Historia, Ciencia, Sociedad

PENÍNSULA

Este estudio de los movimientos históricos de vanguardia (futurismo, dadaísmo, primer surrealismo) es un lúcido análisis del efecto social de arte en nuestro tiempo. Y además, constituye el principio de una teoría crítica de la literatura, ya que los movimientos históricos de vanguardia se cuestionaron radicalmente por primera vez el papel del arte en la sociedad burguesa. Esta teoría de la vanguardia, que el autor desarrolla en polémica con las tesis de Benjamin y Adorno, facilita el instrumental teórico necesario para entender las tentativas vanguardistas de transgredir los límites del arte institucionalizado.

9 788483 070604

7.038 Bür

Peter Bürger Teoría de la vanguardia

Peter Bürger

Teoría de la vanguardia



PENÍNSULA

PETER BÜRGER

TEORÍA DE LA VANGUARDIA

TRADUCCIÓN DE JORGE GARCÍA
PRÓLOGO DE HELIO PIÑÓN

Ediciones Península

Barcelona

La edición original alemana fue publicada por Suhrkamp Verlag en 1974 con el título *Theorie der Avantgarde*.

© Peter Bürger, 1974.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de esos ejemplares para su distribución en venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

Diseño de la cubierta:
Albert i Jordi Romero.

Primera edición: octubre de 1987.
Segunda edición: septiembre de 1997.
Tercera edición: junio de 2000.
© de esta edición: Ediciones Península s.a.,
Peu de la Creu 4, 08001-Barcelona.
E-MAIL: correu@grup62.com
INTERNET: http://www.peninsulaedi.com

Impreso en Novagràfik s.l., Pol. Ind. Foinvasa, Vivaldi 5, 08110 Montcada i Reixac.
DEPÓSITO LEGAL: B. 23.859-2000.
ISBN: 84-8307-060-X.

Prólogo: Perfiles encontrados

Al construir una teoría de la vanguardia parece aconsejable, como en pocos casos, acentuar el sentido de observación al que remite la noción misma de *theoresis*. Ello no supone renunciar a cuanto de construcción conceptual sistemática supone la teoría, aunque, bien mirado, por las especiales características del fenómeno, un propósito desmedido de forzar la lógica de la descripción podría dar al traste con los rasgos más genuinos de lo observado.

Las teorías del arte parten de supuestos y concluyen en doctrinas que no siempre reservan a la vanguardia un lugar que haga honor a la decisiva influencia que todos le reconocen en el desarrollo del arte moderno. No se debería concluir de lo anterior que una fenomenología sin mirada, apoyada en la visión indiscriminada del ingenuo, acaso fuere el mejor modo de dar cuenta de ella: tan sólo trato de prevenir al lector de que grande ha de ser su sorpresa cuando compruebe que a un mismo concepto se atribuyen virtudes tan dispares; que algunos han de ver en ello el germen del arte moderno, mientras otros lo celebran como condición de su imposibilidad.

Decía que, por su excepcionalidad, era difícil articular la vanguardia con un proceso del devenir previsto desde cualquier historicismo. De modo que su condición de fenómeno atípico da escaso pábulo a explicaciones teleológicas: nada ajeno a ella puede explicar el porqué, el cuándo, ni el cómo de la vanguardia, a diferencia de cuanto acontece con los eclipses solares o las mareas. De ahí que a menudo se pretenda hacerle jugar el papel de episodio resolutivo de una u otra teoría del arte, empeñada en la descripción de un subsistema de los que configuran la interacción social.

Ahí se plantea una cuestión esencial: la tendencia a incluirla como manifestación complementaria de proyectos históricos de más alto rango, invita a obviar, por lo común, su propia identidad, la naturaleza de sus instrumentos y objetivos. Así, no acostumbra a discutirse si la vanguardia es un hecho endógeno en el proceso del arte, que comenta la realidad a través de esa mirada oblicua con que sus obras registran los aspectos menos evidentes de la historia o, por el contrario, se trata de un sentimiento generalizado que se manifiesta en el ámbito artístico por la especial capacidad que al arte se atribuye para traducir en metáforas las vicisitudes civilizatorias. Pocas veces se interroga si la vanguardia puede identificarse con una actitud crítica ante la convención o se trata de una manifestación concreta, con un sentido histórico y estético preciso, irreductible al talante inconformista con que se caracteriza, a menudo, al artista moderno. En el espacio que delimitan estas dos oposiciones conceptuales, puede incluirse la rosa de los sentidos que subyace en los textos que glosan, desde regiones distantes, los pormenores de la vanguardia. De todos modos, quienes la entienden como un fenómeno interior al proceso del arte, acostumbran a identificarla con un episodio concreto y localizable en el tiempo, y los que la describen como el reflejo en la práctica artística de la conciencia crítica ante una situación límite, tienden a identificarla con una actitud capaz de generar distintos episodios con desigual virulencia. Los otros dos cuadrantes son transitados por interpretaciones que no por más discutibles gozan de menor parroquia: la idea de vanguardia perpetua, como modo natural de desarrollo del arte moderno, abunda en periódicos y en conciencias de ensayistas de postín; tampoco es raro dar con esa suerte de jolgorios místicos en los que se celebra el golpe definitivo al arte, o a lo que sea.

* *

Según las versiones más inclusivas, la actitud crítica del arte se dirige a la sociedad y al lenguaje con

que se manifiesta. Tal puntualización, que a primera vista parece redondear la descripción, ya que ninguna de sus manifestaciones .ae fuera de su alcance, se convierte en agente perturbador que cuestiona la idea unitaria de la vanguardia, por cuanto desvela la heterogeneidad de presupuestos y objetivos de los distintos movimientos. Porque esa divergencia de propósitos —incidir en la sociedad e incidir sobre el arte— no es el resultado de clasificar para ser más claro: supone asunciones epistemológicas e ideológicas distintas, difíciles de incluir como manifestaciones accidentales de un fenómeno común. Al reconocer la bifurcación de propósitos se está obviando, o cuanto menos relativizando, la capacidad crítica del arte como práctica que se apoya en una axiología distinta, pero no ajena a la que controla la convivencia. En el primer caso, la tipología del juicio crítico quedaría configurada como sigue: o se trata de una mirada ajena a lo artístico que se actualiza a través suyo, por su especial predisposición para subrayar el comentario; o bien se trata del punto de vista específico del arte que asume la competencia en la denuncia de patologías sociales, otorgándose una prerrogativa que no avala ni la historia ni el sentido común. El segundo caso se limitaría a la obstinación autonomista, encarnada en un reverbero póstumo de *l'art pour l'art*, que agotaría sus recursos en un esfuerzo inútil por renovarse desde dentro para continuar en los márgenes.

La dualidad de críticas que se atribuye al arte moderno refleja —y a la vez contribuye a consolidar— una concepción del artista que identifica su conducta con la de un reformador, en unos casos, y la de un caprichoso, en otros. En ambos, la dimensión artística de su cometido se reduce a mera peculiaridad sin sentido: en el primer caso, se le encomienda peraltar la eficacia de la condena utilizando con ingenio los principios de la estética; en el segundo, lo artístico delimita el ámbito en que un subjetivismo impersonal, caracterizado por la indiferencia de sus acciones, evoluciona sin otra condición que un finalismo arbitrario asumido como confusa esperanza. La asun-

ción de lo artístico como marco de una visión de las cosas que la oblicuidad de la mirada califica, desemboca necesariamente en la disidencia.

Así, el artista será crítico en la medida en que basa sus acciones en un sistema de principios irreductibles a los que rigen la conducta social, pero que sólo en ese marco pueden darse; de todos modos, su relativa alienación debe entenderse como una posición atípica desde la que se puede incidir en la historia, no como limbo espiritual alternativo a ella.

Si se atiende a la dimensión crítica del arte moderno por el hecho de que su propia constitución es una toma de conciencia histórica, o mejor, si se atribuye al arte una valencia crítica esencial, por cuanto sus obras suponen un juicio sobre las condiciones históricas en que emergen, la división de objetos de la crítica que caracteriza al arte de vanguardia aparece superflua: en realidad, más que una bifurcación de cometidos, se trata de una desviación por la que determinado sector del arte toma para sí la crítica moral a la sociedad como estímulo de su desarrollo estético y garantía de su compromiso con la historia. El criterio de eficacia que en ello hay implícito propicia el eclecticismo, cuando no el espontaneísmo instrumental; de esta manera se sigue la tradición relativista de apertura a lo nuevo que durante el siglo XIX presidió el desarrollo del arte. En ese sentido, Octavio Paz acierta al considerar la vanguardia como una ruptura, sólo por su magnitud, mayor que las del siglo XIX. Tal desviación, acompañada del mayor énfasis en la mordacidad del comentario, define una vanguardia como crítica social a través del arte, a la que, por lo común, dedican el grueso de sus páginas los manuales de historia del arte contemporáneo.

Pero si se entiende que la autenticidad de la obra, criterio determinante de su calidad, es esencialmente histórica en cuanto supone una relación crítica entre su materialidad y la realidad social en que se da, cualquier juicio explícito en torno a su exterior es superfluo y falsamente artístico: implica a su contenido argumental y no a su

verdad como obra de arte. Lo social y político, lo histórico en definitiva, son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de su producción.

El arte, de ese modo, siendo constructivo en lo estético, es crítico en lo social. Se evapora la divergencia de sentidos en la actividad crítica de la vanguardia: acción centrífuga que lejos de negar la reflexión disciplinar, sólo puede entenderse como su consecuencia lógica. Así pues, se perfila una idea de vanguardia cuya consistencia teórica no necesita desmentir constantemente la evidencia de los hechos; en la que los aspectos críticos y constructivos no son opciones alternativas que se asumen desde compromisos ideológicos diversos, sino facetas de un mismo fenómeno de naturaleza inequívocamente artística, cuyos resultados afectan decisivamente al dominio de los valores estéticos.

* *

La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia.

En el límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual. La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.

El momento pleno de la vanguardia sería el constructivo, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica

moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella.

En el extremo opuesto de las anteriores consideraciones se sitúa el Surrealismo, considerado, con Dada, la vanguardia fuerte que hereda y lleva al límite la crítica social que el Expresionismo ejerció sólo moderadamente. En efecto, si desde el Surrealismo se afirma que el arte es expresión directa, inmediata, de la vida, y la vida está controlada por la lógica de una razón represiva, bastará liberarla de tal lógica —ampliando la experiencia a los hechos del subconsciente— para obtener un arte necesariamente distinto, expresión de vivencias incontaminadas. En todo el razonamiento no hay ninguna consideración a lo artístico que no sea para reducirlo a mero reflejo de experiencias que lo trascienden.

La vanguardia actúa desde la conciencia histórica de su influjo en el desarrollo del arte. Conciencia que alcanza tanto a la magnitud del cambio como a su sentido específico. La búsqueda de lo esencial lleva aparejada la crítica a las convenciones, tanto de la naturaleza como del uso del material artístico: el arte figurativo, en pintura, o tonal, en música, ha producido la atrofia de ciertos aspectos esenciales del arte que la vanguardia trata de recalcar. Pero tal reivindicación no se lleva a cabo neutralizando la historia —con la identificación entre lo ensencial y lo primitivo, como ocurre en Strawinsky— sino que la asunción del material como esencia del arte constituye en sí mismo un hecho histórico. Cuando Schoenberg asume la atonalidad, está convirtiendo en material la disonancia, que en la música posromántica se consideraba como mera infracción expresiva. De todos modos, la extensión de la disonancia o la posterior propuesta de la serie dodecafónica, irreductibles a una mera actualización de costumbres, no se plantean como propuestas ontológicas, ajenas a los valores de la historia: en la elección de un modo de proceder se sitúa la asunción ideológica de la práctica del arte; su sentido tiene que ver con el uso de tales condiciones. Al cambiar el material de la música y adoptar un modo de proceder distinto, Schoenberg está modificando su uso social: rechaza su cometido ornamental para proponerla como forma de conocimiento. Este cambio contiene implícita una crítica a las convenciones sociales que reducen el cometido de la música a conciliar arte y vida, desnaturalizando el primero al convertirlo en marco decorativo de la existencia.

La vanguardia artística es internacional, el sentido de su reflexión excede las atenciones peculiares. La gran ciudad proporciona el ámbito idóneo para la práctica vanguardista por cuanto acentúa la condición de extrañamiento, tanto del artista como de su práctica, respecto a los valores que controlan la convivencia. Al actuar con un marco de referencia tal que la conciencia de lo histórico hace abstracción de las vicisitudes de lo cotidiano, la vanguardia desatiende circunstancias coyunturales que, en cambio, se aducen a menudo como motivo de protesta por parte de movimientos radicales. El hecho de que Joyce no se enterase de la fundación del Cabaret Voltaire, viviendo en Zurich en 1916, y sólo tuviera una vaga impresión del comienzo de la guerra, revela hasta qué punto su modo de atender la historia difiere del de Tristan Tzara.

El sentido estético —común a manifestaciones vanguardistas ocurridas en ámbitos geográficos distintos— es compartido también por movimientos contemporáneos que afectan a disciplinas diversas: no sólo el modo de oponerse a las convenciones, sino la naturaleza del proyecto artístico vincula a Schoenberg y Ozenfant, a Malevich y Joyce. Las coincidencias temporales de acontecimientos análogos en prácticas artísticas claramente diferenciadas constituyen sólo un dato espectacular del espíritu que comparten. Acotar la subjetividad, estableciendo una pauta sobre la que la libre elección adquiere un sen-

tido concreto, podría considerarse el objetivo común a todas las facetas de la vanguardia; establecer las condiciones para que lo libre no se confunda con indiferente y lo indeterminado no se identifique con lo indistinto, sería el fundamento estético común a todas ellas; entender el objeto como marco de su propia interpretación podría considerarse su principal contribución en el campo del conocimiento.

La naturaleza artística y, a la vez, estética del proyecto, el rechazo de la figuratividad y la representación, el fundamento constructivo de la nueva forma, su condición abstracta y la relevancia espacial de su concepción y percepción, son aspectos concretos de una propuesta que iba a modificar definitivamente la evolución del arte, por la magnitud del cambio y por el modo atípico de llevarlo a cabo. El sentido de la práctica del arte coincidía con el de la reflexión en torno a él; pero no mediante la jerarquía con que en el Clasicismo el canon determinaba la obra, sino en un proceso de mutua incidencia en el que la reflexión se hace interesada, y la práctica, reflexiva. El talante ecléctico y liberal del artista posromántico se torna disciplinado e intenso, sus intuiciones devienen evidencias a través de la asunción de la intencionalidad en la mirada como condición necesaria para percibir.

* *

La vanguardia es un fenómeno artístico y estético a la vez: irreductible tanto a un modo de entender la práctica como al dictado de una orientación estética precisa. Se ha visto cómo la artisticidad era el atributo con que Ortega definía lo específico del arte de vanguardia: en efecto, artísticos son los medios, artístico su marco de referencia —el arte— y artístico su objetivo —incidir en el sentido de su evolución. Pero tal asunción de la artisticidad se hace desde la autoconsciencia histórica, esto es, desde la consideración de que únicamente asumiendo la historicidad del arte se puede incidir en las vicisitudes de su proceso.

La conciencia histórica del sentido de la vanguardia puede explicar, acaso, los componentes míticos de su proyecto. En primer lugar, la vanguardia tiene un fundamento historicista que puede resumirse en el postulado: en cada momento de la historia no puede hacerse cualquier cosa. Por otra parte, la componente positivista de la modernidad tiende a considerar la objetividad como garantía del progreso. Finalmente, la conciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas: el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente.

La identificación entre marco estético y práctica artística adquiere cuerpo en la figura atípica del vanguardista como artista empeñado en elaborar una reflexión estética que peralta el sentido de sus obras. Reflexión que no precede a la obra sino que, comentándola, la anticipa y la trasciende a la vez. Marco legal, no sistema normativo; condición epistémica de la acción, no guía operativa que la reduce a mera aplicación de prescripciones exteriores. La vanguardia es irreductible a cualquier sistema doctrinal: su empeño activo en el campo de la estética modifica las condiciones de la forma, alterando la idea de belleza y proponiendo una nueva mediación entre la obra y la realidad; en tanto que fenómeno artístico, proporciona el referente concreto que aclara el sentido de esa nueva mediación. Su trascendencia estética no puede entenderse al margen de sus concretas aportaciones artísticas: sin el «cuadrado blanco sobre fondo blanco», los escritos de Malevich no habrían pasado de ser los de un visionario con formación filosófica insuficiente, incluso para describir su propia utopía.

Por otra parte, la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso, que no cabe sino reproducir por mimesis. Los atributos físicos de la obra de arte vanguardista son, a la vez, categorías de su cono-

cimiento: el principio constructivo, la abstracción, la intensidad o la ambigüedad, no son cualidades o rémoras anecdóticas de un arte descentrado, sino que testifican la asunción de unos principios estéticos irreductibles al mero control de una práctica artística, pero que sólo en ella encuentran su auténtico sentido.

Esta condición dual de la vanguardia está en el origen de las patologías más frecuentes en su desarrollo, tendentes en general a reducir el fenómeno a uno de los dos aspectos cuya sola conjunción lo explica. Así, la continuidad de unos principios estéticos, con independencia de las formas que la vanguardia relata, conduce a sucesivas neovanguardias en las que la rigidez teórica oprime, más que estimula, la producción de forma; practicada a menudo por intelectuales, la neovanguardia acaba negando la mediación artística, al reducir la práctica a un trámite conceptual unívoco y sin dobleces. La complicidad con una imaginería reducida a acervo estilístico convierte la presunta fidelidad vanguardista en un homenaje anacrónico a sus formas originales; la perversión del sentido que tal conducta comporta da lugar a esos comentarios que confunden la historización de un fenómeno con la reducción temporal de su vigencia: la adecuación de la vanguardia a cierta mitología de su tiempo —en tanto que expresión consciente de sus valores— constituye el principal argumento para su clausura, en cuanto la reduce a un episodio más de un proceso sólo controlado por la lógica del azar que el relativismo atribuye a la historia.

En relación con la singularidad a que me acabo de referir, conviene advertir el carácter intensivo de la vanguardia. Como proyecto para cambiar el arte a través de la autorreflexión, de la autocrítica de sus principios y técnicas, la vanguardia une el tono axiomático de sus textos con el carácter ejemplar de sus obras. Poco margen para la reflexión desinteresada en aquéllos y máxima tensión conceptual en éstos: el empeño doctrinal establece un ámbito del que texto y obra participan, dando la impresión de que, en ocasiones, intercambian sus cometidos

convencionales. La faceta conceptual de la visión y la transcendencia plástica de las ideas, que la vanguardia debe a la tradición formalista del siglo XIX, acentúan la singularidad del acontecimiento que aquí se glosa. Pensar y mirar no serán, en adelante, vías alternativas de acceso a lo real, sino las facetas convencionales de un modo distinto de conocer a través del arte; los atributos simultáneos de una práctica que abandona el comentario para asumir plenamente la acción creadora, entendida ahora como producción de una realidad liberada de la existencia.

* *

La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales —instrumentos técnicos, valores, mitos— que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidad de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empeñe en forzar su iconografía.

Es equívoco, por tanto, incluir el cubismo entre los movimientos de vanguardia, aunque el sentido de su crítica a la figuratividad impresionista está en el origen de la vanguardia pictórica. El propósito de representar lo que las cosas son, y no lo que aparentan, supone asumir el análisis intelectual como marco epistémico del acto de pintar; abandonar la reducción sensitiva de la realidad como única legalidad de la representación plástica. Pero tal objetivo, que el cubismo convierte en modo sistemático de proceder, estaba asumido explícitamente en la pintura de Cezanne; incluso de manera más radical, por cuanto el propósito de construir la realidad se entendía como

actividad cognoscitiva, no meramente metódica, a lo que el cubismo a menudo la reduce. En realidad, el cubismo divulga y extiende homogéneamente al ámbito de la totalidad representada lo que en Cézanne constituía un momento de tensión entre conocimiento intelectual y aprehensión sensitiva de lo físico.

El cubismo es sobre todo un neofigurativismo, apoyado en un sistema de convenciones distinto del impresionista por el fundamento intelectual de su mirada; pero no menos dependiente de la realidad representada y del propio cometido subalterno de la pintura respecto a lo que existe en su exterior: renueva su utillaje lo necesario para hacer verosímil el nuevo punto de vista acerca de las cosas, pero su misión sigue siendo fundamentalmente narrativa.

En ese compromiso, el cubismo libera, no obstante, la representación de los rigores de la mimesis, en un intento desesperado de construir artificialmente la apariencia: la paradoja que encierra el proyecto constituye, a la vez, estímulo y limitación de algo que hubiese podido ser sólo un ejercicio privado de un par de pintores, pero que el celo de los galeristas convirtió en un movimiento tan grandioso como efímero, que en 1918 ya parecía «de antes de la guerra».

De modo análogo a como, en su fase atonal, Schoenberg extiende sistemáticamente las irregularidades armónicas frecuentadas por los compositores posrománticos, adecuando su marco normativo a una distinta concepción de la expresividad, el cubismo debe considerarse prevanguardia desde un punto de vista que se resista a limitar el concepto a mero relevo terminológico para describir fenómenos de novedad; más ligados a la sorpresa por lo distinto que a la conciencia de lo nuevo.

El cubismo es, pues, la referencia constante de los movimientos pictóricos que constituyen la vanguardia plena: suprematismo, neoplasticismo y purismo; del mismo modo que el atonalismo de Schoenberg recalca la arbitrariedad estética de su expresionismo, y sólo con la dodecafonía, en tanto que propuesta normativa que disciplina la subjetividad y exorciza la indeferencia, su música alcanza la condición de vanguardia auténtica.

Pero el rechazo de la representación no es un criterio suficiente para definir lo específico de la vanguardia: la idea constructiva de la forma vanguardista, frente a la matriz compositiva de la obra de arte clásica, hace histórica y estéticamente singular su renuncia a la figuratividad; construcción entendida como producción artificial de una forma que objetiva un sistema de relaciones implícitas. La vanguardia construye su forma a partir de unidades que no son entidades físicas sino relaciones conceptuales. No se trata, pues, de desfigurar la mimesis a través del análisis intelectual de lo representado, como ocurre en el cubismo, o subvertir la estructura asociativa de lo real, como haría el Surrealismo, sino de negar la objetividad en favor de la estructura entendida como sistema de relaciones interiores a la obra.

En el contexto de las anteriores consideraciones, basar la novedad de la vanguardia en la asunción de la inorganicidad de la forma frente a la organicidad de la forma tradicional es poco más que señalar un matiz costumbrista: la subversión del orden natural no comporta una propuesta constructiva nueva; modificar la jerarquía establecida entre los elementos de la obra clásica no supone un cambio fundamental en la idea de forma, únicamente pone en cuestión la legalidad en que se enmarca.

Deformar la mimesis, ampliando sus recursos, como ocurre tanto en el cubismo como en el atonalismo schoenbergiano, no pertenece al proyecto vanguardista propiamente dicho, sino al momento crítico que le precede: la crisis de las convenciones representativas o normativas se convierte en material de la obra; la vanguardia ve en esa crisis la condición para construir una idea de forma que suponga, a la vez, superación estética y consecuencia artística. Así, de la negatividad prevanguardista se pasa a la positividad vanguardista, apoyando la forma en un sistema de afirmaciones en el que la práctica contiene, en razón de su naturaleza, la dimensión crítica que el primer momento acentuaba: la crítica esencial de la van-

guardia respecto al arte tradicional es la propuesta de criterios de belleza totalmente distintos.

La naturaleza constructiva de la forma vanguardista determina su tendencia a la abstracción. La composición clásica se fundamenta en las ideas de jerarquía y totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo clasicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: la unidad como totalidad. Su marco de referencia es la mimesis, directa o analógica, que da un sentido trascendente a la obra de arte. La forma vanguardista, en cambio, parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen. La estructura es inmanente, no excede el ámbito de la obra y, a la vez, cuestiona su materialidad como objeto. Si el período atonal de Schoenberg supone una primera crítica a la idea de melodía como sucesión de tonos, capaz de abstraerse del sentido del intervalo canónico —no importa si en términos de consonancia o disonancia—, en el dodecafonismo la idea de sucesión es reemplazada por la de simultaneidad de silencios en el espacio: la unidad elemental es ahora el espacio sonoro definido por un intervalo no determinado, en el que todos sus aspectos adquieren la máxima relevancia; todos ellos son objeto de un armazón musical de modo que la subjetividad del autor adquiere sentido en la confrontación con la normativa dodecafónica. El sujeto de la música ha pasado, pues, de ser la línea melódica estabilizada por un canon de consonancias a la estructura de espacios mudos que los materiales de la música —tono, timbre, tiempo— delimitan.

El carácter abstracto de las relaciones que constituyen la forma tensa, y acaba por cuestionar, la propia objetualidad de la obra. Si se define la forma como un sistema de relaciones conceptuales implícitas, el objeto constituye un mero soporte, y su estatuto es transitivo respecto a la esencia de la obra. Pero la vanguardia asume la práctica artística como ámbito fundamental de un pro-

yecto irreductible a la reflexión intelectual pura; lo que, paradójicamente, plantea la relevancia del objeto como huella física del acto. La tensión entre la naturaleza conceptual del gesto estético y la objetualidad material de la obra impide reducirla a simple expresión artística de una reflexión con intereses —y producida con instrumentos— ajenos al arte. En tal caso, el arte volvería a desempeñar una misión descriptiva, por mucho que fuera de naturaleza intelectual el objeto de su representación. El antiobjetismo de Malevich le impulsa a desvanecer el objeto sin destruir físicamente el cuadro. Porque, no se trata de reducir el acto artístico a expresar la relación entre un cuadrado blanco y un fondo también blanco, pongamos por caso. Ello podría comunicarse con una frase elemental. Se trata, precisamente, de asumir a través de la pintura un nuevo cometido en el que la reflexión intelectual tiene una notable incidencia, pero que de ningún modo puede suplantar. Negar la dimensión objetual implica señalar que el sentido último de la obra no puede identificarse con su mera apariencia, sin que, por otra parte, pueda producirse al margen de ella. Así, el objeto pasa de ser el único referente del acto artístico a ocupar uno de los polos entre los que se produce el sentido. Pero la reflexión intelectual que, en el otro extremo, tensa la pura materialidad de la obra, generando el acto estético, no se da en el marco de un sistema nocional previo, sino que ocurre por el estímulo concreto de la obra concreta; no es sino un modo de asumir un sistema estético, siempre en estado virtual, al que la obra tiende, de modo análogo a cuanto ocurre en la convergencia asintótica.

La condición abstracta de la forma vanguardista, el hecho de fundarse en relaciones implícitas de conceptos, no en jerarquías manifiestas de elementos, el modo de renunciar a la totalidad como referencia de su estructura y a la unidad como garantía de su identificación, están estrechamente vinculados al fundamento espacial de su propia naturaleza. Espacial, en el sentido de que el espacio como entidad física propicia la emergencia de una forma entendida en términos relacionales, pero también

espacial en cuanto categoría relevante de una obra que renuncia al tiempo como dimensión de su existencia; o bien, lo sustituye metonímicamente por un espacio que es, a la vez, testimonio y denuncia de lo arbitrario del transcurrir. La escritura sincrónica de Joyce lleva hasta el extremo la anulación del tiempo que preside la obra de Proust; fundamento estético de un relato que excluye la duración en favor de la acción estructurante de la memoria. La propia noción de dodecafonía prescinde de la idea de tiempo como aspecto esencial de la estructura: la aspiración a la simultaneidad conduce a que, con frecuencia, piezas ejemplares de la música de Schoenberg se reduzcan a aforismos musicales de pocos segundos de duración, en los que la idea de transcurso desaparece en favor de la noción sincrónica de presencia.

La relevancia de la dimensión espacial en la forma, evidente en sus manifestaciones musical y literaria, violenta la capacidad plástica del soporte plano, alienando o reduciendo a veces las propuestas genuinas del artista, evitando la ambigüedad entre sensación e intelección en en las que se basa la cualidad artística de la vanguardia; así ocurre en algunas pinturas de Malevich o Mondrian, en las que la abstracción no es tanto una cualidad de la forma en cuanto ésta es una metáfora figurativa de aquélla. Al sustantivar lo abstracto, se incurre en el género, y se abona la idea de abstracción como criterio de demarcación entre modos alternativos de arte. Con la paradoja de que, convertida en objeto, la abstracción genera una figuratividad distinta que se expresa a través del uso de la mimesis.

Pero, aunque el cubismo estimuló a un sector de la vanguardia, en la medida que hizo concebir la posibilidad de un arte fundado en la construcción de un universo artificial gobernado por leyes internas, su crítica intelectual a la representación dio lugar a otro sector para el que la abstracción no es tanto la cualidad de una realidad alternativa como la condición esencial de un modo diverso de referirse a lo real. Me refiero al cubismo sintético de Juan Gris, y al Purismo que Ozenfant y Jeanneret descubrieron

y practicaron los años que siguieron al final de la guerra.

Sólo si se atribuye sentido epistemológico a una vaga denominación de una pintura que celebra en reflexión el nuevo siglo, sorprenderá que se niegue la condición de vanguardia a parte de la pintura considerada cubista, y en cambio se predique de la obra de Juan Gris, tradicionalmente incluido en ella. La clasificación de sus productos en dos tendencias calificadas de analítica y sintética no ha trascendido el propósito meramente descriptivo que la denominación de cubismo encierra. El análisis y la síntesis serían dos modos indistintos de referirse al sujeto de la pintura: descomponiendo la figura en facetas abstraídas de una apariencia, o componiendo el sujeto con fragmentos que evocan sus rasgos esenciales. Pero, si se obvia cuanto hay de costumbrista en tal clasificación, adquiere verosimilitud la hipótesis de un cubismo vanguardista, encarnado por Gris, que sistematiza la teoría y supera el empirismo neofigurativo que presidió las obras de Picasso y Braque. El auténtico sujeto de sus obras no es el conjunto de rasgos o perfiles de la realidad, engarzados con una lógica que subvierte su estructura, sino el espacio conseguido por la estratificación diorámica de ilusiones ópticas, neutras cuanto convencionales. La insistencia en los temas acentúa la irrelevancia del objeto respecto al procedimiento de construcción espacial.

Análogo sentido tiene la crítica al cubismo que fundamenta la propuesta purista de Ozenfant y Jeanneret: acentuar la naturaleza relacional de una forma construida con residuos figurativos de lo cotidiano. La reducción de los elementos a un corto repertorio de objetos, elegidos por la facilidad de conceptualizar su visión, neutraliza sus asociaciones iconográficas y los reduce a material neutro; en un proceso de construcción de un espacio abstracto al que sólo la actitud consciente del sujeto da consistencia real.

En Malevich y Mondrian, la idea de espacio tiene que ver con la suspensión del tiempo como categoría del conocimiento; se trata de un concepto ligado a la simultaneidad como condición de la disposición, y a ésta como atributo esencial de la forma. En Gris, como en Ozenfant

y Jeanneret, se propone una noción más sensitiva del espacio: sin renunciar a un concepto estructural de forma, se ofrece la visualización de las relaciones como vía de acceso al objeto. Si se comparan las arquitecturas de Malevich con las obras contemporáneas de Le Corbusier, aparece claro el distinto sentido de sus respectivos modos de asumir la espacialidad. Aunque sería engañoso concluir que lo ingenuo de las arquitecturas de Malevich, y la intensidad que en las de Le Corbusier adquieren sus experiencias pictóricas previas, derivan de la naturaleza de sus correspondientes contribuciones: es, sobre todo, la incapacidad de Malevich para trascender su actitud vanguardista lo que le impide explotar las sugerencias contenidas en sus primeras obras, y liberarse así de una lógica analítica que, como en Mondrian, Webern o Joyce, acaba negando los principios sobre los que se asienta. Le Corbusier, en cambio, asume, como artista, su pasado vanguardista como Jeanneret; de modo que la fidelidad a unos criterios no se reduce a la reproducción de unas formas; consciente de que lo efímero de la vanguardia es una condición de su trascendencia. Sólo con su extinción, la vanguardia cumple su cometido: interferir el desarrollo del arte desde la asunción crítica de su propia historicidad.

* *

La *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger, ensayo al que estas notas quieren introducir, es teoría en sentido fuerte: obvia el momento de la contemplación, en el que el fenómeno puede aportar nuevas evidencias, para centrarse en la relación entre la vanguardia como categoría y el desarrollo del arte burgués como objeto de conocimiento. Con una idea beligerante de ciencia, en la que ni los temas de estudio ni los puntos de vista deben considerarse neutrales, recurre a la crítica de la ideología como alternativa materialista a la hermenéutica, capaz de mostrar la oposición entre las objetivaciones intelectuales y la realidad social. En ese marco se da la primera tesis de la obra: sólo la vanguardia permite reconocer ciertas categorías de la obra de arte en general; por lo que desde ella pueden entenderse los estadios precedentes del arte en la sociedad burguesa, no al contrario. Manifestándose contra el estatuto de autonomía del arte, la vanguardia desvelaría su condición esencial desde principios del siglo XIX. Subvirtiendo los cometidos tradicionales del arte, la vanguardia reivindicaría la especificidad de la obra frente a la homogeneización de valores y la neutralización de estímulos con las que la institución garantiza la estabilidad cultural. Renunciando a la organicidad y jerarquía de la forma, la vanguardia criticaría las categorías esenciales del arte posromántico.

La vanguardia aparece, pues, como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución del arte en su totalidad. En este punto, se plantea la segunda tesis del ensayo: con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica. El dadaísmo no criticaría una u otra tendencia artística precedente, sino la institución arte que dicta y controla tanto su producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras concretas. Devolver el arte al ámbito de la praxis vital es el objetivo concreto de tal autocrítica, el correlato del rechazo de la autonomía; sobre todo, de su ontologización ideológica, que la presenta como una condición consustancial del mismo, al margen de cualquier historicidad.

Como se ve, es precisamente el concepto de autonomía del arte el componente esencial de la teoría de Bürger, una de las piedras de toque para comprender su idea de vanguardia. Conviene por tanto aclarar algunos aspectos de su uso en el ensayo que comento. ¿Autonomía como categoría de la idea de arte en la sociedad burguesa, o autonomía como condición de su práctica en tal circunstancia? En el primer caso, la categoría, como condición del pensamiento, configura el marco de referencia de la conducta del artista. En el segundo, la condición objetiva de su práctica afecta al universo de sus experiencias, y

sólo indirectamente incide en su sistema de representaciones virtuales respecto a la sociedad y su cometido en ella. Esta distinción no parece contemplarse en el argumento de Bürger: de la autonomía como condición social se desprende que el arte está desvinculado de la vida práctica, de modo que de una asunción ideológica se deriva inmediatamente una situación fáctica; parece apostar por un determinismo ideológico que, en general, y sobre todo en el arte, no se corresponde con la realidad empírica. La renuncia por parte del Estado burgués al arte como instrumento fundamental para expresar sus valores y configurar las conciencias de los ciudadanos es un hecho objetivo, que modifica las condiciones de producción del arte respecto a una sociedad cortesana o medieval. Pero de tal situación no se desprende necesariamente que el arte se desinterese por los principios políticos y morales, instalándose en una especie de limbo estético únicamente adornado por las facultades más perversas del espíritu. La disfuncionalidad del arte en la sociedad burguesa y la emergencia de la subjetividad como paradigma de la creación artística, provocan un desfase entre la necesidad social de forma y la capacidad individual para producirla; ello ha conducido, en ocasiones, a que la ensoñación y el solipsismo hayan establecido el marco crítico del artista. No obstante, el uso de la condición de autonomía del arte en el estado moderno —que acaso convendría pensar como emancipación del determinismo de unas convenciones de las que el artista sólo sería el brazo ejecutor— no ha sido siempre, ni fundamentalmente, así. La beligerancia simbólica, y por tanto ideológica, en que se funda el eclecticismo del siglo XIX muestra hasta qué punto la condición que el Romanticismo inaugura, estimula el compromiso crítico del arte, entendido como adhesión o rechazo de realidades sociales con sentidos políticos y morales diversos.

Si se conviene, pues, que la ideologización de la autonomía, asumida como atributo ontológico del arte, ocurre sólo en algunos episodios del arte posromántico, del que el esteticismo sería culminación y expresión ilustre, parece que extender tal situación a la totalidad del arte burgués sea más bien una asunción previa del escritor: la definición axiomática de vanguardia como crítica a la autonomía y, por tanto, al fundamento ideológico del arte burgués.

En las anteriores consideraciones he obviado los aspectos del arte no reductibles a su faceta comunicadora —esto es, a aquellos que fundamentan su peculiaridad y establecen sus límites respecto al resto de prácticas de la convivencia— por no introducir variables que el texto de Bürger evita. Pero, sólo si se conviene que la vanguardia es un fenómeno cuyo roce con el arte es puramente circunstancial, o se postula que el arte es sólo una entelequia, más allá de su misión estrictamente narrativa, puede continuarse con la omisión. En ese caso, la estética sería un subsistema filosófico que se apoya en el estatuto de la inefabilidad de una práctica que se vuelve confusa y evanescente para encubrir su atonía epistémica.

El estatuto de lo artístico en la consideración de lo estético es cuestión de importancia capital para abordar otro aspecto basilar del trabajo que comento. ¿De qué modo se corresponde la vanguardia como categoría del conocimiento con las obras de arte concretas de las que se predica la condición de vanguardia?, o mejor, ¿hasta qué punto las condiciones del pensamiento sobre la vanguardia escogidas como categorías de su conocimiento violentan la realidad empírica de lo que se trata de describir?

Como se ha visto, Peter Bürger identifica la autonomía con el atributo del arte burgués sobre el que la institución establece su estructura ideológica. La vanguardia, como autocrítica del arte moderno, orienta su acción hacia el rechazo de la institución, para lo que trata de reintroducirlo en la praxis vital. Tal noción de vanguardia colmaría su condición de categoría crítica. Pero tal estructura teórica sólo adquiere verosimilitud en presencia de un referente que verifique la hipótesis en el ámbito de la práctica artística.

En los *ready made* de Duchamp culmina, a su juicio, una corriente crítica del arte que arrancaría en 1850 y

encuentra en el Dadaísmo y el primer Surrealismo sus momentos álgidos. En efecto, la firma de objetos de uso corriente estaría negando la producción individual como atributo del arte y, a la vez, cuestionando el mercado como criterio de valoración. De modo análogo, la poesía automática de Breton desvanecería el límite entre productor y receptor, convirtiendo al público en agente de una praxis emancipadora. El peligro de solipsismo que el propio Bürger advierte no es la principal paradoja que proporciona la ejemplificación de su teoría: los *ready made* adquieren en ella un estatuto ambiguo que oscila entre la travesura y el bricolage, y tiene poco que ver con otras interpretaciones de la obra de Duchamp, relacionadas con la dimensión creadora de la mirada; lo que acaso le harían más justicia como vanguardista, incluso en el sentido que Bürger da al término.

Refiriéndose a la técnica de montaje como procedimiento por el que se asume la inorganicidad de la obra, y, a la vez, se provoca al público, el autor se enfrenta a la paradoja de elogiar la eficacia de los *collages* de Heartfield, por lo explícito de su denuncia, frente a los *papiers colleès* de Braque, siempre expuestos a que la contemplación estética neutralice lo revulsivo de su condición formal. También aquí los carteles de Heartfield parecen reducidos a pasquines políticos, sin otra condición que la inmediatez de sus mensajes, en detrimento de otros aspectos menos concluyentes.

El destino de la vanguardia radical, como reconoce Bürger, está en gran parte ligado al suministro de coartadas estéticas e ideológicas de las neovanguardias más comerciales de los años cincuenta y sesenta. Tal paradoja no se extiende a cuanto ha ocurrido con las «vanguardias autónomas», empeñadas en la profundización en la forma por la vía de la abstracción; y ello tendría que ver con una caracterización de la vanguardia que el autor hace en un artículo reciente, acerca de la estética de Adorno.[1] La

1. Peter BÜRGER, *L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno*, en «Revue d'Esthètique», núm. 8, 1985.

vanguardia sería la radicalización lógica y aporética de la modernidad: el impacto de la obra moderna es sólo una primera reacción a la que debe seguir la inmersión en ella; el impacto dadaísta no permite ninguna incursión posterior, provoca un cambio de actitud en el público.

Al limitar la obra a su fuerza de choque, se renuncia a cuanto de crítico tiene el arte, más allá de su apariencia; concebida, a su vez, como expresión directa de los juicios morales o políticos de su autor. Trasvasar el mecanismo, haciendo abstracción del sentido, es el fundamento del arte más trivial que ha asumido la condición de vanguardia después de la guerra. Pero, ¿cómo aceptar un arte que contenga más de lo que muestra, sin caer en el ámbito de la estética idealista? Ésa es la aporía de Bürger, y ése es también el núcleo de su obsesivo desacuerdo con Adorno. Su definición de vanguardia conduce a reducir el arte a su mensaje más trivial, a través de un proceso de conceptualización de lo obvio. Confiando en que el sentido del comentario compensará la frontalidad de la mirada, canoniza atributos del arte nuevo, cuya identificación en la más reciente mitología da lugar a una paradoja suprema: la continuidad entre actividad artística y praxis vital, la desacralización del arte que Bürger reclama para el arte vanguardista, son, asimismo, proclamadas por los teóricos del posmodernismo como criterio de superación histórica de una modernidad engreída y distante, demasiado confiada en las ideas y poco proclive a las sensaciones; la reducción de la obra al contenido argumental de su apariencia, a que Bürger se ve abocado para eludir cualquier complicidad afectiva o intelectiva con el artefacto, es, asimismo, la operación implícita en el festín de imágenes con que los posmodernos incitan a superar la sequía simbólica de lo moderno. La coincidencia podría extenderse al uso sistemático de criterios y principios formales que Bürger señala como características de la vanguardia: inorgacidad de la forma, táctica del impacto y formalización por montaje, entre otros. Pero sería injusto, y sobre todo miope, sacar partido epistemológico del azar, o plusvalía teórica del ingenio.

Lo que realmente relaciona la teoría de la vanguardia de Bürger con la mitología posmoderna es su común participación, aunque por razones diversas, de un fenómeno que Adorno definió como «desartización» (Entkustung), esto es, la pérdida por el arte de su carácter propiamente estético para asegurar su adaptación a los usos simbólicos de la sociedad mercantil; el sentido de adhesión o rechazo no sería relevante en el marco de la operación. En Bürger, tal pérdida garantiza la acción crítica respecto a la condición del arte en la sociedad burguesa, origen de una práctica separada de la vida, y de una estética como reflexión autónoma. En el posmodernismo, contribuye a la ilusión de un arte popular, escenario de lo cotidiano, correlativo del paso de una sociedad empeñada en la producción a una convivencia estimulada por el consumo.

Nada autoriza a pensar que cuanto hoy acontece en el ámbito del arte realiza la utopía que preside la idea de vanguardia de Bürger. En todo caso, suponen dos modos distintos de oponerse al arte que culmina las condiciones históricas de la modernidad, cuya divergencia de sentidos no acaba de disipar la analogía de sus aspectos estratégicos, si no se advierte que actúan con instrumentos y referencias opuestos. El posmodernismo se acerca a la vida trivializando sus productos, insertándolos en el ámbito nocional que rige el sentido común: renunciando a la abstracción como forma de conocimiento y abusando de la imagen como vía de conciliación. Colma las necesidades residuales de una sociedad que no encuentra tiempo para leer y sólo piensa en defensa propia. El destinatario del arte posmoderno es un sector social mayoritario y hegemónico, identificable por simple observación. La teoría de Bürger, en cambio, se nutre de conceptos cuya verificación sólo es posible en el ámbito del lenguaje; su verdad se reduce a la lógica gramatical: como en la expresión «triángulo de cuatro lados», la inexistencia de referente material condena sus conceptos a la esfera de la intelección pura. Así, autonomía del arte, praxis vital e institución arte son conceptos abstractos, ídolos de la conciencia que actúan en el discurso como polos de

atracción utópica. Las categorías pasan de ser condiciones subjetivas del pensar a juicios *a priori* —fuera de los cuales no hay conocimiento posible—, pero sin la capacidad de referencia a lo real con la que Kant pensó resolver el problema del conocimiento.

El materialismo utópico que impregna su teoría impide a Bürger concluir con la radicalidad que anima sus planteamientos: «querer cancelar el carácter contradictorio en el desarrollo del arte, optando por un arte moralizante frente a otro "autónomo", es tan erróneo como prescindir del momento liberador en el arte autónomo y del momento represivo en el arte moralizante», afirma a propósito del estatuto de autonomía del arte burgués; y concluye, respecto a la negación de la autonomía en su idea de vanguardia: «debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación (de la institución arte por parte de las neovanguardias), 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 pueden pensar alternativas a la situación actual». Si en el primer fragmento se puede apreciar un ápice de pensamiento dialéctico, en el segundo se pone de manifiesto el uso táctico de la utopía. Porque, en Bürguer, la utopía afecta a la reflexión sobre el arte, no al arte mismo: es una categoría de la estética, no de la práctica artística; incide una vez más en conceptos incapaces de generar ideas.

Es acaso en ese punto donde se sitúa el fundamento de sus diferencias con Adorno: Bürger habla de conceptos abstractos, Adorno de ideas referidas a lo existente; como se sabe, no siempre reductible a lo real. Bürger acusa a Adorno de fundar su estética sobre el principio de autonomía del arte, con lo que todo arte que la rechace quedaría fuera de su ámbito de reflexión. Pero, así como para Bürger la autonomía es una categoría abstracta del pensamiento sobre el arte moderno, para Adorno es una condición de ese arte, incapaz por sí misma de explicarlo, pero de inevitable incidencia en ese trance. En Bürger, la idea de vanguardia es una categoría de la crítica; en

Adorno, un atributo de la práctica artística. Pero las diferencias entre sus modos respectivos de entender las categorías de la estética, y la propia noción de vanguardia como categoría suprema del arte burgués, culminan en la divergencia esencial que hace irreductibles sus propias ideas de arte: para Bürger, una manifestación inseparable de la vida, testimonio consciente del proceso de emancipación social; para Adorno, escritura inconsciente de la historia, contrapunto de lo social y, a la vez, antítesis de la utopía.

HELIO PIÑÓN
marzo, 1986

ADVERTENCIA

Si aceptamos que la teoría estética sólo es fructífera en la medida en que refleja la evolución histórica de sus objetos, entonces nos es hoy necesaria una teoría de la vanguardia como ingrediente de cualquier reflexión teórica sobre el arte.

El presente trabajo proviene de mi libro sobre el surrealismo. Para la presentación de cualquier análisis particular me remito a él de manera global, y así podré renunciar en lo que sigue a las referencias puntuales. El alcance de la reflexión que propongo ahora es otro. No pretendo reemplazar un análisis particular innecesario, sino ofrecer un marco categorial con cuya ayuda puedan acometerse tales análisis. Análogamente, los ejemplos de literatura y artes plásticas no se ofrecen como interpretaciones histórico-sociológicas de obras concretas, sino como ilustración de una teoría.

El trabajo es resultado de un proyecto sobre *Vanguardia y sociedad burguesa* desarrollado entre el semestre de verano de 1973 y el de 1974 en la Universidad de Bremen. Sin el interés de los estudiantes que colaboraron en el proyecto, este trabajo no hubiera nacido. Algunos capítulos sueltos fueron discutidos con Christa Bürger, Helene Harth, Christel Recknagel, Janek Jarolawski, Helmut Lamprecht y Gerhard Leithäuser; les doy las gracias a todos por sus consejos críticos.

Introducción: Reflexiones previas a una ciencia crítica de la literatura

«El mundo del sentido transmitido se le ofrece al intérprete sólo al tiempo que le ilustra sobre su propio mundo.»

Jürgen HABERMAS.[1]

Hermenéutica

La ciencia crítica se distingue de la ciencia tradicional en que su particular proceder refleja las implicaciones sociales.[2] Esto plantea determinados problemas que conviene tener en cuenta para constituir una ciencia crítica de la literatura. No me refiero a la equiparación ingenua entre motivación individual y relevancia social que a veces encontramos en la izquierda, sino a un problema teórico. La determinación de lo que sea socialmente relevante depende de la posición política de los intérpretes. Esto significa que la relevancia de un tema no puede *decidirse* discutiendo en una sociedad dividida, aunque tal vez pueda *discutirse*. Creo que si llegara a ser evidente que todo científico elige sus temas y su posición ante los problemas, tendríamos ya un progreso esencial en la discusión científica.

La ciencia crítica se entiende como parte —siempre mediada— de la praxis social. No es «desinteresada», sino que va acompañada de intereses. El interés consistiría, en una primera aproximación, en interés por un estado racio-

1. J. HABERMAS, «Erkenntnis und Interesse» [«Conocimiento e interés»], en su *Technik und Wissenschaft als «Ideologie»* [*Técnica y ciencia como «Ideología»*], Ed. Suhrkamp, 287, Francfort, 1968, p. 158.

2. Para la distinción entre ciencia crítica y ciencia tradicional, *cf.* el artículo de HORKHEIMER que da título a su *Traditionelle und Kritische Theorie. Vier Aufsätze* [*Teoría tradicional y teoría crítica. Cuatro artículos*], Fischer Bücherei, 6015, Francfort, 1970, páginas 12-64.

nal, por un mundo sin explotación ni represión inútiles. Pero estos intereses no pueden imponerse en la ciencia de la literatura de modo directo. Al poner a prueba esta ciencia materialista de la literatura que estamos buscando, «y si *al mismo tiempo* a la forma de esa búsqueda le conviene una praxis flexible en cada situación histórica concreta»,[3] tenemos que evitar una inmediata instrumentalización de la ciencia, que no puede beneficiar ni a la ciencia ni a esa praxis social flexible. El interés que orienta el conocimiento sólo puede imponerse en la ciencia de la literatura de forma mediada, mientras se establecen las categorías con cuya ayuda han de comprenderse las objetivaciones literarias.

La ciencia crítica no consiste en concebir categorías nuevas opuestas a las «falsas» categorías de la ciencia tradicional. Más bien analiza las categorías de la ciencia tradicional, cuáles son las preguntas que puede formular a partir de sus presupuestos, y qué otras preguntas quedan excluidas (precisamente con la elección de las categorías) por la teoría. En la ciencia de la literatura, también es importante descubrir si las categorías están concebidas de modo que permitan investigar la conexión entre las objetivaciones literarias y las relaciones sociales. Y es preciso insistir igualmente sobre el significado de los marcos categoriales de los que se sirven los investigadores. Por ejemplo, alguien —como los formalistas rusos— puede describir una obra literaria como la solución explícita a un problema artístico, cuyos resultados dependen del nivel de la técnica artística de la época. Pero con ello se separa del plano teórico la pregunta, gracias a la función social en la aparentemente clara problemática artística inmanente.

Para poder hacer una crítica adecuada a la teoría formalista de la literatura, es necesario un marco categorial que permita tematizar la relación entre el intérprete y la

3. D. Richter, *Geschichte und Dialectik in der materialistischen Literaturwissenschaft* [*Historia y dialéctica en la ciencia materialista de la literatura*], en «Alternative», núm. 82 (enero de 1972), p. 14.

obra literaria. Sólo una teoría que responda a esta demanda consigue incorporar a su quehacer científico la particularidad de la función social.

En el seno de la ciencia tradicional se encuentra la hermenéutica, que ha aplicado sus esfuerzos a la relación entre obra e intérprete. A ella le debemos haber entendido que la obra de arte no se nos da a conocer como un objeto sencillo. Para identificar un texto como poesía, debemos recurrir a un conocimiento previo que heredamos de la tradición. El tratamiento científico de los objetos literarios empieza en el momento en que conseguimos contemplar como fenómeno esa inmediatez en la que una poesía se nos aparece como poesía. Las objetivaciones intelectuales no equivalen a hechos; están mediadas por la tradición. De esto se desprende que el conocimiento de la literatura *sólo* puede producirse por el camino de la discusión crítica con la tradición. En la medida en que debemos a la hermenéutica la comprensión de las objetivaciones intelectuales dadas por la tradición, es natural comenzar nuestra reflexión con una crítica de la hermenéutica tradicional.

Los dos conceptos más importantes de la hermenéutica, que Gadamer ha desarrollado en su libro *Verdad y método*, son los de *prejuicio* y *aplicación*. Gadamer aplica el concepto de prejuicio en un sentido más, como es el caso del habla vulgar, dicho sea en un sentido no peyorativo. Pero prejuicio significa, sobre todo, a propósito de la comprensión de un texto extraño, que el intérprete no es un mero receptor pasivo, convertido en cierto modo al texto, sino que aporta determinados conceptos que se incorporan necesariamente a su interpretación. Y por su parte aplicación (uso) es toda interpretación en tanto que genera determinado interés presente. Gadamer subraya que «en la comprensión siempre se verifica una aplicación a los textos comprendidos de la situación presente del intérprete».[4] En el caso de la interpretación de un

4. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer phi-*

texto legal por un juez o de la interpretación de un pasaje bíblico en el sermón de un clérigo, el momento del uso en el acto de la interpretación se distingue de inmediato. Pero la interpretación de un texto histórico o literario tampoco se produce de espaldas a la situación del intérprete; con lo cual es indiferente, para el conocimiento de los hechos, que el intérprete sea o no consciente de ello. Esto hay que subrayarlo: el intérprete se acerca al texto que está comprendiendo con prejuicios y lo interpreta conforme a su particular situación, aplicando su situación en él. Hasta aquí, Gadamer está en lo cierto; sin embargo, el contenido que da a los conceptos ha sido criticado con todo derecho por Jürgen Habermas. «Gadamer dirige el examen de las estructuras del prejuicio del entendimiento hacia una rehabilitación del prejuicio como tal.»[5] Esto sucede porque Gadamer define la comprensión como «sumergirse en un acontecimiento de la tradición» (*Wahrheit und Methode*,* p. 275). Para Gadamer, que es un conservador, la comprensión coincide a la postre con la sumisión a la autoridad de la tradición; Habermas se ha referido, por contraposición, a una «fuerza de la reflexión» que haga transparente la estructura del prejuicio de la comprensión y sea capaz así de romper el poder de los prejuicios (*Logik der Sozialwissenchaften* [Lógica de las ciencias sociales], pp. 283 y s.). Habermas muestra que una hermenéutica neutral hace de la tradición un poder absoluto al no tener en cuenta el sistema de trabajo y dominio (*Logik der Socialwiss*, p. 289), y señala, de este modo, el punto al cual debe dedicarse una hermenéutica crítica.

«En las ciencias del espíritu», escribe Gadamer, «el interés del investigador que se ocupa de la tradición está

losophischen Hermeneutik [*Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*], Tubinga, 1965 (2a.), p. 291.

5. J. HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialen* [*Lógica de las ciencias sociales. Materiales*], Ed. Suhrkamp, 481, Francfort, 1970, p. 283.

* [*Verdad y método.*]

motivado de una manera especial por los intereses de cada momento. Las motivaciones de cada planteamiento conforman el primer esbozo del tema y el objeto de la investigación» (*Wahrheit und Methode*, p. 269). El estudio de la ubicación de las ciencias en su presente histórico-hermenéutico continúa siendo importante; pero la fórmula «los intereses de cada momento» supone que el presente es algo uniforme, cuyos intereses se pueden determinar, y éste no es el caso. Los intereses de quien ejerce el poder y de quien lo padece hace ya tiempo que son divergentes. Gadamer sólo podría hacer de su comprensión un «sumergirse en un acontecimiento de la tradición» si convirtiera el presente en una unidad monolítica. Frente a esta opinión, que hace del historiador un recopilador pasivo, hay que afirmar, junto a Dilthey, que «quien *investiga* la historia y quien *hace* la historia son uno mismo».[6] Lo quiera o no, el historiador, es decir, el intérprete, se ve sumido así en las disputas sociales de las actitudes frente a su tiempo. La perspectiva con la que considera su objeto es determinada por la posición que adopta en el seno de las fuerzas históricas de la época.

Crítica de la ideología

La hermenéutica, cuya meta no reside en la mera legitimación de las tradiciones, sino en la demostración racional de su prestigio adquirido, es sustituida por la crítica de la ideología.[7] Es bien sabido que junto al concepto de ideología se dan una cantidad de conceptos con-

6. Tomo la cita de J. HABERMAS, *Erkenntnis und Interesse*, Francfort, 1968, p. 189. Desde luego que este «hacer» no puede entenderse pensando en una gama infinita de posibilidades; hay que insistir más bien en que cada circunstancia dada limita el margen de la posibilidad real de los acontecimientos históricos.

7. Para la historia de los conceptos de ideología, *cf.* el artículo *Ideologie* [*Ideología*], en «Institut für Sozialforschung» [Instituto para la investigación social], Soziologische Excurse [Excurso sociológico] [...], Francfort, 1956, pp. 162-181; así como

tradictorios; aún así, este concepto es indispensable para una ciencia crítica porque permite concebir la relación *de oposición* entre las objetivaciones intelectuales y la realidad social. Al intentar su definición, habremos de tener en cuenta la crítica de la religión desarrollada por Marx en la Introducción a la *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* [*Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*], en la cual se detalla tal relación de oposición. El joven Marx —y en ello reside la dificultad, pero también la fertilidad científica, de su concepto de ideología— llama *falsa conciencia* a determinados productos del pensamiento que sin embargo no están completamente alejados de la verdad.[8]

La religión [es] la autoconciencia y el autosentimiento del hombre que aún no se ha ganado para sí mismo o que ya ha vuelto a perderse. Pero *el hombre* no es ningún ser abstracto, agazapado fuera del mundo. El hombre es *el*

K. Lenk (ed.), *Ideologie, Ideologiecritik und Wissenssoziologie* [*Ideología, crítica de la ideología y sociología del conocimiento*] (Soz. Texte, 4), 3a., Neuwied/Berlín, 1967; véase aquí también la introducción histórica al problema preparada por el editor.

8. El concepto de verdad utilizado en la tradición de la filosofía dialéctica lo explica HEGEL en la siguiente observación: «Por lo común llamamos verdad a la concordancia de un objeto con su concepto. Tenemos aquí un supuesto objeto al que debe conformarse el concepto que nos hagamos de él. En cambio, en sentido filosófico se llama verdad a la concordancia de un contenido consigo mismo, por expresarlo de un modo abstracto. Este significado de verdad es completamente distinto del que hemos dado antes. Por lo demás, el significado profundo (filosófico) de verdad ya lo encontramos también en el uso común del lenguaje. Así, por ejemplo, se habla de un *verdadero* amigo, entendiendo con ello aquel a cuyo comportamiento se adecúa el concepto de amistad; y del mismo modo se habla de una *verdadera* obra de arte. Entonces decir falso es tanto como decir malo, inconveniente de por sí. En este sentido, un mal Estado es un falso Estado, y lo malo y lo falso consisten, en general, en la contradicción que se da entre la determinación o el concepto y la existencia de un objeto.» *(Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die wissenschaft der Logik)* [...] [*Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio. Primera parte: la ciencia de la lógica*], Werke, 8, Francfort, 1970, p. 86. (Editorial Orbis, Barcelona, 1984.)

mundo de los hombres, el Estado, la sociedad. Ese Estado, esa sociedad producen la religión, una *conciencia invertida del mundo*, porque Estado y sociedad son un mundo invertido. [...] La religión es la *fantástica realización* de la *esencia humana* porque la esencia humana carece de verdadera realidad. La lucha contra la religión es, pues, la lucha indirecta contra *ese mundo* cuyo *aroma* espiritual es la religión. La miseria *religiosa* es, por un lado, la *expresión* de la miseria real y, por otro, la *protesta* contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura agobiada, el estado de ánimo de un mundo sin corazón, es el espíritu de los estados de cosas carentes de espíritu. Es el *opio* del pueblo. La superación de la religión, en tanto que felicidad *ilusoria* del pueblo, es la exigencia de su felicidad *real*. La exigencia de abandonar las ilusiones sobre su estado de cosas es *exigir el abandono de un estado de cosas que necesita ilusiones*. Así pues, la crítica de la religión es, en *germen*, la *crítica del valle de lágrimas* que la religión rodea de un *halo de santidad*.[9]

La estructura contradictoria de la ideología se aclara con el ejemplo de la religión: 1. La religión es ilusión. El hombre proyecta en el cielo lo que quisiera ver realizado en la tierra. Los hombres son víctimas de una ilusión en la medida en que creen en Dios, pues éste no es más que la encarnación de las virtudes humanas. 2. Al mismo tiempo, no obstante, en la religión hay un momento de verdad: la religión es «la *expresión* de la miseria real», pues la simple realización ideal de la humanidad en el cielo descubre la carencia de auténtica humanidad en la sociedad de los hombres. Y es también «la *protesta* contra la miseria real» ya que, incluso en su forma alienada, los ideales religiosos son un modelo de aquello que tendría que ser en la realidad.

Marx no ofrece en su texto una distinción explícita en-

9. K. MARX, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* [*Crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Introducción*], en MARX-ENGELS, *Studienausgabe* [*Obras*], edición de I. Fetscher. Tomo I, Fischer Bücherei, 764, Francfort, 1966, p. 17.

tre los consumidores de la ideología («el pueblo») y los críticos de la ideología. Pero la distinción es importante porque sólo con ella podemos captar la peculiaridad del punto de vista dialéctico. Para los creyentes (los consumidores de la ideología) la religión es una sabiduría, en tanto que los realiza como hombres («la autoconciencia y el amor propio de los hombres»). Para los ateos ilustrados la religión es el resultado de un engaño, conscientemente provocado, con cuya ayuda se consolida un poder ilegítimo. El mérito de quien defiende esta doctrina transmitida por los clérigos es haber formulado la pregunta por la *función* de la concepción religiosa del mundo. Sin embargo, su respuesta aclara muy poco porque se limita a negar el saber de los consumidores de la ideología. Éstos se ven conducidos a un simple sacrificio que para nada afecta a su obligada manipulación. El crítico de la ideología pregunta también por la función social de la religión; pero, en contraste con el defensor de la doctrina transmitida por los clérigos, trata de explicarla atendiendo a la posición social de los creyentes, y hace de la miseria real el motivo de la fuerza de convicción de la concepción del mundo. En este análisis se descubre la religión como algo contradictorio: a pesar de su falsedad (puesto que Dios no existe), sin embargo le corresponde verdad como expresión de las miserias y como protesta contra ellas. Igualmente contradictoria es su función social: por una parte, propicia la existencia de la miseria, ya que permite la experiencia de una «felicidad ilusoria»; pero, por otra parte, impide igualmente la realización de la «felicidad real». El sentido del modelo consiste, entre otras cosas, en que éste no establece inequívocamente en el plano teórico la relación de objetivaciones intelectuales con la realidad social, sino que toma esa relación como una contradicción; y, de ese modo, el modelo orienta el análisis del campo de conocimiento en cuestión de forma que éste no se convierta en la mera demostración de un esquema establecido de antemano. En adelante, habremos de tener en cuenta que las ideologías están en el modelo, no como imagen, en el sentido de una duplicación conceptual de

la realidad social, sino como *producto* de la praxis de los hombres. Son el resultado de una actividad que responde a una realidad que se percibe como insuficiente. (La naturaleza humana, cuya «auténtica verdad», o sea, cuya posibilidad de desarrollo en el mundo real, permanece oculta, es llevada en la religión hacia una «realización ilusoria».) Las ideologías no son el mero reflejo de determinadas relaciones sociales; forman parte del todo social como resultado de la praxis de los hombres. «Los momentos ideológicos no son simples "tapaderas" para los intereses económicos, no son simples banderas ni consignas de combate, sino partes y elementos de las luchas reales mismas.» [10]

El concepto de crítica que nos proporciona el modelo marxiano merece también ser destacado. La crítica no se concibe como un modo de juzgar que opondría bruscamente la verdad particular a la falsedad de la ideología, sino como un modo de *producir* conocimientos. La crítica trata de separar la verdad y la falsedad de la ideología (el griego *Krinein* quiere decir notoriamente separado, divorciado). Hay, pues, un momento genuino de verdad en la ideología existente, pero sólo la crítica puede descubrirlo. (La crítica de la religión destruye la apariencia de la existencia real de dioses y del más allá, y permite al mismo tiempo conocer los momentos de verdad en la religión, o sea, su carácter de protesta.)

El modelo marxiano de la crítica dialéctica de la ideología ha sido traducido, sobre todo por Georg Lukács y Theodor W. Adorno, al análisis de obras concretas o conjuntos de obras. Así, Lukács interpreta, por ejemplo, la novela de Eichendorff *Aus dem Leben eines Taugenichts* [*Sobre la vida de un vago*], como expresión de una revuelta contra «la actividad inhumana de la vida moderna, contra la "bondad", contra la "diligencia" de los viejos y

10. G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik* [*Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*] (Schwarze Reihe, 2), Amsterdam, 1967 (reproducción en facsímil de la edición original de 1923), páginas 70 y ss.

los nuevos filisteos».[11] Lukács, al servirse aquí de los conceptos de Eichendorff, quiere indicar que la protesta de éste se queda en el plano de la apariencia, pero que no capta la esencia del contexto en el que tales apariencias podrían conducir a una comprensión profunda.

Toda oposición romántica viene caracterizada por su aguda revelación de las contradicciones de la sociedad capitalista, a la que ataca con auténtico encono y burla afilada, sin ser capaz de llegar, en cambio, a captar su esencia. De ahí que en la mayor parte de los casos no se consiga otra cosa que una exagerada desvirtuación del problema, convirtiendo lo que podría ser una auténtica crítica en una falsedad social. La denuncia de las contradicciones implicadas por la división capitalista del trabajo se transforma, igualmente, en una magnificación acrítica de aquellas circunstancias sociales en las que esta división del trabajo no era todavía conocida; ésta es la fuente del entusiasmo por la Edad Media.[12]

Eichendorff critica la apariencia alienada de la vida de trabajo (la vida burguesa) porque a ésta se le impone desde fuera su finalidad, y cifra los méritos del ocio en la constitución de una vida libre, caracterizada por la autodeterminación. Por eso el *vago* está en posesión de la verdad. Sin embargo, la crítica romántica al principio burgués de racionalidad de los fines es falsa, porque se transforma bruscamente en una ciega exaltación de las condiciones de vida preburguesa.

La polémica entre Lukács y Adorno ha apartado por mucho tiempo el estudio de lo que ambos, marxistas hegelianos, tienen en común, que consiste en el método de la crítica dialéctica. A pesar de su ataque a Lukács —que

11. Se encontrará literatura adicional sobre el análisis de obras de la crítica de la ideología en la bibliografía del volumen *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, editado por P. Bürger (Shurkamp Taschenbuch Wissenschaft, 245), Francfort, 1978, páginas 473 y ss.

12. G. Lukács, «Eichendorff», en su *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* [*Realistas alemanes del siglo XIX*], Berlín, 1952, pp. 59 y 60.

caracterizó a Eichendorff como «romántico feudal»—, Adorno también encuentra en Eichendorff esa contradicción llamada por Lukács anticapitalismo romántico, como muestra la siguiente cita:

«La crítica social de Eichendorff es estúpida en la medida en que no puede evitar el punto de vista de los señores feudales desposeídos; pero en su ánimo no estaba sólo la restauración de un orden detestable, sino también la resistencia contra la tendencia destructiva de lo burgués mismo.» [13]

Lo que Lukács y Adorno toman del modelo marxiano es el análisis dialéctico de los objetos ideológicos. Estos objetos son contradictorios, y la misión de la crítica es expresar conceptualmente tal contradicción. Respecto al proceder del joven Marx se pueden señalar, también, al menos dos diferencias esenciales, que afectan similarmente a la crítica de la religión y a la crítica de la sociedad. La crítica destruye las ilusiones religiosas (no el contenido de verdad de la religión) que los hombres pueden hacerse: «La crítica de la religión desengaña al hombre, para que piense, actúe conforme a su realidad como un hombre desengañado, que entra en razón» (Marx, *Zur Kritik*, p. 18). En la aplicación del modelo a obras literarias aisladas o a grupos de obras, ese objetivo no puede aceptarse sin más, porque no tienen el mismo *status* que la religión (ya volveremos sobre ello). Evidentemente, la relación entre crítica de la ideología y crítica de la sociedad es distinta en el caso de Lukács y Adorno y en el caso del joven Marx. El análisis de obras que hace la crítica de la ideología supone una construcción histórica. La contradicción de la obra de Eichendorff sólo se comprende en la confrontación con la realidad social a la que responde, en la época de la transición de la sociedad feudal a la burguesa. El

13. Th. W. Adorno, «Zum Gedächtnis Eichendorffs» [«En memoria de Eichendorff»], en sus *Noten zur Literatur I* [*Notas sobre literatura, I*] (Bibl. Suhrkamp, 47), Francfort, 1958, p. 113.

análisis de obras de la crítica de la ideología es también crítica de la sociedad, pero lo es sólo de modo graduado. Mientras descubre el contenido social de las obras, debe afrontar otros intentos de descripción que, o bien escamotean el momento de protesta, o bien conducen, en general, a la desaparición del contenido de las obras, al desviar lo estético hacia formas vacías que lo echan a perder.

Análisis de la función

Hay una cuestión más por la que se aparta del modelo marxiano el análisis de la crítica de la ideología, y es la renuncia de éste a la determinación de la función de los objetos ideológicos. Así como Marx discute el carácter contradictorio de la función social de la religión sin tener en cuenta el carácter contradictorio mismo de la religión (que a manera de consuelo frena cualquier tipo de transformación de la sociedad), el modo cómo Lukács y Adorno ejercen sus análisis concretos desdibuja toda la problemática de la función. Este desdibujamiento merece una aclaración porque implica en su totalidad el aspecto funcional del modelo marxiano. La renuncia de Lukács y Adorno a una discusión de la función social del arte se comprende cuando vemos que ellos hacen de la estética de la autonomía —aunque modificada— el punto de mira de sus análisis. Pero la estética de la autonomía implica una determinada función del arte,[14] al hacer de éste una esfera social distanciada de la existencia cotidiana de la burguesía, ordenada conforme a la racionalidad de los fines y en tal medida criticable.

Lo social en el arte es su evolución inmanente contra la sociedad, no su actitud manifiesta [...]. Si se puede predicar una función social de las obras de arte, ésa es su carencia de función.[15]

14. *Ibid.*
15. Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*] (Ges. Schriften [Obras completas], 7), Francfort, 1970, pp. 336 y ss.

Como es evidente, Adorno aplica aquí el concepto de función en un sentido distinto: principalmente como una categoría descriptiva neutral, o sea, con connotaciones negativas, ya que está sometida a los objetivos cosificados de la vida burguesa. Por eso renuncia Adorno a un análisis de la función, pues sospecha que tras semejante tentativa se quiere someter al arte a finalidades estrictas. Esto se ve con claridad en su disputa con la investigación positivista sobre los efectos.[16] Para Adorno, los efectos son, en cierto modo, lo que queda en la superficie de la obra de arte.

El interés por la explicación social del arte debe volver sobre el arte mismo, en lugar de darse por satisfecho con el descubrimiento y clasificación de los efectos, pues, a menudo, el fundamento social de las obras de arte y su contenido social objetivo son completamente divergentes (*Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*], pp. 338 y s.).

Aquí se oponen bruscamente la obra y el efecto. Si la obra dice la verdad sobre la sociedad se encuentra con la oposición de ésta, que vive sometida a la cosificación. Y en una sociedad en la cual todas las relaciones entre los hombres están radicalmente cosificadas, este principio también vale para la relación con las obras de arte. En rigor, pues, la investigación de los efectos permite captar la reificación universal, pero no la esencia de las obras de arte.[17]

Es obvio que en Adorno la marginación del aspecto

16. La controversia de ADORNO con la sociología positivista del arte está documentada en la obra que citábamos en la nota 11, *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*, pp. 191-211.
17. El concepto de *cosificación* lo ha desarrollado LUKÁCS con referencia al análisis marxiano de la mercancía y al concepto weberiano de racionalidad en *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Berlín, 1923, 2a., Amsterdam, 1967). Lukács interpreta la forma de la mercancía en la sociedad capitalista desarrollada como una tendencia «por la que el hombre se encuentra enfrentado a su propia actividad, su propio trabajo, como algo objetivo, independiente de él; por obra de una legalidad inherente, que le es ajena y que tiende al dominio» (*id.*, pp. 97 y ss.).

funcional tiene una base sistemática que ha de buscarse en su estética y en su teoría de la sociedad. En el párrafo que acabamos de citar, llama la atención que Adorno oponga a un concepto especulativo de la obra de arte, que le debe a la estética idealista, un concepto positivista del efecto. En tales circunstancias, debe renunciar a la posibilidad de conciliar la obra con el efecto. Según Adorno, la cultura burguesa debería ser igualitaria, pero ha fracasado en este sentido por motivos sociales. La verdad sobre esta sociedad sólo puede ser expresada aislada en forma de mónadas en las obras de arte. Ésta es la función del arte, a la que Adorno se puede referir como «carencia de función» porque en él cada pensamiento se anula en un efecto alterado.

Si es verdad que en el análisis de obras literarias de la crítica de la ideología, tal y como lo han practicado Lukács y Adorno, pierde importancia el aspecto funcional, debemos preguntar si es posible una traducción del modelo marxiano de crítica dialéctica a las objetivaciones artísticas, si el aspecto funcional no queda fuera del alcance de este modelo. Como ensayo de semejante traducción se puede leer el artículo de Herbert Marcuse *Uber den affirmativen Charakter der Kultur* [*Sobre el carácter afirmativo de la cultura*].[18] Marcuse da un diagnóstico global de la función del arte en la sociedad burguesa. Según este diagnóstico, la función del arte es contradictoria: por una parte, muestra «verdades olvidadas» (con lo que protesta contra una realidad en la que estas verdades carecen de valor); pero, por otra, las verdades son actualizadas por medio de los fenómenos estéticos (con lo que estabiliza las relaciones sociales contra las que protesta). Es fácil descubrir que Marcuse se orienta conforme al modelo de la crítica marxiana de la religión: así como Marx, en la religión, muestra un momento del establecimiento de re

18. H. Marcuse, «Über den affirmativen Charakter der Kultur» [«Sobre el carácter afirmativo de la cultura»], en su *Kultur und Gesellschaft I* [*Cultura y sociedad, I*] (ed. Shurkamp, 101), Francfort, 1965, pp. 56-101.

laciones sociales defectuosas (es un consuelo que frena a las fuerzas que luchan por la transformación), Marcuse adscribe a la cultura burguesa los valores humanos en el ámbito de lo ideal e impide así la pregunta por su posible realización. Y como Marx reconoce en la religión un momento de crítica («protesta contra la miseria real»), también Marcuse se refiere a las pretensiones humanas de las grandes obras del arte burgués como protesta contra una sociedad que no ha podido satisfacer esas pretensiones.

El ideal cultural ha asumido la aspiración a una vida feliz: la aspiración a la humanidad, bondad, libertad, verdad, solidaridad. Pero todos ellos están provistos de un signo positivo: pertenecen a un mundo superior, puro, no cotidiano (*Uber den affirmativen Charakter der Kultur*, p. 82).

Marcuse llama afirmativa a la cultura burguesa, precisamente porque destierra los valores mencionados en una esfera apartada de la vida cotidiana.

Su rasgo decisivo es la afirmación de un mundo, comprometido en general, categórico en sus afirmaciones, en perpetua mejora, lleno de valores, esencialmente distinto de las cosas del mundo de la lucha cotidiana por la existencia, pero que cada individuo «de este lado», sin transformar esa realidad, puede realizar para sí (íd., p. 63).

El concepto de afirmación señala también la función contradictoria de una cultura, que conserva «la memoria de lo que podría ser», pero que a la vez es «justificación de la forma de vida existente» (íd., pp. 66 y s.).

[La cultura afirmativa] ha descargado, desde luego, las «relaciones externas» de la responsabilidad por la «determinación de los hombres» —así estabiliza su injusticia—, pero también mantiene la formación de un orden mejor que el presente ha abandonado (íd., p. 88).

La determinación de Marcuse de la función de la cultura en la sociedad burguesa no se apoya en objetivaciones artísticas singulares, sino sobre su *status* en tanto que separado de la lucha cotidiana por la existencia. El modelo presenta el importante argumento teórico de que las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de con-

diciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra. De este modo, cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace en base a un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una determinada sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad. Para referirse a estas condiciones estructurales, he propuesto el concepto de *institución arte.*

El artículo de Marcuse contiene afirmaciones sobre la función (o funciones) de las obras de arte en la sociedad burguesa, que se pueden aplicar al estudio del carácter institucional de las determinaciones de función de las objetivaciones culturales. Hay que distinguir entre el plano de los receptores y el de la totalidad social. El arte permite a su receptor individual satisfacer, aunque sólo sea idealmente, las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana. Al disfrutar del arte, el sujeto burgués, mutilado, se reconoce como personalidad. Pero a causa del *status* del arte, separado de la praxis vital, esta experiencia no tiene continuidad, no puede ser integrada en la praxis cotidiana. La carencia de continuidad no es idéntica a la carencia de función (como sugerí equivocadamente en una formulación primitiva), sino que señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. Esta neutralización de las fuerzas transformadoras de la sociedad está, así, estrechamente relacionada con la función que el arte asume en la construcción de la subjetividad burgesa.[19]

La teoría crítica de la cultura de Marcuse nos ha servido, hasta ahora, para intentar mostrar que las determinaciones sociales de la función del arte están institucionalizadas y también para alcanzar un concepto general de

19. Acerca de los componentes freudianos de la teoría de la cultura de Marcuse, *cf.* H. SANDERS, *Institution Literatur und Theorie des Romans* [...] [*Institución, literatura y teoría de la novela*]. Tesis. Bremen, 1977, cap. I, p. 3.

la función del arte en la sociedad burguesa. Contra esta empresa se puede objetar, no obstante, que si se procede así en el discurso sobre el arte, se hace equivalente al trato efectivo con las obras; y en cuanto a la sociedad burguesa, si bien es verdad que la ideología de su arte es captada críticamente, la función de este arte queda, sin embargo, oculta. La cuestión general es la siguiente: ¿en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con las obras? Tenemos tres respuestas posibles. Se puede aceptar que la institución arte/literatura y el trato efectivo coinciden tendencialmente, y entonces el problema no tendría sentido. O bien se puede admitir que el discurso institucional sobre el arte no se refleja en el trato efectivo con las obras, y entonces el principio sociológico de la literatura que hemos propuesto no sería apropiado para comprender la función de las obras de arte. Aquí se esconde la ilusión empírica de que la función del arte se puede captar —prescindiendo de orientaciones teóricas— mediante un número ilimitado de investigaciones concretas. Mientras que la primera respuesta conduce a la desaparición del problema, pero no a su resolución, la segunda impide establecer cualquier clase de correspondencia entre el discurso institucionalizado sobre el arte y el trato con las obras. Se debe buscar, pues, una tercera respuesta que no acabe con el problema ya desde el propio plano teórico. Se podría decir que la relación entre la institución arte y el trato efectivo con las obras hay que investigarla en sus transformaciones históricas. Para ello, hay que aclarar, desde luego, el concepto de «trato efectivo», pues cabría la ilusión de que este «trato efectivo» pueda verificarlo el investigador de modo inmediato. Quien ya se ha ocupado seriamente de la investigación histórica de la recepción sabe que esto no es posible. Lo que investigamos son, en la mayoría de los casos, discursos sobre el trato con la literatura. Con todo, la distinción no carece de sentido, especialmente cuando va dirigida a captar la función del arte en la sociedad burguesa. Pues cuando se acepta que el arte está institucionalizado como ideología en la socie-

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.[20]

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 «auratitación 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.[1]

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.[2] 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., Tubinga, 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».[3] 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 defiendo 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.[4]

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,[5] 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 vanguardista (al contrario, el *Don Quijote* y el *Tristam Shandy* son las pruebas preferidas por Sklovkij); 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.[6]

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-

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/I), Munich, 1969, pp. 3-35.

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., Francfort, 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.[7]

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 observar la unidad del proceso: los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va a menos.[8]

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».[9] 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.

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.

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. Concierne 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 economía 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 concierne 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.» [10] 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).[11] Cuando se toma en serio la idea de una relativa indepencia 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 Ästhetik. Vorträge und Aufsätze* [*Estética política. Conferencias y artículos*] (Sammlung Luchterhand, 104), Darmstadt/Neuwied, 1973). Tomberg establece una relación entre «la sublevación 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» (*Uber den gesellschaftigen 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.»[12]

12. J. Habermas, «Bewußtmachende oder rettende Kritikdie 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.[13] Desde lugo, 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.[14] 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» (íd., 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[15] (*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.[16]

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* [*Idolatría. 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. SEEBA, *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.[17] Éste 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 Literatur-geschichte* [*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 senner technischen Reproduzierbarkeit* [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*],[18] 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*.[19] 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 Beitrage 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.[20] 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.[21] 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 Hielscher (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,[22] 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).[23]

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 Fetischkarakter 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., Gottinga, 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.» [24] 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 burgesa, 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 históricamente: 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 autocrítica 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,

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.

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.[25] 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,[26] 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 aquélla. 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 año 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.[27]

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^e et XX^e 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.[28] 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.

II. El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa

1. *PROBLEMAS DE LA INVESTIGACIÓN*

«Con todo, su autonomía [la del arte] es irrevocable.» [1]

«En general, no se puede pensar en la autonomía del arte sin el disimulo del trabajo.» [2]

Las dos frases de Adorno exponen el carácter contradictorio de la categoría de autonomía: necesaria para determinar lo que es el arte en la sociedad burguesa, carga, sin embargo, con el estigma de la deformación ideológica, en la medida en que no permite reconocer su relatividad social. Aquí está ya implicada la definición de la autonomía en la que nos apoyaremos en adelante, distinguiéndose a la vez de las otras dos definiciones alternativas del concepto. Me refiero al concepto de autonomía del *l'art pour l'art* y al de la sociología positivista, que concibe la autonomía como una mera ilusión subjetiva de los productores de arte.

Cuando se define la autonomía del arte como la independencia del arte respecto a la sociedad, se pueden dar varias interpretaciones de esta definición. Si se entiende que su «esencia» consiste en la separación del arte respecto a la sociedad, se está aceptando involuntariamente el concepto de arte del *l'art pour l'art* y se impide la explicación de esta separación como producto de un desarrollo histórico y social. Y si se apoya la opinión contraria

1. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*], editada por Gretel Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften* [*Obras completas*], 7), Francfort, 1970, p. 9.

2. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner* [*Tentativa sobre Wagner*] (Knaur, 54), 2a. ed., Munich/Zurich, 1963, pp. 88 y ss.

de que la independencia del arte respecto a la sociedad sólo se da en la imaginación del artista, no se dice nada sobre el *status* de la obra, y la investigación correcta de la relatividad histórica de los fenómenos de autonomía se convierte bruscamente en su negación: lo que queda es una mera ilusión. Ambos principios ignoran la complejidad de la categoría de autonomía, cuya singularidad consiste en que describe algo real (la desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital), un fenómeno real cuya relatividad social, sin embargo, ya no se puede percibir, hecho éste que tampoco escapa al concepto. Como el público, la autonomía del arte es también una categoría de la sociedad burguesa, que desvela y oculta un real desarrollo histórico. Cada discusión de la categoría demuestra lo apropiada que es para interpretar y explicar la contradicción lógica e histórica que se da en el hecho mismo.

En lo sucesivo no podemos esbozar una historia de la institución arte en la sociedad burguesa, porque para ello son necesarios los trabajos previos de las ciencias del arte y de la sociedad. En cambio, podemos discutir diversas propuestas para una explicación materialista de la génesis de la categoría de autonomía, primero porque así aclararemos los conceptos y, probablemente también, el tema mismo, y además porque con la crítica a los trabajos más recientes se pueden preparar líneas concretas de investigación.[3]

3. Me refiero a las siguientes obras: M. MÜLLER, *Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance* [*Producción artística y producción material. Sobre la autonomía del arte en el renacimiento italiano*]; H. BREDEKAMP, *Autonomie und Askese* [*Autonomía y ascesis*]; B. HINZ, *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs* [*Sobre la dialéctica del concepto burgués de autonomía*], todos incluidos en el colectivo *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* [*Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa*] (Ed. Suhrkamp, 592), Francfort, 1972, citado en adelante como *Autonomie der Kunst*. Además, L. WINCKLER, «Entstechung und Funktion des literarischen Marktes» [«Origen y función del mercado literario»],

B. Hinz explica la génesis de la idea de la autonomía del arte de la siguiente manera: «En esta fase de la separación histórica de los productores respecto a sus medios de producción, el artista era el único rezagado, al cual la división del trabajo no había afectado en lo más mínimo [...]. En la prolongación, por los artistas, del medio de producción artesano con posterioridad a la división social del trabajo, parece residir la razón de que su producto haya obtenido valor como algo singular, algo "autónomo"» (*Autonomie der Kunst*, pp. 175 y s.).[4] La permanencia en el nivel de producción artesanal en el seno de una sociedad dominada cada vez más por la división del trabajo y la consiguiente separación de los trabajadores respecto a sus medios de producción es, por tanto, la condición previa efectiva para que el arte fuera concebido como algo singular. En base al trabajo eminentemente cortesano del

en su *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie* [*Producción de mercancías culturales. Artículos sobre sociología de la literatura y del lenguaje*] (Ed. Suhrkamp, 628), Francfort, 1973, pp. 12-75, y B. J. WARNEKEN, «Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft» [«Autonomía y alineamiento. Sus relaciones en la literatura de la sociedad burguesa»], en *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft* [*Retórica, estética, ideología. Aspectos de una ciencia crítica de la cultura*], Stuttgart, 1973, pp. 79-115.

4. Una interpretación similar del arte burgués la dio en los años veinte el vanguardista ruso B. ARVATOV: «Mientras que la técnica de la sociedad construye sobre los bienes más altos como sobre los más bajos y obtiene una técnica para la producción masiva (industria, radio, transporte, prensa, laboratorios científicos, etcétera), el arte burgués se ha quedado por principio en lo artesanal y por eso está aislado de la totalidad de la praxis social de los hombres, ha sido arrinconado en el ámbito de la pura estética [...]. El maestro aislado es el único tipo de artista en la sociedad capitalista, el tipo de los especialistas en el arte "puro", que trabajan ajenos a toda utilidad inmediata porque ésta se basa en la técnica de las máquinas. De aquí proviene la ilusión del arte como fin en sí mismo y su completo fetichismo burgués» (*Kunst und Production* [*Arte y producción*], editado y traducido por H. Günther y Karla Hielsen [colección Hanser, 87], Munich, 1972, pp. 11 y ss.).

arte renacentista, su reacción frente a la división del trabajo es «feudal»; niega su *status* artesanal y se atiene a una labor puramente ideal. M. Müller llega también a unas conclusiones similares: «Surge así la división del trabajo artístico en producción material e ideal, por lo menos en la teoría, a la que el *arte cortesano* se ve animado por la corte; es una respuesta feudal a los cambios en las relaciones de producción» (*Autonomie der Kunst*, p. 26).

La tarea fundamental consiste en intentar una explicación materialista del fenómeno intelectual como resultado de la oposición rígida entre burguesía y nobleza. Los autores no se contentan con una mera atribución de objetivaciones intelectuales a determinadas posiciones sociales, sino que pretenden deducir las ideologías (en este caso la idea de la esencia de los procesos de producción artística) de la propia dinámica social. Entienden la pretensión de autonomía del arte como un fenómeno que surge en el marco de la corte, como reacción contra el cambio que sufre la sociedad cortesana gracias a la incipiente economía capitalista. El esquema de interpretación diferenciado tiene correspondencias con la interpretación que ha dado Werner Krauss del *honnête homme* del siglo XVII francés.[5] El ideal social del *honnête homme* tampoco se puede concebir simplemente como ideología de la función política de la nobleza en retroceso, dado que se dirige precisamente contra el particularismo estatal. Krauss lo interpreta como el intento de la nobleza por conseguir el puesto privilegiado de la burguesía en su lucha particular contra el absolutismo. El fruto de los trabajos de la llamada sociología del arte tiene, pues, un valor limitado, ya que el momento

5. W. KRAUSS, «Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert» [«Sobre los exponentes del punto de vista clásico en el siglo XVII»], en sus *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft* [*Artículos completos sobre ciencia de la literatura y lingüística*], Francfort, 1949, pp. 321-338. Este artículo parte del importante trabajo sobre sociología del público de E. AUREBACH, «La Cour et la ville» [«La corte y la ciudad»], reimpreso en su obra *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* [*Cuatro investigaciones sobre la historia de la pintura francesa*], Berna, 1951, pp. 12-50.

especulativo (incluso en la investigación de Müller) domina en la medida en que el material desdice la validez de la tesis. Hay otra cuestión decisiva: lo que aquí refiere el concepto de autonomía es casi exclusivamente el aspecto subjetivo del devenir autónomo del arte. El intento de explicación se fija en los conceptos que los artistas asocian con su actividad, pero no en el proceso del devenir autónomo como un todo. Sin embargo, el proceso incluye también otro elemento: la liberación de una capacidad de percepción y construcción de la realidad vinculada hasta entonces a finalidades de culto. Desde luego, hay razones para admitir que ambos momentos del proceso (el ideológico y el real) están conectados; reducir el proceso a su dimensión ideológica plantea varios problemas.

Al aspecto real del proceso se dirige precisamente el intento de explicación de Lutz Winckler. Éste parte de la constatación de Hauser de que con la sustitución de los mandantes, que encargan una obra para un determinado fin a un artista, por los coleccionistas de arte, que en el mercado naciente del arte adquieren obras de artistas prestigiosos, aparece también el artista independiente como correlato histórico del coleccionista.[6] Winckler deduce de ello que «la abstracción de cliente y objeto, facilitada por el mercado, era sin embargo la condición previa para la verdadera abstracción artística: el interés por la composición y las técnicas de pintura» (Winckler, p. 18). Hauser procede de modo esencialmente descriptivo: describe un desarrollo histórico, la aparición simultánea de los coleccionistas y los artistas independientes (o sea, los artistas anónimos que producen para el mercado); Winckler, sin embargo, establece a partir de aquí una explicación de la génesis de la autonomía de la estética. Pero llevar las afirmaciones descriptivas hasta una construcción histórica explicativa me parece problemática, y no sólo por-

6. A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [*Historia social del arte y de la literatura*] (edición especial en un tomo), 2a. ed., Munich, 1967, pp. 318 y ss.; en adelante la citaremos como Hauser.

que otros argumentos de Hauser sugieran conclusiones distintas. Mientras que en el siglo XV, como comprueba Hauser, los talleres de artistas que todavía perseveran en el trabajo artesano y los reglamentos gremiales están sometidos (Hauser, pp. 331 y ss.), en el tránsito del siglo XV al XVI cambia la posición social de los artistas, porque los nuevos señoríos y principados por una parte, y el Estado ya próspero por la otra, tienen siempre una gran demanda de artistas cualificados en situación de aceptar y llevar a cabo grandes encargos. Hauser también habla en este contexto de «demanda del mercado del arte» (Hauser, p. 340), pero no piensa en el mercado donde se comercian obras concretas, sino en la elevada cifra de grandes encargos. El crecimiento de esta cifra tiene como consecuencia un relajamiento de los compromisos gremiales de los artistas (los gremios eran, por cierto, un instrumento de los productores contra la sobreproducción y la consiguiente caída de los precios). Mientras que Winckler dedude «la abstracción artística: el interés por la composición y las técnicas de pintura» del mecanismo del mercado (el artista produciría para el mercado anónimo, en el que los clientes compran las obras, y ya no para encargos particulares), del argumento de Hauser que acabamos de exponer podría llegarse a una conclusión opuesta a la de Winckler. Precisamente el interés por la composición y las técnicas de pintura habría que explicarlo entonces por el nuevo rango social de los artistas, producido no por la decadencia del arte por encargo, sino por su crecimiento.

Aquí no se trata de desarrollar la explicación «correcta», sino de reconocer los problemas de la investigación, puestos de relieve en la divergencia entre los diversos intentos explicativos. El desarrollo de los mercados del arte (tanto los antiguos «mercados de encargo» como los nuevos mercados donde se comercian obras concretas) proporciona un tipo de «hechos» que por sí solos no facilitan ninguna conclusión sobre la independización de un ámbito de lo estético. El proceso secular y lleno de contradicciones (detenido una y otra vez por movimientos contrapuestos) por el que emerge el ámbito social de lo

que llamamos arte, apenas se puede explicar por una única «causa», aunque ésta sea de tanta importancia para la sociedad en su conjunto como el mecanismo del mercado.

El trabajo de Bredekamp se distingue de las tesis tratadas hasta ahora en la medida en que este autor intenta demostrar que «el concepto y la función del arte "libre" (autónomo) están ligados desde el principio a determinadas clases, que la corte y la gran burguesía protegen el arte como prueba de su dominio» (*Autonomie der Kunst*, p. 92). Para Bredekamp, la autonomía es una «apariencia de realidad» gracias a que el estímulo estético es producido como medio de dominio. A ésta se opone, como valor positivo, el arte sometido. Tratará de demostrar, pues, que las clases bajas del siglo XV no perseveran en su conservadurismo emocional como forma «trecentesca», «sino en virtud de su capacidad de experimentar y rechazar el proceso de independización del arte respecto al culto, por su pretensión de autonomía como adaptado a la ideología de las clases superiores» (íd., p. 128). Del mismo modo interpreta la iconoclastia de los movimientos sectarios de la pequeña burguesía plebeya como protesta radical contra la independización de los estímulos sensibles, y de ahí que Savonarola apruebe completamente un arte orientado a la enseñanza moral. En este tipo de interpretación, es especialmente problemática la equiparación del conocimiento de la interpretación con la experiencia de la vida. El intérprete tiene, desde luego, el derecho a determinar su posición por atribución, puede decidir, en base a su particular experiencia social, que el conservadurismo estético del desposeído contiene un momento de verdad; pero no es sencillo referirse a la experiencia, a propósito de las clases bajas pequeñoburguesas y plebeyas del siglo XV italiano. De hecho, esto es lo que hace Bredekamp, como vuelve a comprobarse al final de su trabajo, donde caracteriza el arte ascético-religioso como «forma previa de la "toma de partido"» y considera «su denuncia artística del poder aurático, la tendencia hacia la recepción masiva [...] y su desinterés por los encantos estéticos en favor de la claridad didáctico-

política» como atributos positivos (íd., p. 169). Bredekamp confirma así, involuntariamente, la interpretación tradicional, según la cual el arte comprometido no es arte «auténtico». Sin embargo, es decisivo el hecho de que Bredekamp considere muy pequeño el momento liberador que está en la base de su toma de partido por un arte moralizante, y que consiste en la pérdida de los encantos estéticos en el contexto religioso. Hemos de fijarnos en la aparición por separado de génesis y valor si queremos captar el *carácter contradictorio* del proceso de autonomización del arte. La obra en la que lo estético se ofrece por primera vez como un particular objeto de placer, podría estar unida en su génesis a un poder aurático, pero esto no cambia el hecho de que ella hace posible, para un desarrollo histórico ulterior, un determinado tipo de placer (el estético), y contribuye así a crear el ámbito de lo que llamamos arte. En otras palabras: la ciencia crítica no puede negar sencillamente una parte de la realidad social (como la autonomía del arte) y retirarse tras alguna dicotomía (poder aurático *versus* recepción masiva; estímulo estético *versus* claridad didáctico-político); aquí debe comparecer la dialéctica del arte, de la que Benjamin ha escrito que «no es jamás un documento de la cultura, sin ser por ello un pariente de la barbarie».[7] Con esa expresión, Benjamin no pretende condenar la cultura —un pensamiento totalmente ajeno a su concepto de crítica como salvación—, sino expresar más bien la tesis de que la cultura ha pagado con el sufrimiento todo lo que dejaba fuera. (La cultura griega es, como ya se sabe, la cultura de una sociedad apoyada en la esclavitud.) La belleza de la obra no justifica, en absoluto, el sufrimiento al que debe su existencia; pero, a la inversa, no se puede negar la obra, que es el único testimonio de tales sufrimientos. Tan importante es acusar al opresor (poder aurático) en las grandes obras como superar en seguida este momento. Querer

7. W. BENJAMIN, «Geschichtsphilosophische Thesen» [«Tesis sobre filosofía de la historia»], en *Illuminationen* [*Iluminaciones*]. *Ausgewählte Schriften* [*Obras escogidas*] [I], editadas por S. Unseld, Francfort, 1961; tesis 7.

cancelar el carácter contradictorio en el desarrollo del arte, optando por un arte moralizante frente a otro «autónomo», es tan erróneo como prescindir del momento liberador en el arte autónomo y del momento represivo en el arte moralizante. Frente a tales consideraciones adialécticas, damos la razón a Horkheimer y Adorno, cuando insisten, en la *Dialektik der Aufklärung* [*Dialéctica del iluminismo*], en que el proceso de civilización incorpora también la opresión.

Las distintas propuestas recientes de aclaración de la génesis de la autonomía del arte no han sido comparadas con el único ánimo de desaconsejar tal empresa. Al contrario, me parecen en gran medida importantes. Desde luego, la comparación muestra con claridad el peligro de la especulación histórico-filosófica, del que debe guardarse precisamente una ciencia que se pretende materialista. Esto no es ninguna invitación a entregarse ciegamente a lo «material», pero sí tal vez la defensa de un empirismo acompañado de teoría. Detrás de esta fórmula se ocultan los problemas de la investigación, que en la ciencia de la cultura que se pretende materialista, por lo que yo sé, no han sido todavía formulados, ni mucho menos resueltos con claridad: ¿cómo se pueden hacer operativas determinadas cuestiones teóricas de modo que la investigación histórica produzca resultados que no estén ya fijados por el plano de la teoría? Mientras no formulemos esta cuestión, las ciencias de la cultura correrán siempre el peligro de oscilar entre una generalidad y una concreción igualmente indeseables. Trasladándonos al problema de la autonomía, se trataría de preguntar de qué manera se relaciona la separación del arte de la praxis vital con la ocultación de las condiciones históricas de este acontecimiento, por ejemplo mediante el culto al genio. Tal vez, la separación de lo estético de la praxis vital se observa mejor en el desarrollo de los conceptos estéticos, por lo cual la unión del arte a la ciencia, emprendida durante el Renacimiento, sería interpretada como una primera fase en su emancipación de lo ritual. En la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado estaría, tal vez, la

clave de aquel proceso secular, y, como tal, difícil de captar analíticamente, al que llamamos el devenir autónomo del arte. Evidentemente, esta separación del arte respecto al ritual eclesiástico no puede entenderse como un desarrollo progresivo, sino más bien lleno de contradicciones (Hauser subraya una y otra vez que la burguesía comerciante italiana del siglo XV satisface todavía sus necesidades de representación mediante la donación de obras sacras). Pero también bajo la apariencia de arte sacro avanza la emancipación de lo estético. Incluso la Contrarreforma, al poner el arte al servicio de un efecto, está provocando, paradójicamente, su liberación. La impresión producida por el arte barroco es, pues, enorme, pero su independencia frente a lo religioso es todavía relativa. Este arte obtiene su efecto no del tema, sino principalmente de la riqueza de formas y colores. Así el arte, que la Contrarreforma quería convertir en un medio de propaganda de la Iglesia, puede desprenderse de la intencionalidad sacra, porque los artistas desarrollan un afilado sentido para el efecto de las formas y los colores.[8] El proceso de emancipación de lo estético está lleno de contradicciones en un sentido más. Pues coinciden completamente, como hemos visto, tanto la aparición de un ámbito de percepción de la realidad, donde la presión de la racionalidad de los fines ya no afecta, como la ideologización de esa esfera (la idea de genio, etc.). Y, finalmente, por lo que respecta a la génesis del proceso, es evidente que se origina en relación con la aparición de la sociedad burguesa, aunque está claro que esto todavía no se ha demostrado. Aquí habría que desarrollar los principios de la sociología del arte de Marburgo.

8. El arte completamente unido al ritual no puede haber estado alineado porque no puede darse como ámbito especial. La obra del arte *es* aquí parte del ritual. Sólo un arte que haya alcanzado una relativa autonomía puede tomar posición. Así pues, la autonomía del arte es también la condición de una heteronomía posterior. La estética de la mercancía supone un arte autónomo.

2. *LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA ESTÉTICA DE KANT Y DE SCHILLER*

Hasta ahora hemos visto, con el ejemplo de las artes figurativas del Renacimiento, los antecedentes de la aparición de la autonomía del arte; sólo en el siglo XVIII, con el despliegue de la sociedad burguesa y la conquista del poder político por una burguesía económicamente fortalecida, se originará una estética sistemática como disciplina filosófica, que va a producir un nuevo concepto de arte autónomo. En la estética filosófica se ofrece el resultado de un proceso de ruptura del concepto que ha durado un siglo. «El concepto moderno de *arte*, común sólo desde el final del siglo XVIII como denominación que comprende la poesía, la música, el teatro, la pintura, la arquitectura»,[9] permite una comprensión de la actividad artística como distinta de cualquier otra actividad. «Las diversas artes fueron liberadas de sus conexiones con la vida, concebidas como un todo homogéneo [...] y ese todo, como reino de la creatividad sin objeto y del agrado desinteresado, quedó enfrentado a la vida social, lo racional, que aparece estrictamente orientado hacia la definición de fines que determinan el porvenir.»[10] Sólo con la constitución de la estética como una esfera natural del conocimiento filosófico aparece el concepto de arte, cuya consecuencia es que la creación artística afecte a la totalidad de las actividades sociales y se enfrente a ellas en abstracto. Desde el helenismo, y especialmente desde Horacio, la unidad de *delectare* y *prodesse* no sólo era un lugar común de la poética, sino, además, un principio de la naturalidad artística; en contraste, la configuración de un ámbito del arte liberado de toda finalidad va a hacer que la teoría considere el *prodesse* como un elemento ajeno a la estética y que la crítica rechace la tendencia doctrinaria de una obra como extraña al arte.

9. H. KUHN, «Ästhetik» [Estética], en *Das Fischer Lexikon* [*Enciclopedia Fischer*], Literatur 2/1, editada por W.-F. Friedrich y W. Killy, Francfort, 1965, pp. 52 y 53.
10. *Id.*

UNIVERSITAT DE BARCELONA BIBLIOTECA

En la *Kritik der Urteilskraft* [*Crítica del Juicio*] de Kant, de 1790, queda reflejado el aspecto subjetivo de la separación del arte de sus conexiones con la práctica vital.[11] El objeto de la investigación kantiana no es la obra de arte, sino el juicio estético (juicio del gusto). Éste se produce entre la esfera de los sentidos y la de la razón, entre «el interés de la inclinación por lo agradable» (*KdU* § 5; p. 287 [ed. castellana, p. 109]) y el interés de la razón práctica por establecer el cumplimiento de la ley moral como *desinteresado*. «La satisfacción que determina el juicio del gusto es totalmente desinteresada» (*KdU* § 2; p. 280 [ed. castellana, p. 102]); el interés se define por su «relación con la facultad de desear» (ídem). Si la facultad de desear es la capacidad de los hombres que permite, desde el punto de vista del sujeto, una sociedad basada en el principio de máximo beneficio, entonces la propuesta kantiana también coloca la libertad del arte frente a las violencias de la sociedad burguesa en formación. Lo estético se concibe como un ámbito ajeno al principio del máximo beneficio que domina sobre la totalidad de la vida. Este momento todavía no ocupa en el mismo Kant el primer plano; al contrario, aclara el principio (la separación del ámbito estético de toda relación con la práctica vital) por el que destaca la generalidad del juicio estético frente a la particularidad de los juicios que dirige la burguesía crítica contra el modo de vida feudal. «Si alguien me pregunta si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: "no me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta", o bien como aquel iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau, declamar contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas [...]. Todo esto puede concedérseme y a todo puede asentirse; pero no se trata ahora de ello. Se quiere saber tan

11. I. KANT, «Kritik der Urteilskraft», en sus *Werke in zehn Bänden*, editadas por W. Weischedel, Darmstadt, 1968, tomo VIII (corresponde al tomo V de Kant-Studienausgabe, Widesbaden, 1957). En adelante citaremos *KdU*.

sólo si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción» (*KdU* § 2; pp. 280 y s. [ed. castellana, p. 103]).

La cita ilustra lo que Kant entendía por desinterés. Tanto el interés dirigido a la satisfacción inmediata de las necesidades en el caso de «aquel iroqués», como el interés práctico de la razón en la crítica social de Rousseau, son ajenos a la esfera de lo que Kant determina como objeto del juicio estético. Además se ve claramente que, con su exigencia de generalidad para el juicio estético, Kant supera los intereses particulares de su propia clase. El teórico burgués pretende imparcialidad, incluso frente al producto de los adversarios de clase. En la argumentación kantiana, es burguesa la exigencia de validez general de los juicios estéticos. El *pathos* de la generalidad es característicamente presentado como opuesto a los intereses particulares de la burguesía que combate a la nobleza feudal.[12]

Kant explica lo estético por su independencia no sólo del ámbito de los sentidos y de la ética (lo bello no es lo deseable ni lo bueno, moral), sino también del ámbito de lo teórico. La singularidad lógica de los juicios de gusto consiste en que, ciertamente, exige validez general, «pero no una universalidad lógica según conceptos» (*KdU* § 31; p. 374 [ed. castellana, p. 185]), «porque de otro modo podría ser forzada la aprobación necesaria y universal» (*KdU* § 35; p. 381 [ed. castellana, p. 191]). Para Kant, la universalidad de los juicios estéticos se basa en la conformidad de un concepto con las condiciones de uso de la facultad de juzgar, subjetivamente válidas para todo el mundo (*KdU* § 38; pp. 384 y s. [ed. castellana, p. 194]), concretamente en la concordancia de la imaginación y el entendimiento (*KdU* § 35; p. 381 [ed. castellana, pp. 191 y s.]).

12. Este momento no es tan importante en la argumentación kantiana como el antifeudal, que Warneken ha descubierto en la nota de Kant sobre la música para banquetes (*KdU*, 44; p. 404 [ed. cast., p. 211]): ésta es simplemente agradable, pero no puede ser bella (*Autonomie und Indienstnahme*, p. 85).

En el sistema filosófico de Kant, el Juicio ocupa un lugar central; le corresponde mediar entre el conocimiento teórico (naturaleza) y el conocimiento práctico (libertad). Proporciona «el concepto de una finalidad de la naturaleza» que no sólo permite ascender de lo particular a lo general, sino que también interviene prácticamente en la realidad, pues sólo una naturaleza pensada en su diversidad como finalidad puede reconocerse como unidad y convertirse en objeto manejable en la práctica.

Kant ha concedido a lo estético un puesto privilegiado entre la razón y los sentidos, y ha definido el juicio del gusto como libre y desinteresado. Schiller parte de estas reflexiones de Kant para ocuparse de algo así como una determinación de la función social de lo estético. El intento parece paradójico porque Kant había puesto de relieve el desinterés del juicio estético, lo cual implica también, como se vio en primer lugar, la carencia de función del arte. Lo que Schiller intentará ahora probar es que el arte, en base precisamente a su autonomía, a su desvinculación de fines inmediatos, es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse por ningún otro medio: la elevación de la humanidad. El punto de partida de sus reflexiones es un análisis de lo que llama, bajo la impresión causada por la época del terror de la Revolución Francesa, «el drama de nuestro tiempo»: «En las clases bajas y más numerosas se advierten impulsos brutales y anárquicos que se desencadenan tras romper el vínculo del orden civil y que se apresuran a su satisfacción animal con una furia indómita. [...] Su disolución [la del "Estado de urgencia"] basta para justificarlo. La sociedad desatada, en vez de progresar en la vida orgánica, vuelve a caer en el reino de lo elemental. Por el otro lado, las clases civilizadas nos ofrecen un espectáculo aún más repugnante de languidez: una depravación del carácter que enoja mucho más porque la misma cultura es su fuente [...]. La ilustración del entendimiento, de la que se vanaglorian —no del todo injustamente— las clases más refinadas, muestra en conjunto tan poca influencia ennoblecedora sobre los sentimientos que más bien fortalece con máximas de corrupción.»[13] En este momento del análisis el problema parece insoluble. No sólo las «clases bajas y más numerosas» orientan sus acciones con vistas a la satisfacción inmediata de sus impulsos, sino que las «clases civilizadas» no reciben de la «ilustración del entendimiento» ninguna educación para los asuntos morales. No se puede confiar, pues, según el análisis de Schiller, ni en la bondad natural del hombre ni en la capacidad formadora de su entendimiento.

Lo decisivo en la estrategia de Schiller consiste en que no interpreta el resultado de su análisis desde una perspectiva antropológica, en el sentido de una naturaleza humana perenne, sino desde una perspectiva social, como producto de un proceso histórico. El desarrollo de la cultura ha destruido, nos dice Schiller, la unidad de sensibilidad y espíritu que conocieron los griegos: «No vemos simplemente a sujetos aislados, sino a clases enteras de hombres desplegar únicamente una parte de sus aptitudes, mientras que el resto apenas están indicadas con una leve huella [...]. Eternamente encadenado a una sola partícula del todo, el hombre no se forma a sí mismo más que como partícula; oyendo siempre el único ruido monótono de la rueda que él impulsa, el hombre jamás desarrolla la armonía de su ser y, en vez de estampar en su naturaleza el sello de la humanidad, se convierte en una copia de su ocupación, de su ciencia» (*Ästhet. Erz.*, Carta VI, p. 582 y s., p. 584 [ed. cast., pp. 43 y s.]). La diferenciación de las actividades da lugar a «una clasificación más estricta de las clases sociales y de los negocios» (íd., p. 583 [ed. cast., p. 43]); para decirlo en términos de las ciencias sociales: la división del trabajo genera la sociedad de clases. Según la argumentación de Schiller, ésta no se puede suprimir mediante una revolución política, porque la revolución sólo la pueden hacer los hombres que, forma-

13. SCHILLER, «Über die ästhetische erziehung des Menschen» [...] [«Cartas sobre la educación estética del hombre»], en sus *Sämtliche Werke* [*Obras completas*], editadas por G. Fricke y G. H. Göpfert, tomo V, 4a. ed., Munich, 1967, p. 580 (carta V) [ed. cast., pp. 39 y ss.]. En adelante citaremos *Ästhet. Erz.*

dos en la división del trabajo, no han podido acceder a la humanidad. La aporía, que apareció en el primer estadio del análisis schilleriano como oposición irresoluble entre la sensibilidad y el entendimiento, vuelve a presentarse ahora. Esta oposición ya no es eterna, sino que se ha vuelto histórica, pero no por eso parece menos irremediable, pues toda transformación social hacia un hombre racional y al mismo tiempo humano exige previamente que pueda formarse en tal sociedad.

En este momento de la argumentación introduce Schiller el arte, al que asigna nada menos que la misión de volver a reunir las dos «mitades» separadas del hombre. O sea, que ya en el seno de la sociedad de la división del trabajo, el arte debe facilitar la formación de la totalidad de las disposiciones humanas que los individuos no pueden desarrollar en el ámbito de su actividad. «Pero, ¿puede el hombre estar destinado a desentenderse de sí mismo por ningún fin? ¿Debía robarnos la naturaleza, por sus fines, una perfección que la razón nos prescribe con los suyos? Por consiguiente, o ha de ser falso que la formación de las fuerzas aisladas haga necesario el sacrificio de su totalidad, o, por mucho que la ley de la naturaleza tienda a ello, tiene que haber en nosotros medios de restituir, con un arte superior, esa totalidad de nuestra esencia, que ha sido destruida por el arte» (*Ästhet. Erz.*, Carta VI, p. 588 [ed. cast., pp. 50 y s.]). La tarea es complicada, porque los conceptos no son rígidos, sino que, una vez captados por la dialéctica del pensamiento, se transforman en su contrario. Fin quiere decir, en primer lugar, la misión limitada que corresponde a lo particular; también la teología (la diferenciación de las capacidades de los hombres) atribuida al desarrollo histórico («la naturaleza»); por último, el fin racional de una formación universal de los hombres. Algo parecido sucede con el concepto de naturaleza, que por un lado alude a una ley de desarrollo, y por el otro a los hombres como una totalidad de cuerpo y alma. Y también arte se dice en un doble sentido; en primer lugar, en el sentido de técnica y ciencia, pero también además en sentido moderno como un ámbito surgido

de la praxis vital («arte superior»). Así pues, la idea de Schiller es que el arte, por su renuncia a la intervención inmediata en la realidad, es apropiado para restaurar la totalidad humana. Schiller, que no veía en su tiempo la posibilidad de construir una sociedad que permitiera el desarrollo de todas las disposiciones particulares, pensará con todo que esa meta no tiene precio. La institución de una sociedad racional depende de la realización previa de la humanidad por medio del arte.

Por eso aquí no nos interesa el pensamiento de Schiller relativo a los individuos, cómo determina el impulso de juego identificado con la actividad artística, como síntesis del impulso material y el impulso formal, y cómo trata de encontrar mediante una especulación histórica la liberación del destierro en lo material por la experiencia de lo bello. En nuestro contexto, hemos de insistir en la decisiva función social que Schiller atribuye al arte, precisamente por estar éste desvinculado de la vida práctica.

En resumen, la *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un *proceso histórico*, que está por tanto *socialmente condicionado*. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología —con tal de que se utilice este concepto en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx— está al servicio de alguien. La categoría de autonomía no permite percibir la aparición histórica de su objeto. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la

sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una «esencia» del arte).

3. *LA NEGACIÓN DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA VANGUARDIA*

Del curso de la investigación podemos deducir lo siguiente. El debate de la categoría de autonomía se resiente hasta ahora de que las diversas subcategorías, pensadas unitariamente en el concepto de obra de arte, no han sido distinguidas con precisión. Como el desarrollo de las subcategorías particulares no se produce de manera simultánea, unas veces el arte cortesano aparece ya como autónomo, otras veces se reserva esta cualidad al arte burgués. Para aclarar las contradicciones que las diversas interpretaciones atribuyen al objeto, vamos a trazar una tipología histórica. Hemos reducido ésta intencionadamente a tres elementos (finalidad, producción, recepción), porque se trata de destacar el hecho de la falta de simultaneidad en el desarrollo de las categorías particulares.

A) El arte sacro (por ejemplo, el arte de la Alta Edad Media) sirve como objeto de culto. Está totalmente incorporado a la institución social de la religión. Es producido de forma artesano-colectiva. El modo de recepción también está institucionalizado colectivamente.[14]

B) El arte cortesano (por ejemplo, el arte de la corte de Luis XIV) cumple, asimismo, una finalidad muy bien delimitada: es objeto de representación, sirve a la gloria

14. *Cf.* para esto nuevamente R. WARNING, «Ritus, Mythos und geistliches Spiel» [«Rito, mito y libertad de espíritu»], en *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption* [*Terror y libertad. El problema de la recepción de los mitos*], editado por M. Fuhrmann (*Poetik und Hermeneutik* [*Poética y hermenéutica*], 4), Munich, 1971, pp. 211-239.

del príncipe y como autorretrato de la sociedad cortesana. El arte cortesano es parte de la praxis vital de la sociedad cortesana, como el arte sacro lo es de la praxis vital de los creyentes. Con todo, la separación de lo sagrado es un primer paso hacia la emancipación del arte. (Aquí usamos emancipación como un concepto descriptivo, que refiere la emergencia de la esfera social del arte.) La diferencia con el arte sacro se hace especialmente clara en el ámbito de la producción, pues aquí el artista produce como individuo y desarrolla una conciencia de la singularidad de su actuación. La recepción, por el contrario, sigue siendo colectiva, aunque el contenido de la reunión colectiva ya no es sagrado: es la sociabilidad.

C) El arte burgués tiene la función de la representación sólo en la medida en que la burguesía acepta el concepto de valor de la nobleza; la objetivación artística de la autocomprensión de la propia clase es genuinamente burguesa. La producción y la recepción de la autocomprensión articulada en el arte ya no están vinculadas a la praxis vital. Habermas se refiere a este hecho como satisfacción de necesidades residuales, es decir, necesidades excluidas de la praxis vital de la sociedad burguesa. No sólo la producción, sino también la recepción se realizan ahora de modo individual. El modo adecuado de apropiarse de la obra de arte consiste en sumergirse individualmente en ella, que ya está alejada de la praxis vital del burgués, aunque pretenda todavía reflejarla. Y el esteticismo, con el que el arte burgués alcanza el estadio de la autocrítica, conserva todavía esta pretensión. La separación de la praxis vital, que ha sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa, se transforma ahora en su contenido.

La tipología esbozada se puede reflejar en el siguiente esquema. (Las líneas verticales más gruesas indican una ruptura decisiva en la evolución y las líneas discontinuas una ruptura menos decisiva.)

UNIVERSITAT DE BARCELONA · Facultat de Ciències Històriques · BIBLIOTECA D'ART

	arte sacro	*arte cortesano*	*arte burgués*
finalidad	objeto de culto	objeto de representación	representación de la autocomprensión burguesa
producción	artesana-colectiva	individual	individual
recepción	colectiva (sacra)	colectiva	individual

El esquema permite comprender la falta de simultaneidad en el desarrollo de las categorías individuales. El modo de producción individual característico del arte en la sociedad burguesa surge ya con los mecenas de la corte. Sin embargo, el arte cortesano estaba unido todavía a la praxis vital, aunque la función de representación, en comparación con la función de culto, representa un paso hacia el relajamiento de la pretensión de aplicación social inmediata. La recepción del arte cortesano sigue siendo también colectiva, si bien el sentido de las reuniones colectivas ha variado. En el ámbito de la recepción, la transformación decisiva se produce sólo con el arte burgués, que es recibido por individuos aislados. La novela es el género literario que corresponde a este nuevo tipo de recepción.[15] También en el arte burgués se produce la ruptura decisiva desde el punto de vista de la finalidad. El arte sacro y el arte cortesano están unidos, aunque cada uno a su manera, con la praxis vital de los receptores. Como objeto de culto o como objeto de representación, las obras de arte están al servicio de una finalidad. Esto ya no se aplica al arte burgués; la representación de la autocomprensión burguesa se verifica en un recinto propio, ajeno a la praxis vital. El burgués, que en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta a sí mismo como «hombre», y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital. Vemos así (algo que en el esquema no estaba bastante claro) que la separación del arte respecto a la praxis vital es el síntoma decisivo de la autonomía del arte burgués. Para evitar confusiones, hemos de subrayar, no obstante, que la autonomía designa el *status* del arte en la sociedad burguesa, pero con ello no se dice nada sobre el contenido de las obras. Ya que la institución arte se puede considerar completamente formada hacia finales del siglo XVIII, el desarrollo del contenido de las obras está sujeto todavía a una dinámica histórica cuyo punto final se alcanza con el esteticismo, donde el propio arte se convierte en el contenido del arte.

15. Es sabido que HEGEL habló ya de la novela como «la moderna epopeya *burguesa*» (*Ästhetik* [*Estética*], editado por F. Bassenge en dos tomos, Berlín/Weimar, 1965, tomo II, p. 452).

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido.

Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra. La coincidencia entre institución y contenido de la obra era el motivo lógicamente aparecido de la posibilidad del cuestionamiento vanguardista del arte. Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, porque el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado. Es importante observar que el vanguardista

acepta así un momento esencial del esteticismo. Éste había distanciado el contenido de la obra respecto a la praxis vital. La praxis vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa* praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis vital. También a este respecto el esteticismo es condición previa de la intervención vanguardista. Sólo un arte que se aparta completamente de la praxis vital (deteriorada), incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva praxis vital.

La intención vanguardista está muy bien reflejada en el teorema que Herbert Marcuse ha esbozado sobre el el doble carácter del arte en la sociedad burguesa que ya vimos en la introducción. En ésta, el arte está separado de la praxis vital y en él tienen cabida todas las necesidades cuya satisfacción es imposible en la existencia cotidiana, en base a los principios de competencia que penetran todos los ámbitos de la vida. El arte conserva valores como humanidad, amistad, verdad, solidaridad, que en cierto modo han sido bruscamente apartados de la vida real. En la sociedad burguesa, el arte juega un papel contradictorio: al protestar contra el orden deteriorado del presente prepara la formación de un orden mejor. Pero, en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación. Éstas quedan presas en un ámbito ideal. Marcuse llama «afirmativo» al arte que tiene estas consecuencias. El doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene tanto un momento de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias. Por eso se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los

procesos de la vida sea en sí mismo una empresa en gran medida contradictoria. La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de la posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que ya no esté alzado sobre la praxis vital, sino separado por completo de ella, pierde con la distancia referente a la praxis vital también la capacidad de criticarla. El intento de suprimir la distancia entre arte y praxis vital podría reclamar todavía, en la época de los movimientos históricos de vanguardia, el *pathos* del progresismo histórico. Desde entonces, hemos conocido la falsa anulación de la distancia entre el arte y la vida producida por la industria de la cultura, lo que ha hecho evidente el carácter contradictorio de las iniciativas vanguardistas.[16]

En lo sucesivo, mostraremos cómo se traduce la intención de superar la institución arte a los tres ámbitos que antes hemos necesitado para caracterizar el arte autónomo: finalidad, producción, recepción. En lugar de obra vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra, pero es una auténtica manifestación de la vanguardia artística. Con ello no quiero decir que los vanguardistas no hayan producido ninguna obra ni ningún acto momentáneo del mismo nivel. La categoría de obra de arte, como hemos visto, no es destruida por los vanguardistas, aunque quizá la hayan transformado por completo.

De los tres ámbitos, el de la *finalidad* de la manifestación vanguardista es el más difícil de delimitar. En la obra de arte esteticista, la finalidad es convertir en contenido esencial de la obra la separación de las obras respecto a la praxis vital que caracteriza el *status* del arte en la sociedad burguesa. Sólo así se convierte la obra de arte en un fin en sí mismo, en el sentido completo de la palabra. En

16. Para el problema de la falsa superación entre el arte y la praxis vital, *cf.* J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untursuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [*Cambio de estructura de la opinión pública. Investigaciones sobre una categoría de la sociedad burguesa*] (Política, 4), 3a. ed., Neuwied/Berlín, 1968, 18, pp. 176 y ss.

el esteticismo se hace manifiesta la falta de función social del arte. Los vanguardistas no se oponen a éste creando obras de gran relevancia social, sino mediante el principio de la superación del arte en la praxis vital. Pero semejante concepción ya no permite distinguir una finalidad. Para un arte abstraído de la praxis vital ya no se puede ni siquiera hablar de la falta de finalidad social, como en el caso del esteticismo. Cuando arte y praxis forman una unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (el arte y la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad.

Por lo que a la *producción* se refiere, lo que sucede, como hemos visto, es que la obra de arte autónoma se da individualmente. El artista produce como individuo, con lo cual su individualidad es percibida no como expresión de algo, sino como singularidad radical. El concepto de genio da fe de ello. A él se opone, sólo en apariencia, la conciencia cuasi técnica de factibilidad de obras de arte alcanzada con el esteticismo. Valéry, por ejemplo, mitifica al genio artístico en la medida en que lo reduce al impulso potencial del alma y a la autoridad sobre los medios artísticos. De este modo, se muestran las doctrinas pseudorrománticas de la inspiración como autoengaño de los productores, pero no es superada en absoluto la interpretación del arte que se refiere al individuo como sujeto creador. Por el contrario, el teorema de Valéry de la fuerza del orgullo (*orgueil*), como provocadora y activadora del proceso de creación, renueva una vez más la concepción del carácter individual de la creación artística tan vinculada al arte de la sociedad burguesa.[17] En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual. Cuando Duchamp firma en 1913

17. *Cf.* a este respecto P. BÜRGER, «Funktion und Bedeutung des orgueil bei Paul Valéry» [«Función y significado del orgueil en Paul Valéry»], en *Romanistisches Jahrbuch*, 16 (1965), pp. 149-168.

productos en serie (un urinario, una escurridera) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de la producción individual. La firma, que conserva precisamente la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie cualesquiera a modo de burla, frente a toda pretensión de creación individual. La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte, que atribuye más valor a la firma que a la obra sobre la que ésta figura, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los *ready mades* de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones. El sentido de su provocación no reside en la totalidad de forma y contenido de los objetos particulares que Duchamp firma, sino únicamente en el contraste entre los objetos producidos en serie, por un lado, y la firma y las exposiciones de arte por el otro. Es evidente que esta provocación no se puede repetir en cualquier momento. La provocación depende de cuál sea su objetivo: en este caso se trata de la idea de que el arte lo crean los individuos. Pero, una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.[18]

18. Ejemplos de obras neovanguardistas en el ámbito de las artes plásticas se encuentran en el catálogo de la exposición *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970* [*Colección Cremer. Vanguardia europea entre 1950 y 1970*], editado por G. Adria-

Tal y como la vanguardia niega la categoría de la producción individual, hará lo mismo con la *recepción* individual. Las reacciones del público irritado frente a la provocación de un acto dadá, que van desde el gruñido a la violencia física, son decididamente de naturaleza colectiva. Son reacciones, respuestas a una provocación precedente. El productor y el receptor quedan claramente separados, por más que el público pueda siempre volverse activo. La superación de la oposición entre productores y receptores pertenece a la lógica de la intención vanguardista de la superación del arte como un ámbito separado de la praxis vital. No es casualidad que tanto las instrucciones de Tzara para la elaboración de una poesía dadaísta, como las orientaciones de Breton sobre la escritura de textos automáticos, tengan el aspecto de una receta.[19] Ello implica una polémica contra la creación individual de los artistas, pero la receta también debe entenderse al pie de la letra como indicaciones para una posible actividad de los receptores. Los textos automáticos hay que leerlos, también en este sentido, como instrucciones para una producción particular. Pero esta producción no puede entenderse como producción artística, sino que ha de interpretarse como parte de una praxis vital emancipadora. Breton se refiere a esto cuando exige «practicar la poesía» (*pratiquer la poésie*). En esta exigencia ya no cuentan el productor y el receptor, conceptos que han perdido su sentido. Ya no hay productores ni receptores, sólo queda la poesía como instrumento para dominar la vida. Aquí se corre un riesgo evidente que por lo menos el Surrealismo había salvado parcialmente: el peligro del solipsismo, la

ni, Tubinga, 1973. Sobre el problema de la neovanguardia, véase también el capítulo III, 1.

19. T. Tzara, «Pour faire un poème dadaiste» [«Cómo hacer un poema dadaísta»], en sus *Lampisteries précedées des sept manifestes dada* [...] [*Lampisterías, precedidas por los siete manifiestos dadá*], 1963, p. 64. A. Breton, «Manifeste du surrealisme» [«Manifiesto surrealista»] (1924), en sus *Manifestes du surrealisme* [*Manifiestos del surrealismo*] (Coll. Idées, 23), París, 1963, pp. 42 y siguientes.

retirada al problema del sujeto singular. El mismo Breton vio este problema y apuntó diversos remedios. Uno de ellos es el ensalzamiento de la espontaneidad de las relaciones amorosas. Podemos preguntarnos también si la rigurosa disciplina de grupo no sería un intento de surrealismo para conjurar el peligro del solipsismo que le amenazaba.[20]

En resumidas cuentas, los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo.[21] De esta falsa supera-

20. Sobre la concepción de grupo de los surrealistas y el trabajo colectivo que intentaron y en parte llevaron a cabo a partir de tal concepción, *cf.* Elisabeth Lenk, *Der springende Narciß. André Breton poetischer Materialismus* [*El narciso saltarín. El materialismo poético de André Breton*], Munich, 1971, pp. 57 y ss., pp. 73 y ss.

21. Habría que investigar hasta qué punto ha sido realizada por los vanguardistas rusos desde la Revolución de Octubre, en base a la transformación de las condiciones sociales, la intención de devolución del arte a la praxis vital. Tanto B. Arvatov como S. Tretjacov, definen el arte claramente, invirtiendo el concepto de arte desarrollado por la sociedad burguesa como actividad socialmente útil: «La satisfacción en la transformación del material bruto en una determinada forma socialmente útil, junto a la capacidad para y la búsqueda intensiva de la forma conveniente, esto es lo que debería querer decir la consigna de "arte para todos"» (S. Tretjakov, «Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst» [«El arte en la revolución y la revolución en el arte»], en su *Die Arbeit des Schriftstellers* [...] [*La tarea del escritor*], editado por H. Boehncke [das neue buch, 3], Reinbek en Hamburgo, 1972, p. 13). «Basándose en la técnica común a todos los demás ámbitos de la vida, el artista es seducido por la idea de conveniencia, y se orienta en el trabajo de lo material no a partir de exigencias subjetivas del gusto, sino a partir de tareas objetivas de la producción» (B. Arvatov, «Die Kunst im System der proletarischen Kultur» [«El arte en el sistema de la cultura proletaria»], en su *Kunst und Produktion* [*Arte y pro-*

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.[22] 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.[23] 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.»[1] 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.[2] «Las únicas obras que cuentan hoy son aquellas que ya no son obras.»[3] 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 gegenwartiger Ästhetik» [«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/Berlín/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».[4] 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: *ÄT*.

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. Ésta 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 porterior 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 creer 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.[5]

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.[6] 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), Francfort, 1973. El autor trata de poner de relieve la función afirmativa de

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.[7] 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.[8]

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 Jahrhunders* [*La estructura lírica moderna desde la mitad del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX*] [Rowohlts 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 "sobrerrealidad", 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

2. *LO NUEVO*

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.[9]

---

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*. Unicamente 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» (*ÄT*, 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» (ídem.). 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.» [10]

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.[11] 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.[12]

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.»[13] 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 (*ÄT*, p. 39). Su argumentación se hace discutible cuando proclama que el arte se «apropia» del mercado de los bienes de consumo. «Sólo conduciendo su imaginería [la poesía de Baudelaire] hacia la propia autonomía, puede atravesar ese mercado que le es heterónomo. Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y lo extraño» (*ÄT*, p. 39 [ed. castellana, p. 36]). Aquí em-

literarios y la evolución de la literatura] (ed. Suhrkamp, 197), Francfort, 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), Francfort, 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, inexpresiva, que aquél denuncia» (*ÄT*, 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,[14] 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.[15]

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.»[16] 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 París*], 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.[17]

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 avantguardistischen 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-

rrealista. 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» (*ÄT*, 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» (*ÄT*, 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».[18]

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;[19] 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.[20] Aún así, es lógico preguntar cómo

19. W. BENJAMIN, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* [*Origen de la tragedia alemana*], editado por R. Tiedemann, Francfort, 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 lenguaje 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).

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-

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» (íd., 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» (íd., 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. (Hablaremos 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.[21] 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.[22]

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

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

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».[24] 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.

5. *MONTAJE*

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.[25]

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), Francfort, 1972, pp. 113-130, y S. Eisenstein, *Dialektische Theorie des Films* [*Teoría dialéctica del cine*], en D. Prokop (ed.), *Materialen 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.[26]

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 sobreestimarlo, 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 [...].»[27] 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 Hearfield, 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.[28]

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;[29] 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» (*ÄT*, 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 küstlerischen 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. Roters, «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.[30] 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).[31] 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*], Amsterdan, 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. *Gesammausgabe* [*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).[32]

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"» [«Imagen 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.[33]

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 interpretación 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.[34] 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

33. La aplicación de las categorías de paradigma y sintagma a *Najda* de Breton es el aspecto más convincente del trabajo de Gisela Steinwachs (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale 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.

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., Tubinga, 1965, pp. 275 y ss., y J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialen* [*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.[35]

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.[36] 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.[37] 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. Unseld, Francfort, 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.[38]

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 Frühaufklärung* [*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.

IV. Vanguardia y compromiso

1. *EL DEBATE ENTRE ADORNO Y LUKÁCS*

Dedicar una parte de la teoría de la vanguardia al problema del compromiso sólo se justifica si se puede demostrar que la vanguardia ha modificado radicalmente el sentido del compromiso político en el arte y, por tanto, que antes de los movimientos históricos de vanguardia se aplicó el concepto de compromiso de modo diverso a como se ha hecho después. Demostrar esto es lo que nos proponemos ahora. Ello significa averiguar si se debe tratar del compromiso en el marco de una teoría de la vanguardia, al tiempo que se discuten los problemas mismos.

Hasta ahora se ha abordado la teoría de la vanguardia a dos niveles: la intención de los movimientos históricos de vanguardia y la descripción de las obras vanguardistas. La intención de los movimientos históricos de vanguardia la hemos visto en la destrucción de la institución arte como un ámbito separado de la praxis vital. La importancia de semejante intención no consiste en haber querido destruir la institución arte en la sociedad burguesa para que el arte pudiera volver de inmediato a la praxis vital, sino, ante todo, en haber hecho perceptible la importancia de la institución arte para el resultado social efectivo de cada obra en particular. La obra de vanguardia se ha definido como creación inorgánica. Mientras que en la obra de arte orgánica el principio de construcción domina sobre la parte y la subordina a la unidad, en las obras de vanguardia las partes tienen una independencia esencial frente al todo; pierden valor como ingredientes de una totalidad de sentido y lo ganan como signos relativamente independientes.

El contraste entre obras de arte orgánicas y vanguar-

distas está en la base de las teorías de la vanguardia de Lukács y de Adorno. No obstante, ambas teorías se distinguen por sus valoraciones. Lukács conserva la obra de arte orgánica (él la llama realista) como norma estética, y por eso encuentra decadentes a las obras de vanguardia,[1] mientras que Adorno separa la obra de vanguardia, inorgánica, de una norma que sólo tiene sentido histórico, condenando así el respaldo a un arte realista contemporáneo —en el sentido de Lukács— como un retroceso estético.[2] En ambos casos se trata de teorías del arte, comprometidas decisivamente en el plano teórico. Ello no quiere decir, naturalmente, que Lukács y Adorno propongan reglas generales suprahistóricas como hicieron los autores de las poéticas renacentistas y barrocas; sus teorías son normativas sólo a la manera de la estética de Hegel —con la que ambos pensadores están comprometidos de distinto modo—, que contiene un momento normativo.

Hegel ha puesto la estética en la historia. La dialéctica de forma y contenido varía en cada caso si se trata del arte simbólico (o sea, el arte oriental), el clásico (griego) o el romántico (cristiano). Con esta periodización, Hegel no quiere decir, sin embargo, que la forma romántica del arte sea a la vez la más lograda; por el contrario, considera como punto más elevado la notable penetración de forma y materia, vinculada a un determinado grado histórico del desarrollo del mundo y desaparecida necesariamente con él. La perfección clásica, cuya esencia consiste en que «el espíritu se identifica por completo con su apariencia externa»,[3] ya no es accesible a la obra de arte

1. *Cf.* G. Lukács, *Wider den Mißverstandenen Realismus* [*Contra el realismo mal entendido*], Hamburgo, 1958.

2. *Cf.* Th. W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: «Wider den Mißverstandenen Realismus»* [*Reconciliación a la fuerza. Sobre «Contra el realismo mal entendido», de Georg Lukács*], en sus *Noten zur Literatur II* [*Notas sobre literatura, II*] (Bibl. Suhrkamp, 71), 6-8, Taus., Francfort, 1963, pp. 152-187.

3. G. W. F. Hegel, *Ästhetik* [*Estética*], editada por F. Bassenge, 2a. ed., Berlín/Weimar, 1965, tomo I, p. 499.

romántica, porque el principio básico del arte romántico es «la elevación del espíritu hacia sí». Si el espíritu «extrema su cordialidad consigo mismo y determina la realidad externa como una existencia que no le conviene», desbarata la elevada penetración de lo espiritual y lo material que logró el arte clásico. Hegel da, incluso, un paso más y anticipa un «punto final del Romanticismo», que caracteriza como «la contingencia de lo exterior y de lo interior y el desmembramiento de ambos aspectos, que conduce a una superación del arte mismo» (íd., p. 509). Con la forma romántica del arte, el propio arte llega a su fin, abriendo paso a formas más altas de la conciencia, o sea, a la filosofía.[4]

Lukács acepta algunos momentos esenciales de la concepción hegeliana. En su obra, la confrontación hegeliana de arte clásico y romántico se convierte en el contraste entre arte realista y vanguardista. Y este contraste se desarrolla en Lukács, como en Hegel, en el marco de una filosofía de la historia, aunque para Lukács la historia ya no es el movimiento autónomo del mundo del espíritu, que se separa por sí mismo del mundo externo y destruye la posibilidad de una armonía clásica entre el espíritu y los sentidos, sino historia de la sociedad burguesa en un sentido materialista.[5] Con el fin de los movimientos burgueses de emancipación, señalado por la revolución de

4. *Cf.* también la *Nota final sobre Hegel* en este mismo libro.

5. Los dos momentos de la teoría lukacsiana de la vanguardia, a saber, la necesidad histórica de la aparición del arte de vanguardia y su rechazo estético, se aprecian con claridad en el artículo *Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus* [*¿Narrar o describir? Sobre la discusión acerca de naturalismo y formalismo*] (incluido en *Begriffbestimmung des literarischen Realismus* [*Determinación conceptual del realismo literario*], editado por R. Brinkmann [*Wege der Forschung*, 212]. Darmstadt, 1969, pp. 33-85). Lukács opone la descripción funcional subordinada a la totalidad de la obra de Balzac con su independización en Flaubert y Zola. Por una parte, habla de ese cambio como «el resultado necesario del desarrollo social» (*id.*, p. 43); pero, por otra, critica su resultado: «la necesidad también puede ser una necesidad de lo artísticamente falso, deformado y malo» (*id.*).

junio de 1848, el intelectual burgués pierde también la capacidad de reproducir, por medio de obras de arte realistas, la totalidad de la sociedad burguesa transformada. En la caída naturalista, en el detalle y la consiguiente pérdida de una perspectiva global, se ve la disolución del realismo burgués, que alcanza su punto más alto con la vanguardia. Así, se desarrolla una decadencia históricamente necesaria. Lukács traslada, pues, la crítica hegeliana del arte romántico al fenómeno de la decadencia históricamente necesaria del arte de vanguardia, y hace lo mismo con la idea de Hegel, según la cual, la obra de arte orgánica constituye un tipo de perfección absoluta, sólo que la ve más realizada en las grandes novelas realistas de Goethe, Balzac y Stendhal que en el arte griego. De este modo, se pone de manifiesto que también para Lukács el punto máximo de desarrollo del arte reside en el pasado, aunque, en contraste con Hegel, él va a pensar que no por ello la perfección es necesariamente inalcanzable en el presente. No sólo los grandes autores realistas de la fase de ascensión de la burguesía constituyen el modelo del realismo socialista; Lukács se esforzará incluso por atenuar las consecuencia radical de su construcción histórico-filosófica (a saber, la imposibilidad de un realismo burgués posterior a 1848 o a 1871), para admitir también un realismo burgués en el siglo xx.[6]

Adorno es radical en este asunto; para él, la obra vanguardista es la única expresión auténtica de la situación actual del mundo. La teoría de Adorno parte también de Hegel, pero no acepta sus valoraciones (desprecio del arte romántico *versus* exaltación del arte clásico), cosa que sí que hizo, por contraste, Lukács. Adorno intenta pensar radicalmente la historización de las formas artísticas emprendida por Hegel, esto es, trata de evitar el conceder primacía sobre los demás a cualquiera de los tipos de dialéctica entre forma y contenido aparecidos en la historia. Bajo esta perspectiva, la obra de vanguardia se ofre-

6. *Cf.* Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburgo, 1958.

ce como expresión históricamente necesaria de la alienación en la sociedad capitalista avanzada; querer medirla con el patrón de la unidad orgánica de las obras clásicas, es decir, realistas, sería inadecuado. Así pues, parecería que con ello Adorno hubiera acabado definitivamente con la teoría normativa. Sin embargo, es fácil observar que en el camino de la historización radical, lo normativo encuentra nuevas vías de acceso a la teoría y se impone de modo no menos severo que en el caso de Lukács.

También para Lukács la vanguardia es expresión de la alienación en la sociedad capitalista avanzada, aunque para los socialistas esto signifique ser a la vez expresión de la ceguera de los intelectuales burgueses, incapaces de identificar las reales fuerzas históricas que se oponen a tal alienación y trabajan para conseguir una transformación socialista de esta sociedad. De esta perspectiva política depende, para Lukács, la posibilidad de un arte realista en el presente. Adorno no comparte esa perspectiva política. Él entiende que el arte de vanguardia es el único arte auténtico en la sociedad capitalista avanzada. En el intento de crear obras orgánicas, cerradas sobre sí mismas (que Lukács llama realistas), Adorno ve no sólo la renuncia a un nivel alcanzado por la técnica artística,[7]

7. Puede sorprender el que Adorno, que ha cuestionado radicalmente junto a Horkheimer el progreso técnico en la *Dialektik der Aufklärung* [*Dialéctica de la Ilustración*], Amsterdam, 1947 (el progreso técnico abre la posibilidad de una existencia humanamente digna para todos, pero en modo alguno la provoca necesariamente), acepte sin discusión el concepto de progreso técnico en el ámbito del arte. La diferente actitud respecto a la técnica industrial y la técnica artística se explica por el hecho de que Adorno distingue entre ambas. *Cf.* a este respecto B. Lindner, *Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter* [*Brecht/Benjamin/Adorno. Sobre las transformaciones de la producción artística en la era científico-técnica*], en *Bertolt Brecht I*, editado por H. L. Arnold (volumen especial de la colección Text + Kritik), Munich, 1972, pp. 14-16, y aquí pp. 24 y ss. En cualquier caso, no se puede reprochar a la teoría crítica que «identifique las relaciones económicas de producción con la estructura tecnológica de las fuerzas productivas» (Lindner, p. 27). La teoría crítica refleja la ex-

sino incluso una voluntad sospechosa de ideología. Pues la obra orgánica, a pesar de descubrir las contradicciones de la sociedad presente, cae por su forma en la ilusión de un mundo perfecto, aunque su contenido explícito indique todo lo contrario.

No corresponde a este lugar la decisión de cuál de ambos principios es el «correcto»; la intención de la teoría aquí apuntada consiste más bien en mostrar que el mismo debate tiene un sentido histórico. Con este fin, debemos probar que las premisas de las que parten ambos autores son ya hoy históricas y que, por lo tanto, sería difícil aceptarlas tal cual. Para decirlo en forma de tesis: la disputa entre Lukács y Adorno sobre la legitimidad del arte de vanguardia se reduce al aspecto del medio artístico y su consecuente alteración del tipo de obra (orgánica *versus* vanguardista). Ninguno de los dos se ocupa, sin embargo, del ataque dirigido contra la institución arte por los movimientos históricos de vanguardia. Pero, para la teoría que mantenemos, este ataque supone el acontecimiento decisivo en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa, porque ha puesto en evidencia el papel que juega la institución arte, determinando el efecto de cada obra en particular. Si el significado de la discontinuidad provocada por los movimientos históricos de vanguardia en el desarrollo del arte no se fija en el ataque a la institución arte, las cuestiones formales (obras orgánicas

periencia histórica de que el desarrollo de las fuerzas productivas en modo alguno hace estallar necesariamente las relaciones de producción; más bien facilita medios para la dominación de los hombres. «El carácter de la época es la preponderancia de las relaciones de producción sobre las fuerzas productivas que, sin embargo, hace tiempo que desafían a aquellas relaciones» (Th. W. Adorno, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag* [*Conferencia introductoria del decimosexto Congreso de sociología alemana*], en *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8 bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* [*Discusiones del decimosexto Congreso de sociología alemana del 8 al 11 de abril de 1968 en Francfort. ¿Capitalismo o sociedad industrial?*], editado por Th. W. Adorno, Stuttgart, 1969, p. 20).

versus inorgánicas) cobran necesariamente protagonismo. Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han desvelado el enigma del efecto, o sea, la carencia de todo efecto en el arte, entonces *ninguna* forma nueva puede ya reclamar para sí, *en exclusiva*, la validez, sea ésta eterna o sólo temporal. Los movimientos históricos de vanguardia han acabado más bien con tal pretensión. Lukács y Adorno, al debatirse en torno a esa exigencia, permanecen todavía comprometidos con un período del arte prevanguardista en el que se dan cambios de estilo históricamente motivados.

Es cierto que Adorno ha subrayado el significado de la vanguardia para la teoría estética del presente, pero sólo ha insistido en el nuevo tipo de la obra de arte y no en el intento de los movimientos de vanguardia por devolver el arte a la praxis vital. La vanguardia sería entonces sólo un tipo especial de arte pasajero.[8] Esta interpretación es verdadera, ya que las ambiciosas intenciones de los movimientos de vanguardia pueden considerarse fracasadas, pero es falsa porque precisamente ese fracaso no ha sido vano. Los movimientos históricos de vanguardia no han podido destruir la institución arte, pero quizá hayan acabado con la posibilidad de que una determinada tendencia artística pueda presentarse con la pretensión de validez general. La simultaneidad del arte «realista» y del «vanguardista» es hoy un hecho, contra la que ya no puede alzarse una protesta legítima. El significado de la ruptura de la historia del arte, provocada por los movimientos históricos de vanguardia, no consiste, desde luego, en la destrucción de la institución arte, aunque sí tal vez en la destrucción de la posibilidad de considerar valio-

8. «El arte se encuentra en la realidad, tiene ahí su función y sirve como mediador con ella de diversas maneras. Pero a la vez existe como arte, según su propio concepto, antitético frente a lo que es el caso» (Th. W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung*, en sus *Noten zur Literatur II*, p. 163). La frase muestra con precisión la distancia que separa a Adorno de los esfuerzos radicales de los movimientos históricos de vanguardia europeos: la conservación de la autonomía del arte.

sas a las normas estéticas. De aquí se derivan consecuencias para la investigación científica de las obras de arte: el puesto de las consideraciones normativas lo ocupará ahora el análisis de la función,[9] que investigaría el efecto social (la función) de una obra en el encuentro de los estímulos presentes en la obra con un público sociológicamente definible dentro de un determinado marco institucional, la institución arte.

El descuido de la institución arte por Lukács y Adorno se ha de entender en conexión con otra característica común a ambos teóricos: su actitud negativa ante la obra de Brecht. El rechazo de Brecht se deriva, en el caso de Lukács, directamente de su principio teórico, pues las obras de Brecht comparten la sentencia que corresponde a cualquier obra inorgánica. En Adorno, el rechazo no es una consecuencia inmediata del principio teórico central, sino de un teorema secundario según el cual las obras de arte son «la escritura histórica inconsciente de los caracteres y los abusos históricos».[10] Al fijar la conexión entre la obra y la sociedad que la motiva como necesariamente inconsciente, es difícil que Adorno acepte la obra de Brecht, que se esfuerza por crear esas conexiones con la mayor consciencia posible.[11]

En resumen: el debate entre Lukács y Adorno, que en buena medida reanuda el debate sobre el expresionismo habido hacia la mitad de los años treinta, acaba en una aporía: ambos conciben la teoría materialista de la cultura de modos abiertamente enfrentados, como se observa en sus puntos de vista políticos.

Adorno, que no sólo considera al capitalismo tardío

9. Para el análisis de la función, *cf.* mi trabajo *Reflexiones previas a una ciencia crítica de la literatura.*

10. Th. W. ADORNO, reseña de su *Versuch über Wagner* [*Tentativa sobre Wagner*] (1952), publicada en *Die Zeit*, 9 de octubre de 1964, p. 23.

11. En la *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*], ADORNO intenta un juicio ponderado de Brecht. Esto no cambia el hecho, sin embargo, de que un escritor como Brecht no tiene cabida en la teoría de Adorno.

como definitivamente establecido, sino que además piensa que la experiencia histórica acaba con las esperanzas puestas en el socialismo, entiende que el arte de vanguardia es una protesta radical, opuesta a toda falsa reconciliación con lo existente, y hace de él la única forma artística históricamente legítima. En cambio, Lukács condena el arte de vanguardia y rechaza por completo su carácter de protesta, porque esa protesta es abstracta, carente de perspectiva histórica, ciega para las fuerzas que luchan contra el capitalismo. Ambos coinciden gracias a que sus teorías impiden considerar los argumentos ofrecidos por destacados autores materialistas contemporáneos, como Brecht, aunque con ello la aporía no se atenúa, sino que incluso crece.

La salida natural de esta situación consiste, precisamente, en convertir a tal escritor materialista en criterio de juicio. Pero esta solución tiene un grave inconveniente: no permite *entender* la obra de Brecht, que no puede ser la referencia de todo juicio sin sacrificar, al mismo tiempo, la comprensión de su particularidad. Cuando se convierte a Brecht en criterio de lo que hoy puede hacerse en literatura, ya no es posible juzgar su propia obra, y acaso ya no podamos preguntar si las soluciones que ofreció para determinados problemas dependieron de la época en que fueron propuestas. En otras palabras: justamente cuando podemos captar el significado histórico de Brecht, perdemos la ocasión de convertir su teoría en marco de la investigación. Mi propuesta para solucionar la anterior aporía consiste en entender los movimientos históricos de vanguardia como ruptura en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa, y en elaborar la teoría de la literatura consecuente a esta ruptura. Habría que estudiar la obra y la teoría de Brecht, también en conexión con esta ruptura histórica, y preguntar qué lugar ocupa Brecht dentro de los movimientos históricos de vanguardia. Hasta el momento, esta cuestión no se ha formulado porque se da por hecho que Brecht es un vanguardista y porque se carece de un concepto preciso de los movimientos históricos de vanguardia. Esta compleja cuestión no se puede

investigar aquí, y debemos contentarnos con algunas sugerencias.

Brecht nunca ha compartido la intención de los representantes de los movimientos históricos de vanguardia. Ya el joven Brecht, que detestaba el teatro de la burguesía intelectual, no pensó nunca en suprimir, sin más, el teatro, sino que se propuso más bien transformarlo en profundidad. Encontró en el deporte el modelo para un nuevo teatro, cuya categoría central es la burla.[12] La distancia que separa al joven Brecht de los movimientos históricos de vanguardia se refleja en estos dos hechos: consideró al arte como fin en sí mismo, conservando así una categoría central de la estética clásica, y deseó cambiar, pero no destruir, la institución teatro. Lo que le aproxima a la vanguardia, en cambio, es una concepción de las obras que concede independencia a los momentos particulares (este es el motivo de que también la familiaridad pueda producir efecto) y un interés por la institución arte. Mientras que los vanguardistas creen, sin embargo, poder atacar directamente y destruir a esta institución, Brecht desarrolla un concepto de cambio de función que conserva su viabilidad real. Muy pocas observaciones pueden haber mostrado que una teoría de la vanguardia permite situar a Brecht en el contexto del arte moderno y determinar de este modo su singularidad. Tenemos razones para suponer que la teoría de la vanguardia puede contribuir a resolver la aporía de la ciencia marxista de la literatura (entre Lukács y Adorno) que antes apuntábamos, evitando, además, la solución que requiere una canonización de la teoría y la praxis artística de Brecht.

La tesis aquí afirmada conviene, desde luego, tanto a la obra de Brecht como también, en general, al problema del papel del compromiso político en el arte. Se trata de afirmar que los movimientos históricos de vanguardia han cambiado fundamentalmente el papel del compromiso

12. *Cf.* B. BRECHT, *Mehr guten Sport!* [*¡Un deporte mejor!*] (1926), en sus *Schriften zum Theater* [*Escritos sobre Teatro*], tomo I, Berlín/Weimar, 1964, pp. 64-69.

político en el arte. En consonancia con la doble caracterización de la vanguardia que hemos propuesto (ataque a la institución arte y origen de un tipo de arte inorgánico), la cuestión ha de ser discutida para ambos niveles. Está fuera de toda duda que también los movimientos históricos de vanguardia contemplan un compromiso político y moral en el arte; pero la conexión de este compromiso con la obra está llena de tensiones. El contenido político y moral que el autor desea expresar está necesariamente subordinado, en las obras de arte orgánicas, a la organicidad del todo. Es decir, que tal contenido contribuye desde su aparición, lo quiera o no el autor, a la parcelación de la propia totalidad de la obra. La obra comprometida sólo puede tener éxito cuando el mismo compromiso es el principio unificador que domina la obra incluso en su aspecto formal. Pero este caso no es frecuente. Las tragedias de Voltaire, o la poesía de la libertad del tiempo de la Restauración, constituyen ejemplos de la gran tradición con que cuenta la oposición a una resistencia comprometida. En las obras de arte orgánicas subsiste siempre el peligro de que el compromiso sea ajeno a su totalidad de forma y contenido y destruya su esencia. A este nivel de la argumentación se mueven la mayor parte de las críticas del arte comprometido. Pero hay que advertir enérgicamente que esa argumentación sólo es válida si se atiene a estos dos supuestos: se aplica exclusivamente a las obras de arte orgánicas y sólo cuando el compromiso no es el principio unificador de las obras. Cuando la obra consigue organizarse en torno al compromiso, su tendencia política corre un nuevo peligro: la neutralización por la institución arte. La obra ingresa en un contexto de creaciones cuyo punto en común consiste en la reunificación con la praxis vital, y se percibe tendencialmente, al establecer su compromiso desde el principio estético de la organicidad, como un mero producto artístico. La institución arte neutraliza el contenido político de las obras particulares.

Sólo los movimientos históricos de vanguardia han aclarado el significado de la institución arte para el efec-

to de obras concretas. Con ello han provocado un desplazamiento del problema. Se ha mostrado que el efecto social de una obra no se puede leer sencillamente en ella, sino que está determinado de modo decisivo por la institución en la que «funciona». Las reflexiones de Brecht y Benjamin durante los años veinte y treinta, el cambio de función del correspondiente aparato de producción,[13] no pueden entenderse sin los movimientos de vanguardia. Aquí hemos de preservarnos, desde luego, de aceptar tanto la *ubicación del problema* establecida por Brecht y Benjamin como las *soluciones* que propusieron, evitando el trasladarlas ahistóricamente al objeto.[14]

Tan fundamental como el ataque a la institución arte, para la transformación del problema del compromiso, es el desarrollo de un tipo de obra de arte inorgánica. Cuando en la obra de vanguardia la parte ya no está sometida necesariamente a un principio organizativo, la pregunta por el significado de los contenidos políticos que ésta incorpora también ha de modificarse, pues los contenidos políticos de las obras de vanguardia tienen del mismo modo una independencia estéticamente legítima; su efecto no lo da la totalidad de la obra, sino que debe entenderse enteramente como parcial.[15] En la obra de vanguardia, el signo particular no remite en primer lugar a la totalidad de la obra, sino a la realidad. El receptor puede captar el signo particular, ya sea como expresión importante para la vida política, ya como consigna política. Esto tiene consecuencias esenciales para el papel del compromiso en la obra. Donde la obra no se concibe como totalidad orgánica, tampoco se subordinará ya el motivo político particular a la autoridad del conjunto de la obra, sino que puede actuar aisladamente. El fundamento del tipo de la obra vanguardista permite un nuevo tipo de obra comprometida. Incluso se puede dar un paso más y afirmar que con la obra de vanguardia se supera la vieja dicotomía entre arte «puro» y arte «político». Pero es preciso que nos detengamos un poco en el significado de esta conclusión. En ella se podría entender, siguiendo a Adorno, que el principio estructural de lo inorgánico es de por sí emancipador porque permite mostrar crudamente una ideología que está cada vez más ligada al sistema. En una interpretación de este tipo coinciden al fin vanguardia y compromiso; pero al fijar esta identidad solamente en el principio estructural, la consecuencia es que el arte comprometido queda determinado en lo que respecta a su forma, pero no en lo referente a su contenido. Entre esto y convertir en tabú las afirmaciones políticas en la obra de vanguardia sólo media un paso. Pero la superación de la dicotomía entre arte «puro» y «político» se puede pensar de otro modo: en lugar de explicar el principio es-

13. *Cf.* B. Brecht, *Radiotheorie* [*Teoría de la radio*], en sus *Schriften zur Literatur und Kunst* [*Escritos sobre literatura y arte*], tomo I, Berlín/Weimar, 1966, pp. 123-147; W. Benjamin, *Der Autor als Produzent* [*El autor como productor*], en sus *Versuche über Brecht* [*Tentativas sobre Brecht*], editado por R. Tiedemann (Ed. Suhrkamp, 172), Francfort, 1966, pp. 95-116, y W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tres ensayos sobre sociología del arte*] (Ed. Suhrkamp, 28), Francfort, 1963, pp. 7-63 (el artículo que da título a la obra).

14. Esto ocurre por ejemplo en H. M. Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien* [*Piezas sueltas para una teoría de los medios*], en «Kursbuch», núm. 20 (1907), pp. 159-186. Reimpreso en su *Palaver (Habladurías)*, Francfort/Main, 1974, pp. 130 y siguientes.

15. Visto así, sería muy natural reconsiderar la interpretación que he propuesto del comienzo del *Paysan de Paris* de Aragon. La afirmación realizada al principio del análisis de que la descripción en el Paysan «no esté ya orientada funcionalmente por nadie más [...] que el sujeto de la narración» (P. Bürger, *Der französische Surrealismus* [*El surrealismo francés*], p. 104) no se ha tenido suficientemente presente en el juicio de la documentación sobre la miseria del comerciante del pasaje que ha sido expropiado (*id.*, p. 109). Precisamente, la obra de vanguardia no se centra ya en un principio, sino que permite incorporar varios principios simultáneos y divergentes. Denuncia social y atmósfera decadente se dan a la vez, sin que sea legítimo, como en la obra de vanguardia, considerar a uno solo de estos momentos como el dominante.

tructural vanguardista de lo inorgánico como afirmación política, se trataría de admitir que tanto los motivos políticos como los no políticos pueden ir juntos, incluso en una misma obra. Así pues, el fundamento de las obras inorgánicas permite un nuevo tipo de arte comprometido.[16]

En la medida en que los motivos particulares tienen un amplio grado de independencia en las obras de vanguardia, también el motivo político puede actuar de modo inmediato, puede ser confrontado por el espectador con su propia realidad vital. Brecht ha percibido esta posibilidad y se ha servido de ella. Escribe en su *Diario de trabajo*: «en la composición, por partes, aristotélica y en el modo de interpretación que le corresponde [...] se hace creer al espectador que los acontecimientos suceden en el escenario como en la vida real, exigiendo de este modo que la interpretación del argumento constituya un todo absoluto. Los detalles no pueden ser comparados aisladamente con las partes de la vida real que les corresponden. No se pueden "descontextualizar" para ponerlos en relación con la realidad. Esto se da a conocer por el tipo de interpretación. Pero aquí la sucesión del argumento es discontinua, el todo consta de partes independientes que pueden y deben compararse de inmediato con los hechos correspondientes a la realidad».[17] Brecht es vanguardista en la medida en que, al liberar a la parte de la autoridad del todo en la obra, permite un nuevo tipo de arte político. En la argumentación de Brecht queda patente que, aunque la revolución de la praxis vital pretendida por los movimientos históricos de vanguardia se ha visto frustrada, sin embargo, su intención se puede conservar. Y aunque la total reinserción del arte en la praxis vital también ha fracasado, la obra de arte se puede poner en una nueva conexión con la realidad. No sólo encuentra ésta en la obra una existencia distinta, sino que la obra misma ya no se agota con la realidad. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el efecto político de la obra de vanguardia está limitado por la institución arte, que todavía constituye en la sociedad burguesa un ámbito separado de la praxis vital.

16. La obra inorgánica permite reconsiderar la cuestión sobre la posibilidad del compromiso. La crítica dirigida desde diversos puntos de vista contra el arte comprometido todavía no se ha dado cuenta de ello; plantea la cuestión como si se tratase de determinar el puesto del contenido político en la obra de arte orgánica. Dicho de otra manera: la crítica al compromiso no ha observado el desplazamiento del problema provocado por los movimientos históricos de vanguardia.

17. B. Brecht, *Arbeitsjournal* [*Diario de trabajo*], editado por W. Hecht, Francfort, 1973, p. 140 (entrada del 3-8-1940).

2. *NOTA FINAL SOBRE HEGEL*

Hemos visto que Hegel hace histórico el arte, pero no el *concepto* de arte. Szondi ha observado con razón: «en la medida en que para Hegel todo está en movimiento, y todas sus valoraciones específicas dependen del desarrollo histórico [...], apenas necesita desarrollar el concepto mismo de arte, que está definido únicamente conforme al modelo del arte griego».[18] Pero Hegel es consciente de la inadecuación de ese concepto de arte para las obras del presente: «Cuando contemplamos el concepto de verdadera obra de arte, en el sentido de obra ideal, en la que tenemos un contenido que por un lado no es contingente ni temporal, y por el otro establece un determinado modo de creación, los productos de nuestro propio tiempo están en clara desventaja.»[19]

Recordemos que para Hegel el arte romántico (que comprende desde la Edad Media hasta su propio tiempo) es ya la disolución de la penetración de forma y contenido que caracterizó al arte clásico (el arte griego), disolución provocada por el descubrimiento de la subjetividad inde-

18. P. Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung* [*La doctrina hegeliana de la poesía*], en su *Poetik und Geschichtsphilosophie I* [*Poética y filosofía de la historia, I*] (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 40), Francfort, 1974, p. 305.

19. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, tomo I, p. 570.

pendiente.[20] El principio del arte romántico es la «elevación del espíritu *hacia sí*» que trajo el cristianismo al mundo (*Ästhetik*, I, p. 499). El espíritu ya no se sumerge en lo sensual, como sucedía en el arte clásico, sino que se vuelve hacia sí mismo y determina «la realidad externa como una existencia que no le conviene». (íd). Para Hegel, el desarrollo de la subjetividad independiente y la contingencia de la existencia exterior están relacionadas. Por eso el arte romántico consiste al mismo tiempo en una intimidad de lo subjetivo y en una representación del mundo de los fenómenos en su contingencia: «la apariencia externa ya no permite expresar la intimidad [...]. Por esa misma razón, sin embargo, el arte romántico deja a la exterioridad libre para manifestarse por su cuenta, y, al respecto, cada materia, incluso las flores, los árboles y los utensilios caseros más corrientes se incorporan a la representación con la contingencia natural de la existencia libre» (*Ästhetik*, I, p. 508).

El arte romántico es, según Hegel, el producto de la disolución de la penetración del espíritu y los sentidos (la apariencia externa) característica del arte clásico. Pero incluso Hegel distingue una disolución ulterior del arte romántico producida por una radicalización de la oposición entre intimidad y realidad externa que define al arte romántico. El arte se desintegra por «la imitación subjetiva del arte del presente» (el realismo de los detalles) y por el «humor subjetivo». De esta manera, la teoría estética de Hegel conduce, en consecuencia, a pensar en un final del arte, en la medida en que el arte, conforme al clasicismo hegeliano, se entiende como la perfecta penetración de forma y contenido.

20. Si Grecia se caracterizó por «el contacto directo del individuo con la generalidad de la vida del Estado», con Sócrates nació por primera vez «la necesidad de una mayor libertad del sujeto en sí mismo» (*Ästhetik*, I, p. 491), que se hizo dominante con la cristiandad. *Cf.* la sección dedicada a Sócrates en las hegelianas *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [*Lecciones sobre la filosofía de la historia*] (Theorie-Werkausgabe, tomo XII, Francfort, 1970, pp. 328 y ss). Hay edición castellana en Alianza, Madrid, 1980.

Ahora bien, Hegel ha esbozado, al margen de su sistema, el concepto de un arte posromántico.[21] Con el ejemplo de la pintura holandesa, afirma que el interés por el objeto se ha cambiado repentinamente en el interés por el arte de la representación. «Lo que debemos observar no es el contenido ni su realidad, sino la apariencia totalmente desinteresada relativa al objeto. En lo bello, se fija para sí, en cierto modo, la apariencia como tal, y el arte es la maestría en la representación de todos los secretos de las apariencias de los fenómenos externos en sí abstraídas» (*Ästhetik*, I, p. 573). Lo que señala Hegel no es otra cosa que lo que nosotros hemos llamado la diferenciación de lo estético. Dice, expresivamente, que «la habilidad subjetiva y el empleo de los medios artísticos conduce a la superación de los contenidos objetivos de las obras de arte» (íd.). De este modo, se anuncia el desplazamiento de la dialéctica de la forma y contenido, en favor de la forma que caracterizará al desarrollo posterior del arte.

La legítima convivencia de formas y estilos, la imposibilidad de que ninguno de ellos pueda alzarse con la pretensión de ser más avanzado que los demás, es la consecuencia para el arte posvanguardista del fracaso de las intenciones de la vanguardia, como hemos mostrado ya. Pues bien, el mismo Hegel descubrió ya esta tendencia en el arte de su tiempo. «Con ello nos encontramos ante la disolución del romanticismo en el punto de vista de la época moderna, cuya singularidad consiste en que la subjetividad de los artistas se encuentra en su materia y su producción, ya no está sujeta a las condiciones puestas por un círculo ya en sí determinado de contenido, como la forma, sino que tanto el contenido como la técnica de sus creaciones quedan del todo a su criterio y autoridad» (*Ästhetik*, I, p. 526). Hegel capta el desarrollo del arte con

21. *Cf.* a este respecto W. Oelmüller, *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel* [*La Ilustración insatisfecha. Contribución a una teoría de la modernidad de Lessing, Kant y Hegel*], Francfort, 1969, pp. 240-264.

los conceptos de subjetividad y mundo exterior (o sea, espíritu y sensualidad); nuestro análisis parte, en cambio, de la distinción de un subsistema social que nos llevó al contraste entre arte y praxis vital. Lo que ya Hegel pudo pronosticar en la segunda década del siglo XIX sólo ha sucedido definitivamente tras el fracaso de los movimientos históricos de vanguardia, mostrando que la especulación es un modo de conocimiento.

La teoría estética de nuestros días encuentra su medida al descubrir el carácter histórico de las tesis de Adorno. Cuando el desarrollo del arte ha superado los movimientos históricos de vanguardia, teorías como la de Adorno, ligadas a ellos, han pasado a la historia tanto como la de Lukács, que sólo reconoció las obras de arte orgánicas. La disponibilidad total de los materiales y las formas, característica del arte posvanguardista de la sociedad burguesa, debe ser investigada, tanto en las posibilidades como en las dificultades que implica, por medio del análisis de obras concretas.

Es difícil saber si esta disponibilidad de todas las tradiciones permite todavía una teoría estética, en el sentido en que se ha entendido desde Kant hasta Adorno, porque la comprensión científica requiere una disposición estructural de los objetos. Cuando las posibilidades de creación se han hecho infinitas, no sólo se obstaculiza gravemente la auténtica creación, sino también su análisis científico. La afirmación de Adorno de que la sociedad del capitalismo tardío se ha vuelto irracional en cierta medida,[22] y que tal vez ya no podamos comprenderla teóricamente, puede aplicarse sobre todo al arte posvanguardista.

22. *Cf.* Th. W. ADORNO, *Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag*, en *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages*, p. 17.

Epílogo a la segunda edición

Cuando a pesar de las intensas discusiones y de las polémicas, a veces ásperas, que el libro ha provocado,[1] aparece éste de nuevo sin modificaciones,[2] ello es debido a que la obra corresponde a una perspectiva histórica del problema: el punto de vista posterior a los acontecimientos de mayo de 1968 y al fracaso de los movimientos estudiantiles de los primeros años setenta.[3] No quiero ceder ahora a la tentación de criticar las esperanzas que, en aquel entonces (sin ninguna base social), creyeron poder inspirarse sin más en experiencias revolucionarias como la del futurismo ruso. Con tanto menos motivo habría de hacerlo, además, cuanto que tampoco se han cumplido las esperanzas que yo mismo puse en la posibilidad de un

1. *Cf. «Theorie der Avantgarde». Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* [*«Teoría de la vanguardia». Respuestas a las tesis de Peter Bürger sobre arte y sociedad burguesa*], editado por W. M. Lüdke (Ed. Suhrkamp, 825), Francfort, 1976; en adelante citaremos como *Antworten*.

2. Para algunas precisiones sobre el concepto y el objeto de la Introducción, que pretenden refundirla, véase mi *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Metodologie der Literaturwissenschaft* [*Mediación-Recepción-Función. Teoría estética y metodología de la ciencia de la literatura*] (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 288), Francfort, 1979, pp. 147-159. [Este texto sustituye ya, en la presente edición castellana, a la introducción original a la que se refiere Bürger.]

3. Esta perspectiva no corresponde sólo a la RFA, sino que la compartió al menos toda Europa occidental, como puede comprobarse en la publicación de una serie de obras en Francia que muestran un similar tratamiento del problema y algunas soluciones que también son comparables. *Cf.* M. LE BOT, *Peinture et machinisme* [*Pintura y maquinismo*], París, 1973; M. DUFRENNE, *Art et Politique* [*Arte y política*] (Bibl. 10/18, 889), París, 1974; J. DUBOIS, *L'institution de la littérature* [*La institución de la literatura*], Bruselas, 1978.

«aumento de la democracia» en todos los ámbitos de la vida social. Esto vale igualmente para la pregunta acerca de una *ilimitada* discusión científica. En lo sucesivo quiero limitarme a admitir y discutir algunas de las críticas a los problemas que trata el libro, sin repetir lo que ya he dicho en algún otro sitio.[4]

La tesis de la «carencia de función» del arte en la sociedad burguesa (*cf.* la conclusión del capítulo I, 2) es rechazada por la crítica autorizada. Así, por ejemplo, Hans Landen ha indicado a este propósito que «no pueden imaginarse instituciones sociológicas más que como portadoras de funciones para la totalidad del sistema social».[5] Mi formulación es, en efecto, difícil de entender. La institución arte impide que los contenidos de la obra, que procuran una modificación radical de la sociedad por la supresión de la alienación, sean eficaces en la práctica. Ello no excluye desde luego que el arte, institucionalizado como está en la sociedad burguesa, acepte la misión de formar y hacer estable al sujeto, y, por lo tanto, tenga funciones.

Un segundo problema, aludido repetidas veces en la discusión, se refiere al puesto central que le corresponde al esteticismo en la construcción histórica. El esteticismo es concebido como condición en la lógica del desarrollo de los movimientos históricos de vanguardia, y especialmente como el momento histórico en el que la autonomía institucional en el plano del contenido consigue triunfar.

4. *Cf.* mi *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Metodologie der Litteraturwissenschaft* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 288), Francfort, 1979; especialmente las notas a la Introducción. El libro intenta discutir problemas metodológicos de la ciencia de la literatura a partir de las posiciones ante la situación presente expuestas en trabajos previos.

5. H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans* [...] [*Institución literatura y teoría de la novela*], tesis doctoral, Bremen, 1977, p. 16 (publicada a comienzos de 1981 en Suhrkamp). *Cf.* también la sugerencia de H. U. Gumbrecht de que el autor «ha ido para algunos demasiado lejos en su desvinculación de la historia del arte respecto a otros sistemas sociales» (en *Poética*, 7 [1975], p. 229).

Se puede preguntar si con ello no se está privilegiando abusivamente en la construcción teórica al esteticismo,[6] al tiempo que se descuidan movimientos contrapuestos (naturalismo, *littérature engagée*).[7] Sobre esto hemos de decir dos cosas: en primer lugar, se debe distinguir entre el lugar sistemático que el esteticismo ocupa en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa y la valoración estética, y en su caso política, de la obra de este movimiento. Desde luego yo estoy por la interpretación que concede al esteticismo una posición clave, en la que puede descubrirse lo que en nuestra sociedad se llama «arte»; pero de ello no se deriva, en absoluto, un mayor valor estético de su obra. El hecho de que ambos momentos coincidan en la teoría de Adorno, no quiere decir que necesariamente formen una unidad. Como es sabido, lo que Adorno ha destacado de los movimientos de vanguardia no es precisamente la ruptura con la institución arte. Así las cosas, la institución arte aparece no sólo como institución reconocible, sino también *criticable*.

Hay que subrayar un segundo aspecto: cada teoría históricamente fecunda debe detener en un punto el desarrollo de los objetos para poder construir a partir de ahí. Por ejemplo, Lukács, como es sabido, construye a partir del momento histórico del clasicismo de Weimar y del realismo de Balzac y Stendhal. Ya conocemos las consecuencias para la posibilidad de una comprensión de la literatura moderna. También Jürgen Kreft sitúa (aunque sobre otras bases) el nivel de desarrollo alcanzado por la literatura en el clasicismo de Weimar como punto angular de su construcción; la consecuencia es que Kreft sólo contempla el esteticismo y la vanguardia como una mirada

6. *Cf.* J. Kreft, *Grundprobleme der Literaturdidaktik* [*Problemas de base en la didáctica de la literatura*] (UTB, 714), Heidelberg, 1977, pp. 173 y ss.

7. H. Krau, «Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre» [«La renuncia al *status* de autonomía de la literatura en Francia en los años cuarenta»], en R. Kloepfer (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania* [*Formación y desarrollo en la Romania*], tomo I, Munich, 1979.

«que carece de forma» producida por las presiones sociales. Pero igualmente poco prometedor me parece el intento de reconstruir el desarrollo de la literatura y del arte en la sociedad burguesa desde el naturalismo o desde el concepto sartriano de *littérature engagée*, porque así le estaría vedado desde un principio aquel problema que la estética idealista llamaba la peculiaridad de lo estético. Y precisamente una ciencia crítica de la literatura no puede prescindir de ese problema. Además, las estrategias de defensa y exclusión no pueden prestar ayuda, pues es sabido que lo excluido regresa siempre con renovadas energías.

En esta situación, la propuesta de Hans Sanders parece a primera vista plausible: en lugar de agotarse en una construcción *histórica*, concebir el esteticismo y el compromiso como «posibles márgenes *estructurales* del arte en la sociedad burguesa». Pero para la manipulación práctica de los conceptos en la investigación, esto sería pagar un precio muy alto. Pues entonces ya no habría ninguna historia del arte en la sociedad burguesa, sino sólo «condiciones marginales contingentes» (estructura del público, situación global de la sociedad, intereses de clase y de grupo), que decidirían «qué variables, qué formas y en cuáles situaciones históricas son dominantes». La hermenéutica nace, no obstante, como un intento de afrontar objetivamente el problema de la aclaración del presente.

En una dirección similar apuntan la crítica y la propuesta final de Gerhard Goebel. Para ello, separará por completo el *status de autonomía* del arte (libertad respecto a otras instituciones como el Estado y la Iglesia) de la *doctrina de la autonomía*: «La literatura debe poseer ya un *status* institucional relativamente autónomo, y así el compromiso social y político y la "autonomía" (quizá para mayor claridad deberíamos decir *autonomismo*) quedan como opciones alternativas.»[8] Naturalmente, tiene mucho sentido distinguir entre el *status* de autonomía y la doctrina de la autonomía. Sin embargo, es problemático desligar al uno del otro. El concepto de institución arte se reduciría, entonces, a la pobre determinación de la relativa independencia respecto a otras instituciones como Estado e Iglesia. *En este sentido*, no obstante, la relativa autonomía se refiere a toda institución y no ofrece ningún rasgo distintivo para la institución arte. Dicho de otro modo: la institución arte sería en la sociedad burguesa una institución sin doctrina, comparable a una iglesia sin dogma; o sea: una iglesia que admite cualquier concepto de fe (tanto «autonómico» como «comprometido»). Con ello, la categoría institución sería vana; pues precisamente la ideología de la literatura, que regula la interacción con y entre las obras de arte, y cuya comprensión pretende la categoría, se vería reducida a un mero momento secundario.[9]

Respecto al papel de la institución arte en la sociedad burguesa avanzada, cuyo aspecto normativo ocupa el centro del problema, hay que decir que desde los escritos de Kant y Schiller la teoría estética es una teoría de la autonomía del arte. Esto vale incluso para Adorno. No conozco ninguna teoría estética del arte comprometido que sea completa. Los grandes manifiestos de Zola y Sartre no son más que los modos característicos de un género literario que la doctrina de la autonomía considera, desde hace tiempo, como el polo opuesto a la novela. Para ambos casos, se puede afirmar que el esfuerzo por una institucionalización alternativa de la literatura (pues se trata de eso) recurre, al fin, a conceptos esenciales de la teoría de la autonomía. En este sentido, es sintomático que Zola

8. G. GOEBEL (Hannover), *«Literatur» und Aufklärung* [*«Literatura» e Ilustración*], presentación en la sección de «Ciencias de la literatura y ciencias de la sociedad», en el Romanistentag de octubre de 1979 en Saarbruck, p. 4.

9. P. BORDIEU observa también la relación entre *status* de autonomía y doctrina de autonomía cuando sugiere que el mercado es la condición previa para que la doctrina de la autonomía del arte pueda surgir («Le marché des biens symboliques» [«El mercado de los bienes simbólicos»], en *L'année sociologique* [*Anuario sociológico*], 22 [1971-1972], pp. 49-126; aquí, pp. 52 y ss.).

oscile entre un concepto radical, no aurático, de escritor («*un auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail*»),[10] que responde al esfuerzo por el establecimiento de un concepto de literatura no autónomo, y una concepción aurática del escritor, a la que acude de modo característico cuando tiene que hablar de valor estético.[11] Por lo que a Sartre se refiere, éste aceptará en *Qu'est-ce que la littérature* la distinción entre poesía y prosa, apoyándose en la tradición francesa, y limitará el valor de su teoría del compromiso al ámbito de la prosa. Sólo en Brecht se encuentran elementos de una teoría estética de la literatura comprometida. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Brecht formula su teoría con posterioridad al ataque de los movimientos históricos de vanguardia contra el *status* de autonomía del arte. Por lo tanto, de la teoría de Brecht no se puede extraer ninguna conclusión sobre la institucionalización del arte en la sociedad burguesa avanzada, aunque acaso sea un indicador sobre la posibilidad de un arte comprometido posterior a los movimientos históricos de vanguardia.

Contra las observaciones precedentes se ha objetado repetidamente, en el curso de la discusión, que al equiparar aquí el marco institucional con la teoría estética se menosprecia el significado de instituciones materiales como escuela, universidad, academias, museos, etc., para el funcionamiento de las obras de arte. Tal argumento sería apropiado si las teorías estéticas fueran sólo cuestión de filósofos. Pero este no es precisamente el caso, pues los conceptos que ellos formulan se imponen a través de las diversas instancias mediadoras —escuela, sobre todo el instituto, universidad, crítica literaria, escritos sobre historia de la literatura (por nombrar sólo algunas)— sobre los productores y receptores de arte, determinando así

10. É. Zola, *Le roman expérimental* [*La novela experimental*] (Garnier-Flammarion, 248), París, 1971, p. 291.

11. *Cf.* mi contribución y la de H. Sanders en *Naturalismus und Ästheticismus* [*Naturalismo y esteticismo*] (Hefte für kritische Literaturwissenschaft [Cuadernos para una ciencia crítica de la literatura], I, Ed. Suhrkamp, 922), Francfort, 1979.

las relaciones concretas con las obras particulares.[12] Por eso, es natural el recurso a las teorías estéticas porque ellas obtienen los principales conceptos sobre el arte en su forma desarrollada. Cuando se parte precisamente del hecho de que el arte en la sociedad burguesa avanzada está institucionalizado como ideología, entonces también se debe aceptar su crítica a la forma desarrollada. Con ello no tienen por qué excluirse las investigaciones sobre los conceptos de arte y literatura, por ejemplo en los escritos sobre historia de la literatura y en la crítica literaria; al contrario, las convierte en complemento necesario. La advertencia para la práctica de la investigación que se deriva del principio que hemos propuesto tiende a mantener presente la unidad de los marcos normativos de producción y recepción supuesta en el concepto de institución arte, y a evitar así la coexistencia de interpretaciones incompatibles de instancias particulares (como escuela, crítica literaria, etc.).[13]

A otro nivel hay críticas que, o bien no aceptan la tesis del fracaso de los movimientos de vanguardia (el fracaso de su pretendida reintegración del arte en la praxis vital), o bien, como Burkhardt Lindner, ven la misma pretensión de superación de la vanguardia todavía en una relación de continuidad con la ideología de autonomía, y extraen de ello la conclusión de que la transferencia de esa pretensión de superación «el plano categorial de la institución

12. Para el ámbito de la escuela se puede indicar que ya en 1840 el concepto de arte autónomo configura el concepto de literatura de los estudiantes alemanes de bachillerato (*cf.* Ch. Bürger, «Die Dichotomie von "höherer" und "volkstümlicher" Bildung» [...] [«La dicotomía de pintura "primitiva" y pintura "popular"»], en *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik* [*Germanística y enseñanza alemana. Sobre la unidad de especialidad científica y especialidad didáctica*], editado por R. Schäfer (Kritische Information, 87), Munich, 1979, pp. 74-102.

13. *Cf.* a este respecto *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* [*Ilustración y público literario*], editado por J. Schulte-Sasse (Hefte für Kritische Literaturwissenschaft, 2, Ed. Suhrkamp, Neue Folge, 1040), Francfort, 1980.

arte [debe] conducir a una confirmación de la tradicional autonomía del arte» (*Antworten*, p. 92). Desde luego, es interesante esta tesis de Lindner de que la pretensión de superación del arte se encuentra ya en la doctrina de la autonomía. En otro sitio cita un pasaje de Schiller que es instructivo y oportuno:

«Si se diera en realidad el caso extraordinario de que la legislación política se concediese a la razón, el hombre fuera respetado y tratado como fin absoluto, la ley alzada al trono y la verdadera libertad se convirtiera en fundamento del edificio del Estado, quisiera yo retirarmé para siempre con las Musas y consagrar toda mi actividad a la obra de arte suprema, la monarquía de la razón.»

Lindner deduce del texto «que la constitución de una autonomía de lo estético está unida desde siempre al problema de la superación de la autonomía».[14] Podemos preguntarnos, en cualquier caso, si así no se pone a Schiller demasiado cerca de la vanguardia, ya que en éste no se trata de la superación de la praxis artística en lo político-social, sino de la justificación de la renuncia a la praxis política, y con ello la justificación de la autonomía del arte. En su argumentación se mantiene la división entre ambas esferas, cuya penetración intentó la vanguardia.

Por lo que respecta a la aceptación de la pretensión vanguardista en la ciencia, que Lindner me atribuye no sin derecho, no podemos pensar en ella sin una transformación. La ciencia de la literatura no puede proponerse el traslado del arte a la praxis vital, pero tal vez permite admitir la pretensión de los movimientos de vanguardia bajo la forma de crítica a la institución arte. Si es cierto

14. B. Lindner, «Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise» [«La autonomización de la literatura como arte, modelo clásico y escritura de autor»], en *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* [*Anuario de la Sociedad Jean-Paul*], 1975, pp. 85-107; aquí, p. 89. De la p. 88 tomamos la cita de una carta de Schiller de 13-7-1793 al duque de Augustemburg.

que las relaciones de intercambio que regulan la producción y el trato con las obras de arte en la sociedad burguesa son ideológicas, la crítica dialéctica meticulosa de estas formas de intercambio es una importante tarea científica.

Bibliografía*

ADORNO, Th. W., *Ästhetische Theorie* [*Teoría estética*], editada por Gretel Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften* [*Obras completas*], 7), Francfort, 1970. [Ed. cast. en Taurus, Madrid, 1980.]

—, «Der Artist als Statthalter» [«El artista como lugarteniente»], en sus *Noten zur Literatur I* [*Notas sobre literatura, I*] (Bibl. Suhrkamp, 47), pp. 10-13, Francfort, 1970, pp. 173-193. [Ed. cast. en Ariel, Barcelona, 1972.]

—, «Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag» [«Conferencia introductoria del decimosexto aniversario de sociología alemana»], en *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages* [...] *Spätkapitalismus oder Industriegellschaft?* [*Disputa en el decimosexto Congreso de sociología alemana. ¿Capitalismo tardío o sociedad industrial?*], editado por Th. W. Adorno, Stuttgart, 1969, pp. 12-26.

—, «Erpreβte Versöhnung. Zu Georg Lukács: "Wider den miβverstandenen Realismus"» [«Reconciliación forzosa. Sobre "Contra el realismo mal entendido" de Georg Lukács»], en sus *Noten zur Literatur II* [*Notas sobre literatura, II*] (Bibl. Suhrkamp, 71), 6-8, Francfort, 1963, páginas 152-187.

—, «Über den Fetischcharakter in der Musik un die Regression des Hörens» [«Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído»], en sus *Dissonanzen. Music in der verwalteten Welt* [*Disonancias. Música en el mundo administrado*] (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29a), 4a. ed., Gottinga, 1969, pp. 9-45. [Ed. cast. en Rialp, Madrid, 1966.]

—, «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),

* Reseñamos sólo los títulos que pertenecen directamente al tema de la obra.

2a. ed., Munich, 1963, pp. 190-231. [Ed. cast. en Ariel, Barcelona, 1962.]
—, *Philosophie der neuen Musik* [*Filosofía de la nueva música*] (Ullstein Buch, 2866), 2a. ed., Francfort/Berlín/Viena, 1972. [Ed. cast. en Sur, Buenos Aires, 1966.]
—, «Rückblickend auf den Surrealismus» [«Retrospectiva sobre el surrealismo»], en sus *Noten zur Literatur I*, páginas 153-160.
—, «Thesen über Tradition» [«Tesis sobre la tradición»], en su *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* [*Sin modelos. Parva Aesthetica*] (Ed. Suhrkamp, 201). Francfort, 1967, pp. 29-41.
—, *Versuch über Wagner* [*Tentativas sobre Wagner*] (Knaur, 54), 2a. ed., Munich/Zurich, 1964.
—, *Über Walter Benjamin* [*Sobre Walter Benjamin*], editado por R. Tiedemann (Ed. Suhrkamp, 260), Francfort, 1970.
ALTHUSSER, L./BALIBAR, E., *Lire le Capital* I [*Para leer El Capital*] (Petite Collection Maspéro. 30), París, 1969. [Ed. cast. en Siglo XXI, México, 1969.]
ARVATOV, B., *Kunst und Produktion* [*Arte y producción*], editado y traducido por H. Günther y Karla Hielscher (Reihe Hanser, 87), Munich, 1972.
BAUMEISTER, Th./KULENKAMPFF, J., *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos «Ästhetik Theorie»* [*Filosofía de la historia y estética filosófica. Sobre la «Teoría estética» de Adorno*], en «Neue Hefte für Philosophie» [«Nuevos cuadernos de filosofía»], núm. 5 (1973), pp. 74-104.
BENJAMIN, W.: «Geschichtsphilosophie Thesen» [«Tesis sobre filosofía de la historia»], en sus: *Illuminationen* [*Iluminaciones*]. *Obras escogidas* (I), editadas por S. Unseld, Francfort, 1961, pp. 268-281. [Ed. cast. en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973.]
—, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*] (Ed. Suhrkamp, 28), Francfort, 1963, pp. 7-63. [Ed. cast. en *Discursos interrumpidos*.]
—, «Über einige Motive bei Baudelaire» [«Sobre algunos temas en Baudelaire»], en sus *Illuminationen*, pp. 201 y ss. [Ed. cast. en *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1972.]
—, «Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz» [«El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea»], en su *Angelus Novus* [*Angelus Novus*]. *Obras escogidas*, 2, Francfort, 1966, páginas 200-215. [Ed. cast. en *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1971.
—, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [*Orígenes del drama alemán*], editado por R. Tiedemann, Francfort, 1963.
BEZZEL, Ch., *Dichtung und Revolution* [*Poesía y revolución*], en «Konkrete Poesie. Text + Kritik» [«Poesía concreta. Texto y crítica»], núm. 25 (enero de 1970), pp. 35 y ss.
BLOCH, E., *Erbschaft dieser Zeit* [*El legado de esta época*], edición ampliada (*Obras completas*, 4), Francfort, 1962.
BOHRER, K. H., «Surrealismus und Terror oder die Aporien des Justemilieu» [«Surrealismo y terror o la aporía del "justo medio"»], en su *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* [*La fantasía arriesgada, o surrealismo y terror*] (Reihe Hanser, 40), Munich, 1970, pp. 32-61.
BRECHT, B., *Arbeitsjournal* [*Diario de trabajo*], editado por W. Hecht, 3 tomos, Francfort, 1973.
—, «Der Dreigroschenprozeß» [«El proceso de tres centavos»] (1931), en sus *Schriften zur Literatur und Kunst* [*Escritos sobre literatura y el arte*], editados por W. Hecht, tomo I, Berlín/Weimar, 1966, pp. 151-257. [Ed. cast. en *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973.]
—, «Radioteorie 1927-1932» [«Teoría de la comunicación radiofónica»], en sus *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo I, pp. 127-147. [Ed. cast. en *El compromiso en literatura y arte*.]
—, «Mehr guten Sport!» [«¡Un deporte mejor!»] (1926), en sus *Schriften zum Theater* [*Escritos sobre Teatro*], tomo I, Berlín/Weimar, 1964, pp. 64-69.
BREDEKAMP, H., «Autonomie und Askese» [«Autonomía y ascesis»], en *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* [*Autonomía del arte. Sobre la génesis y la crítica de una categoría burguesa*] (Ed. Suhrkamp, 592), Francfort, 1972, pp. 88-172.
BRETON, A., «Manifeste du surréalisme» (1924) [«Manifiesto del surrealismo»], en sus *Manifestes du surréalisme* [*Manifiestos del surrealismo*] (Coll. Idées, 23), París, 1963, pp. 11-64. [Ed. cast. en Guadarrama, Madrid, 1974.]
BUBNER, R., *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* [*Sobre algunas condiciones de la estética contemporánea*], en «Neue Hefte für Philosophie», núm. 5 (1973), pp. 38-73.
BÜRGER, Ch., *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* [*Análisis del texto*

como crítica de la ideología. Sobre la recepción de la literatura de consumo] (Kritische Literaturwissenschaft, I; FAT, 2063), Francfort, 1973.

BÜRGER, P., «Zur ästhetisierenden Wirklichkeitdarstellung 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, 1971.

—, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* [*El surrealismo francés. Estudios sobre el problema de la literatura de vanguardia*], Francfort, 1971.

—, «Funktion und Bedeutung des "orgueil" bei Paul Valéry» [«Función y significado del "orgueil" en Paul Valéry»], en *Romanistisches Jahrbuch* 16 (1965), pp. 149-168.

—, «Ideologiekritik und Literaturwissenschaft» [«Crítica de la ideología y ciencia de la literatura»], en su (como editor), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman.*

—, «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 Frühaufklärung* [*Estudios sobre la temprana ilustración francesa*] (Ed. Suhrkamp, 525), Francfort, 1972, pp. 7-21.

—, *Benjamin «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.

CHVATIK, K., *Strukturalismus und Avantgarde* [*Estructuralismo y vanguardia*] (Reihe Hanser, 48), Munich, 1970.

DAMUS, M., *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der «avantgardistischen» Kunst der sechziger Jahre* [*Funciones de las artes plásticas en el capitalismo tardío. Investigación sobre el arte «vanguardista» de los años sesenta*] (Fischer Taschenbuch, 6194), Francfort, 1973.

DISCHNER, G., *Konkrete Kunst und Gesellschaft* [*Arte concreto y sociedad*], en «Konkrete Poesie. Text + Kritik», núm. 25 (enero de 1970), pp. 37-41.

EISENSTEIN, S., «Dialektische Theorie des Films» [«Teoría dialéctica del cine»], en D. Prokop (ed.), *Materialen zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik* [*Materiales para una teoría del cine. Estética, sociología, política*], Munich, 1971, pp. 65-81.

—, *Die Montage der Attraktionen* [...] [*El montaje de atracciones*], en «Ästhetik und Kommunikation», núm. 13 (diciembre de 1973), pp. 76-78.

ENZENSBERGER, H. M., «Die Aporien der Avantgarde» [Las aporías de la vanguardia»], en *Einzelheiten II. Poesie und Politik* [*Puntualizaciones II. Poesía y política*] (Ed. Suhrkamp, 87), Francfort o. J., pp. 50-80.

— *Baukasten zu einer Theorie der Medien* [*Piezas sueltas para una teoría de los medios*], en «Kursbuch», núm. 20 (1970), pp. 159-186.

ERLICH, V., *Russischer Formalismus* [*El formalismo ruso*] (Suhrkamp Taschenbuch Weissenchaft, 21), 2a. ed., Francfort, 1973. [Ed. cast. en Seix Barral, Barcelona, 1974.]

FRANCASTEL, P., *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles* [*Arte y técnica en los siglos XIX y XX*] (Bibliothèque Médiations, 16), 2a. ed., 1964.

—, *Études de sociologie de l'art* [*Sociología del arte*] (Bibliothèque Médiations, 74), París, 1970. [Ed. cast. en Alianza, Madrid, 1975.]

FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik* [...] [*La estructura de la lírica moderna*] (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 25/26/26a), 2a. ed., Hamburgo, 1968.

GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [*Verdad y método. Fundamentos de una filosofía hermenéutica*], 2a. ed., Tubinga, 1965. [Ed. cast. en Sígueme, Salamanca, 1977.]

GEHLEN, A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* [*Pintura en el tiempo. Sociología y estética de la pintura moderna*], Francfort/Bonn, 1960.

GÜNTHER, H., «Funktionanalyse der Literatur» [«Análisis de función de la literatura»], en *Neue Ansichten einer künftiguen Germanistik* [*Nueva perspectiva de una futura germanística*], editado por J. Kolbe (Reihe Hanser, 122), Munich, 1973, pp. 174-184.

HABERMAS, J., «Bewußtmachende oder rettende Kritik- die Aktualität Walter Benjamins» [«Crítica concienciadora o crítica salvadora. La actualidad de Walter Benjamin»], en *Zur Aktualität Walter Benjamin*], editado por S. Unseld (Suhrkamp Taschenbuch, 150), Francfort, 1972, pp. 173-

223. [Ed. cast. en J. HABERMAS, *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1984.]
—, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus* [*El problema de la legitimación en el capitalismo tardío*] (Ed. Suhrkamp, 481), Francfort, 1973.
—, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialen* [*Materiales sobre la lógica de las ciencias sociales*] (Ed. Suhrkamp, 481), Francfort, 1970.
—, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [*Cambio de estructura de la opinión pública. Investigaciones sobre una categoría de la sociedad burguesa*] (*Politica*, 4), 3a. ed., Neuwied/Berlín, 1968. [Ed. cast. con el título de *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.]
HAUG, W. F., *Kritik der Warenästhetik* [*Crítica de la estética de la mercancía*] (Ed. Suhrkamp, 513), Francfort, 1971. [Ed. cast. en Gustavo Gili, Barcelona.]
HAUSER, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [*Historia social de la literatura y del arte*], 2a. ed., Munich, 1967. [Ed. cast. en Guadarrama, Madrid.]
HAUSMANN, R., *Am Anfang war Dada* [*En el principio era el dadá*], editado por K. Riha/G. Kämpf, Steinbach/Gie, en 1972.
John Heartfield Dokumentation [*Documentación sobre John Heartfield*], editada por el grupo de trabajo Heartfield, Berlín (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969-1970.
HEGEL, G. W. F., *Ästhetik* [*Estética*], editada por F. Bassenge, 2a, ed., Berlín/Weimar, 1962.
HIELSCHER, K., *S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)* [*El trabajo teatral de Eisenstein en la cultura proletaria moscovita*], en «Ästhetik und Kommunication», núm. 13 (diciembre de 1973), pp. 64-75.
HINZ, B., *Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs* [*Sobre la dialéctica del concepto burgués de autonomía*], en «Autonomie der Kunst», pp. 173-198.
HORKHEIMER, M., *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze* [*Teoría tradicional y teoría crítica. Cuatro artículos*] (Fischer Bücherei, 6015), Francfort, 1970. [Ed. cast. con el título de *Teoría crítica*, en Amorrortu, Buenos Aires, 1979.]
HORKHEIMER, M./ADORNO, Th. W., *Dialektik der Aufklärung* [...] [*Dialéctica del iluminismo*], Amsterdam, 1947. [Ed. cast. en Sur, Buenos Aires, 1970.]
ISER, W., «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots "Waste Land"» [«Imagen y montaje. Sobre la concepción representativa en la lírica imaginística y en "Waste Land" de T.S. Eliot], en *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion* [...] [*Estética inmanente, reflejo estético*] (Poetik und Hermeneutik, 2), Munich, 1966, pp. 361-393.
JAUSS, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation* [*Historia de la literatura como provocación*] (Ed. Suhrkamp, 418), Francfort, 1970. [Ed. cast. en Península, Barcelona, 1975.]
JENS, W., *Statt einer Literaturgeschichte* [*En el lugar de una historia de la literatura*], 5a. ed., Pfullingen, 1962.
KANT, I., «Kritik der Urteilskraft» [«Crítica del Juicio»], en sus *Werke in zehn Bänden* [*Obras en diez tomos*], editadas por W. Weischedel, Darmstadt, 1968, tomo 8. [Ed. cast. en Espasa Calpe, Madrid, 2a. ed., 1981.]
KÖHLER, E., *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* [*El azar literario, lo posible y la necesidad*], Munich, 1973.
LACHMANN, R., *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.
LENK, E., *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus* [*El narciso saltarín. El materialismo poético de André Breton*], Munich, 1971.
LETHEN, H., *Neue Sachlichkeit 1924-1932* [...] [*Nuevo positivismo 1924-1932*], Stuttgart, 1970.
LINDNER, B., «Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter» [«Brecht/Benjamin/Adorno. Sobre las transformaciones de la producción artística en la era científico-técnica»], en *Bertold Brecht I*, editado por H. L. Arnold (volumen especial de la colección Text + Kritik), Munich, 1972, páginas 14-36.
—, *«Natur-Geschichte»-Geschichtsphilosophie und Walterfahrung in Benjamin Schriften* [*«Historia de la naturaleza». Filosofía de la historia y experiencia del mundo en los escritos de Benjamin*], en «Text + Kritik», núm. 31/32 (octubre de 1971), pp. 41-58.
LUKÁCS, G., «Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus» [«¿Narrar o describir?

Sobre la discusión acerca de naturalismo y formalismo»], en *Begriffstestimmung des literarischen Realismus* [*Determinación conceptual del realismo literario*], editado por R. Brinkmann (Wege der Forschung, 212), Darmstadt, 1969, pp. 33-85.

—, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistiche Dialektik* [*Historia y consciencia de clase. Estudios sobre dialéctica marxista*] (Schwarze Reihe, 2), Amsterdam, 1967 (reproducción fotomecánica de la edición original de 1923). [Ed. cast. en Grijalbo, México, 1969.]

—, *Wider den mißverstandenen Realismus* [*Contra el realismo mal entendido*], Hamburgo, 1958. [Ed. cast. en Era, México, 3a. ed., 1974, con el título de *Significación actual del realismo crítico.*]

—, «Es geht um den 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. 60-86. [Ed. cast. en G. Lukács, *Materiales sobre el realismo*, Grijalbo, Barcelona, 1977.]

Marcuse, H., «Über den affirmativen Charakter der Kultur» [«Sobre el carácter afirmativo de la cultura»], en su *Kultur und Gesellschaft I* [*Cultura y sociedad, I*] (Ed. Suhrkamp, 101), Francfort, 1965, pp. 56-101.

—, *Konterrevolution und Revolte* [*Contrarrevolución y revuelta*] (Ed. Suhrkamp, 101), Francfort, 1973.

Marx, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* [*Fundamentos de la crítica de la economía política*], Francfort/Viena, sin fecha (reproducción fotomecánica de la edición moscovita de 1939/1941).

—, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* [*Crítica de la filosofía del derecho de Hegel. Introducción*], en Marx-Engels, *Studienausgabe* [*Obras*], edición de I. Fetscher, tomo I (Fischer Bücherei, 764), Francfort, 1966, pp. 17-30. [Ed. cast. en Grijalbo, Barcelona, 1978.]

Mattenklott, G., *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George* [*Idolatría. Oposición estética en Beardsley y George*], Munich, 1970.

Müller, M., *Künsterlische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance* [*Producción artística y producción material. Sobre la autonomía del arte en el renacimiento italiano*], en «Autonomie der Kunst», pp. 9-87.

Oelmüller, W., *Die unberfriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel* [*La ilustración insatisfecha. Contribución a una teoría de la modernidad en Lessing, Kant y Hegel*], Francfort, 1969.

Plessner, H.: «Über die gesellschaflichen 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 de sociología de la cultura*] (Suhrkamp Taschenbuch, 148), 2a. ed., Francfort, 1974, pp. 103-120. [Ed. cast. en Alfa, Buenos Aires, 1978.]

Pomorska, K., *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* [*La teoría del formalismo ruso y su ambiente poético*] (Slavistics Printings and Reprintings, 82), La Haya/París, 1968.

Pudovkin, W., «Über die Montage» [«Sobre el montaje»], en *Theorie des Kinos* [*Teoría del cine*], editado por K. Witte (Ed. Suhrkamp, 557), Francfort, 1972, pp. 113-130.

Roters, E., «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.

Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* [...] [*Cartas sobre la educación estética del hombre*], en sus *Sämtliche Werke* [*Obras completas*], editadas por G. Fricke/G. H. Göpfert, tomo V, 4a. ed., Munich, 1967, pp. 570-669. [Ed. cast. en Aguilar, Madrid, 1981.]

Schneede, U. M., *René Magritte. Leben und Werk* [*René Magritte. Vida y obra*] (Dumont Kunsttaschenbücher, 4), Colonia, 1973.

Seeba, H. C., *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals «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.

Sklovskij, V., «Die Kunst als Verfahren» [«El arte como práctica»], en *Texte der russischen Formalisten* [*Textos de los formalistas rusos*], tomo I, editado por J. Striedter (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 6/I), Munich, 1969, pp. 3-35. [El artículo de Sklovskij está editado en castellano en la antología *Formalismo y vanguardia*, de varios autores, en Alberto Corazón, Madrid, 1973.]

STEINWACHS, G., *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale 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 Lutherhand, 40; collection Alternative, 3), Neuwied/Berlín, 1970.

SZONDI, P., «Hegels Lehre von der Dichtung» [...] [«La doctrina hegeliana de la poesía»], en *Poetik und Geschichtsphilosophie I* [*Poética y filosofía de la historia I*], Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 40), Francfort, 1974, páginas 267-511.

TIEDEMANN, R., *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* [*Estudios sobre la filosofía de Walter Benjamin*] (Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 16), Francfort, 1965.

TOMBERG, F., *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze* [*Estética política. Conferencias y artículos*] (Sammlung Luchterhand, 104), Darmstadt/Neuwied, 1973.

TRETJAKOV, S., *Die Arbeit des Schriftellers* [...] [*La tarea del escritor*], editado por H. Boehncke (Das Neue Busch, 3), Reinbeck en Hamburg, 1972.

TYNJANOV, J., *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* [*El medio artístico literario y la evolución de la literatura*] (Ed. Suhrkamp, 197), Francfort, 1967.

TZARA, T., *Lampisteries précedées des sept manifestes dada* [...] [*Lampisterías precedidas de los siete manifiestos dadá*], 1963. [Ed. cast. en *Los 7 manifiestos dadá*, en Tusquets, Barcelona, 1972.]

WARNEKEN, B. J., «Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft» [«Autonomía y alineamiento. Sus relaciones en la literatura de la sociedad burguesa»], en *Rhetorik, Ästhetik, Ideoligie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft* [*Retórica, estética, ideología. Aspectos de una ciencia crítica de la cultura*], Stuttgart, 1973, pp. 79-115.

WESCHER, H., *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels* [*El collage. Historia de un medio de expresión artístico*], Colonia, 1968.

WINCKLER, L., *Kulturwarenproduction. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie* [*Producción de mercancías culturales. Artículos sobre sociología de la literatura y del lenguaje*] (Ed. Suhrkamp, 628), Francfort, 1973.

WISSMANN, J., «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 Reflexión* [*Estética inmanente. Reflejo estético*], pp. 327-360.

Sumario

Prólogo: Perfiles encontrados, de Helio Piñón . . . 5

Advertencia 31

Introducción: reflexiones previas a una ciencia crítica de la literatura 33

I. *Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura* 51

1. La historicidad de las categorías estéticas . 51
2. Vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa 60
3. Discusión de la teoría del arte de Benjamin . 71

II. *El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa* 83

1. Problemas de la investigación 83
2. La autonomía del arte en la estética de Kant y de Schiller 93
3. La negación de la autonomía del arte en la vanguardia 100

III. *La obra de arte vanguardista* 111

1. La problemática de la categoría de obra . . 111
2. Lo nuevo 117
3. El azar 124
4. El concepto de alegoría en Benjamin . . . 130
5. Montaje 137

UNIVERSITAT DE BARCELONA · BIBLIOTECA D'ART · Ciències Humanes i S.

IV. *Vanguardia y compromiso* 151

1. El debate entre Adorno y Lukács 151
2. Nota final sobre Hegel 165

Epílogo a la segunda edición 169

Bibliografía 179

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

275 Bertha M. Gutiérrez Rodilla
La ciencia empieza en la palabra
276 Keith Bradley
Esclavitud y sociedad en Roma
277 José A. Prades
Lo sagrado
278 Antonio Carreira
Gongoremas
279 Albert O. Hirschman
Las pasiones y los intereses
280 Ernest Belenguer
Fernando el Católico
281 Henri L. Wesseling
Divide y vencerás
282 Josep M. Fradera
Gobernar colonias
283 Jean-Pierre Changeux y Paul Ricœur
Lo que nos hace pensar
284 Christian Delacampagne
Historia de la filosofía en el siglo XX
285 Raymond Klibansky
El filósofo y la memoria del siglo
286 Paul Preston, ed.
La República asediada
287 Jordi Maluquer de Motes
España en la crisis de 1898
288 Roger Scruton
Filosofía para personas inteligentes
289 Iván de la Nuez, ed.
Paisajes después del Muro
290 Giulia Sissa
El placer y el mal
291 Peter Linehan
Las dueñas de Zamora
292 Eugenio Trías
Ética y condición humana
293 Norbert Elias
La sociedad de los individuos
294 Giuseppe Galasso
En la periferia del imperio
295 Carlos Serrano
El turno del pueblo
296 Hans-Georg Gadamer
Elogio de la teoría
297 Claude Allègre
Dios frente a la ciencia