

PETER BÜRGER

# TEORÍA DE LA VANGUARDIA

TRADUCCIÓN DE JORGE GARCÍA  
PRÓLOGO DE HELIO PIÑÓN

Ediciones Península

Barcelona

dad burguesa desarrollada, no basta con dar a conocer la estructura contradictoria de esta ideología; también hay que cuestionar lo que esta ideología podría estar encubriendo.<sup>20</sup>

20. Valga como ejemplo de la actitud de recepción parasitaria que se presenta con la estética de la autonomía lo que Christa BÜRGER ha llamado «auratización de la personalidad del poeta», *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar [...]* [El origen de la institución burguesa del arte en la Weimar cortesana], Francfort, 1977, cap. 4: La recepción de Goethe por sus contemporáneos. Sobre las relaciones del arte con la praxis vital en la sociedad burguesa.

## I. Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura

### 1. LA HISTORICIDAD DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

«La historia es inherente a la teoría estética.  
Sus categorías son históricas en su raíz.»

ADORNO.<sup>1</sup>

Aunque los objetos artísticos pueden investigarse fructíferamente al margen de la historia, las teorías estéticas están claramente marcadas por la época en que aparecieron, como se comprueba en la mayoría de los casos mediante un sencillo examen *a posteriori*. Si las teorías estéticas son históricas, una teoría crítica de los objetos artísticos que se esfuerce por aclarar su actividad debe asomarse a su propio carácter histórico. Dicho de otra manera: es válido historizar la teoría estética.

Hay que aclarar previamente lo que significa historizar una teoría estética. Desde luego, no se trata de construir una teoría estética contemporánea con el criterio histórico de que todos los fenómenos de una época se entienden sólo en ella, de que las épocas singulares se ubican, pues, en una simultaneidad ideal («a la misma distancia de Dios», que diría Ranke). El falso objetivismo de este punto de vista ha sido ya justamente criticado, y sería absurdo querer resucitarlo para la discusión de teorías.<sup>2</sup> Tam-

1. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [Teoría estética], editada por Gretel Adorno y R. Tiedemann en *Gesammelte Schriften* [Obras completas], 7, Francfort, 1970, p. 532.

2. Sobre la crítica al historicismo, cf. H.-G. GADAMER: «La ingenuidad del llamado historicismo consiste en que se sustrae a semejante reflexión y confiando en lo metódico de su procedimiento olvida su propia historicidad», (*Wahrheit und Methode*).

poco se trata de comprender toda construcción teórica del pasado como un paso hacia la propia teoría. Algunos elementos de las teorías precedentes se separan aquí de su contexto primitivo y se adaptan a uno nuevo, sin que se refleje adecuadamente el cambio de función y de significado de esos elementos. La visión de la historia como prehistoria del presente, característica de las clases ascendentes, es unilateral (sin perjuicio de su progresismo) en el sentido hegeliano del término, ya que registra sólo una cara del proceso histórico y reserva la otra al falso objetivismo historicista. Historizar la teoría quiere decir algo distinto: investigar la relación entre el desarrollo de los objetos y las categorías de una ciencia. Así entendido, el carácter histórico de una teoría no consiste en expresar el espíritu de una época (su aspecto histórico), ni en que incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esa relación.

Se podría objetar que semejante empresa debiera reclamar necesariamente para sí un lugar extrahistórico, es decir, que la historización sería necesariamente, como tal, una ahistorización. Dicho de otra manera: la constatación del carácter histórico del lenguaje de una ciencia supone un plano superior, accesible a esa constatación, y necesariamente transhistórico (con lo cual la historización del plano superior que resulte daría los mismos problemas). Pero el concepto de historización no se ha propuesto para distinguir diversos niveles del lenguaje científico, sino como reflexión que capta por medio de un lenguaje la historicidad de su propio discurso.

Lo que quiero decir se puede explicar recurriendo a

---

*Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica]*, 2a. ed., Tübinga, 1965, p. 283). Cf. también el análisis de Ranke en H. R. JAUB, «Geschichte der Kunst und Historie» [«Historia del arte e historia»], en su *Literaturgeschichte als Provokation [Historia de la literatura como provocación]* (Ed. Suhrkamp, 418), Francfort, 1970, pp. 222-226.

algunos importantes estudios metodológicos que Marx ha formulado en el prólogo a sus *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie [Fundamentos para la crítica de la economía política]*. Con el ejemplo del trabajo, Marx muestra «que las propias categorías abstraídas, a pesar de su validez —que deriva precisamente de su abstracción— para cualquier época, son, sin embargo, en la determinación de esa misma abstracción, el producto de relaciones históricas y poseen su plena validez sólo para esas relaciones y dentro de ellas».<sup>3</sup> El razonamiento no se entiende con facilidad, porque Marx afirma que determinadas categorías simples siempre tienen valor, pero que al mismo tiempo su generalidad se debe a determinadas relaciones históricas. La distinción decisiva se establece entre la «validez para toda época» y el conocimiento de esa validez general (en palabras de Marx, «la determinación de esa abstracción»). La tesis de Marx dice, pues, que sólo las relaciones desplegadas permiten este conocimiento. En el sistema monetario, continúa Marx, el dinero es la expresión de la riqueza, por lo que la conexión entre el trabajo y la riqueza queda oculta. La teoría de los fisiócratas se refirió al trabajo como fuente de riqueza, aunque no al trabajo en general, sino a su modalidad agrícola. La economía clásica inglesa, Adam Smith, no habló ya de una clase determinada de trabajo, sino del trabajo en general como fuente de riqueza. Marx no ve en esta evolución un simple desarrollo de la teoría económica; la posibilidad del progreso del conocimiento le parece más bien motivada por el despliegue del objeto sobre el que se dirige el conocimiento. Cuando los fisiócratas desarrollaron su teoría, durante la segunda mitad del siglo XVIII francés, la agricultura era, de hecho, el sector económico dominante, distanciado de todos los demás sectores. Sólo una Inglaterra muy desarrollada en lo económico, donde la Revolución Industrial ya se había establecido y se había

3. K. MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Francfort/Viena (reproducción fotomecánica de la edición moscovita de 1939-1941), p. 25; en adelante: *Grundrisse*.

debilitado así el predominio de la agricultura sobre los demás sectores productivos históricos, permite a Smith conocer que la riqueza es producida por el trabajo sin más y no por una clase determinada de trabajo. «La falta de interés por un determinado tipo de trabajo supone una totalidad desarrollada de tipos de trabajo sobre los cuales ya no domina ninguno en particular» (*Grundrisse*, p. 25).

Así pues, la tesis que defiende dice que la conexión que Marx puso de relieve entre el conocimiento de la validez general de una categoría y el efectivo despliegue histórico de los objetos a los que esa categoría se aplica, vale también para las objetivaciones artísticas. También aquí la diferenciación de los ámbitos de los objetos es la condición de posibilidad de un conocimiento adecuado de los objetos. Pero la plena diferenciación de los fenómenos artísticos sólo se alcanza en la sociedad burguesa, con el esteticismo, al que responden los movimientos históricos de vanguardia.<sup>4</sup>

4. El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y del primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían descubrirse mediante investigaciones concretas.

Por lo que toca al cubismo, éste no ha perseguido el mismo propósito, pero cuestionó el sistema de representación de la perspectiva central vigente en la pintura desde el Renacimiento. En esta medida, puede considerarse entre los movimientos históricos de vanguardia, aunque no comparta su tendencia fundamental hacia la superación del arte en la praxis vital.

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los

La tesis se aclara en la categoría central de medio artístico (procedimiento). Con su ayuda se puede reconstruir el proceso de producción artística como un proceso de elección racional entre diversos procedimientos, cuyo acierto depende del efecto conseguido. Semejante reconstrucción de la producción artística supone no sólo un grado relativamente alto de racionalidad en la producción artística, sino, también, que los medios artísticos se disponen con libertad, es decir, que ya no estén ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual —aunque mediadas— se reflejan las normas sociales. En la comedia de Molière se aplicaron, desde luego, medios artísticos, ni más ni menos que como sucede seguramente en Beckett; pero en aquella época no podían reconocerse como tales medios artísticos, lo que podemos comprobar en la crítica de Boileau. La crítica estética es, aún aquí, una crítica directa a los medios estilísticos de los cómicos populares que no son aceptados por las capas sociales dominantes. En la sociedad feudal absolutista del siglo XVII francés, el arte está todavía ampliamente integrado en la vida de las clases dominantes. Cuando en el siglo XVIII la estética burguesa, que se ha desarrollado por sí misma, se libera de las normas estilísticas que el arte del absolutismo feudal había vinculado con las clases dominantes de esta sociedad, el arte se alinea con el principio de la *imitatio naturae*. Los medios estilísticos no han sometido todavía la generalidad del medio artístico al efecto sobre

---

movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su «obra» acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario.

los receptores, sino que siguen subordinándolo a un principio estilístico que varía con la historia.

Evidentemente, el medio artístico es la categoría general para la descripción de las obras de arte. Pero los procedimientos particulares sólo pueden ser conocidos como medio artístico desde los movimientos históricos de vanguardia. Únicamente en los movimientos históricos de vanguardia se hace disponible como medio la totalidad del medio artístico. Hasta ese momento del desarrollo del arte, la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo de la época, un canon de procedimientos admisibles infringido sólo aparentemente, dentro de unos límites estrechos. Mientras un estilo domina, la categoría de medio artístico es opaca porque en realidad sólo se da como algo especial. Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Estos movimientos han acabado más bien con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Sólo la disponibilidad universal hace general la categoría de medio artístico.

Cuando los formalistas rusos hacen del «extrañamiento» el procedimiento artístico,<sup>5</sup> el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierta en el principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general. Esto no quiere decir que los formalistas rusos hayan mostrado el extrañamiento sobre todo en el arte vanguar-

5. Cf. a este respecto y a otros, V. SKLOVSKIJ, «Die Kunst als Verfahren» (1916) [«El arte como procedimiento»], en *Texte der russischen Formalisten* [Textos de los formalistas rusos], tomo I, editados por J. Striedter (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste [Teoría e historia de la literatura y las bellas artes], 6/1), Munich, 1969, pp. 3-35.

disto (al contrario, el *Don Quijote* y el *Tristram Shandy* son las pruebas preferidas por Sklovskij); solamente afirmo que hay una conexión necesaria entre el principio de *shock* en el arte de vanguardia y el estudio de la validez general de la categoría de extrañamiento. La necesidad de esta conexión se manifiesta en que sólo el completo desarrollo del objeto (en este caso la radicalización del extrañamiento en el *shock*) permite reconocer la validez general de la categoría. Esto no implica trasladar el acto de conocimiento a la realidad misma y negar el sujeto productor de conocimiento, sino tan sólo reconocer que las posibilidades de conocimiento están limitadas por el desarrollo real (histórico) de los objetos.<sup>6</sup>

Mi tesis de que únicamente la vanguardia permite reconocer determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, que por lo tanto desde la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no al contrario, esta tesis no significa que todas las categorías de la obra de arte sólo alcancen su pleno desarrollo con el arte de vanguardia; más bien descubrimos que las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la orga-

6. Hay referencias a la relación histórica entre formalismo y vanguardia (en concreto sobre formalismo ruso) en V. ERLICH, *Russischer Formalismus* [Formalismo ruso] (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 21), 2a. ed., Frankfurt, 1973. Véase la entrada: Futurismo. Sobre Sklovskij, cf. Renate LACHMANN, «Die "Verfremdung" und das "neue Sehen" bei Victor Sklovskij» [«El "extrañamiento" y la "nueva mirada" en Victor Sklovskij»], en *Poetica* 3 (1970), pp. 226-249. La interesante observación de K. CHVATIK, de que haya «una motivación interna para la estrecha conexión entre estructuralismo y vanguardia, una motivación metodológica y teórica» (*Strukturalismus und avantgarde* [Estructuralismo y vanguardia] [Reihe Hanser, 48], Munich, 1970, p. 23), sin embargo, no es desarrollada en el curso del libro. Con una combinación de generalidades sobre futurismo y formalismo se conforma Krystyna POMORSKA, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* [La teoría del formalismo ruso y su ambiente poético] (Slavistic Printings and Reprintings, 82), La Haya/París, 1968.

nicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas precisamente por las obras de vanguardia. Así pues, no se puede aceptar que todas las categorías (y lo que implican) conozcan un desarrollo similar; precisamente, esta interpretación evolucionista anularía el carácter contradictorio del proceso histórico en favor de la idea de un progreso lineal del desarrollo. Frente a ello, hemos de insistir en que el desarrollo histórico debe ser captado tanto respecto a la sociedad en su totalidad como respecto a ámbitos parciales, sólo como resultado de los desarrollos llenos de contradicciones de categorías.<sup>7</sup>

La tesis anterior requiere una precisión más. Solamente la vanguardia, como hemos visto, permite percibir el medio artístico en su generalidad, porque ya no lo elige desde un principio estilístico, sino que cuenta con él *como medio artístico*. La posibilidad de percibir categorías de la obra de arte en su validez general no es procurada de modo natural *ex nihilo* por la praxis artística de vanguardia. Tiene su condición histórica en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa. Este desarrollo, desde la mitad del siglo XIX, es decir, desde la consolidación del poder político de la burguesía, ha sucedido de modo que la dialéctica de la forma y el contenido en las creaciones artísticas se ha decidido siempre en beneficio de la forma. El aspecto del contenido de las obras de arte, sus «afirmaciones», retrocede siempre con relación al aspecto formal, que se ofrece como lo estético en el sentido restringido de la palabra. Este predominio de la forma en el arte, aproximadamente desde la mitad del siglo XIX, se ve desde el punto de vista de la estética de la producción como disposición sobre el medio artístico, y desde el punto de vista de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. Es importante ob-

7. Cf. en este sentido los importantes argumentos de Althusser, que apenas se han discutido en la RFA, en L. ALTHUSSER/E. BALIBAR, *Lire le Capital I [Para leer El Capital]* (Petite Collection Maspéro, 30), París, 1969, caps. IV y V. Sobre el problema de la falta de simultaneidad de las categorías concretas, cf. también más adelante el capítulo II, 3.

servar la unidad del proceso: los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va a menos.<sup>8</sup>

De este modo, se hace comprensible una de las principales tesis de Adorno que afirma que «la clave de todo contenido del arte reside en su técnica».<sup>9</sup> Esta tesis se puede formular únicamente porque en los últimos cien años, la relación entre el momento formal (técnico) y el momento del contenido (las afirmaciones) de la obra se ha modificado, y la forma se ha vuelto predominante. Una vez más se pone de manifiesto la relación entre el desarrollo histórico de los objetos y las categorías que captan el ámbito de estos objetos. En cualquier caso, hay un problema en la fórmula de Adorno y es su pretensión de validez general. Si tenemos razón al creer que el teorema de Adorno sólo se puede formular en base al desarrollo que hubo en el arte desde Baudelaire, será discutible su pretensión de validez para épocas anteriores. En la reflexión metodológica que citábamos antes, Marx insistía en este problema, y decía explícitamente que las categorías abstraídas poseen «validez plena» sólo para y en el seno de las relaciones cuyo producto constituyen. No queremos apuntar con ello un historicismo secreto en Marx, sino plantear el problema de la posibilidad de un conocimiento del pasado que no caiga en la ilusión histórica de una comprensión del pasado sin servirse de hipótesis, ni lo someta simplemente a categorías que son el producto de una época posterior.

8. Cf. a este respecto H. PLESSNER, «Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei» [«Sobre las condiciones sociales de la pintura moderna»], en su *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie [Más acá de la utopía. Escritos escogidos sobre la sociología de la cultura]* (Suhrkamp Taschenbuch, 148), 2a. ed., Francfort, 1974, pp. 107 y 118.

9. Th. W. ADORNO, *Versuch über Wagner [Ensayo sobre Wagner]* (Knaur, 54), 2a. ed., Munich/Zurich, 1964, p. 135.

## 2. VANGUARDIA COMO AUTOCRÍTICA DEL ARTE EN LA SOCIEDAD BURGUESA

En la introducción a sus *Grundrisse*, Marx añade otra reflexión de gran alcance metodológico. Conciérne también a la posibilidad de conocer formaciones sociales del pasado o, en su caso, a ámbitos parciales de sociedades pasadas. La posición historicista, que cree poder comprender formaciones sociales del pasado sin relacionarlas con el presente de la investigación, no es considerada por Marx. No le interesa la cuestión de la relación entre el desarrollo de los objetos y el de las categorías, o sea, la historicidad del conocimiento. Lo que critica no es la ilusión historicista de la posibilidad de un conocimiento histórico sin puntos de referencia históricos, sino la construcción progresiva de la historia como prehistoria del presente. «El llamado desarrollo histórico se basa generalmente en que la última forma considera a las precedentes como pasos hacia ella misma, y por eso sólo es capaz de una autocrítica escasa y bajo muy determinadas condiciones —no hablamos desde luego de los períodos históricos que se saben decadentes—, adoptando siempre un punto de vista unilateral» (*Grundrisse*, p. 26). El concepto «unilateral» se utiliza en un sentido teórico fuerte, y quiere decir que un todo contradictorio no se concibe dialécticamente (en su carácter contradictorio), sino que tan sólo se capta un aspecto de la contradicción. De este modo, el pasado se construye como prehistoria del presente, pero esta construcción sólo capta un aspecto del proceso contradictorio del desarrollo histórico. Para aprehender el proceso como un todo, se debe ir más allá del presente, aunque éste sea la condición básica de todo conocimiento. Esto es lo que hace Marx, no al introducir la dimensión del futuro, sino al introducir el concepto de autocrítica del presente. «La religión cristiana solamente fue capaz de proporcionar comprensión objetiva de la mitología primitiva, en la medida en que alcanzó un cierto grado, *αυγάμει*, por así decir, de autocrítica. Y la economía burguesa llegó únicamente a la comprensión de la econo-

mía feudal, la antigua o la oriental, cuando la sociedad burguesa inició su autocrítica» (*Grundrisse*, p. 26).

Cuando Marx habla de «comprensión objetiva» no cae en el autoengaño del historicismo, pues la conexión del conocimiento histórico con el presente le parece incuestionable. Al respecto, tratará únicamente de superar dialécticamente la necesaria «unilateralidad» de la construcción del pasado como prehistoria del presente, por medio del concepto de autocrítica del presente.

Para poder aplicar la autocrítica como categoría historiográfica para la descripción de un determinado estadio de desarrollo en una formación social o en un subsistema social, es necesario precisar antes su significado. Marx distingue la autocrítica de otro tipo de crítica cuyo ejemplo pudiera ser «la crítica que ejerce el cristianismo contra el paganismo, o el protestantismo contra el catolicismo» (*Grundrisse*, p. 26). Nos referiremos a esta crítica como crítica inmanente al sistema. Su particularidad consiste en que funciona en el seno de una institución social. En el ejemplo de Marx, la crítica inmanente al sistema en el seno de la institución religión es la crítica a determinadas concepciones religiosas en nombre de otra. En contraste, la autocrítica supone una distancia de las concepciones religiosas enfrentadas entre sí. Pero esta distancia es el fruto de una crítica radical, la crítica a la propia institución religión.

La distinción entre la crítica inmanente al sistema y la autocrítica se puede traducir al ámbito artístico. Ejemplos de la crítica inmanente al sistema serían, tal vez, la crítica de los teóricos del clasicismo francés al drama barroco, o la de Lessing a las imitaciones alemanas de la tragedia clásica francesa. Esta crítica se mueve en el seno de la institución teatro, donde hay varias concepciones de la tragedia opuestas entre sí, basadas (aunque con mediaciones múltiples) en distintas posiciones sociales. Distinta de ésta es la crítica que conciérne a la institución arte en su totalidad: la autocrítica del arte. La importancia metodológica de la categoría de autocrítica consiste en que presenta también la posibilidad de «comprensiones objetivas» de

estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales. Esto quiere decir que sólo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la «comprensión objetiva» de épocas anteriores en el desarrollo artístico. «Comprensión objetiva» no significa una comprensión independiente de la situación actual del sujeto cognoscente, sino tan sólo un estudio del proceso completo, en la medida en que éste ha alcanzado una conclusión siquiera provisional.

Mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su «pureza»; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite la «comprensión objetiva» de las fases de desarrollo precedentes. En la época del Realismo, por ejemplo, el desarrollo del arte se entendió bajo el punto de vista de la aproximación creciente a la descripción de la realidad, pero ahora podemos reconocer la parcialidad de este criterio. Ahora ya no vemos en el realismo el principio de la creación artística, sino la suma de determinados procedimientos de una época. La totalidad de los procesos de desarrollo del arte sólo se

hace evidente en el estadio de la autocrítica. Solamente desde que el arte se ha separado por completo de toda referencia a la vida práctica, puede reconocerse la progresiva separación del arte respecto al contexto de la vida práctica, y la consiguiente diferenciación simultánea de un ámbito especial del saber (el ámbito de la estética) como principio del desarrollo del arte en la sociedad burguesa.

El texto de Marx no responde directamente a la cuestión de las condiciones sociales que permiten la autocrítica. Únicamente nos proporciona la constatación general de que la condición previa de la autocrítica es la completa diferenciación de la formación social, o de los subsistemas sociales que son objeto de la crítica. Si trasladamos este teorema general al ámbito de la historia, descubrimos que la aparición del proletariado es condición previa a la autocrítica de la sociedad burguesa. La aparición del proletariado permite percibir el liberalismo como ideología. Y la merma de la función legitimadora de la concepción religiosa del mundo es la condición previa para la autocrítica del subsistema social de la religión. Esta concepción del mundo pierde su función social gracias a que en el tránsito de la sociedad feudal a la burguesa, la ideología de base de la justa reciprocidad viene a sustituir a las concepciones del mundo (entre las que se halla la religiosa) que legitiman el dominio. «La *violencia social* de los capitalistas se institucionaliza como una relación de intercambio en forma de contrato laboral privado, y la sustracción de la plusvalía privada disponible sustituye a la *subordinación política*, por lo que también el mercado desempeña, con su función cibernética, una función ideológica: la relación entre las clases puede asumir una forma anónima en la forma apolítica de la subordinación al salario.»<sup>10</sup> La clave ideológica de la sociedad burguesa tiene en su base la pérdida de función de la concepción

10. J. HABERMAS, *Legitimationsprobleme in Spätkapitalismus* [El problema de la legitimación en el capitalismo tardío] (Ed. Suhrkamp, 623), Francfort, 1973, pp. 42 y ss.

del mundo legitimadora del dominio. La religión se convierte en un asunto privado y, al mismo tiempo, se hace posible la crítica a la institución religión.

¿Cuáles son, pues, las condiciones históricas de la posibilidad de autocrítica del subsistema social del arte? Al intentar contestar esta pregunta hay que evitar, ante todo, buscar conexiones apresuradas (por ejemplo, entre la crisis del arte y la crisis de la sociedad burguesa).<sup>11</sup> Cuando se toma en serio la idea de una relativa independencia del subsistema social respecto al desarrollo de la sociedad en su totalidad, no puede darse por hecho que los fenómenos de crisis para el resto de la sociedad se puedan traducir también en una crisis de los subsistemas, y a la inversa. Para descubrir las causas de la posibilidad de la autocrítica del subsistema artístico es preciso construir la historia del subsistema. Semejante tarea no puede ha-

11. Como ejemplo de una relación precipitada, es decir, formulada al margen de investigaciones concretas, entre el desarrollo del arte y el de la sociedad, puede servir el trabajo de F. TOMBERG, «Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht» [«Negación afirmativa. Informe sobre la función ideológica del arte moderno»], en su *Politische Aesthetik. Vorträge und Aufsätze* [Estética política. Conferencias y artículos] (Sammlung Luchterhand, 104), Darmstadt/Neuwied, 1973). Tomberg establece una relación entre «la sublección universal contra los estúpidos burgueses dominantes», cuyo «síntoma evidente» sería «la resistencia del pueblo vietnamita», y el fin del «arte moderno». «Con ello se acaba la época del así llamado arte moderno. Donde todavía se practica, debe convertirse en una farsa. El arte sólo puede ser digno de fe si se compromete con el proceso revolucionario del presente, aunque esto suceda a expensas de la forma» (*id.*, pp. 59 y ss.). Aquí se postula el fin del arte, simplemente de forma moral, sin reparar en su desarrollo. Cuando en el mismo artículo se atribuye una función ideológica al arte moderno (puesto que manifiesta una «incapacidad de modificar la estructura social», continuar haciéndolo sería prolongar tal ilusión [*id.*, p. 58]), se contradice la afirmación del fin de «la época del así llamado arte moderno». Finalmente, en otro artículo del mismo volumen se afirma y se concluye la tesis de la pérdida de función del arte: «El mundo bello, que debemos crear, no es la sociedad reflejada, sino la sociedad real» (*Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien* [Sobre el contenido social de las categorías estéticas], *id.*, p. 89).

cerse convirtiendo la historia de la sociedad burguesa en el fundamento de la historia del arte que se pretende edificar. Este camino relaciona las objetivaciones artísticas con supuestos estadios de desarrollo de la sociedad burguesa ya conocidos; de este modo, no se obtiene conocimiento alguno porque lo que buscamos (la historia del arte y su resultado social) ya se da por sabido. La historia de la sociedad en su totalidad aparece así como sentido de la historia del subsistema. Frente a esto, es necesario insistir en la no simultaneidad en el desarrollo de cada subsistema en particular, aunque ello signifique que la historia de la sociedad burguesa sólo se puede escribir como síntesis de la asimetría en el desarrollo de los distintos subsistemas. Las dificultades que se oponen a semejante empresa son evidentes; vamos a indicarlas para que pueda entenderse por qué hablamos de una independencia de la historia del subsistema artístico.

Para construir la historia del subsistema artístico me parece necesario distinguir la *institución arte* (que funciona según el principio de autonomía) del *contenido de las obras concretas*. Sólo esta distinción permite comprender la historia del arte en la sociedad burguesa como historia de la superación de la divergencia entre la institución y el contenido. En la sociedad burguesa (incluso antes de que la Revolución Francesa diera a la burguesía el poder político), el arte alcanza un particular *status* que el concepto de autonomía refleja de modo expresivo. «El arte sólo se establece como autónomo en la medida en que con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y el político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales.»<sup>12</sup>

12. J. HABERMAS, «Bewußtinachende oder rettende Kritik die Aktualität Walter Benjamins» [«Crítica concienciadora o crítica salvadora. La actualidad de Walter Benjamin»], en *Zur Aktualität Walter Benjamins* [...] [Sobre la actualidad de Walter Benjamin], editado por S. Unseld (Shurkamp Taschenbuch, 150), Francfort, 1972, p. 190.

Hay que subrayar que la autonomía se refiere aquí al modo de función del subsistema social artístico: su independencia (relativa) respecto a la pretensión de aplicación social.<sup>13</sup> Desde luego, no hay que interpretar la separación del arte de la praxis vital y la simultánea diferenciación de una esfera especial del saber (el saber estético) como un tránsito lineal (hay fuerzas contrarias importantes), ni como un tránsito adialéctico (algo así como una autorrealización del arte). Antes bien conviene subrayar que el *status* de autonomía del arte no aparece con facilidad, sino que es fruto precario del desarrollo de la sociedad en su totalidad. Puede ser cuestionado por la sociedad (por sus dominadores) cuando consideren conveniente volver a servirse del arte. El ejemplo extremo sería la política artística fascista que liquida el *status* de autonomía, pero podemos recordar también las largas listas de procesos contra artistas por motivo de faltas a la moral y a la decencia.<sup>14</sup> De este ataque al *status* de autonomía, por parte de instancias sociales, hay que distinguir aquella fuerza que surge de los contenidos de las obras concretas que se manifiestan en la totalidad de forma y contenido, y tiende a cubrir la distancia entre obra y praxis vital. El arte vive, en la sociedad burguesa, de la tensión entre marcos institucionales (liberación del arte de la pretensión de aplicación social) y posibles contenidos políticos de las obras concretas. Esta relación de tensión no es nada estable; más bien depende, como veremos, de una dinámica histórica que la dirige hacia su superación.

Habermas ha intentado determinar para el arte este «contenido» global de la sociedad burguesa. «El arte es

13. J. HABERMAS define la autonomía como «independencia de la obra de arte frente a pretensiones de aplicación ajenas al arte» (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, p. 190); yo prefiero hablar de pretensiones sociales de aplicación porque así se evita incorporar a la definición aquello que queremos definir.

14. Cf. a este respecto K. HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* [Los procesos por inmoralidad contra la literatura francesa en el siglo XIX], *Ars poetica*, 9.

el reservado de una siquiera virtual satisfacción de las necesidades que en el proceso material de la vida en la sociedad burguesa se convierten en cierto modo, en ilegales (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, p. 192). Entre estas necesidades, Habermas, incluye, como otros autores, la «comunicación mimética con la naturaleza», la «convivencia solidaria» y la «felicidad de una experiencia comunicativa que se ve dispensada del imperativo de la racionalidad de los fines y concede del mismo modo un margen a la fantasía y a la espontaneidad de la conducta» (id., pp. 192 y ss.). Tal consideración, valiosa sin duda en el marco del intento de determinar en general la función del arte en la sociedad burguesa, en nuestro contexto sería problemática porque no permite captar el desarrollo histórico de los contenidos expresados en las obras. Me parece necesario distinguir entre el *status* institucional del arte en la sociedad burguesa (separación de las obras de arte respecto de la praxis vital) y los contenidos realizados en la obra de arte (éstos pueden ser «necesidades residuales» en el sentido de Habermas, pero no es preciso que así sea). Pues sólo esta distinción permite distinguir la época en la que es posible la autocrítica del arte. Sólo con la ayuda de esta distinción se puede responder a la pregunta por las causas sociales de la posibilidad de la autocrítica del arte.

Contra este intento de distinguir la determinación de la forma del arte<sup>15</sup> (*status* de autonomía) de la determinación del contenido («contenido» de las obras concretas) se podría objetar que el mismo *status* de autonomía debería entenderse desde el punto de vista del contenido, que la superación de la organización de la sociedad burguesa, conforme a la racionalidad de los fines, significa aspirar ya a una felicidad que no está permitida en la sociedad.

15. El concepto de determinación formal no quiere decir aquí que la forma constituya las afirmaciones del arte, sino que se refiere a la determinación por la forma de relacionarse, el marco institucional, en el cual funcionan las obras de arte. El concepto está aplicado, también, en el sentido dado por Marx a la determinación de los objetos por la forma de la mercancía.

Algo hay aquí de cierto. La determinación de la forma no queda al margen del contenido; la independencia respecto a las pretensiones de aplicación inmediata también forma parte de la obra conservadora desde su contenido explícito. Pero esto, precisamente, debe mover al científico a distinguir entre el *status* de autonomía, que regula el funcionamiento de las obras concretas, y el contenido de estas obras (o de las creaciones colectivas). Tanto los *contes* de Voltaire como la poesía de Mallarmé son obras de arte autónomas; sólo que el margen de libertad concedido por el *status* de autonomía de las obras de arte es utilizado de modo diverso en los diferentes contextos sociales por razones histórico-sociales determinadas. Como muestra el ejemplo de Voltaire, el *status* de autonomía no excluye en absoluto una actitud política en los artistas; lo que en cualquier caso restringe es la posibilidad del efecto.

La separación propuesta entre la institución arte (cuyo modo de funcionar es la autonomía) y los contenidos de la obra permite esbozar una respuesta a la pregunta por las condiciones de posibilidad de la autocrítica de los subsistemas sociales artísticos. Con respecto a la compleja pregunta de la conformación histórica de la institución arte en este contexto, nos contentaremos con señalar que ese proceso tal vez camine hacia su conclusión simultáneamente con la lucha de la burguesía por la emancipación. Los estudios integrados a las teorías estéticas de Kant y Schiller parten del supuesto de una completa diferenciación del arte como esfera separada de la praxis vital. De ello podemos concluir que, todo lo más hacia el final del siglo XVIII, la institución arte está completamente formada en el sentido que arriba explicábamos. Pero con ello no basta para que comience la autocrítica del arte. La idea de Hegel de un fin del arte no será aceptada por los jóvenes hegelianos. Habermas explica que en «la posición privilegiada que el arte ocupa bajo la forma del espíritu absoluto no asume, como la religión subjetivada y la filosofía convertida en ciencia, tareas en el sistema económico ni en el político, pero esto lo compensa haciéndose

cargo de necesidades residuales que no pueden ser satisfechas en el "sistema de las necesidades", o sea, la sociedad burguesa» (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, páginas 193 y s.). Yo me inclino más bien a suponer que la autocrítica del arte aún no puede verificarse sobre bases históricas. Pues incluso cuando la institución del arte autónomo está completamente formada, todavía actúan dentro de ella contenidos de carácter político que se oponen a su principio de autonomía. Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo.<sup>16</sup>

16. G. MATTENKLOTT plantea una crítica política a la primacía de lo formal en el esteticismo: «La forma es el fetiche transplantado al ámbito de la política, cuya total indeterminación de contenido ofrece un espacio para la saturación ideológica» (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George [Idolatrias. Oposición estética en Beardsley y George]*, Munich, 1970, p. 227). Esta crítica comporta un análisis correcto de la problemática política del esteticismo, pero no repara en el hecho de que, en el esteticismo, el arte de la sociedad burguesa se vuelve hacia sí mismo. Esto lo ha observado ADORNO: «Hay algo liberador en la autoconciencia que el arte burgués, en calidad de burgués, alcanza de sí mismo, desde el momento en que se toma por la realidad, cosa que no es» («Der Artist als Statthalter» [*El artista como lugarteniente*], en sus *Noten zur Literatur I [Notas sobre literatura, I]* [Bibl. Suhrkamp, 47], pp. 10-13, Taus., Francfort, 1963, p. 188). Sobre el problema del esteticismo, cf. también H. C. SEEBÄ, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannstahls «Der Tor und der Tod» [Crítica del hombre estético. Hermenéutica y moral en «El loco y la muerte» de Hofmannsthal]*, Bad Homburg/Berlín/Zurich, 1970. Para Seeba, la actualidad del esteticismo consiste en que «el propio principio "estético" del modelo ficcional, que debe facilitar la comprensión de la realidad pero dificultando su experiencia inmediata, en bruto (conduce) a aquella pérdida de la realidad que ya Claudio padecía» (*id.*, p. 180). El defecto de esta ingeniosa crítica al esteticismo consiste en poner a la base, frente al «principio del modelo ficcional» (que puede funcionar perfectamente como instrumento para conocer la realidad), una obligada «experiencia inmediata, en bruto». Pero así se critica un momento del esteticismo por medio de otro. Por lo que se refiere a la pérdida de la realidad,

Por motivos relacionados con el desarrollo de la burguesía desde su conquista del poder político, tiende a desaparecer la tensión entre marcos institucionales y contenidos de las obras particulares en la segunda mitad del siglo XIX. La separación de la praxis vital, que siempre ha caracterizado al *status* institucional del arte en la sociedad burguesa, afecta ahora al contenido de la obra. Marcos institucionales y contenidos coinciden. La novela realista del siglo XIX todavía está al servicio de la autocomprensión del burgués. La ficción es el medio para una reflexión sobre la situación del individuo en la sociedad. En el esteticismo, la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo. El fracaso del principal proyecto literario de Mallarmé, los dos años de casi completa inactividad de Valéry, la carta Lord Chando de Hofmannsthal, son síntomas de una crisis del arte.<sup>17</sup> Este se convierte por sí mismo en un problema desde el momento en que excluye todo lo «ajeno al arte». La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocrítica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocrítica.

---

hay que concebirla, atendiendo a autores como Hofmannsthal, como producto no de la búsqueda de figuras estéticas, sino de sus *motivos* socialmente condicionados. Con otras palabras: la crítica al esteticismo de Seeba queda atrapada por aquello que quiso criticar. Cf. además P. BÜRGER, «Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre» [«Sobre la interpretación estetizante de la realidad en Proust, Valéry y Sartre»], en su (como editor) *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft* [Del esteticismo al nouveau roman. Ensayos de ciencia crítica de la literatura], Francfort, 1974.

17. Cf. a este respecto W. JENS, *Statt einer Literaturgeschichte* [En el lugar de una historia de la literatura], 5a. ed., Pfullingen, 1962, cap.: «Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa» [«El hombre y las cosas. La revolución en la prosa alemana»], pp. 109-133.

### 3. DISCUSIÓN DE LA TEORÍA DEL ARTE DE BENJAMIN

Como es sabido, Walter Benjamin, en su artículo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica],<sup>18</sup> ha descrito los cambios esenciales que experimenta el arte en el primer cuarto del siglo XX con el concepto de pérdida del aura, y ha tratado de explicarlos por el cambio en el campo de las técnicas de reproducción. Hemos de investigar aquí si la tesis de Benjamin es apropiada para explicar las condiciones de posibilidad de la autocrítica, que hasta ahora han sido deducidas del desarrollo del ámbito artístico (institución y contenido de las obras), de las transformaciones en el ámbito de las fuerzas productivas.

Benjamin parte de un determinado tipo de relación entre obra y receptor, que califica de *aurática*.<sup>19</sup> Lo que Benjamin llama aura puede traducirse bastante fielmente en el concepto de inaccesibilidad: «la manifestación extraordinaria de una lejanía, por cerca que pueda estar» (*Kunstwerk*, p. 53). El aura procede del rito del culto, pero Benjamin piensa que la esencia de la recepción aurática también caracteriza al arte desacralizado tal y como se ha desarrollado desde el Renacimiento. A Benjamin no le pa-

---

18. En W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Ed. Suhrkamp, 28), Francfort, 1963, pp. 7-63; en lo sucesivo, citaremos como *Kunstwerk*. Para la crítica de las tesis de Benjamin, es especialmente importante la carta de Adorno a Benjamin del 18 de marzo de 1936 (incluida en Th. W. ADORNO, *Über Walter Benjamin* [Sobre Walter Benjamin], editado por R. Tiedemann (Bibl. Suhrkamp, 260), Francfort, 1970, pp. 126-134. TIEDEMANN argumenta desde un punto de vista próximo a Adorno en *Studien zur Philosophie Walter Benjamin* [...] [Estudios sobre la filosofía de Walter Benjamin] (Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 16), Francfort, 1965, pp. 87 y ss.

19. Cf. B. LINDNER, «Natur-Geschichte»-Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften [«Historia de la Naturaleza»]. Filosofía de la historia y experiencia del mundo en los escritos de Benjamin], en «Text + Kritik» [«Texto + crítica»], núm. 31/32 (octubre de 1971), pp. 41-58, y aquí pp. 49 y ss.

rece tan decisiva para la historia del arte la ruptura entre el arte sacro de la Edad Media y el profano del Renacimiento como resultado de la pérdida del aura. Esta ruptura se desprende, según Benjamin, de la transformación de las técnicas de reproducción. Para él, la recepción aurática depende de categorías como singularidad y autenticidad. Pero, precisamente, estas categorías se hacen superfluas frente a un arte (como por ejemplo, el cine) que se apoya ya en los avances de la reproducción. Así pues, la idea decisiva de Benjamin es que mediante la transformación de las técnicas de reproducción cambian los modos de percepción, pero también «se ha de transformar el carácter completo del arte» (*Kunstwerk*, p. 25). La recepción contemplativa característica del individuo burgués es reemplazada por la recepción de las masas, divertida y racional a la vez. El arte basado en el ritual es sustituido por el arte basado en la política.

En primer lugar, consideraremos la reconstrucción que hace Benjamin del desarrollo del arte, para ver luego el esquema de interpretación materialista que propone. La época del arte sacro, en la que éste estaba ligado a los rituales de la Iglesia, y la época del arte autónomo, que llega con la sociedad burguesa y que produce un nuevo tipo de recepción (la estética) al liberarse del ritual, coinciden, para Benjamin, bajo el concepto de «arte aurático». Pero la periodización del arte que de ello se desprende, es problemática por varias razones. Según Benjamin, el arte aurático y la recepción individual (sumergirse en el objeto) forman una unidad. Sin embargo, esta característica sólo es cierta en el arte que ha logrado la autonomía, pero no en el arte sacro de la Edad Media (pues tanto las artes plásticas en las catedrales medievales como las representaciones de misterios, son recibidos colectivamente). La construcción histórica de Benjamin ignora la emancipación del arte respecto a lo sagrado, lograda por la burguesía. La razón de ello puede consistir, entre otras cosas, en que con el movimiento del *l'art pour l'art* y el esteticismo se verifica algo así como una vuelta a lo sagrado (o vuelta al ritual) en el arte. Pero ésta no tiene nada que ver

con la primitiva función sacra del arte. Aquí el arte no se somete a un ritual eclesiástico del que obtiene su valor de uso; proyecta más bien un ritual hacia el exterior. En lugar de incorporarse al ámbito de lo sagrado, el arte se pone en el lugar de la religión. La llamada resacralización del arte del esteticismo presupone, entonces, su total emancipación respecto a lo sagrado, y en ningún caso puede ser equiparada con el carácter sagrado del arte medieval.

Para juzgar la explicación materialista, dada por Benjamin, de la transformación de los modos de recepción mediante el cambio de las técnicas de reproducción, es importante aclarar que junto a esta explicación apunta todavía una más que quizá pueda resultar fructífera. Entiende así que los artistas de vanguardia, sobre todo los dadaístas, habrían ensayado efectos cinematográficos por medio de la pintura, incluso antes del descubrimiento del cine (cf. *Kunstwerk*, pp. 42 y s.) «Los dadaístas conceden mucha menos importancia a sus obras por su utilidad mercantil que por su inutilidad como objetos de una contemplación profunda [...]. Sus poesías son *ensaladas de palabras*, incluyen giros obscenos y todos los desperdicios del lenguaje que podamos imaginar. Y lo mismo sus cuadros, a los que incorporan botones o billetes. Lo que alcanzan por tales medios es una brutal destrucción del aura de sus producciones, que por medio de la producción reciben el estigma de la reproducción» (*Kunstwerk*, p. 43). Aquí la pérdida del aura no se deduce del cambio en las técnicas de reproducción, sino de la intención de los productores de arte. La transformación del «carácter completo del arte» no es aquí el resultado de innovaciones tecnológicas, sino que está mediado por la conducta consciente de una generación de artistas. El propio Benjamin sólo adjudica a los dadaístas la función de precursores, al generar una «exigencia» que sólo puede satisfacer el nuevo medio técnico. Pero esto supone una dificultad: ¿cómo se explica la existencia de precursores? Para decirlo de otra manera: la explicación de la transformación en los modos de recepción por medio de la transformación de las téc-

nicas de reproducción tiene un rango distinto; ya no puede pretender explicar un suceso histórico, sino, todo lo más, puede servir como hipótesis para la posible *generalización* de un modo de recepción que los dadaístas fueron los primeros en buscar. No se puede evitar la sensación de que Benjamin descubrió la pérdida del aura de las obras del arte en relación con las obras de vanguardia, y que luego quiso fundamentarla de modo materialista. Pero esta empresa no carece de problemas, pues, con ello, la ruptura decisiva en el desarrollo del arte, cuya importancia histórica percibe muy bien Benjamin, sería el resultado de una transformación tecnológica. La emancipación o la esperanza de emancipación quedan directamente ligadas a la técnica.<sup>20</sup> Pero la emancipación es promovida por el desarrollo de las fuerzas productivas, en la medida en que éste proporciona un campo de nuevas posibilidades de realización de las necesidades de los hombres, no puede pensarse al margen de las conciencias de los hombres. Una emancipación impuesta por desarrollo natural sería lo contrario de la emancipación.

En el fondo, lo que intenta Benjamin es traducir el teorema marxiano, según el cual, el desarrollo de las fuerzas productivas hace saltar las relaciones de producción del ámbito de la sociedad en su totalidad al ámbito del arte.<sup>21</sup> Hay que preguntar si esa traducción no se reduce al fin a una mera analogía. El concepto marxiano de fuerza productiva se refiere al nivel de desarrollo tecnológico

20. Benjamin permanece aquí en el contexto de un entusiasmo por la técnica, que en los años veinte caracterizó tanto a los intelectuales liberales (se encontrará información al respecto en H. LETHEN, *Neue Sachlichkeit 1924-1932* [...] [*Nueva objetividad 1924-1932*], Stuttgart, 1970, pp. 58 y ss.) como a la vanguardia revolucionaria rusa (p. ej., B. ARVATOV, *Kunst und Produktion* [*Arte y producción*], editado y traducido por H. Günther y Karla Hiescher (Reihe Hanser, 87, Munich, 1972).

21. De ahí que la extrema izquierda vea en las tesis de Benjamin una teoría revolucionaria del arte. Cf. H. LETHEN, «Walter Benjamins Thesen zu einer "materialistischen Kunsttheorie"» [*Las tesis de Walter Benjamin sobre una "teoría materialista del arte"*], en *Neue Sachlichkeit 1924-1932*, pp. 127-139.

de una determinada sociedad, que alude tanto a la concreción de los medios de producción en la maquinaria, como a la capacidad de los trabajadores para utilizar esos medios de producción. Es dudoso que se pueda obtener aquí un concepto de fuerza productiva artística, aunque sólo sea porque es difícil incluir en un concepto de producción artística las capacidades y habilidades de los productores, y el nivel de desarrollo de las técnicas materiales de producción y reproducción. La producción artística es sencillamente un tipo de producción de mercancías (incluso en la sociedad del capitalismo tardío) en el cual los medios de producción material tienen una importancia relativamente escasa para la calidad de las obras, aunque tal vez tengan importancia para la posibilidad de la propia difusión y el efecto de éstas. Desde la invención del cine se observa, desde luego, una repercusión de las técnicas de difusión sobre la producción. Con ello, al menos, se han impuesto en determinados ámbitos unas técnicas cuasi industriales de producción,<sup>22</sup> pero éstas no han resultado precisamente «explosivas», sino que han verificado más bien una completa sumisión del contenido de la obra bajo intereses de rentabilidad, con lo cual las potencias críticas de la obra se reducen en beneficio de una práctica de consumo (incluso en las relaciones humanas más íntimas).<sup>23</sup>

22. Como se sabe, los productos de la literatura de masas son elaborados por colectivos de autores que se reparten el trabajo y que aplican diversos criterios de producción para cada grupo destinatario.

23. En esto consiste también la crítica de Adorno a Benjamin; cf. su artículo «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens» [*Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído*], en sus *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* [*Disonancias. Música en el mundo administrado*] (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29a), 4a. ed., Göttinga, 1969, pp. 9-45, que constituye una respuesta al artículo de Benjamin sobre la obra de arte. Cf. también Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* [*Análisis de texto como crítica de la ideología. Sobre la recepción de la literatura de esparcimiento*] («Krit. Literaturwissenschaft», I; FAT 2063), Francfort, 1973, cap. I, 2).

Brecht, que ha recordado en su *Dreigroschenprozeß* [*Proceso de los tres centavos*] el teorema de Benjamin de la destrucción del arte aurático por medio de las nuevas técnicas de reproducción, es más cuidadoso en su formulación que el propio Benjamin: «Estos aparatos pueden ser utilizados como pocos para vencer al antiguo arte "irradiador", falto de técnica, antitécnico, asociado a la religión.»<sup>24</sup> En contraste con Benjamin, que tiende a atribuir a los nuevos medios técnicos (como el cine) tales cualidades emancipatorias, Brecht subraya que en los medios técnicos se encuentran determinadas posibilidades, pero que el desarrollo de esas posibilidades depende del modo de aplicación.

Así como la traducción del concepto de fuerza productiva desde el ámbito del análisis de la sociedad en su totalidad al ámbito del arte es problemática por las razones citadas, sucede lo mismo con el concepto de relaciones de producción, aunque sólo sea porque Marx lo reserva claramente a la totalidad de las relaciones sociales que regulan el trabajo y la distribución de sus productos. Sin embargo, hemos introducido ya un concepto, el de institución arte, que se refiere a las relaciones en las que el arte es producido, distribuido y recibido. Esta institución se caracteriza en la sociedad burguesa, en primer lugar, por el hecho de que los productos que funcionan en su seno no se ven afectados (directamente) por pretensiones de aplicación social. El mérito de Benjamin consiste, pues, en que con el concepto de aura captó el tipo de relación entre obra y productor, que se da en el seno de la institución arte regulada por el principio de autonomía. De este modo, apreció dos hechos esenciales: primero, que las obras de arte no influyen sencillamente por sí mismas, sino que su efecto está determinado decisivamente por la institución en la que funcionan; segundo, que los modos de recepción hay que fundamentarlos social e histórica-

24. B. BRECHT, «Der Dreigroschenprozeß» (1931), en sus *Schriften zur Literatur und Kunst* [*Escritos sobre literatura y arte*], editados por W. Hecht, tomo I, Berlín/Weimar, 1966, p. 180 (el subrayado es mío), cf. también p. 199.

mente: lo aurático, por ejemplo, en relación con el individuo burgués. Lo que Benjamin descubre es la *determinación formal* del arte (en el sentido marxiano del término), y en ello reside también el materialismo de su argumentación. Por contraste, el teorema conforme al cual las técnicas de reproducción destruyen el arte aurático, es un modelo explicativo pseudomaterialista.

Hay que decir, para acabar, unas palabras más sobre la cuestión de la periodicidad del desarrollo del arte. Ya hemos criticado antes la periodicidad propuesta por Benjamin, donde desaparece la ruptura entre el arte medieval, sacro, y el arte moderno, profano. Pero de la ruptura entre arte aurático y arte no aurático, que señala Benjamin, se puede obtener una conclusión metodológica: las periodicidades en el desarrollo del arte se han de buscar en el ámbito de la institución arte y no en el ámbito de los contenidos de las obras concretas. Ello implica que la periodicidad de la historia del arte no puede desprenderse sin más de las periodicidades de la historia de las formaciones sociales y de sus fases de desarrollo, que más bien la misión de las ciencias de la cultura consiste en poner de relieve las grandes revoluciones en el desarrollo de sus objetos. Sólo así la ciencia de la cultura puede lograr una contribución auténtica a la investigación de la historia de la sociedad burguesa. Pero cuando esta última se adopta como un sistema previo de referencias para la investigación histórica de ámbitos sociales parciales, la ciencia de la cultura se malogra y queda como un procedimiento de ordenación cuyo valor de conocimiento es insignificante.

En resumen, las condiciones históricas de posibilidad de autocritica del subsistema social artístico no se pueden explicar con ayuda del teorema de Benjamin; más bien hay que deducirlas de la anulación de las relaciones de tensión entre la institución arte (el *status* de autonomía) y los contenidos de las obras concretas, sobre las que se constituye el arte de la sociedad burguesa. Es importante tener en cuenta que el arte y la sociedad no están enfrentados como dos ámbitos mutuamente excluyentes, que,

principalmente, la (relativa) separación del arte de las pretensiones de aplicación, como el desarrollo de los contenidos, son fenómenos sociales, determinados por el desarrollo de la totalidad de la sociedad.

Cuando critico las tesis de Benjamin de que la reproductibilidad técnica de las obras de arte fuerza un modo distinto (no aurático) de recepción, no quiero dar a entender que no concedo ninguna importancia al desarrollo de las técnicas de reproducción. Creo que es preciso hacer dos observaciones: en primer lugar, que el desarrollo técnico no puede considerarse variable independiente, pues está en función del desarrollo de la sociedad en su totalidad; en segundo lugar, que la ruptura decisiva en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa no puede descansar en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa como causa única. Cuando se han establecido estas dos limitaciones, la importancia del desarrollo técnico para el desarrollo de las artes plásticas se puede resumir así: la aparición de la fotografía y la consiguiente posibilidad de reproducir exactamente la realidad por procedimientos mecánicos conduce a la decadencia de la función representativa en las artes plásticas.<sup>25</sup> Los límites de este modelo explicativo se hacen evidentes al comprobar que no pueden trasladarse a la literatura, pues en el campo de la literatura no hay ninguna innovación técnica que haya producido un efecto comparable al de la fotografía en las artes plásticas. Cuando Benjamin interpreta el nacimiento

25. Las dificultades con que tropieza el intento de basar una categoría estética en el concepto de reflejo se desprenden de aquí. Estas dificultades están condicionadas históricamente por el desarrollo del arte en la sociedad burguesa y, en concreto, por la «atrofia» de la función representativa del arte. A. GEHLEN ha ensayado una explicación sociológica de la nueva pintura (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* [Pintura en el tiempo. Sociología y estética de la pintura moderna], Frankfurt/Bonn, 1960). Las condiciones sociales de la aparición de la pintura moderna propuestas por Gehlen son, en general, correctas. Junto a la invención de la fotografía, cita la ampliación del espacio vital y el final de la alianza entre pintura y ciencias naturales (*id.*, pp. 40 y ss).

del *l'art pour l'art* como reacción ante la aparición de la fotografía,<sup>26</sup> es evidente que el modelo explicativo se agota por completo. La teoría de *l'art pour l'art* no es sencillamente la reacción contra un nuevo medio de reproducción (por mucho que éste haya llevado al ámbito de las artes plásticas la tendencia hacia la total independización del arte), sino la respuesta al hecho de que en la sociedad burguesa desarrollada, la obra de arte pierde progresivamente su función social. (Hemos caracterizado este desarrollo como pérdida del contenido político de las obras concretas.) No se trata de negar la importancia de la transformación de las técnicas de reproducción para el desarrollo del arte, pero no se puede deducir éste de aquella. La completa diferenciación del subsistema, que comienza con el *l'art pour l'art* y culmina con el esteticismo, debe verse en relación con la característica tendencia de la sociedad burguesa hacia la progresiva división del trabajo. La producción individual del subsistema arte, totalmente diferenciado, tiende a evitar cualquier función social.

En general, sólo se puede afirmar con certeza que la diferenciación del subsistema social artístico pertenece a la lógica del desarrollo de la sociedad burguesa. Con la tendencia a la progresiva división del trabajo, también los artistas se convierten en especialistas. Este desarrollo, que alcanza su cima en el esteticismo, lo ha reflejado adecuadamente Valéry. En el seno de la tendencia general hacia la especialización creciente hay que admitir influencias recíprocas entre los distintos ámbitos parciales. Así, por ejemplo, el desarrollo de la fotografía ha influido sobre la pintura provocando la decadencia de la función representativa. Pero estas influencias recíprocas no deben sobrevalorarse. Por importante que sea explicar, en particular, la falta de simultaneidad en el desarrollo de las

26. «Al surgir el primer medio de reproducción auténticamente revolucionario, la fotografía (simultáneamente con el amanecer del socialismo), el arte intuyó la proximidad de la crisis (que al cabo de cien años ha resultado incuestionable), y reaccionó con la doctrina del *l'art pour l'art*, que es una teología del arte» (*Kunstwerk*, p. 20).

distintas artes, no se puede convertir en «motivo» del proceso en el que las artes generan su especificidad. Este proceso está motivado por el desarrollo de la sociedad en su totalidad, del que forma parte, y no puede comprenderse adecuadamente según el esquema de causa y efecto.<sup>27</sup>

Hasta ahora, hemos contemplado la autocrítica de los subsistemas sociales artísticos, alcanzada con los movimientos de vanguardia en relación con la tendencia hacia la progresiva división del trabajo, característica para el desarrollo de la sociedad burguesa. La tendencia de la sociedad, en su totalidad, a la diferenciación de ámbitos parciales por la simultánea especialización de función, aparece como la ley de su desarrollo a la que también está sometido el ámbito artístico. Con ello quedaría esbozado el aspecto objetivo del proceso, pero hemos de preguntarnos cómo se refleja en el sujeto este proceso de diferenciación de ámbitos sociales parciales. Creo que aquí hay que guiarse por el concepto de disminución de la experiencia. La experiencia se define como un conjunto de percepciones y reflexiones asimiladas, que pueden volverse a aplicar a la praxis vital; entonces se puede caracterizar el efecto sobre el sujeto de los ámbitos sociales parciales diferenciados, motivados por la progresiva división del trabajo como disminución de la experiencia. Disminución de la experiencia no quiere decir que el sujeto convertido en especialista de un ámbito parcial ya no perciba ni reflexione; en el sentido aquí propuesto, el concepto quiere decir que las «experiencias» que el especialista obtiene en su ámbito parcial ya no vuelven a aplicarse a la praxis vital. La experiencia estética como experiencia específica, tal y como la desarrolla el esteticismo, sería la

27. Cf. P. FRANCASTEL, que resume así el resultado de su investigación sobre el arte y la técnica: 1. «No hay ninguna contradicción entre el desarrollo de ciertas formas del arte contemporáneo y la expresión de la actividad científica y técnica de la sociedad del presente», 2. «El desarrollo del arte en el presente sigue un principio de desarrollo específicamente estético» (*Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles [Arte y técnica en los siglos XIX y XX]* [Bibl. Méditations, 16], 1964, pp. 221 y ss.).

forma, en la cual se manifiesta la disminución de experiencia —en el sentido definido arriba— en el ámbito del arte. Dicho de otra manera: la experiencia estética es el aspecto positivo de aquel proceso de diferenciación del subsistema social artístico, cuyo aspecto negativo es la pérdida de función social de los artistas. Mientras el arte interprete la realidad o satisfaga las necesidades residuales, aunque esté separado de la praxis vital, remitirá todavía a ésta. Sólo con el esteticismo se acaba la relación con la sociedad vigente hasta entonces. La ruptura con la sociedad (la sociedad del imperialismo) constituye el núcleo de la obra del esteticismo. Ésta es la razón del reiterado intento de Adorno por salvar el esteticismo.<sup>28</sup> La intención de los vanguardistas se puede definir como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo. Aquello que más incomoda a la sociedad burguesa, ordenada por la racionalidad de los fines, debe convertirse en principio organizativo de la existencia.

28. Cf. Th. W. ADORNO, «George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906» [«George y Hofmannsthal (a propósito del epistolario: 1891-1906)»], en sus *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft [Prismas. Crítica de la cultura y de la sociedad]* (dtv, 159), 2a. ed., Munich, 1963, pp. 190-231; y su «Der Artist als Statthalter», en sus *Noten zur Literatur I*, pp. 173-193.

ción dan fe la literatura de evasión y la estética de la mercancía. Una literatura que tiende ante todo a imponer al lector una determinada conducta de consumo es práctica de hecho, pero no en el sentido en que lo entiende el vanguardista. Semejante literatura no es instrumento de la emancipación, sino de la sumisión.<sup>22</sup> Lo mismo se puede decir de la estética de la mercancía, que trabaja con los encantos de la forma para estimular la adquisición de mercancías inútiles.<sup>23</sup> Este breve apunte basta para mostrar que la literatura de evasión y la estética de la mercancía son descubiertas por la teoría de la vanguardia como formas de la falsa superación de la institución arte. Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una advertencia funesta. Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual.

ducción], p. 15). Respecto a todo esto habría que discutir, partiendo de la teoría de la vanguardia y contando con investigaciones concretas, en qué medida (y con qué consecuencias para el sujeto artista) la institución arte tiene en los países socialistas un carácter social distinto al que tiene en la sociedad burguesa.

22. Cf. a este respecto Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* [Análisis de texto como crítica de la ideología. Sobre la recepción de la literatura de consumo] (Krit. Literaturwiss., I; FAT, 2063), Francfort, 1973.

23. Cf., a este respecto, W. F. HAUG, *Kritik der Warenästhetik* [Crítica de la estética de la mercancía] (Ed. Suhrkamp, 513), Francfort, 1971.

### III. La obra de arte vanguardista

#### 1. LA PROBLEMÁTICA DE LA CATEGORÍA DE OBRA

El empleo del concepto de obra de arte, referido a los productos de vanguardia, plantea algunos problemas. Se podría objetar que la crisis del concepto de obra provocada por los movimientos de vanguardia no es evidente, que la discusión parte, pues, de falsas premisas. «La descomposición de la tradicional unidad de la obra se puede mostrar de modo completamente formal como tendencia colectiva de la modernidad. La coherencia y la independencia de la obra se cuestionan conscientemente y acaso se destruyen metódicamente.»<sup>1</sup> Es preciso asentir a esta constatación de Bubner; no está claro, en cualquier caso, que de ello se desprenda que la estética deba renunciar hoy al concepto de obra. Bubner, por su parte, piensa en el regreso al kantismo como la única estética actual.<sup>2</sup> «Las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras.»<sup>3</sup> La enigmática sentencia de Adorno emplea el concepto de obra en un doble sentido: por un lado, en un sentido general (y desde este punto de vista el arte moderno todavía tiene carácter de obra); por otro, en el

1. R. BUBNER, «Über einige Bedingungen gegenwertiger Aesthetik» [«Acerca de algunas condiciones de la estética contemporánea»], en *Neue Hefte für Philosophie*, núm. 5 (1973), p. 49.

2. La estética kantiana no parte, como sabemos, de una definición de las obras de arte, sino de los juicios estéticos. Sin embargo, para esa teoría, no es decisiva la categoría de obra; más bien al contrario: Kant puede incluir asimismo en sus reflexiones la belleza natural, que no tiene carácter de obra, que no es producida por los hombres.

3. Th. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* [Filosofía de la nueva música] (Ullstein Buch, 2866), Francfort/Berlin/Viena, 1972, (2a.), p. 33.

sentido de obra de arte orgánica (Adorno habla de «obra redonda»), y es este concepto limitado el que destruye la vanguardia. Esto nos vale, pues, para distinguir entre un significado general del concepto de obra y un determinado uso histórico. En un sentido general, la obra de arte se establece como unidad de generalidades y particularidades. Esta unidad, sin la cual no puede concebirse una obra de arte, se realiza, sin embargo, de modos muy diversos en las distintas épocas del desarrollo del arte. En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación. Aquí el momento de la unidad está en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor. Adorno señala con razón que «incluso donde el arte [...] consiste en una discrepancia y disonancia extrema, hay también momentos de unidad: sin ellos no existiría la disonancia».<sup>4</sup> La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas.

La argumentación precedente nos puede servir para replicar a los teóricos que mantienen que la categoría de obra está definitivamente anticuada, pues podemos mostrar que los movimientos históricos de vanguardia desarrollaron actividades cuya adecuada comprensión requiere el uso de la categoría de obra: por ejemplo, los actos dadaístas cuyo propósito manifiesto era la provocación del público. En estos actos se trata de algo más que de la liquidación de la categoría de obra: se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital. Hay que insistir en que, incluso en sus manifestaciones extremas, los movimientos de vanguardia se refieren

4. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [Teoría estética], editada por Gretel Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften* [Obras completas], 7), Francfort, 1970, p. 235; en adelante: *AT*.

negativamente a la categoría de obra. Los *ready mades* de Duchamp, por ejemplo, sólo tienen sentido en conexión con la categoría de obra. Cuando Duchamp firma un objeto cualquiera producido en serie, y lo envía a una exposición, su provocación al arte implica un determinado concepto de arte. Y el hecho de que firme los *ready mades* supone una clara referencia a la categoría de obra. La firma, que hace a la obra individual e irrepetible, se estampa precisamente sobre el producto en serie. Con ello se cuestiona provocativamente el concepto de esencia del arte, tal y como se ha conformado desde el Renacimiento, como creación individual de obras singulares; el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra. ¿No estará, pues, en decadencia la categoría de obra? La provocación de Duchamp se dirige en general contra la institución social del arte, ya que la obra de arte pertenece a esa institución, el ataque también le afecta. Y sin embargo, es un hecho histórico que después de los movimientos de vanguardia se han seguido produciendo obras de arte, que la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia.

Una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales que los movimientos de vanguardia han causado en el ámbito del arte, como tampoco puede prescindir del hecho de que el arte se halla desde hace tiempo en una fase posvanguardista. Esta se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística. No hay que ver en ello una «traición» a los fines de los movimientos de vanguardia (superación de la institución social del arte, unión del arte y de la vida), sino el resultado de un proceso histórico. Podemos explicarlo del modo siguiente: el fracaso del ataque de los movimientos históricos de vanguardia contra la institución arte, su incapacidad para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital. Pero el ataque la ha mostrado como institución y ha descubierto su principio en la (relativa) dis-

continuidad del arte en la sociedad burguesa. Todo arte posterior a los movimientos históricos de vanguardia en la sociedad burguesa ha de ajustarse a este hecho: puede darse por satisfecho con su *status* de autonomía, o puede emprender iniciativas que acaben con ese *status*, pero lo que ya no puede —sin renunciar a la pretensión de verdad del arte— es negar sencillamente el *status* de autonomía y crear en la posibilidad de un efecto inmediato.

Así pues, lo que refiere la categoría de obra no sólo es restaurado a partir del fracaso de la intención vanguardista de reintegrar el arte a la praxis vital, sino que incluso se amplía. El *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la praxis vital, hoy es reconocido como obra de arte. El *objet trouvé* ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra autónoma que tiene un sitio, como las demás, en los museos.<sup>5</sup>

La restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que la vanguardia hoy ya es historia. Naturalmente, hoy se producen intentos de continuar la tradición de los movimientos de vanguardia (y que este concepto se pueda poner por escrito, sin que nos choque, muestra una vez más que la vanguardia ha surgido históricamente); pero tales intentos, como por ejemplo los *happenings* —que podríamos llamar neovanguardistas— ya no pueden alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas, independientemente de que puedan ser planeados y llevados a cabo con una mayor perfección.<sup>6</sup> Esto se explica por el hecho de que el medio pro-

5. Cf. la exposición que se presenta en Bruselas y en otras ciudades: *Metamorphose des Kunst und Antikunst, 1910-1970* [*Metamorfosis de las cosas. Arte y antiarte, 1910-1970*], Bruselas, 1970.

6. Cf. a este respecto M. DAMUS, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der «avantgardistischen» Kunst der sechziger Jahre* [*Funciones del arte figurativo en el capitalismo tardío. Investigación sobre el arte «vanguardista» de los años sesenta*] (Fischer Taschenbuch, 6194), Frankfurt, 1973. El autor trata de poner de relieve la función afirmativa d-

puesto por los vanguardistas ha perdido, desde entonces, una parte considerable de su efecto de *shock*. Aunque también puede ser decisivo el que la superación del arte que pretendieron los vanguardistas, su reingreso a la praxis vital, después de todo no haya tenido lugar. La recuperación de las intenciones vanguardistas y de los propios medios de la vanguardia no puede ya, en un contexto distinto, volver a alcanzar el efecto restringido de las vanguardias históricas. En tanto que el medio con cuya ayuda esperan alcanzar los vanguardistas la superación del arte ha obtenido con el tiempo el *status* de obra de arte, su aplicación ya no puede ser vinculada legítimamente con la pretensión de una renovación de la praxis vital. Dicho brevemente: la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas. Esto es cierto al margen de la conciencia que tenga el artista de su actividad, y que muy bien puede ser vanguardista.<sup>7</sup> Pero, en lo concerniente al efecto social de la obra, éste ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del *status* de sus productos. El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención

---

arte neovanguardista. Por ejemplo: «El arte pop [...], que en la elección de los objetos y de los colores y en el modo de ejecución parece unido íntimamente a la vida de las grandes ciudades americanas, como cualquier arte previo, hace, por así decirlo, publicidad de cómics, estrellas de cine, sillas eléctricas, cuartos de baño, coches y accidentes de coches, herramientas y comestibles de toda clase, hace publicidad de la publicidad» (pp. 76 y ss.). Sin embargo, Damus no dispone de un concepto de los movimientos históricos de vanguardia, por lo que tiende a descuidar la divergencia entre dadaísmo y surrealismo, por un lado, y el arte neovanguardista de los años sesenta, por el otro.

7. Por ejemplo, con referencia explícita a la exigencia de Breton de practicar la poesía, Gisela DISCHNER resume las intenciones de la poesía concreta del modo siguiente: «La obra de arte concreta aspira sin embargo a una situación utópica: su anulación en la realidad concreta» (*Konkrete Kunst und Gesellschaft* [*Arte concreto y sociedad*], en «Konkrete Poesia. Text + Kritik», núm. 25 [enero de 1970], p. 41).

vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital. Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores.

Hablar de una restauración de la categoría de obra desde el fracaso de los movimientos históricos de vanguardia no carece de problemas. Podría dar la impresión de que los movimientos de vanguardia no han tenido un significado radical para el desarrollo ulterior del arte en la sociedad burguesa. Pero así como las intenciones políticas de los movimientos de vanguardia (reorganización de la praxis vital por medio del arte) no han sobrevivido, su efecto a nivel artístico es, en cambio, difícilmente exagerable. Desde este punto de vista, la vanguardia ha sido revolucionaria, pues ha destruido el concepto tradicional de obra orgánica y ha ofrecido otro en su lugar, que a continuación trataremos de delimitar.<sup>8</sup>

8. El significado adjudicado aquí a los movimientos de vanguardia no es compartido, ni mucho menos, por todos los investigadores. En *Die Struktur der modernen Lyrik [La estructura de la lírica moderna]*, de H. FRIEDRICH, que pretende ser una teoría de la poesía moderna, se excluye por completo el dadaísmo, y sólo se lee en la nueva edición ampliada, en el cuadro cronológico: «1916. Nace el dadaísmo en Zürich» (*Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts [La estructura lírica moderna desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX]* [Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, 25/26/26a], Hamburgo, 1968 [2a.] [1a., 1956], p. 288). Sobre el surrealismo, se dice: «De los surrealistas sólo nos puede interesar su programa, que confirma con instrumentos pseudocientíficos un modo de hacer poesía inaugurado por Rimbaud. La convicción de que el hombre puede ampliar ilimitadamente su experiencia en el caos del inconsciente; la convicción de que el loco, al crear una "sobre-realidad", no es menos "genial" que el poeta; la concepción de la poesía como un dictado amorfo del inconsciente; éstos son algunos puntos de ese programa. Así se confunde el vómito —incluso poético— con la creación. De ello no resulta ninguna poesía de rango. Líricos de calidad elevada, que se suelen incluir entre los surrealistas, como Aragon o Eluard, apenas deben su poesía a semejante programa, sino más bien a la general fuerza estilística que desde Rimbaud ha incorporado la lírica al lenguaje de lo ilógico» (*id.*, p. 192). En primer lugar, hay que dejar bien claro que la perspectiva de mi

La *Ästhetische Theorie* de Adorno no se concibe ciertamente como una teoría de la vanguardia, sino que pretende una generalidad mayor; Adorno parte, no obstante, del conocimiento de que el arte del pasado sólo se puede comprender a la luz del arte moderno. Es natural entonces investigar si las categorías aplicadas por Adorno en el importante capítulo sobre lo moderno (*ÄT*, pp. 31-56 [ed. castellana, pp. 29-66]) son útiles para una comprensión de las obras de arte de vanguardia.<sup>9</sup>

trabajo es distinta a la de Friedrich. Lo que yo llamo la comprensión de las rupturas históricas esenciales en el desarrollo del fenómeno arte en el seno de la sociedad burguesa, lo llama Friedrich «poesía de rango». Hay algo más importante acaso: la tesis de la unidad estructural desde Baudelaire hasta Benn no puede ser discutida si se acepta el concepto de estructura de Friedrich, que resulta problemático. No se trata de la palabra estructura (en el pasaje citado Friedrich habla, por ejemplo, de «fuerza estilística»), utilizada en un sentido distinto al del estructuralismo, que sólo se conoció tardíamente en Alemania, sino del procedimiento científico. Este procedimiento se caracteriza por el hecho de que Friedrich reúne bajo el concepto de estructura fenómenos completamente heterogéneos: procedimientos poéticos (por ejemplo, técnicas de encadenado), contenidos explícitos (el aislamiento, la angustia) y un teorema poetológico del poeta (la magia del lenguaje). La unidad de estos diversos ámbitos se consigue con la ayuda del concepto de estructura. Pero de estructura sólo se puede hablar cuando están relacionadas categorías de idéntico orden. Queda la cuestión de si los procedimientos artísticos de las vanguardias no fueron ya completamente desarrollados por Rimbaud. Aquí se trata del problema de los «precursores». Éstos son descubiertos en base a la estructura narrativa de las interpretaciones históricas, pero siempre sólo *a posteriori*. Únicamente cuando se han determinado los procedimientos empleados por Rimbaud (no todos), se le puede describir como «precursor» de la vanguardia. Dicho de otra manera: sólo gracias a los movimientos de vanguardia atribuimos hoy a Rimbaud la importancia que se merece.

9. Adorno llama moderno al arte producido desde Baudelaire. El concepto abarca, pues, los antecedentes de los movimientos de vanguardia, los propios movimientos y la neovanguardia. Mientras que yo intento mostrar los movimientos históricos de van-

En el centro de la teoría de Adorno sobre el arte moderno se encuentra la categoría de lo nuevo. Adorno cuenta desde luego con la posible objeción contra la aplicación de esa categoría, y trata de debilitarla sin esperar su llegada: «En una sociedad esencialmente no tradicionalista [o sea, la burguesa] la tradición estética es dudosa *a priori*. La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario» (AT, p. 38 [ed. castellana, p. 36]). «Pero no niega [el concepto de lo moderno] lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte superior, sino la tradición como tal y, en esta medida, sirve de ratificación del principio burgués en el arte» (idem.). Adorno hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno. Piensa que la categoría se apoya en la hostilidad contra la tradición que caracteriza a la sociedad burguesa capitalista. Adorno ha aclarado estas manifestaciones en otro lugar: «La sociedad burguesa cae por completo bajo la ley del cambio, del "igual por igual", de cálculos que ajustan y donde todo cuadra. El cambio es en su esencia propia algo intemporal, como la ratio misma [...]. Pero esto quiere decir nada menos que recuerdo, tiempo, memoria [...] son liquidados como un residuo irracional.»<sup>10</sup>

Empecemos por aclarar con algunos ejemplos el pen-

guardia como un fenómeno delimitado por la historia, Adorno parte de la unidad del arte moderno como el único arte legítimo del presente. Por medio de una historia del concepto de «moderno» y de su puesta en cuestión, H. R. JAUB ha esbozado una historia de la experiencia de la transición desde la antigüedad tardía hasta Baudelaire: «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität [«Tradición literaria y consciencia presente de la modernidad»], en su *Literaturgeschichte als Provocation* [Historia de la literatura como provocación] (Ed. Suhrkamp, 418), Francfort, 1970, pp. 11-66.

10. Th. W. ADORNO, Was bedeutet: «Aufarbeitung der Vergangenheit» [«Qué significa acabamiento del pasado»], en su *Erziehung zur Mündigkeit* [Educación para la mayoría de edad], editado por G. Kadelbach, Francfort, 1970, p. 13.

samiento de Adorno. La novedad como categoría estética ha sido propuesta por los modernos desde hace mucho tiempo, incluso como programa. El trovador cortesano se presenta con la aspiración de cantar una «nueva canción»; los autores de la tragicomedia francesa dicen satisfacer, mediante la *nouveauté*, una exigencia del público.<sup>11</sup> En ambos casos se trata de algo distinto a la pretensión de novedad del arte moderno. La «nueva canción» de los poetas cortesanos no consiste sólo en un determinado tema (el amor), sino también en una cantidad de motivos particulares; aquí se llama novedad a la variación dentro de los estrechos límites de un género. En la tragicomedia francesa ya no están predeterminados los temas, pero sí un esquema de desarrollo, en el que los cambios repentinos del argumento (por ejemplo, cuando descubrimos que un personaje muerto no había muerto en realidad) constituyen el distintivo del género. En la tragicomedia, que se aproxima a lo que más tarde se llamará literatura de consumo, los efectos de *shock* (*surprise*) que el público reclama están previstos ya por los esquemas estructurales del género; la novedad surge como efecto calculado y establecido. Finalmente podríamos recordar un tercer tipo de novedad, aquel que los formalistas rusos quisieron convertir en la ley de desarrollo de la literatura: la renovación de los procedimientos dentro de una línea literaria dada. El procedimiento «automático», que ya no se percibe como forma y que precisamente por ello ya no permite tampoco ninguna nueva visión de la realidad, debe ser reemplazado por uno nuevo, libre de tales limitaciones, hasta que él mismo se haga «automático» y exija una nueva sustitución.<sup>12</sup>

11. Sobre la *nouveauté* en la tragicomedia, cf. P. BÜRGER, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetisch Analyse* [Las primeras comedias de Pierre Corneille y el teatro francés hacia 1630. Un análisis de sus consecuencias estéticas], Francfort, 1971, pp. 48-60.

12. Cf. a este respecto J. TYNJANOV, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* [Los recursos artístico-

Ninguno de estos tres tipos de novedad coincide con lo que Adorno llama la caracterización de lo moderno. No se trata ya de variaciones dentro de los estrechos límites de un género (por ejemplo la «nueva canción»), ni de un efecto de sorpresa garantizado por la estructura del género (por ejemplo, la tragicomedia), ni de la renovación de los procedimientos de una línea literaria; no se trata de un súbito desarrollo, sino de la ruptura de una tradición. Lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente. Ya no se niegan los principios operativos y estilísticos de los artistas, válidos hasta ese momento, sino la tradición del arte en su totalidad.

En este punto aplica Adorno la categoría de la nueva crítica. Se inclinará, pues, a considerar que la singular ruptura histórica con la tradición, que caracterizó a los movimientos históricos de vanguardia, debe considerarse el principio de desarrollo del arte moderno en general: «La activación del cambio de los programas y tendencias estéticas, que los filisteos han despreciado como un abuso de la moda, se ve afectada por una hostilidad que crece incesantemente, que ya Valéry percibió.»<sup>13</sup> No se le oculta a Adorno, desde luego, que la novedad es la etiqueta bajo la que el mercado ofrece siempre a los consumidores las mismas mercancías (AT, p. 39). Su argumentación se hace discutible cuando proclama que el arte se «apropia» del mercado de los bienes de consumo. «Sólo conduciendo su imaginación [la poesía de Baudelaire] hacia la propia autonomía, puede atravesar ese mercado que le es heterónimo. Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y lo extraño» (AT, p. 39 [ed. castellana, p. 36]). Aquí em-

*literarios y la evolución de la literatura* (ed. Suhrkamp, 197), Frankfurt, 1967, pp. 7-60 especialmente la p. 21.

13. Th. W. ADORNO, «Thesen über Tradition» [«Tesis sobre la tradición»], en su *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica [Sin modelo. Parva Aesthetica]* (ed. Suhrkamp, 201), Frankfurt, 1967, p. 33.

pieza a tomarse venganza el hecho de que Adorno no trate de fijar con precisión el carácter histórico de la categoría de lo nuevo. Al omitir esta tarea, debe deducir directamente la categoría de la sociedad de consumo. Para Adorno, pues, la categoría de lo nuevo es la necesaria duplicación en el ámbito artístico del fenómeno dominante en la sociedad de consumo. Éste sólo puede consistir, ya que las mercancías que se producen también son vendidas, en que es preciso seducir siempre al comprador con el estímulo de la novedad del producto. Según Adorno, el arte también está sometido a esta presión, con lo cual espera ver en la ley que domina en la sociedad la propia resistencia contra ésta. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la sociedad de consumo la categoría de lo nuevo no es substancial, sino que se queda en la apariencia. No designa la esencia de la mercancía, sino la apariencia que se le impone artificialmente (pues lo nuevo en la mercancía es sólo la presentación). Cuando el arte se acomoda a esa superficialidad de la sociedad de consumo, hay que reconocer con pesar que debe servirse precisamente de tal mecanismo para oponer resistencia a la propia sociedad.

La resistencia que Adorno cree descubrir bajo la presión contra la renovación es, en realidad, difícilmente encontrable; esto queda reservado al sujeto crítico, que en virtud de un pensamiento dialéctico puede percibir la positividad en lo negativo. Pero, frente a esto, hay que señalar que allí donde al arte se somete de hecho a la presión para la innovación que impone la sociedad de consumo, ya no se puede distinguir de la moda. Lo que Adorno llama «imitación de lo endurecido y lo extraño» podía haberlo inspirado Warhol: la reproducción de 100 latas Campbell's implica resistencia contra la sociedad de consumo sólo si se quiere entender así. La neovanguardia, que recupera la ruptura vanguardista con la tradición, tiende a admitir insensatamente cualquier pretensión de sentido. Para presentar con justicia la posición de Adorno hay que tener en cuenta, desde luego, que con la «imitación de lo endurecido» no se refirió sencillamente a la acomodación, sino que quiso decir presentación de lo que

es el caso; y en esta interpretación fidedigna vemos que confiaba en una posible percepción de algo que en otro tiempo permanecía oculto. Pero él mismo ha visto la aporía, en lo concerniente al arte, como se muestra en el siguiente párrafo: «No hay que juzgar si se trata en general de un altavoz de las conciencias acomodadas, que hace tabla rasa con toda expresión, o si se trata en cambio de la expresión atónita, inexpressiva, que aquél denuncia» (AT, p. 179).

Se muestran así los límites de la utilidad de la categoría de lo nuevo para la comprensión de los movimientos históricos de vanguardia. Si se tratara de comprender una transformación de los medios artísticos de representación, entonces la categoría de lo nuevo sería aplicable. Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han obrado una ruptura de la tradición, de cuyas consecuencias se desprende una transformación de los sistemas de representación,<sup>14</sup> entonces tal categoría ya no es apropiada

14. En contraste con las continuas transformaciones de los medios particulares de representación acuñados por el desarrollo del arte, la transformación de los sistemas de representación (incluso cuando se prolonga notablemente) es un acontecimiento histórico trascendental. P. FRANCASTEL ha investigado esta transformación de los sistemas de representación (*Études de sociologie de l'art [Estudios de sociología del arte]* [Bibl. Méditations, 74], París, 1970): en el curso del siglo XV se ha formado en la pintura un sistema de representación caracterizado por la perspectiva y por una creación uniforme del espacio. Mientras que las diferencias de tamaño entre las figuras remiten en la pintura medieval a su distinto significado, desde el Renacimiento muestran el puesto de la figura en relación con un espacio adecuado a la geometría euclídea. Y mientras que la pintura medieval reúne varias escenas y permite contar una historia, desde el Renacimiento el espacio de la pintura es uniforme, sólo permite representar un determinado acontecimiento. Este sistema de representación, caracterizado aquí de modo esquemático, ha dominado el arte occidental durante quinientos años. Pero a comienzos del siglo XX pierde su autoridad indiscutible. En el propio Cézanne, la perspectiva central pierde ya la importancia que todavía tenía en los impresionistas, que la conservaron pese a su descomposición de las formas. De este modo, se acaba con la autoridad universal de los sistemas de representación tradicionales.

para reflejar la situación. Pierde todo su valor cuando se descubre que los movimientos históricos de vanguardia no sólo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución arte en general. Se trata, desde luego, de hacer algo «nuevo», sólo que este algo «nuevo» se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación. El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y apenas sirve, tampoco, como categoría para la descripción de las obras de vanguardia, no sólo por ser general e inespecífico, sino incluso porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria. También plantea problemas la opinión de Adorno, según la cual el cambio siempre rápido de tendencias artísticas corresponde a una necesidad histórica. La interpretación dialéctica de la acomodación a la sociedad de consumo, como resistencia contra ella misma, conduce al problema de la concordancia fastidiosa entre modas de consumo y lo que acaso se debiera llamar modas artísticas.

Desde aquí se puede reconocer la relatividad histórica de otro teorema de Adorno: la opinión de que sólo el arte que sigue a la vanguardia puede hacer justicia al momento histórico de desarrollo de las técnicas artísticas. Hay que preguntarse seriamente si la ruptura con la tradición, llevada a cabo por los movimientos históricos de vanguardia, no ha hecho superfluo el discurso que relaciona el tiempo presente con el momento histórico de las técnicas artísticas. La seducción que manifiestan los movimientos de vanguardia por los procedimientos artísticos de épocas pasadas (piénsese, por ejemplo, en la técnica de los viejos maestros en muchas obras de Magritte) hace casi imposible referirse a un nivel histórico de los procedimientos artísticos. Los movimientos de vanguardia han transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso.

La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento. De manera que la neovanguardia, al alzarse con esta pretensión, sólo puede honrarla, porque ya fue realizada en un período anterior. Contra la aplicación de técnicas realistas ya no se puede argumentar hoy aludiendo al nivel histórico de las técnicas. Si Adorno argumentó así, ello nos muestra que como teórico pertenece a la época de los movimientos históricos de vanguardia. Prueba de esto es que vio los movimientos de vanguardia no como algo histórico, sino como algo vivo incluso en el presente.<sup>15</sup>

### 3. EL AZAR

En su aproximación a una historia de los «azares literarios», o sea, de las versiones que la literatura ha dado del azar desde el romance cortesano de la Edad Media, Köhler reserva un voluminoso capítulo a la literatura del

15. Sólo es consecuente cuando la conciencia neovanguardista apoya la pretensión política que vincula a su producción en una argumentación ligada estrechamente a Adorno. Chris BEZZEL, un autor de poesía concreta, afirmará así que «un escritor revolucionario no es el que realice una composición semántico-poética que tenga la necesidad de la revolución como contenido y como propósito, sino aquel que con medios poéticos revoluciona la poesía como modelo de la revolución misma [...] en comparación con la alienación de la burguesía tardía, la alienación compuesta por el arte respecto a la realidad represiva es una fuerza que empuja hacia adelante. Esta fuerza es dialéctica, ya que pone en funcionamiento la alienación estética respecto a la realidad insoportable» (*dichtung und revolution [poesía y revolución]*, en «Konkrete Poesie. Text + Kritik», núm. 25 (enero de 1970), pp. 35 y ss.). Pero el propio Adorno se muestra bastante escéptico con respecto a esa «enorme fuerza que empuja hacia adelante» del arte neovanguardista; en la Teoría estética, como hemos visto, se llega a apuntar la total ambivalencia de tales obras, abriendo la posibilidad de su crítica.

siglo xx. «El fervor entusiasta por el material y su resistencia contra el azar es, desde las poesías de Tristan Tzara a base de recortes de papel hasta los modernos *happening*, no causa, sino consecuencia de una situación social, en la cual la falsa conciencia sólo respeta las manifestaciones de azar, libres de ideología, no estigmatizados por la total cosificación de las relaciones vitales entre los hombres.»<sup>16</sup> Köhler señala justamente el abandonarse al material como característica tanto del arte vanguardista como del neovanguardista, pero ya me parece más dudoso que pueda encajar, como pretende, la interpretación que dio Adorno de este fenómeno. En el ejemplo del *hasard objectif* (azar objetivo) de los surrealistas hay que mostrar, por un lado, las esperanzas que pusieron los movimientos de vanguardia en el azar; y, por otro, la ideologización que cometen con el uso de tal categoría, precisamente en base a esas esperanzas.

Al comienzo de *Nadja* (1928), Breton cuenta una serie de extraños acontecimientos en los cuales se aclara lo que los surrealistas entienden por «azar objetivo». Los acontecimientos siguen un patrón básico: dos sucesos se ponen en conexión en base al hecho de que muestran una o más coincidencias. Por ejemplo: Breton y su amigo descubren en el *marché aux puces*, al hojear una obra de Rimbaud, a una joven vendedora que no sólo escribe versos, sino que incluso ha leído el *Paysan de Paris* [*Un campesino de Paris*], de Aragon. El segundo «suceso» no se recoge aquí de manera expresa, porque los lectores de Breton ya lo conocen: los surrealistas son poetas, y Aragon es uno de ellos. El azar objetivo se basa en la selección de elementos semánticos concordantes (aquí: poeta y Aragón) en sucesos independientes entre sí. Los surrealistas constatan la coincidencia, que remite a un sentido no captable. El azar se da pues «de por sí», pero exige por parte de los surrealistas una orientación que permite ob-

16. E. KÖHLER, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* [*El azar literario, lo posible y la necesidad*], Munich, 1973, cap. 3, y aquí p. 81.

servar la coincidencia de elementos semánticos en sucesos independientes entre sí.<sup>17</sup>

Valéry ha observado correctamente que el azar se puede provocar. Para lograr un resultado azaroso basta con elegir un objeto de entre una cantidad de objetos similares. Entonces los surrealistas, en realidad, no producen azar, aunque dedican mucha atención a lo que cae fuera de toda expectativa, y permiten señalar «azares» que, a causa de su insignificancia (su falta de relación con los pensamientos dominantes de los individuos pasarían desapercibidos. A partir de la constancia de que en una sociedad ordenada conforme a la racionalidad de los fines, la posibilidad de desarrollo de los individuos está siempre limitada, los surrealistas tratan de descubrir momentos de imprevisibilidad en la vida cotidiana. Su atención se dirige, pues, hacia fenómenos que no tienen cabida en el mundo de la racionalidad de los fines. El descubrimiento de las maravillas de lo cotidiano representa, evidentemente, un enriquecimiento de las posibilidades de experiencias del «hombre urbano»; sin embargo, está ligada a un tipo de conducta que renuncia a las iniciativas en favor de una predisposición universal a la impresión. Los surrealistas no se dan por satisfechos con ella, y buscan la provocación de lo excepcional. La fijación por determinados lugares (*lieux sacrés*) y su esfuerzo por una *mythologie moderne* muestran que lo que ellos pretenden, dominando el azar, es poder repetir lo extraordinario.

El aspecto ideológico de la interpretación surrealista de la categoría de azar no reside en el intento por dominar lo extraordinario, sino en la inclinación a ver en el azar un sentido objetivo. El sentido es siempre obra de individuos y grupos; de las relaciones de comunicación

17. Sobre el significado de la orientación como categoría de la estética de la producción, cf. P. BÜRGER, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* [El surrealismo francés. Estudios sobre el problema de la literatura de vanguardia], Francfort, 1971, pp. 154 y ss. Para lo que sigue, véase el análisis del *Paysan de Paris* de Aragon que se incluye en esta obra.

entre los hombres no se desprende ningún sentido. Para los surrealistas, sin embargo, hay un sentido en las cosas azarosas, en las constelaciones de sucesos, al que ellos se refieren como «azar objetivo». Aunque el sentido no se deje determinar, no van a cambiar las expectativas surrealistas, pues esperan encontrarlo en la realidad. En este hecho hemos de ver una abolición del individuo (burgués). Puesto que el momento activo de formación de la realidad está en cierto modo ocupado por los hombres de la sociedad de la racionalidad de los fines, al individuo que protesta contra la sociedad sólo le resta entregarse a una experiencia cuya característica y cuyo valor consisten en la independencia de los fines. Que el sentido buscado en el azar sea siempre inaprehensible se explica por el hecho de que si fuera determinado, sería asumido en seguida por la racionalidad de los fines, y perdería así su valor de protesta. Así pues, la esperanza sólo se explica por la total oposición a la sociedad existente. Pero al no reconocer que un determinado dominio de la naturaleza necesita una organización social, los surrealistas corren el peligro de que su protesta se convierta de pronto en protesta contra lo social. No se critica la finalidad de la sociedad burguesa capitalista, que hace del beneficio el principio dominante, sino la racionalidad de los fines en general. Así el azar, al que los hombres están sometidos de modo completamente heterónomo, se convierte paradójicamente en la clave de la libertad.

Una teoría de la vanguardia no puede admitir, sin más, tal y como ha sido desarrollado por los teóricos de la vanguardia, el concepto de azar; pues se trata de una categoría ideológica: la producción de sentido, que es un asunto humano, es atribuida a la naturaleza, y no queda más que descifrarlo. Esta reducción del sentido producido en los procesos comunicativos a la naturaleza no es arbitraria; está relacionada con la abstracción de la protesta que caracteriza a la temprana fase del movimiento surrealista. Pero la teoría de la vanguardia no puede renunciar por completo a la categoría de azar, aunque sólo sea porque es decisiva para la comprensión del movimiento su-

realista. El significado que los surrealistas han dado a la categoría, que se puede considerar como categoría ideológica, permite al científico captar la intención del movimiento, aunque deba criticarse al mismo tiempo la misión para la que fue concebida.

Hay una aplicación de la categoría de azar distinta a la que hemos visto hasta ahora, que localiza el azar en la obra de arte y no en la realidad, en lo producido y no en lo percibido, pues el azar puede producir de muy distintas maneras. Podemos distinguir entre producción inmediata o mediada del azar. La primera surge en la pintura durante los años cincuenta, con movimientos como el tachismo, el *action painting* y algunos otros. Se trata de mojar la tela con el pincel. La realidad ya no es formada ni interpretada: se renuncia a la creación intencionada de figuras en favor de un desarrollo de la espontaneidad; el azar abandona en buena medida la figuración. El pintor, liberado de toda presión y regla formal, se entrega finalmente a una subjetividad vacía. El sujeto ya no puede entregarse a algo exigido por el material y la tarea; el resultado deviene azaroso en el mal sentido de la palabra, o sea, que resulta arbitrario. La protesta total contra aquel momento de coacción conduce al pintor no hacia la libertad de la forma, sino únicamente hacia la arbitrariedad, aunque ésta pueda luego ser interpretada como expresión de individualidad.

Tenemos por otra parte la producción mediada de azar. Ésta ya no es el resultado de una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino que es, por el contrario, fruto de un cálculo muy preciso. Pero el cálculo se refiere al medio; el producto es bastante imprevisible. «El progreso del arte como actividad», subraya Adorno, está «acompañado por la tendencia hacia la determinación absoluta. Se ha señalado con razón la convergencia entre las obras realizadas totalmente conforme a la técnica y las que son absolutamente azarosas» (AT, p. 47). El principio de construcción renuncia a la imaginación subjetiva en favor de un abandono de la construcción al azar. Adorno lo explica como reacción a la impotencia del individuo

burgués: «La impotencia en que la tecnología ha sumido al sujeto, desatada por él mismo, ha sido recibida en la conciencia, se ha convertido en programa» (AT, p. 43). Aquí se repite la interpretación que ya hemos visto al discutir la categoría de lo nuevo. Acomodarse a la alienación parece ser la única forma posible de resistencia contra ésta. La observación que hicimos antes se aplica, *mutatis mutandis*, también aquí.

Cabe suponer que la tesis de Adorno, que ve en la primacía de la construcción una legalidad a la que los artistas se abandonan sin poder prever las consecuencias de ello, resulta de su familiaridad con los modos de composición de la música dodecafónica. En su *Philosophie der neuen Musik* [*Filosofía de la nueva música*] llama a la racionalidad dodecafónica «un sistema cerrado y opaco a la vez, en el cual la constelación de los medios es hipostasiada de inmediato como finalidad y ley [...]. La legalidad en la que ésta se cumple queda oculta por el material, al que determina sin que este determinar mismo ofrezca un sentido».<sup>18</sup>

La producción de azar por la aplicación de un principio de construcción se da en la literatura, si no me equivoco, con la poesía concreta, más tarde que en la música. La menor importancia de lo semántico en la música tiene como consecuencia que en el caso de la construcción formal, la música y la literatura estén muy próximas. Para que el material literario se someta completamente a una ley de construcción que le es siempre ajena, es preciso que renuncie al contenido semántico. Hay que dejar bien claro, sin embargo, que la aplicación de una legalidad al material de la literatura tiene un valor distinto al de la aplicación de un principio de construcción semejante a la música, en base a la genuina diversidad de los medios.

18. Th. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, p. 63.

#### 4. EL CONCEPTO DE ALEGORÍA EN BENJAMIN

Una tarea central de la teoría de la vanguardia es el desarrollo de un concepto de las obras de arte inorgánicas. Semejante tarea puede iniciarse a partir del concepto de alegoría de Benjamin, que, como vimos, es una categoría articulada especialmente rica, apropiada para referirse tanto al aspecto de la producción como al del efecto estético de las obras de vanguardia. Benjamin ha desarrollado, como sabemos, el concepto para la literatura barroca;<sup>19</sup> se puede afirmar, sin embargo, que su objeto más apropiado es la obra de vanguardia. Dicho de otra manera: la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia es lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría como su aplicación a la literatura del barroco, pero no al contrario. Puesto que allí el desarrollo de los objetos se apoya también en la interpretación del pasado inmediato, se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico), aunque obviamente habrá que prescindir de los momentos que derivan de su aplicación a la literatura barroca.<sup>20</sup> Aún así, es lógico preguntar cómo

19. W. BENJAMIN, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* [Origen de la tragedia alemana], editado por R. Tiedemann, Frankfurt, 1963, pp. 174 y ss.; en lo que sigue citaremos como *Ursprung*.

20. En mi *Der französische Surrealismus*, cap. XI, pp. 174 y ss., he aplicado el concepto de alegoría de Benjamin como instrumento para la interpretación de la poesía de Breton. Creo que ha sido G. Lukács el primero en afirmar que el concepto de alegoría de Benjamin se puede aplicar a la obra de vanguardia («Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus» [«Los principios ideológicos del vanguardismo»], en su *Wider den mißverstandenen Realismus* [Contra el realismo mal entendido], Hamburgo, 1958, pp. 41 y ss.). La investigación de Benjamin obedece al interés por una comprensión de la literatura contemporánea, y ello no sólo es evidente por sus referencias al impresionismo en la introducción a su obra (*Ursprung*, pp. 41 y ss.), sino que Asja Lacis lo ha mostrado explícitamente: «En segundo lugar, dice que su investigación no es académica, sino que tiene conexión inmediata con problemas contemporáneos muy actuales. Insiste explícitamente en que en su trabajo ha señalado la búsqueda de un len-

el carácter de un determinado tipo de obra de arte (la alegórica) puede explicar en su estructura social épocas tan distintas. Sería un error buscar, para responder a esta pregunta, afinidades histórico-sociales entre ambas épocas, suponiendo que formas artísticas iguales tienen por necesidad un mismo fundamento social. Éste no es el caso. Habría que entender, más bien, que las formas artísticas deben su origen a un determinado contexto social, pero que no mantienen ningún vínculo con tal contexto ni con situaciones sociales análogas, que en contextos sociales distintos podrían asumir otras funciones. La investigación no debe centrarse en la posible analogía entre contexto primario y secundario, sino en las modificaciones sociales de la función de la forma artística.

Si se descompone el concepto de alegoría obtenemos el siguiente esquema: 1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. «La pintura en el terreno de la intuición alegórica es fragmento, runa [...]. La falsa apariencia de la totalidad desaparece» (*Ursprung*, p. 195). 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. «Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico» (*Ursprung*, pp. 204 y s.). El trato del alegó-

guaje formal por lo dramático barroco como un fenómeno análogo al expresionismo. Por eso, dice, he tratado con tanto detalle los problemas artísticos de la alegoría, del emblema y del ritual» (*Revolutionäre im Beruf* [...] [Revolucionario por profesión], editado por Hildegard Brenner, Munich, 1971, p. 44).

rico con las cosas supone un intercambio prolongado de simpatía y hastío: «la absorta simpatía de los enfermos por lo esporádico y lo insignificante (se desprende) del desengañado abandono de los emblemas vacíos» (id., p. 207). 4. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: «en la alegoría [reside] la *facies hippocratica* [o sea, el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista» (id., pp. 182 y s.).

Al margen de que los cuatro elementos del concepto de alegoría que hemos presentado puedan aplicarse al análisis de obras de vanguardia, podemos comprobar que se trata de una categoría compleja, que ocupa un puesto especialmente alto en la jerarquía de las categorías para la descripción de obras. Esta categoría reúne claramente dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores). Ya que permite distinguir en el plano del análisis los aspectos de la producción y el efecto estético, sin dejar por ello de pensarlos como unidad, el concepto de alegoría de Benjamin puede ser apropiado para ocupar la categoría central de una teoría de las obras de arte de vanguardia. Con nuestro esquema se puede apreciar ya que la utilidad de la categoría reside en el análisis de la estética de la producción; para el ámbito del efecto estético, sin embargo, requeriría algún complemento.

Una comparación de las obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas), desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros elementos del concepto de alegoría de Benjamin. El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar

por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la «vida» de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta.

La diversidad de las posiciones respecto al material, se reproduce respecto a la constitución de la obra. El clasicista quiere dar con su obra un retrato vivo de la totalidad; tal es su intención, incluso cuando la parte de realidad presentada se limita a ser la restitución de una atmósfera fugaz. El vanguardista, por su parte, reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido). La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos. (Hablaemos de ello en la siguiente sección.)

De los aspectos hasta ahora discutidos del concepto de alegoría, que *describen* un determinado procedimiento, hay que distinguir aquellos que pretenden *interpretar* el procedimiento. Este es el caso cuando Benjamin caracteriza la conducta del artista alegórico como melancólica. Tal interpretación no se puede trasladar alegremente del barroco a la vanguardia, porque en tal caso se daría al procedimiento un significado determinado, despreciando así el hecho de que un procedimiento puede ser aplicado en el curso de la historia con significados diversos.<sup>21</sup> En

21. Sobre el problema de la «semantización de los procedimientos literarios», cf. H. GÜNTHER, «Funktionsanalyse der Literatur» [«Análisis de función de la literatura»], en J. Kolbe (ed.),

el caso de la alegoría parece posible, sin embargo, considerando los modos de creación de los productores, encontrar similitudes entre el alegórico barroco y el alegórico vanguardista. Lo que Benjamin llama melancolía es una fijación en lo singular, destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación. Es natural ver en el concepto de Benjamin la descripción de la mentalidad del vanguardista, al que ya no le está permitido, como al esteticista, transfigurar la propia carencia de función social. El concepto surrealista del *ennui* (del que «aburrimiento» es sólo una traducción parcial) apoyaría tal vez esta interpretación.<sup>22</sup>

También la segunda interpretación, la de la estética de la recepción, que da Benjamin del concepto de alegoría (la alegoría presenta la historia como historia de la naturaleza, o sea, como historia fatal de la decadencia) parece admitir una traducción al arte de vanguardia. Si se toma la conducta del yo surrealista como prototipo de conducta vanguardista, podemos comprobar que ahí la sociedad es reducida a la naturaleza.<sup>23</sup> El yo surrealista

---

*Neue Ansichten einer künftigen Germanistik [Nueva perspectiva de una futura germanística]* (Reihe Hanser, 122), Munich, 1973, pp. 179 y ss.

22. La conducta del yo surrealista, tal y como queda reflejada por Aragón en el *Paysan de Paris* (1926), se determina por la negativa a someterse a las presiones del orden social. La pérdida de posibilidades prácticas de acción, que se deduce de la falta de una función social, da lugar a la aparición de un vacío, precisamente el *ennui*. Desde el punto de vista surrealista, este *ennui* no se valora ni mucho menos negativamente; es, al contrario, la condición decisiva para la transformación de la realidad cotidiana a la que se aplican los surrealistas.

23. Es una lástima que la obra de Gisela Steinwachs, que acierta en su determinación del fenómeno, no cuente con las categorías descriptivas que permiten una comprensión precisa. Cf. Gisela STEINWACHS, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur [...]* [*La mitología del surrea-*

pretende restaurar la originalidad de la experiencia tratando como natural el mundo producido por los hombres. De este modo, sin embargo, la realidad social está protegida contra el pensamiento de un posible cambio. La historia hecha por los hombres se rebaja a historia natural cuando se petrifica en una imagen de la naturaleza. La gran ciudad se experimenta como naturaleza enigmática, por donde el surrealista se mueve como el hombre primitivo por la verdadera naturaleza: en busca de un sentido que debe poder encontrarse en los hechos. En lugar de sumergirse en los misterios de la creación de estas dos naturalezas por el hombre, confía en poder disfrutar del fenómeno como tal sentido. El cambio de función de la alegoría desde el barroco es considerable: la devaluación barroca del mundo en favor del más allá se convierte, en la vanguardia, en una afirmación francamente entusiasta del mismo mundo, aunque en un inmediato análisis de las técnicas artísticas veremos que tal afirmación es desgarrada, que es una expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos.

Las interpretaciones que hemos dado del procedimiento alegórico podrían ser, sin embargo, menos importantes que los conceptos explicitados por los propios procedimientos, entre otras cosas porque ellos, como interpretaciones, se mueven ya a un nivel que requiere análisis de obras concretas. Por lo tanto, para continuar nuestra comparación entre obras orgánicas e inorgánicas, habremos de prescindir en adelante de categorías de la interpretación.

La obra de arte orgánica se ofrece como una creación de la naturaleza: «el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga consciencia de que es arte», escribe Kant (*KdU*, § 45; p. 405 [ed. castellana, p. 212]). Y Georg Lukács distingue una doble misión del

---

*lismo o la devolución de la cultura a la naturaleza]* (Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3), Neuwied/Berlin, 1971, pp. 71 y ss.

realista (en contraste con el artista de vanguardia): «primero el descubrimiento intelectual y configuración artística de esas conexiones [o sea, las conexiones de la realidad social]; segundo, y sin que se pueda separar de lo anterior, el recubrimiento artístico de las conexiones abstraídas y trabajadas, la superación de la abstracción».<sup>24</sup> Lo que Lukács llama «recubrimiento» es precisamente dar apariencia de naturaleza. La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad. La institución arte se realiza, pues, de modo paradójico en la misma obra de arte. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte.

La mencionada distinción también se aplica a los diferentes modos de recepción establecidos por los principios constructivos de cada tipo de obra. (Es obvio que estos modos de recepción no necesitan coincidir en cada caso con los modos efectivos de recepción de cada obra en particular.) La obra orgánica pretende una impresión global. Sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de «totalidad de la obra» como suma de la totalidad de los posibles sentidos.

24. G. LUKÁCS, «Es geht um Realismus» [«Se trata del realismo»], en *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation* [Marxismo y literatura. Una documentación], editado por F. J. Raddatz, tomo II, Reinbeck en Hamburgo, 1969, pp. 69 y ss. En la edición castellana (v. Bibliografía), p. 21.

Es importante aclarar desde el principio que el concepto de montaje no introduce ninguna categoría nueva, alternativa al concepto de alegoría; se trata, más bien, de una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría. El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra. Puesto que el concepto juega un papel no sólo en las artes plásticas y en la literatura, sino también en el cine, debemos averiguar a qué se refiere en cada medio concreto.

El cine se basa, como sabemos, en el encadenamiento de imágenes fotográficas que producen impresión de movimiento por la velocidad con que se suceden ante nuestra vista. El montaje de imágenes es la *técnica operativa* básica en el cine; no se trata de una técnica artística específica, sino que viene determinada por el medio. Aunque se podría hacer una distinción según el uso, porque no es lo mismo cuando la sucesión de planos fotográficos reproduce el curso de un movimiento natural que cuando reproduce un movimiento artístico (por ejemplo: a partir de un león de mármol dormido, despierto y puesto en pie se produce la impresión de que ese león salta, como sucede en *El acorazado Potemkin*). En el primer caso también se «montan» imágenes aisladas, pero la impresión cinematográfica reproduce por engaño el curso de un movimiento natural. En el segundo caso, sin embargo, la impresión de movimiento sólo puede producirla el montaje de imágenes.<sup>25</sup>

Mientras que en el cine el montaje de imágenes es un

25. Sobre el problema del montaje en el cine, cf. W. PUDOVKIN, «Über die Montage» [«Sobre el montaje»], en *Theorie des Kinos* [Teoría del cine], editada por K. Witte (Ed. Suhrkamp, 557), Frankfurt, 1972, pp. 113-130, y S. EISENSTEIN, *Dialektische Theorie des Films* [Teoría dialéctica del cine], en D. Prokop (ed.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* [Materiales para un teoría del cine. Estética, sociología, política], Munich, 1971, pp. 65-81.

procedimiento técnico, dado por el propio medio cinematográfico, en la pintura tiene el *status* de un principio artístico. No es casualidad que el montaje —dejando a un lado los «precursores» descubiertos siempre *a posteriori*— aparece históricamente vinculado al cubismo, el movimiento que dentro de la pintura moderna ha destruido conscientemente el sistema de representación vigente desde el Renacimiento. En los *papiers collés* de Picasso y Braque, realizados durante los años de la Primera Guerra Mundial, hay siempre dos técnicas contrastadas: el «ilusionismo» de los fragmentos de realidad (un trozo de cesta, un papel pintado) y la «abstracción» de la técnica cubista con la que se tratan los objetos representados. Este contraste constituye sin duda un interés prioritario para ambos artistas, cosa que podemos reconocer también en los cuadros de la época que renuncian a la técnica del montaje.<sup>26</sup>

En el intento de determinar las intenciones de efecto estético, que se pueden percibir sólo en el cuadro-montaje, hay que proceder con mucho cuidado. Evidentemente, pegar papeles de periódico en cuadros supone un momento de provocación, aunque no debemos sobreestimarlos, pues al fin y al cabo los fragmentos de realidad están al servicio de una composición estética de figuras, y buscan un equilibrio de los elementos concretos como volúmenes, colores, etc. Podemos hablar fácilmente de una intención reprimida: se trata de destruir las obras orgánicas que pretenden reproducir la realidad, pero no mediante un cuestionamiento del arte en general como en los movimientos históricos de vanguardia. El intento apunta a la creación de objetos estéticos que prescindan de los criterios tradicionales.

Un tipo completamente distinto de montaje lo dan los fotomontajes de Heartfield que no son esencialmente objetos estéticos, sino conjuntos de imágenes. Heartfield ha recuperado la vieja técnica de los emblemas y la ha

26. Cf., por ejemplo, *Un Violón* (1931), de Picasso, en el Museo de Arte de Berna.

llevado al campo de la política. El emblema reúne una figura con dos textos diferentes, uno (frecuentemente con carácter de denuncia) como título (*inscriptio*) y otro más extenso como explicación (*subscriptio*). Por ejemplo: mientras Hitler está hablando, su tórax transparente nos muestra una columna de monedas en el lugar del esófago. *Inscriptio*: «Adolf, el superhombre»; *subscriptio*: «Traga oro y dice disparates.» \* O bien: sobre un cartel del SPD,\*\* con el *slogan* «¡La socialización avanza!», sobre el que se superponen dos personajes del mundo de la economía, altivos, con chistera y paraguas, y en segundo plano dos militares, uno de los cuales lleva una bandera con la cruz gamada. *Inscriptio*: «¡Alemania todavía no está perdida!»; *subscriptio*: «"La socialización avanza!", han escrito los "social" demócratas en un cartel, y lo han decidido: los socialistas son muertos a tiros [...]»<sup>27</sup> Hay que destacar tanto el sentido político obvio como el momento antiestético que caracterizan a los montajes de Heartfield. En cierto sentido el fotomontaje está próximo al cine, no sólo porque ambos utilizan la fotografía, sino también porque en ambos casos se disfraza o al menos no es evidente el hecho del montaje. Esta razón separa, por principio, el fotomontaje del montaje de los cubistas o del de Schwitter.

Naturalmente, las observaciones precedentes no pretendían agotar el objeto (el *collage* cubista o el fotomontaje de Heartfield), sino sólo mostrar el empleo del concepto de montaje. En el marco de una teoría de la vanguardia no interesa la acepción cinematográfica de este concepto, porque viene dada por el medio. El fotomontaje tampoco ayuda a resolver la cuestión, porque ocupa un lugar intermedio entre el montaje cinematográfico y el cuadro-montaje, y lo más común es que oculte

\* Juego de palabras. *Blech*, en alemán, significa tanto hojalata como disparate. (N. del t.)

\*\* Partido Socialdemócrata Alemán. (N. del t.)

27. *John Heartfield Dokumentation* [Documentación sobre John Heartfield], editada por el grupo de trabajo Heartfield, Berlín (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969/1970, pp. 31 y 43.

el hecho del montaje. Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje tal y como queda implicado en los primeros *collages* cubistas. Lo que distingue a éstos de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista. El pedazo de cesta que Picasso pega en un cuadro puede ser elegido teniendo en cuenta una intención de composición; como pedazo de cesta sigue formando parte de la realidad, y se incorpora al cuadro tal cual es, sin experimentar cambios esenciales. De esta manera, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad. Los cubistas no se contentan, es verdad —como haría un poco más tarde Duchamp— con exhibir un mero fragmento de la realidad, pero renuncian a la total constitución del espacio del cuadro como un continuo.<sup>28</sup>

28. J. WISSMANN, que ofrece una útil panorámica sobre la utilización de la técnica del *collage* en la pintura moderna, resume así el efecto del *collage* cubista: «las partes que señalan la realidad» tienen la misión de «hacer legibles para el observador los signos pictóricos que han devenido no objetuales». Con ello no se persigue ningún ilusionismo en el sentido vigente hasta entonces; «en su lugar se alcanza un extrañamiento que juega de una forma muy diferente con la oposición de arte y realidad», con lo que las contradicciones entre lo pintado y lo real son «disueltas por su observador» («Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk») («El collage o la integración de la realidad en la obra de arte»), en *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion [...]* [Estética inmanente. Reflejo estético] [Poetik und Hermeneutik, 2], Munich, 1966, pp. 333 y ss.). Aquí se aborda el *collage* desde el punto de vista de la «estética inmanente»; se trata de la cuestión de la «integración de la realidad en la obra de arte». Este extenso artículo apenas dedica una página al fotomontaje de Hausmann y Heartfield. Pero, precisamente, éstos habrían ofrecido la posibilidad de probar si necesariamente se produce en el *collage* esa «integración de la realidad en la obra de arte», si el principio del *collage* no se opone más bien a una tal integración, posibilitando así un nuevo tipo de arte comprometido. Cf. en este

El problema de una técnica pictórica que ha sido aceptada por el siglo no se puede resolver reduciéndolo a una cuestión de ahorro de esfuerzo superfluo;<sup>29</sup> en cambio, los argumentos de Adorno sobre el significado del montaje en el arte moderno proporcionan un importante punto de apoyo para la comprensión del fenómeno. Adorno observa lo revolucionario (y aquí puede ser oportuna una metáfora tan gastada) de los nuevos procedimientos: «La apariencia de que el arte está reconciliado con la experiencia heterogénea por el hecho de representarla debe romperse, mientras que la obra literal, que admite escombros de la experiencia, sin apariencia, reconoce la ruptura y alcanza una función distinta para su efecto estético» (AT, p. 232). La obra de arte orgánica, elaborada por la mano del hombre y que no obstante se pretende naturaleza, presenta un cuadro de reconciliación entre el hombre y la naturaleza. Lo característico de las obras inorgánicas que trabajan

---

contexto las reflexiones de S. EISENSTEIN: «Para sustituir el "reflejo" estático de un acontecimiento, dado necesariamente por el tema y la posibilidad de su solución únicamente a través de consecuencias lógicamente vinculadas a tal acontecimiento, aparece un nuevo procedimiento artístico: el libre montaje de influencias (atracciones) independientes, conscientemente seleccionadas (con efectos más allá de la composición presente y de la escena-sujeto), pero con una intención exacta sobre un determinado efecto temático final» (*Die Montage der Attraktionen [...]* [El montaje de atracciones], en *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 13 [diciembre de 1973], p. 77); al respecto también Karla HIELSCHER, S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924) [El trabajo teatral de Eisenstein en la cultura proletaria moscovita], en *Ästhetik und Kommunikation*, núm. 13 (diciembre de 1973), pp. 68 y ss.

29. Cf. Herta WESCHER, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* [El collage. Historia de un medio de expresión artístico], Colonia, 1968, p. 22, que explica la introducción del *collage* por Braque como el deseo de «evitarse el fatigoso proceso de pintar». Una breve presentación de la evolución del *collage*, en la que se insiste, con razón, en los cambios de significado de esta técnica, es la ofrecida por E. RÖTERS, «Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst» [«El desarrollo histórico del collage en las artes plásticas»], en *Prinzip Collage* [Principio collage], Neuwied/Berlín, 1968, pp. 15-41.

sobre el principio del montaje consiste, para Adorno, en que ya no provocan la apariencia de reconciliación. En tal caso, podríamos asentir al estudio de Adorno aun cuando no compartamos la totalidad de la filosofía que lo sustenta.<sup>30</sup> La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un *status* distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad.

No está muy claro que pueda atribuirse, como hace Adorno, un significado político al procedimiento del montaje. «El arte quiere confesar su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su abolición» (*ÄT*, p. 232). Sin embargo, el montaje lo han aplicado tanto los futuristas italianos, de los que no se puede presumir en absoluto una voluntad de suprimir el capitalismo, como los vanguardistas rusos posrevolucionarios que se esforzaron por la construcción de la sociedad socialista. Atribuir un significado estricto a un procedimiento es problemático por principio. Parece más acertada la alternativa de Bloch, que supone que un procedimiento puede tener efectos distintos en contextos históricos diferentes, y distingue así entre «montaje inmediato» (el del capitalismo tardío) y «montaje mediado» (el de la sociedad socialista).<sup>31</sup> Aunque las definiciones que Bloch da del montaje sean a veces poco claras, queda patente que no

30. Sobre la relación entre la teoría estética de Adorno y la filosofía de la historia desarrollada en la *Dialektik der Aufklärung* [*Dialéctica de la Ilustración*], Amsterdam, 1947, cf. Th. BAUMEISTER/J. KULENKAMPFF, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos «Ästhetischer Theorie»* [*Filosofía de la historia y estética filosófica. Sobre la «Teoría estética» de Adorno*], en «Neue Hefte für Philosophie», núm. 5 (1973), pp. 74-104.

31. E. BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit* [*El legado de este tiempo*], edición ampliada. *Gesamtausgabe* [*Obras completas*], 4, Francfort, 1962, pp. 221-228.

atribuye determinaciones semánticas permanentes a los procedimientos.

Así pues, debemos tratar de separar, en las investigaciones de Adorno, sus hallazgos en la descripción del fenómeno del significado estricto que les atribuyó. Una de sus definiciones del montaje es la siguiente: «La negación de la síntesis es el principio de creación» (*ÄT*, p. 232). La negación de la síntesis expresa para la producción estética lo que para el efecto estético se llama renuncia a la reconciliación. Aplicando una vez más los descubrimientos de Adorno a los *collages* cubistas, podemos decir que en éstos se aprecia un principio de construcción, pero no una síntesis en el sentido de unidad de significado (piénsese en el contraste entre «ilusionismo» y «abstracción» al que nos referíamos antes).<sup>32</sup>

Cuando Adorno interpreta la negación de la síntesis como negación de sentido en general (*ÄT*, p. 231), conviene

32. W. ISER ha tratado del montaje en la lírica moderna en «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots "Waste Land"» [*Imágenes y montaje. Sobre la concepción representativa en la lírica de imágenes y en "Waste Land" de T. S. Eliot*], en *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion* [...] (*Poetik und Hermeneutik*, 2), Munich, 1966, pp. 361-393. Partiendo de una determinación de la representación poética como «reducción ilusionaria de la realidad» (la representación devuelve a la vista un único momento del objeto), Iser señala como montaje representativo la reunión (la superposición) de imágenes que se refieren al mismo objeto. Describe su efecto de la forma siguiente: «El montaje de imágenes destruye su finitud ilusionaria y supera la confusión de fenómenos reales con la forma en que los vemos. Las "imágenes" que interfieren ofrecen entonces la irrepresentabilidad de lo real como una plenitud de puntos de vista extraños, los cuales, precisamente por su carácter individual, pueden ser producidos en número indefinido» (*id.*, p. 393). La «irrepresentabilidad de lo real» no es el resultado de una interpretación, sino el hecho descubierto por el montaje de imágenes. En vez de preguntar por qué aparece la realidad como irrepresentable, al intérprete se le muestra esa irrepresentabilidad como algo cierto e incuestionable. Iser adopta así la posición contraria a la teoría del reflejo; incluso en las imágenes de la lírica tradicional cree descubrir la ilusión realista («la confusión de fenómenos reales con la forma en que los vemos»).

recordar que incluso la negación de sentido es una manera de dar sentido. Tanto los textos automáticos de los surrealistas como el *Paysan de Paris* de Aragon y el *Nadja* de Breton, podemos entenderlos como resultados de una técnica de montaje. De hecho, los textos automáticos se caracterizan superficialmente por una destrucción de las relaciones de sentido; pero cabe también una interpretación que reconozca un significado relativamente consistente, aunque no ya sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto. Se puede decir algo similar acerca de la serie de acontecimientos aislados con los que comienza *Nadja* de Breton. No existe entre ellos ningún vínculo narrativo por el que los últimos supongan la narración lógica de los precedentes; pero los sucesos están vinculados de otro modo: todos se desprenden del mismo modelo estructural. Con palabras del estructuralismo, diríamos que el vínculo es de naturaleza paradigmática, no sintagmática. Mientras que el modelo estructural sintagmático, la oración, se caracteriza por tener un fin —sea lo larga que sea—, el modelo estructural paradigmático, el discurso, es eminentemente inconcluso. Esta diferencia esencial también da lugar a dos modos distintos de recepción.<sup>33</sup>

La obra de arte orgánica está construida desde el modelo estructural sintagmático: las partes y el todo forman una unidad dialéctica. El círculo hermenéutico describe la lectura adecuada: las partes sólo están en el todo de la obra, y éste a su vez se entiende únicamente por las partes. La interpretación de las partes se rige por una inter-

33. La aplicación de las categorías de paradigma y sintagma a *Nadja* de Breton es el aspecto más convincente del trabajo de Gisela STEINWACHS (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons «Nadja»* [La mitología del surrealismo o la devolución de la cultura a la naturaleza. Un análisis estructural de «Nadja» de Breton] [Sammlung Luchterhand, 40; collection Alternative, 3], Neuwied/Berlín, 1971, cap. IV). El defecto del trabajo consiste en que se limita a buscar analogías entre motivos surrealistas y varios principios surrealistas, cuyo valor de conocimiento es cuestionable.

pretación anticipadora del todo que de este modo es corregida a su vez. La suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo es condición básica en este tipo de recepción.<sup>34</sup> Esta suposición —que es el rasgo decisivo de las obras de arte orgánicas— ya no rige para las obras inorgánicas. Las partes se «emancipan» de un todo situado por encima de ellas, al que se incorporaban como componente necesario. Pero esto quiere decir que las partes carecen de necesidad. En un texto automático, donde las imágenes se suceden, podrían omitirse algunas de éstas sin que el texto cambiara esencialmente. Esto vale también para los sucesos narrados en *Nadja*. La inclusión de nuevos sucesos similares, como la eliminación de algunos de los que se narran, no producirían cambios esenciales. Cabría pensar, incluso, en una transposición. Lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos.

Naturalmente todo esto tiene consecuencias esenciales para la recepción. El receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuado. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están

34. Sobre el círculo hermenéutico, cf. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica], 2a. ed., Tübinga, 1965, pp. 275 y ss., y J. HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* [Materiales sobre la lógica de las ciencias sociales] (ed. Suhrkamp, 481), Francfort, 1970, páginas 261 y ss. M. WARNKE muestra cómo la dialéctica de la parte y el todo en la interpretación de una obra puede degenerar en un retículo interpretativo «que cumpla siempre con la autoridad ilimitada del todo frente a lo individual» («Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur» [«Motivos ideológicos en la literatura popular histórico-artística»]), en su (como editor), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* [La obra de arte entre la ciencia y la ideología], Gütersloh, 1970, pp. 88 y ss., y aquí, p. 90.

subordinadas a una intención de obra. Tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor. Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores.<sup>35</sup>

La problemática del *shock*, como pretendida reacción de los receptores, es su carácter inespecífico. Aceptando incluso que se pueda conseguir la ruptura de la inmanencia estética, de ésta no se deriva una determinada tendencia en los posibles cambios de conducta de los receptores. La reacción del público frente al comportamiento dadá es característica como respuesta inespecífica. El público contesta a la provocación de los dadaístas con un furor ciego.<sup>36</sup> Apenas se dan cambios de conducta en la praxis vital de los receptores; incluso debemos preguntarnos si la provocación no refuerza más bien las actitudes vigentes que se expresan notoriamente en cuanto se les da ocasión.<sup>37</sup> La estética del *shock* plantea un problema más: la posibilidad de mantener a la larga un efecto similar. Nada pierde su efecto tan rápidamente como el *shock*, porque su esencia consiste en ser una experiencia extraordinaria. Con la repetición se transforma radicalmente. El *shock*

35. Sobre el problema del *shock* en la modernidad, cf. las sugestivas observaciones de W. BENJAMIN, que sin embargo pretendían probar su potencia («Über einige Motive bei Baudelaire» [«Sobre algunos temas en Baudelaire»], en sus *Illuminationen* [*Iluminaciones*]. *Ausgewählte Schriften* [I] [*Obras escogidas*, I]), editado por S. Kämpf, Frankfurt, 1961, pp. 201-245, y aquí pp. 206 y siguientes.

36. Cf. al respecto, la presentación de R. HAUSMANN, ágil y especialmente valiosa por su documentación, en *Am Anfang war Dada* [*En el principio era el dadá*], editado por K. Riha y G. Kämpf, Steinbach/Gie en 1972.

37. La teoría del distanciamiento de Brecht será un intento consecuente de superar el efecto inespecífico del *shock* y recogerlo a la vez de forma didáctica.

es esperado. Las violentas reacciones del público ante la mera entrada en escena de los dadaístas son prueba de ello; el público estaba preparado para el *shock* por los relatos periodísticos, lo esperaba. Un *shock* de esta índole, casi institucionalizado, queda muy lejos de repercutir sobre la praxis vital de los receptores; es «consumido».

Lo que queda es el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de captar su sentido. El receptor no se puede resignar sencillamente a describir el sentido de una parte de la obra; intentará entender el propio carácter enigmático de la obra de vanguardia. Para ello ha de situarse en otro nivel de la interpretación. En lugar de pretender captar un sentido mediante las relaciones entre el todo y las partes de la obra, tratará de encontrar los principios constitutivos de la obra, a fin de encontrar en éstos la clave del carácter enigmático de la creación. Así pues, la obra de vanguardia provoca en el receptor una ruptura análoga al carácter rompedor (la inorganicidad) de la creación. Entre la experiencia, registrada por el *shock*, de la inconveniencia del modo de recepción formado en las obras de arte orgánicas, y el esfuerzo por una comprensión del principio de construcción, se produce una fractura: la renuncia a la interpretación del sentido. Una transformación decisiva para el desarrollo del arte, provocada por los movimientos históricos de vanguardia, consiste en ese nuevo tipo de recepción nacido con el arte vanguardista. La atención de los receptores ya no se dirige a un sentido de la obra captable en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción. Este tipo de recepción insta al receptor a aceptar que la parte, que en la obra de arte orgánica era necesaria por su contribución a la constitución del sentido de la totalidad de la obra, en la obra de vanguardia consta sólo como simple relleno de un modelo estructural.

Hemos tratado de reconstruir genéticamente la relación entre la obra de arte de vanguardia y el método formal de la ciencia del arte y la literatura, ya que hemos interpretado éste como reacción de los receptores frente a las obras de vanguardia que se sustraen a los procedi-

mientos de la hermenéutica tradicional. En este intento de reconstrucción hay que destacar especialmente la ruptura entre los métodos formales (que atienden a los procedimientos) y la interpretación de sentido pretendida por la hermenéutica. Semejante reconstrucción de una relación genética no debe malinterpretarse, sin embargo, en el sentido de asignar a un determinado tipo de obra un determinado método científico, a las obras orgánicas el hermenéutico y a las de vanguardia el formal. Tal asignación sería contradictoria con nuestra argumentación. La obra de vanguardia obliga, desde luego, a un nuevo tipo de comprensión, pero ni éste se aplica únicamente a la obra de vanguardia ni por tanto desaparece, sin más, la problemática hermenéutica de la comprensión. Lo que sucede más bien es que, en base a la transformación esencial en el ámbito del objeto, se llega también a un cambio estructural del procedimiento de aprehensión científica del fenómeno artístico. Hay que suponer que este proceso de oposición de los métodos formal y hermenéutico precede al momento de la superación de ambos, en el sentido hegeliano del término. Me parece que la ciencia de la literatura debe detenerse hoy en este punto.<sup>38</sup>

La causa de la posibilidad de una síntesis de los procedimientos formal y hermenéutico es la suposición de que la emancipación de las partes, incluso en la obra de vanguardia, no desemboca nunca en una completa escisión del todo de la obra. Incluso donde la negación de la síntesis se convierte en el principio de creación, podría

38. Cf. al respecto P. BÜRGER, «Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft» [«Sobre el método. Noticia a propósito de una ciencia dialéctica de la literatura»], en sus *Studien zur französischen Frühauflklärung* [Estudios sobre la primera Ilustración francesa (Ed. Suhrkamp, 525), Francfort, 1972, pp. 7-21, y P. BÜRGER, «Benjamins "rettende Kritik". Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik» [«La "crítica salvadora" de Benjamin. Reflexiones previas al proyecto de una hermenéutica crítica»], en *Germanisch-Romanische Monatschrift* N.F. 23 (1973), pp. 198-210. Los problemas científicos y teóricos que crea una síntesis de formalismo y hermenéutica los abordaré en el marco de una crítica del método.

pensarse todavía en una unidad precaria. Para la recepción, esto significa que la obra de vanguardia también debe comprenderse al modo de la hermenéutica (es decir, como totalidad de sentido), sólo que la unidad ha asumido la contradicción. La armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en la conexión contradictoria de partes heterogéneas. Los movimientos históricos de vanguardia no exigen una mera sustitución de la hermenéutica por el procedimiento formal, ni que hagamos de ésta, en adelante, un procedimiento intuitivo de comprensión; la hermenéutica debe transformarse en correspondencia con la nueva situación histórica. El método de análisis formal de obras de arte adquiere gran importancia en el seno de una hermenéutica crítica, a medida que la subordinación de las partes al todo en que se apoyaba la interpretación de la hermenéutica tradicional se ha revelado en función de una estética clásica. Una hermenéutica crítica, en lugar del teorema sobre la necesaria armonía de los todos y las partes, establecerá la investigación de las contradicciones entre los niveles de la obra y, de esta forma, deducirá en primer lugar el sentido del todo.