of the Arts*. Nueva York, 1910.

___ *Rousseau y el romanticismo*. Nueva York, 1919.

Bahr, Hermann. *Expressionismus*. Múnich, 1916.

Balakian, Anna. *Orígenes literarios del surrealismo: una nueva mística en la poesía francesa*. Nueva York, 1947.

Barr, A.-H. *Cubismo y Arte abstracto*. Nueva York, 1936. Edición *Arte Fantástico, Dadá, Surrealismo*. Nueva York, 1936.

___ *¿Qué es la pintura moderna?* Nueva York, 1943.

Baudelaire, Carlos. “De l'heroisme de la vie moderne” (1846); “De l'idee moderne du progres appliquee aux Beaux-Arts” (1855); “Mon coeur mis a nu”; “Le Peintre de la vie moderne” (1863). *Oeuvres completes*. París, 1961.

Béguin, Alberto. *L'Ame romantique et le reve: Essai sur le romantisme allemand et la poesie française*. Marsella, 1937.

Benda, Julián. *La France byzantine ou Le Triomphe de la litterature pure*. París, 1945.

Berenson, Bernardo. *Estética e Historia en las Artes Visuales*. Nueva York, 1948.

Berti, Luigi, *L'Imagismo*. Padua, nd

Billy, André. *L'Epoque contemporaine, 1905–1930*. París, 1956.

___ *L'Epoque 1900, 1885–1905*. París, 1951.

___ *La Litterature française contemporaine*. París, 1927.

Bo, Carlo. Bilancio del surrealismo. Padua, 1944.

___ El Surrealismo. Turín, 1953.

Bobbio, Norberto. La Filosofía del decadentismo. Turín, 1944.

Boccioni, Umberto. Estetica e arte futuriste: Testi e documenti d'arte moderna, vol. 5. Milán, 1946.

___ Pittura scultura futuriste: Dinamismo plastico. Milán, 1914.

Bontempelli, Massimo. L'Aventura novecentista: Selva polemica. (1926–1938). Florencia, 1938.

Bowra, CM El experimento creativo. Londres, 1949.

___ La Herencia del Simbolismo. Londres, 1943.

Brandi, César. La Fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi. Milán, 1952.

Bretón, André. Manifiesto del surrealismo: Poisson soluble. París, 1924.

___ Posición politique du surrealisme. París, 1935.

___ Segundo manifiesto del surrealisme. París, 1930.

___ ed. Le Surrealisme au service de la revollution. París, 1930–1933.

___ Le Surealisme et la peinture. París, 1928.

Brión, Marcel. Arte abstracto. París, 1956.

Brodsky, N., V. Lvov–Rogachevsky y N. Sidorov. Literatur y le manifiesta. Moscú, 1929.

Brooks, Cleanth. “El lenguaje de la paradoja”, The Language of Poetry, por

Philip Wheel Wright y otros, ed. Allen Tate. Princeton, 1942.

___ Poesía Moderna y la Tradición. Colina de la capilla, 1939.

Bru, CP Esthétiq^{11e} de l'abstraction: Essai sur le probleme actuel de la peinture. París, 1955.

Caillois, Roger. Babel: Orgueil, confusion et ruine de la litterature. París, 1948.

___ Les Impostures de la poesie. París, 1945.

Camús, Alberto. L'Homme revolté. París, 1951.

Carra Carlo. Pittura metafísica. Milán, 1945.

Caudwell, Christopher. Ilusión y realidad: un estudio de las fuentes de la poesía. Londres, 1937.

___ Estudios en una Cultura Moribunda. Londres, 1938.

Chamfort (Nicholas–Sebastien Roch). Maximes et pensees, vol. 1, ed. Pierre Grosclaude. París, 1953.

Cheney, Sheldon. La historia del arte moderno. Nueva York, 1941.

Chesterton, GK “Una defensa de las tonterías”, El acusado. Nueva York y Londres, 1902.

Chiarini, Pablo. L'Avanguardia e la poetica de/realismo. Barí, 1961.

Chukovski, Komei. Futuristy. Petrogrado, 1922.

Coeroy, André. Panorama de la música contemporánea. París, 1928.

Coquiot, Gustavo. Cubistes, futuristes, passeistes: Essai sur la jeune

peinture. París, 1914.

Cowley, Malcolm. El regreso del exilio: una odisea literaria de la década de 1920. Nueva York, 1951. Day Lewis, C. Revolution in Writing. Londres, 1938.

Edschmid, Kasimir. Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlín, 1919.

Erlich, Víctor. Formalismo ruso: Historia–Doctrina. La Haya, 1955.

Einstein, Carlos. Die Kunst des 20: Jahrhunderts. Berlín, 1926.

Eliot, TS “Los poetas metafísicos” (1921); “Tradición y Talento Individual” (1919). Ensayos seleccionados. Londres y Nueva York, 1932.

___ “La mente moderna”, El uso de la poesía y el uso de la crítica: estudios sobre la relación de la crítica con la poesía en Inglaterra. Cambridge, Ing., 1933.

___ Notas hacia la Definición de Cultura. Londres, 1948.

___ “La función social de la poesía”, Críticas y ensayos de crítica, 1920–1948, ed. RW Stallman. Nueva York, 1949.

___ “Ulysses, Order, and Myth”, Tire Dial, noviembre de 1923. (También en James Joyce: Two Decades of Criticism, ed. Seon Givens. Nueva York, 1948.)

Empon, William. Siete tipos de ambigüedad. Londres, 1930.

Esslin, Martín. El Teatro del Absurdo. Nueva York, 1962.

Falqui, Enrico. Il Futuresmo, il Novecentismo. Turín, 1953.

Feneón, Félix. L'Art moderne. París, 1919.

- Flora, Francisco. Dal romanticismo al futurismo. Milán, 1925.
- Gaunt, Guillermo. La Marcha de los Modernos. Londres, 1949.
- Gautier, Teófilo. "Charles Baudelaire", Fusains et eaux– fortes. París, 1880.
- Ghil, René. La tradición de poesía científica. París, 1920.
- Gide, André. Incidencias. París, 1924.
- Giedion, Welcker, Carola. Escultura contemporánea: una evolución en volumen y espacio. Nueva York, 1955.
- _ Arte Plástico Moderno: Elementos de Realidad, Volumen y Desintegración. Zúrich, 1937. Gleizes, Albert y Jean Metzinger. Du "cubisme". París, 1912.
- EH "La tiranía del arte abstracto", Atlantic Monthly, abril de 1958.
- Graves, Roberto. Anotlzer Futuro de la Poesía. Londres, 1926.
- Greenberg, Clemente. Arte y cultura: ensayos críticos. Boston, 1961.
- Guillén, Jorge. "El Lenguaje del Poema: Una Generación", Lenguaje y Poesía. Cambridge, Massachusetts, 1961.
- Haftman, Werner. Malerei im 20: Ja hrlm ndert. Múnich, 1954.
- Hauser, Arnold. Sozialgeschichte der Kunst mid Literatur. Múnich, 1953.
- Heller, Eric. The Disinherited Mind: Ensayos sobre la literatura y el pensamiento alemanes modernos. Cambridge, Ing., 1952.
- ___ El peligro de la poesía moderna. Cambridge, Ing., 1953.
- Hiler, Hilaire. Why Abstract. Nueva York, 1945.

- Hodin, JP El dilema de ser moderno: ensayos sobre arte y literatura. Londres, 1956. "Expressionism", Horizon, XIX (enero de 1949).
- Hoffman, F. J., Charles Allen y C. F. Ulrich. The Little Magazine: A Bibliography. Princeton, 1946.
- Hoog, Armand. "La novela surrealista", Estudios franceses de Yale, no. 8 (1951).
- Hughes, Glen. Imagism and the Imagists: A Study in Modern Poetry. Stanford, 1931.
- Huguet, Georges, ed. Pequeña antología poética del surrealismo. París, 1934.
- Huizinga, Johan. En the Slzadow of Tomorrow: A Diagnosis del Distemper Espiritual de Nuestro Tiempo. Londres, 1936.
- Hulme, TE "El arte moderno y su filosofía", Spernalations: Essays on Humanism and the Pltilosoplzy of Art, ed. Herbert Read. Londres, 1924.
- Huxley, Aldous. "Snobberies seleccionados", Música en la noche y otros ensayos, incluyendo "Vulgarity in Literature". Londres, 1949.
- Hyman, SE The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism. Nueva York, 1948.
- Isaacs, J. Los antecedentes de la poesía moderna. Londres, 1952.
- Ivanov, Vyacheslav y Mikhail Gershenzon. Perepiska iz dvukh uglov. Moscú, 1921. "Correspondencia entre dos esquinas", Partisan Review, IX (1948).
- Juan, Marcel. Histoire de la peintre surrealiste. París, 1959.

Jolas, Eugenio, ed. *Transicion Workstop*. Nueva York, 1949.

Joyce, James, *Portrait of The Artist as a Young Man*, ed. Richard Elmann. Nueva York, 1964.

Jung, CG *Seelenprobleme der Gegenwart*. Zürich, 1932.

Klingender, FD *El marxismo y el arte moderno: una aproximación al realismo social*. Londres, 1943.

Koestler, Arthur. *The Yogi y el comisario, y otros ensayos*. Nueva York, 1945. *Kruchenykh, futurizma*. Moscú, 1928.

Kuhn, CL *Expresionismo alemán y arte abstracto*. Cambridge, Massachusetts, 1957.

Laverdant, GD *De la Mission de l'art et du role des artistes*. París, 1845.

Laughlin, James. Prefacio, *New Directions in Prose and Poetry*, 1938. Norfolk, 1938.

Léger, Fernando. "A propos du corps humain consider comme un objet", *Fernand Leger: La Forme humaine dans l'espace*. Montréal, 1945.

Lemaitre, GE *Del cubismo al surrealismo en la literatura francesa*. Cambridge, Massachusetts, 1941; Rvdo. ed., 1947.

Lenning, HF, *El Art Nouveau*. La Haya, 1951.

Levin, Harry. *James Joyce: A Critic Introduction*. Norfolk, 1941.

___ "Notas sobre la Convención", *Perspectivas de la Crítica*, ed. Harry Levin. Cambridge, Massachusetts, 1950.

___ "¿Qué fue el Modernismo?" *Varieties of Literary Experience*, ed. Stanley Bumshaw. Nueva York, 1962.

Lewis, Wyndham. “Manifiestos”; “Explosiones y bendiciones”; “Notas”. De Blast, no. 1 (1914).

Lukács, Georg. Ensayos uber Realismus. Berlín, 1948.

___ Il Marxismo e la critica letteraria. Turín, 1953.

___ Il Significato attriale del realismo critico. Turín, 1957.

___ Thomas Manne la tragedia dell'arte modema. Milán, 1954. Lvov–Rogachevsky, Vasily. estupidez. Moscú, 1921.

MacNeice, Louis. Poesía moderna: un ensayo personal. Londres, 1938.

Mallarmé, Stephane. Obras completas, ed. Henri Mondor y G. Jean–Aubry. París, 1954. Especialmente “Reponses a des enguettes sur” ('evolución literaria').

Malraux, André. Psychologie de l'art. Ginebra, 1947–1950.

___ Las voces del silencio. París, 1952.

Manifesti del futurismo: Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Mme. de Saint–Point, Apollinaire, Palazzeschi. Florencia, 1914.

Maritain, Jacques y Raissa. S i t u a c i ó n de la poesie. París, 1938.

Mirsky, D. S. “TS Eliot et la fin de la poesie bourgeoise”, Bernard. Arte moderno en the Making. Nueva York, 1950.

Nadeau, Mauricio. Documents surrealistes. París, 1948.

___ Histoire du surrealisme. París, 1945–1948.

Nordau, Max. Entartimg. Berlín, 1893.

Ors y Rovira, Eugenio d'. Lo Barroco. Madrid, 1944.

Ortega y Gasset, José. La Deshumanización del ate: Ideas sobre la época. Madrid, 1925.

___ La rebelión de las masas. Madrid, 1930.

___ E l Terna de nuestro tiempo. Buenos Aires, 1941.

Orwell, Jorge. Dickens, Dali y Otros. Nueva York, 1946.

Ozenfant, Amédée. Foundations de Arte Moderno. Nueva York, 1931.

___ y CE Jeanneret–Gris. La Peinture modeme. París, 1945. Paccioli, Luca. Divina proporción. Viena, 1889.

Papini, Giovanni. L'Esperienza futurista, 1913–1914. Florencia, 1927. Paulhan, Jean. Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres. París, 1945. Pavolini, Corrado. Cubismo, futurismo, expresionismo. Bolonia, 1926.

Pevsner, Nicolás. Pioneros del Movimiento Moderno desde William Morris hasta Walter Gropius. Londres, 1936.

Peyre, Henri. Las generaciones literarias. París, 1948.

___ “Oscuridad y Oscurantismo en la Literatura”, Escritores y sus Críticos: Un Estudio de Malentendido. Ítaca, 1944.

___ “La importancia del surrealismo”, Estudios franceses de Yale, invierno completo de 1948.

Pica, Vittorio. Letteraura d'eccezion . Milán, 1898.

Piccone Stella, Antonio. “Precisazione su FT Marinetti (1876–1944)”, Poesia quaderni internazionali diretti da Enrico Falqui, 1945.

Poggioli, Renato. "El otoño de las ideas", *The Massachusetts Review*, verano de 1961.

– "Il Crepuscolo dell'arte e della poesia in Russia", *Tempo presente*, julio de 1960.

___ "Definizione dell'utopia", *Inventario*, I, núms. 3–4 (1946–1947).

___ *Los Poetas de Rusia, 1890–1930*. Cambridge, Massachusetts, 1960.

Libra, Esdras. *ABC de la lectura*. New Haven, 1934.

___ *Gaudier–Brzeska: A Memoir*. Londres, 1916.

___ *Litera y Essays*, ed. T. S. Eliot. Norfolk, 1953.

___ *Hágalo nuevo: Ensayos*. New Haven, 1934.

___ *Pavanas y Divisiones*. Nueva York, 1918.

_____ *Ensayos educados*. Londres, 1937.

___ *The Spirit of Romance*, rev. edición Norfolk, 1953.

PUTNAM, Samuel. *Caravana europea: una antología del nuevo espíritu en la literatura europea*. Nueva York, 1931.

Lee, Herbert. *Arte y Sociedad*. Nueva York, 1937.

___ *Art Now: an introduction al Treon; de Pintura Moderna y Sculpture*. Nueva York, 1933.

___ *The Philosophy of Modern Art: Collected Essays*. Londres, 1952.

___ *Poesía y anarquismo*. Londres, 1938.

— “El surrealismo y el principio romántico”, Surrealismo, ed. Herbert Read. Londres, 1936.

— “Histoire de dada”, Neue revue française, junio–julio de 1931.

Rimbaud, JA “Lettre a Paul Demeny, 15 Mai 1871” (“Lettre du voyant”), Oeuvres complètes. París, 1954.

Ripellino, AM “Chlebnikov e il futurismo russo,” *Convivium*, no. 5 (1949).

— Mayakovsky e il teatro russo d'avanguardia. Turín, 1959.

Robsjohn–Gibbins, El bigote de Mona Lisa: una disección del arte moderno. Nueva York, 1947.

Rognoni, Luigi. Expresionismo y dodecafonía. Turín, 1954. Incluye escritos de Schoenberg, Berg y Kandinsky.

Rolland de Renéville, André. L' Experience politique. París, 1938.

Rosenberg, Harold. La Tradición de lo Nuevo. Nueva York, 1959.

Ruggiero, Guido de. L'Esistenzialismo, con la 1ª ed. de I Filosofi del novecento. Barí, 1943.

Saba, Umberto. “Scorciatoie 1946”, Prosa, ed. Linuccia Saba. Milán, 1964.

Salinas, Pedro. “Les Pouvoirs de l'écrivain, ou les Illusions perdues”. París, 1950. Texto original en español: “Los Poderes del escritor o las ilusiones perdidas,” La Responsabilidad del escritor. Barcelona, 1961.

Samuel, Ricardo. El expresionismo en la vida alemana, 1910–1924. Cambridge, Ing., 1939.

Sartre, J.-P. "¿Qu'est-ce que la literatura?" Situaciones, II París, 1948.

Seldes, Gilbert. Las Siete Artes Uthes. Nueva York, 1924.

Seuphor, Michel. L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maitres. París, 1946.

Shattuck, Roger. 711e Años del banquete: las artes en Francia, 1855–1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Eric Satie, Guillaume Apollinaire. Nueva York, 1958.

Shestov, Leo. La Filosofia della tragedia: Dustoetskije e Nietzsche, ed. Ettore Lo Gato. Nápoles, 1951.

Shroder, MZ Icarus: La imagen de los artistas en el romanticismo francés. Cambridge, Massachusetts, 1961.

Soffici, Ardengo. Cbismo e futurismo. Florencia, 1914.

___ Primi Principi della estética futurista. Florencia, 1920.

Spender, Esteban. El elemento destructivo: un estudio de los escritores y creencias modernos. Londres, 1935.

___ "Lo que hay de moderno en la poesía moderna", El ojo del tigre, I (15 de junio de 1948).

Stravinski, Ígor. Poetique musicale. Cambridge, Mass., 1942.

Tate, Allen. "Tensión en la poesía", Raso11 en Madness: Critical Essays. Nueva York, 1941. Torre, Guillermo de. Literaturas europeas de avanguardia. Madrid, 1925.

___ Problemática de la literatura. Buenos Aires, 1951.

Toynbee, A.J. Un estudio de historia. Londres, 1935–1961.

- Trino, Lionel. “Arte y neurosis”, “Freud y la literatura”, “La función de la pequeña revista”, *La imaginación liberal: ensayos sobre literatura y sociedad*. Ciudad Jardín, 1950.
- Trotsky, León. *Literatura y Revolución*. Nueva York, 1925.
- Tzara, Tristan. *Le Surrealisme et l'apres-guerre*. París, 1947.
- Valery, Pablo. “Je disais quelquefois a Stéphane Mallarmé”, *Variete*, III. París, 1936. *Litterature*. París, 1929.
- Veblen, Thorstein. *Teoría de los neumáticos de la clase ociosa: un estudio económico de la evolución de las instituciones*. Nueva York, 1899.
- Vlad, Román. *Modernity e tradizione nella musica contemporanea*. Turín, 1955.
- Weidle, Wladimir. *Les Abeilles d'Aristee: Essai sur le destin actuell de lettres et des arts*. París, 1954.
- Whitehead, Alfred North. *Ciencia y the Modern World*. Londres, 1926.
- Wilde, Óscar. “La decadencia de la mentira”. Londres, 1923.
- Wilson, Edmundo. *El castillo de Axel: un estudio i11 de la literatura imaginativa de 1870–1930*. Nueva York, 1931.
- Wordsworth, William. *Prefacio a Baladas líricas*, 2ª ed. Londres, 1800.
- Wyss, Dieter. *Der Surrealismus: Eine Einfilmimg mid Dtmfimg surrealistiscier Literatur*. Heidelberg, 1950.
- Zevi, Bruno. *Storia delle architettura modema*. Turín, 1950.