

Matei Calinescu
Cinco caras
de la modernidad

Modernismo
Vanguardia
Decadencia
Kitsch
Postmodernismo

Presentación por
José Jiménez

Traducción de
Francisco Rodríguez Martín



Alianza Editorial

Para Adriana e Irina

Ahora bien, existe una urgente necesidad de experimentar un nuevo tipo de crítica, que consistirá en gran parte de un estudio lógico y dialéctico de los términos utilizados... En la crítica literaria estamos constantemente utilizando términos que no podemos definir, y definiendo otras cosas con ellos. Estamos constantemente utilizando términos que tienen una comprensión* y una extensión que no encajan bastante: teóricamente debe hacerse que encajen; pero si no pueden, debe hallarse entonces otro modo de tratar con ellos de manera que sepamos en todo momento lo que queremos decir.

T. S. ELIOT, *Experiment in Criticism* (1929)

* El autor utiliza los términos ingleses «*intension*» y «*extension*», subrayando los prefijos *in* y *ex*. Este juego lingüístico se pierde en su traducción castellana.

La idea de vanguardia

DE LA MODERNIDAD A LA VANGUARDIA

En la medida en que la idea de modernidad implica tanto una crítica radical del pasado como un determinado compromiso con el cambio y los valores del futuro, no resulta difícil entender por qué los modernos estuvieron a favor, especialmente durante los últimos dos siglos, de la aplicación de la combativa metáfora de la «Avant-Garde»* (o «guardia avanzada», o «vanguardia»)¹ a diversos dominios, incluyendo la literatura, las artes y la política. Las evidentes implicaciones militares del concepto indican de un modo bastante apropiado algunas actitudes y tendencias a las que la vanguardia está directamente agradecida respecto a la conciencia más amplia de la modernidad —un claro sentido de militancia, elogio del inconformismo, una valiente exploración precursora y, en un plano más general, confianza en la victo-

* Los ingleses utilizan el término francés *avant-garde*, que en un primer significado quiere decir la «parte de un ejército que marcha delante del grueso de las tropas», para hacer referencia al movimiento literario de vanguardia que vamos a estudiar en este apartado (*Le Petit Robert*, por Paul Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1988, *Dictionnaires le Robert*, vol. 1, p. 141).

¹ Existen comparativamente pocas contribuciones respecto al término y al concepto de «vanguardia», aunque la palabra aparece, de forma engañosa, en un número bastante elevado de títulos recientes. Me limitaré a un ejemplo en concreto, a saber, *The Concept of the Avant-Garde* de John Weightman, subtítulo *Explorations in Modernism* (La Salle, Illinois: Library Press, 1973). De hecho, este volumen es simplemente una antología de artículos y críticas que tratan de literatura francesa, principalmente de la del siglo xx. El concepto de vanguardia sólo se trata en un ensayo (pp. 13-88) e incluso ahí el enfoque que se le da es extremadamente general. Permítaseme decir que el libro como tal es muy interesante, y lleno de ingeniosas e interesantes opiniones, pero esto no quiere decir que después de leerlo se tenga una idea más clara de lo que realmente representa el concepto de vanguardia. Estas breves aclaraciones no son evidentemente una crítica del libro de Weightman; a lo que me opongo es al título engañoso. E incluso este abuso no carece de interés: indica que el término «vanguardia» se ha convertido, unas cuantas décadas después de ser incorporado al inglés, en una palabra de moda.

Uno de los ensayos más extensos y mejor informados sobre la vanguardia es «Avanguardia» de Adrian Marino, incluido en su *Dictionar de idei literare* (Bucarest: Editura Eminescu, 1973), pp. 177-224. Véase también «Antiliteratura», *Ibid.*, pp. 100-159.

En el curso del capítulo se hará referencia a otras contribuciones importantes.

ria final del *tiempo* e inmanencia sobre las tradiciones que intentan aparecer como eternas, inmutables y trascendentalmente determinadas—. Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la duradera confianza en el concepto de progreso lo que hizo posible el mito de una vanguardia autoconsciente y heroica en la lucha por el futuro. Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en piedras angulares de un *ethos** revolucionario. De este modo, durante la primera mitad del siglo XIX e incluso más tarde, el concepto de vanguardia fue —tanto política como culturalmente— poco más que una versión de la modernidad radicalizada y fuertemente utopizada.

Desde el punto de vista de un doctrinario revolucionario (que no puede evitar considerarse miembro de la vanguardia) el pasado arbitrario está automáticamente condenado, porque la justicia está destinada a triunfar a la larga; pero, como la opresiva influencia de la tradición puede extenderse durante un largo período de tiempo, es importante actuar contra ella inmediatamente y suprimirla tan pronto como sea posible —uniéndose urgentemente a la vanguardia—. Aunque nada puede salvarlo en la amplia perspectiva de la evolución de la historia, el pasado y lo que el revolucionario asume que son sus perversas formas de supervivencia adquieren un poder obsesivo, diabólicamente amenazador. Y así, hipnotizado por su enemigo —de quien hace un monstruo infinitamente astuto y terrorífico— el vanguardista acaba a menudo olvidándose del futuro. El futuro, parece implicar, puede cuidar de sí mismo cuando los demonios del pasado son exorcizados. Como estamos principalmente interesados por la estética, permítasenos indicar que el futurismo teórico de la vanguardia es frecuentemente poco más que una mera justificación de las variedades más radicales de la polémica y del extendido uso de las técnicas artísticas subversivas o abiertamente perjudiciales. La arrolladora importancia del elemento negativo en los programas reales de las diversas vanguardias artísticas demuestra que están comprometidas con un nihilismo omniabarcador, cuya inevitable consecuencia es la autodestrucción (de aquí que el dadaísmo con su estética suicida del «antiarte por el antiarte» sea un ejemplo en cuestión).

Originándose del utopismo romántico con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue un curso de desarrollo esencialmente parecido a la idea más antigua y más comprensiva de la modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente tanto al hecho de basarse originalmente en el mismo concepto lineal e irreversible del tiempo y, como consecuencia, está enfrentada con todos los dilemas e incompatibilidades implicadas o incluso prefiguradas en el ámbito

* De ἦθος εὐς [ους] το: hábito, costumbre, uso, carácter, sentimientos, manera de ser, pensar o sentir, índole, temperamento, moralidad, moral (*Diccionario Manual griego-español*, J. M. Pabón, Vox, 1967, p. 234).

más amplio de la modernidad. Existen, sin embargo, diferencias significativas entre los dos movimientos. La vanguardia es en todo aspecto más radical que la modernidad. Menos flexible y menos tolerante de matices, es naturalmente más dogmática —tanto en el sentido de autoafirmación y, a la inversa, en el sentido de autodestrucción—. La vanguardia toma prestado prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles. Está bastante claro que la vanguardia habría sido difícilmente concebible si no hubiera existido una conciencia de la modernidad distinta y totalmente desarrollada; sin embargo, tal reconocimiento no justifica la confusión de la modernidad o modernismo con la vanguardia, confusión que frecuentemente ocurre en la crítica angloamericana y que este análisis terminológico intentará disipar.

LA METÁFORA «VANGUARDIA» EN EL RENACIMIENTO: UNA FIGURA RETÓRICA

La palabra *avant-garde* (vanguardia) tiene una antigua historia en francés. Como término bélico su fecha se remonta a la Edad Media, desarrollando un significado figurativo al menos en una fecha tan temprana como el Renacimiento. Sin embargo, la metáfora de la vanguardia —expresando una autoconsciente posición avanzada en política, literatura y arte, religión, etc.— no fue utilizada con ninguna consistencia antes del siglo XIX. Entre otras cosas, este hecho da cuenta de la apariencia indeleblemente moderna de la etiqueta «vanguardia». El ejemplo más anterior de Poggioli del uso cultural del término proviene de un panfleto poco conocido publicado en 1845 por Gabriel Désiré Laverdant, un seguidor de Charles Fourier². Yo estaba convencido, junto con Donald Drew Egbert, que la noción cultural de vanguardia había sido introducida al menos dos décadas antes, en 1825, y que la filosofía utópica de Saint-Simón había sido responsable de esta aplicación específica del término³. Realmente, la metáfora de la vanguardia se aplicó a la poesía casi tres siglos antes, como descubrí mirando la palabra *avant-garde* en el reciente y excelente *Trésor de la langue française* (París: Éditions du CNRS, 1974, vol. 3, pp. 1056-1057). Durante la segunda mitad del siglo XVI, en el período que anticipa ciertos temas de la posterior *Querrela* entre Antiguos y Modernos,

² Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, p. 8.

³ Donald Drew Egbert, «The Idea of "Avant-Garde" in Art and Politics», *American Historical Review* 73 (1967): 339-366. Este artículo ha sido incluido en el comprensivo estudio *Social Radicalism and the Arts-Western Europe* (Nueva York: Knopf, 1970). Véase también mi artículo «Avant-Garde: Some Terminological Considerations», *Yearbook of Comparative and General Literature* 23 (1974): 67-78.

el abogado humanista francés e historiador Etienne Pasquier (1529-1615) escribió en su *Recherches de la France*:

Una gloriosa guerra se estaba librando entonces contra la ignorancia, una guerra en la que Scève, Bèze y Pelletier constituían, diría yo, la vanguardia; o, si ustedes prefirieron, ellos fueron los precursores de otros poetas. Después de ellos, Pierre de Ronsard de Vendôme y Joachim du Bellay de Anjou, ambos caballeros del más noble linaje, se unieron a las filas. Ambos lucharon valientemente, y Ronsard en el primer lugar, de modo que varios otros entraron en batalla bajo sus estandartes⁴.

Este interesante pasaje tiene lugar en el capítulo XXXVIII de la edición Feugère de *Recherches* (1849), «De la grande flotte des poètes que produisit le regne du roi Henri deuxième, et de la nouvelle forme de poésie par eux introduite». El capítulo es parte de un cuadro más amplio del desarrollo global de la poesía francesa, uno de los tales primeros intentos, en cualquier país europeo, de una historia literaria nacional en sentido moderno (contemporáneo con el erudito estudio de Claude Fauchet de la poesía francesa medieval, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française...*, que apareció en 1581). Pasquier emplea un concepto evolutivo de la historia cuando discute el surgimiento de la poesía en la lengua vernácula en términos de *progreso* —su propia palabra (cf. *De l'ancienneté et progrès de notre poésie française*⁵). Sin rechazar la noción de imitación de la antigüedad (noción que había sido fuertemente fomentada por los representantes de la *Pléiade*, a quienes admira), Pasquier está de parte de los modernos («Que nos poètes français, imitant les latins, les ont souvent égalés et quelque fois surmontés»)* y puede considerarse uno de los precursores *directos* de la *Querelle* que habría de surgir un siglo después. Todo el capítulo XLII de *Recherches* está dedicado a la comparación de pasajes escogidos de poetas franceses (principalmente Ronsard) y de sus modelos latinos (Catulo, Ovidio, Virgilio). Protegiéndose del exagerado y a menudo supersticioso respeto por la antigüedad —«un respect que parfois avec trop de superstition nous portons à

⁴ Etienne Pasquier, *Oeuvres choisies*, ed. León Feugère (París: Firmin Didot, 1849), vol. 2, p. 21.

Ce fut une belle guerre que l'ont entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribue l'avant garde [la cursiva es mía] à Scève, Bèze et Pelletier; ou si le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres poètes. Après se mirent sur les rangs Pierre de Ronsard, Vendômais, et Joachim du Bellay, Angevin, tous deux gentilhommes extraits de très-nobles races. Ces deux rencontrèrent hereusement, mais principalement Ronsard, de manière que sous leurs enseignes plusieurs se firent enrôler.

⁵ Ibid., vol. 1, pp. 234-249.

* «Que nosotros poetas franceses, imitando a los latinos, les hemos a menudo igualado y a veces superado».

l'ancienneté*»⁶— Pasquier está evidentemente encantado de indicar cuándo y cómo los poetas franceses modernos son superiores a sus maestros antiguos.

La actitud *moderna* de Pasquier se ilustra no sólo por la conclusión general de su comparación sino también por ciertos detalles estilísticos extremadamente sugerentes que pudieran explicar, entre otras cosas, el uso que hace de la analogía de la vanguardia. Así, después de citar admirativamente uno de los poemas de Ronsard, Pasquier le apetece desafiar a la antigüedad para proponer logros poéticos igualmente impresionantes: «Je defie toute l'ancienneté de nous faire part d'une pièce mieux relevée, et de plus belle etoffe que celle-ci**»⁷. El mismo humor pugnaz se revela en una declaración posterior que las obras de Ronsard en su mejor forma «font contrecarre à l'antiquité***»⁸. El sustantivo *contrecarre* se origina del verbo *contrecarrer*—y significa «oponerse, contradecir, contraatacar»—y sugiere principalmente antagonismo. Pero los modernos según los consideró Pasquier no se opusieron realmente al ideal estético de la antigüedad y, finalmente, su aparente lucha contra los antiguos contemplando las reglas establecidas por estos últimos, difícilmente fue poco más que una elevada forma de emulación. Aun así, la idea de Pasquier de una *competición* por la supremacía estética entre modernos y antiguos sigue siendo muy interesante considerando la época en la que fue expresada.

Considerando la concepción general de Pasquier de la evolución literaria, su uso metafórico del término «vanguardia» parece poco sorprendente. El autor de *Recherches* tenía una notable predilección por las analogías combativas. Según recordamos, todo el pasaje en el que aparece la palabra «vanguardia» no es nada más que un extenso símil militar. Además de la «guerra contra la ignorancia» y la misma «vanguardia», nos encontramos con la significativa expresión con la que se caracteriza el rol de Ronsard y du Bellay: «se mirent sur les rangs», significando literalmente «entraron en batalla» (*rang* en un sentido militar es «rango», y la frase «se mettre sur les rangs» significó originalmente «entrar en la batalla o torneo»—de donde se deduce su actual uso francés, «ser o convertirse en un competidor»). Nos encontramos también con la frase «sous leurs enseignes plusieurs se firent enrôler» («algunos otros se alistaron para luchar bajo su estandarte»).

A pesar de la «modernidad» de su perspectiva, Pasquier tenía una extensa y respetable tradición tras él cuando recurrió a los recursos analógicos de

* «Respeto que a veces con demasiada superstición llevamos a la antigüedad».

⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 69.

** «Yo desafío a toda la antigüedad de hacernos parte de una obra más elevada, y de más bella calaña que ésta».

⁷ *Ibid.*, p. 72.

*** «Se contrarrestan con la antigüedad».

⁸ *Ibid.*, p. 73.

la imaginería bélica. De hecho, su «guerra contra la ignorancia» suena casi como un cliché, y como tal encaja muy bien en el antiguo simbolismo bélico codificado. ¿No trata toda guerra —mitológica o histórica— de la lucha de la luz, de la vida y del conocimiento contra la oscuridad y la maldad? Pasquier, al intentar hacer una crónica del desarrollo de la poesía de su país, se sintió con el derecho de transferir ciertas nociones del lenguaje de la historia (lenguaje directamente relacionado con la realidad central de la guerra, de la que deriva gran parte de su estructura narrativa y cualidad dramática) al lenguaje de un temprano tipo y aun muy provisional de *historia literaria*. Como resultado, se creó la metáfora de la vanguardia. Pero la analogía de la vanguardia según la utilizó Pasquier es sólo uno entre los diversos elementos que *juntos* forman lo que podría denominarse una «constelación» retórica. Ninguno de estos elementos se subraya especialmente en el contexto, y al lector no se le ofrece ningún criterio por el que pudiera decidirse por uno o por otro.

LA VANGUARDIA «ROMÁNTICA»: DE LA POLÍTICA A LA POLÍTICA DE LA CULTURA

Para Pasquier, «vanguardia» era simplemente una sugerente figura de estilo que, junto con otros recursos retóricos parecidos, expresaba su sentido de cambio y evolución en literatura. De modo significativo, nunca implicó que a quienes incluyó en la «vanguardia» no habían sido en modo alguno conscientes de su rol. Y, como veremos pronto, la autoconciencia —o la ilusión de autoconciencia— es absolutamente crucial para la definición de la vanguardia más reciente.

Aunque se la encuentra en el lenguaje bélico, la noción moderna de «vanguardia» tiene mucho que ver con el lenguaje, teoría y práctica de un tipo de guerra comparativamente reciente, la guerra civil revolucionaria. En este sentido, es seguro decir que la carrera real del término vanguardia comenzó con las repercusiones de la Revolución Francesa, cuando adquirió indiscutibles alusiones políticas. El primer periódico que llevaba esta palabra específica en su título fue, con seguridad, militar, pero dejó pocas dudas respecto a su postura política revolucionaria. Me estoy refiriendo a *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, diario que apareció en 1794 y cuyo lema —grabado en la hoja de una palabra emblemática— era: «La liberté ou la mort». Este diario estaba comprometido con la defensa de las ideas jacobinas y su intención era llegar, más allá de los círculos militares, a una audiencia más amplia de «patriotas»⁹. Podemos considerar por tanto la década de 1790

⁹ Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1968), pp. 22-24. Este libro es un estudio bibliográfico y sociológico de todos los periódicos franceses que llevan la palabra «avant-garde» en su título, de 1794-1967.

como punto de partida para la posterior carrera del concepto de vanguardia en el pensamiento político radical. En una percepción retrospectiva, considerando las potencialidades analógicas de la noción militar, no resulta difícil explicar el atractivo que tiene la metáfora para diversos tipos de filosofías revolucionarias, y orientadas por tanto hacia el futuro: a sus representantes les gustó ciertamente la idea de estar, al menos intelectualmente, más cercanos a la Utopía que el resto de la humanidad, que había de seguir sus pasos.

No es, por lo tanto, una casualidad que el uso romántico de la vanguardia en un contexto artístico-literario se derivara directamente del lenguaje de la política revolucionaria. Esto sucedía en 1825, cuando el término vanguardia se aplicaba a las artes en un diálogo escrito por uno de los amigos y discípulos más cercanos a Saint-Simon, a saber, Olinde Rodrigues. El diálogo de Rodrigues, «L'Artiste, le savant et l'industriel», se publicó en un volumen titulado *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, que apareció en 1825, año de la muerte de Saint-Simon. Aunque generalmente atribuido a Saint-Simon, se sabe que este volumen no firmado fue, de hecho, resultado de una colaboración, que, junto a la obra del maestro, incluía las de sus discípulos: Léon Halévy, Rodrigues, Duvergier y Bailly¹⁰. Este acontecimiento de la vanguardia fue discutido con cierta extensión por Donald Drew Egbert pero, curiosamente, el autor —que parece haber consultado sólo la edición de 1825 de *Opinions...*— le atribuye el uso del término vanguardia a Saint-Simon y no menciona el nombre de Rodrigues, que, incluso si se inspiró en el socialismo de Saint-Simon, escribió realmente el diálogo entre el artista, el científico y el industrial.

Ciertamente, para comprender el texto de Rodrigues tenemos que definir el lugar que ocupa en el marco más amplio de la tardía filosofía política de Saint-Simon, aunque la idea de que los artistas constituyen la «vanguardia» en la historia moral de la humanidad fue, en su mayor parte, resultado de una creencia romántica y mesiánica más general. Hacia el final de su vida, Saint-Simon consideró a los artistas, junto a los científicos e industriales, como naturalmente destinados a formar parte de la trinitaria élite gobernante del estado ideal. Este principio de organización social —que hizo a los artistas elementos destacados en el liderazgo de un nuevo tipo de sociedad— había sido ya formulado por Saint-Simon, y elaborado por él y sus discí-

¹⁰ *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris: Galérie de Bossange Père, 1825). «L'Artiste, le Savant et l'Industriel. Dialogue» aparece como la Conclusión del volumen, pp. 331 ss. En *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, Réimpression photomécanique de l'édition de 1865-1879 (Aalen: Otto Zeller, 1964), el diálogo de Rodrigues se publica, con el nombre de su autor, en el volumen XXXIX de la colección general (volumen X de las obras de Saint-Simon), pp. 201-258. Para el pasaje en el que aparece la palabra *avant-garde*, véase pp. 210-211.

pulos a principios de la década de 1820. La idea fue expresada de forma inequívoca, por ejemplo, en las *Lettres de H. De Saint-Simon à Messieurs les Jurés* (1820), donde Saint-Simon declaró: «Nuevas meditaciones me han demostrado que las cosas deben avanzar hacia delante con los artistas en cabeza, seguidos por los científicos, y que los industriales deben seguir a estas dos clases»¹¹. Como podemos ver fácilmente, al artista se le asignaba un rol específicamente «vanguardista», aunque el término mismo no se empleaba en este contexto. Para Saint-Simon, el artista es el «hombre de imaginación» y, como tal, es capaz no sólo de prever el futuro sino también de crearlo. Su grandiosa tarea es tomar la «Edad Dorada» del pasado y proyectar su mágico resplandor en el futuro. En *De l'organisation sociale* (1825), Saint-Simon se imagina a los artistas abriendo la «marcha», la marcha triunfante hacia el bienestar y felicidad de toda la humanidad:

... en esta gran empresa los artistas, los hombres de imaginación abrirán la marcha: tomarán la Edad Dorada del pasado y se la ofrecerán como regalo a las futuras generaciones; harán que la sociedad persiga apasionadamente el surgimiento de su bienestar, y esto lo harán presentando el cuadro de la nueva prosperidad, haciendo que cada miembro de la sociedad sea consciente de que todo el mundo participará pronto en los deleites que hasta ahora han sido el privilegio de una clase extremadamente pequeña; cantarán las bendiciones de la civilización, y para lograr su objetivo utilizarán todos los medios de las artes, elocuencia, poesía, pintura, música; en una palabra, desarrollarán el aspecto poético del nuevo sistema¹².

La paradoja de este enfoque del problema del artista no es difícil de percibir: por una parte, el artista disfruta del honor de estar en el frente del movimiento hacia la prosperidad social; por otra, ya no es libre sino que, al contrario, dado todo un programa —por el mismo filósofo político que tan generosamente le proclamó líder— que cumplir, y que además es completamente didáctico. Todo esto nos recuerda claramente la teoría del «realismo socialista» en nuestro siglo. Esta concepción utilitario-didáctica, que le

¹¹ *Oeuvres de Claude-Henri de Saint-Simon* (Paris: Editions Anthropos, 1966), VI, 422 (el sexto volumen de la edición Anthropos recoge los escritos de Saint-Simon no incluidos en *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*).

¹² *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, XXXIX, (X), pp. 137-138. El pasaje en francés dice así:

... dans cette grande entreprise, les artistes, les hommes à imagination ouvriront la marche: ils ôteront au passé l'âge d'or pour en enrichir les générations futures; ils passionneront la société pour l'accroissement de son bien-être, en lui présentant la tableau de prospérités nouvelles, en faisant sentir que tous les membres de la société participeront bientôt à des jouissances qui, jusqu'à ce jour, ont été l'apanage d'une classe peu nombreuse; ils chanteront les bienfaits de la civilisation, et ils mettront en oeuvre, pour atteindre leur but, tous les moyens des beaux arts, l'éloquence, la poésie, la peinture, la musique, en un mot, ils développeront la partie poétique du nouveau système.

asigna al artista un rol vanguardista sólo para hacer de él un soldado disciplinado o militante, se afirma incluso de forma menos ambigua en el diálogo de Rodrigues. Si los artistas han desempeñado anteriormente sólo un rol secundario en la vida social —afirma Rodrigues— eso se debió a que les faltaba un «impulso común» y una «idea general». Esta «idea general» será, desde luego, la del tipo de socialismo saint-simoniano, altamente centralizado, que se pide a los artistas que popularicen. Rodrigues escribe:

Somos nosotros, los artistas, quienes servirán como vuestra vanguardia; el poder de las artes es verdaderamente el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos extender nuestras nuevas ideas entre la gente las esculpimos en mármol o las pintamos en lienzo; las popularizamos mediante la poesía y la música; por turnos, recurrimos a la lira o a la flauta, a la oda o la canción, a la historia o la novela; el escenario del teatro nos está abierto, y es principalmente desde ahí de dónde nuestra influencia se ejerce eléctricamente, victoriosamente. Nos dirigimos a la imaginación y sentimientos de la gente: se supone por tanto que logramos el tipo de acción más vivo y decisivo; y si hoy día parece que no tenemos ningún rol o como mucho uno muy secundario, eso se ha debido al resultado de carecer las artes de un impulso común y de una idea general, que son esenciales para su energía y éxito¹³.

Interesados como estamos en la vanguardia como concepto de la crítica, no podemos pasar por alto que su utilización a principios del siglo XIX en un contexto artístico —por un pensador político— tenía aun connotaciones militares muy fuertes. Por eso encontramos en los citados pasajes nociones militares o cuasi militares tales como: «marcha», «poder», «armas», «victoriosos», «acción decisiva», etc.

Sin embargo, si comparamos lo que Rodrigues tiene que decir sobre la misión vanguardista del artista con el significado bastante limitado de la figura estilística de Pasquier, queda claro que ha tenido lugar un giro muy importante en la función de la metáfora de la vanguardia así como en la de las analogías militares relacionadas. El principal cambio consiste en la implicación de que la vanguardia es —o debería ser— *consciente* de estar por delante de

¹³ Véase nota 10: Aquí está el original:

C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant garde [la cursiva es mía]; la puissance des arts est en effect la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce: quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile; nous les popularisons par la poésie et la chant; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme: nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins très secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leur succès, une impulsion commune et une idée générale.

su propio tiempo. Esta conciencia no sólo les impone un sentido de misión a los representantes de la vanguardia sino que les confiere los privilegios y responsabilidades del liderazgo. Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite —aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa totalmente antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida. Este enfoque básicamente elitista-antielitista respecto al problema de la vanguardia ha sido conservado, como veremos, en la teoría marxista-leninista del partido como vanguardia revolucionaria del proletariado. En lo referente a la *vanguardia artística* de finales del siglo XIX y del siglo XX, la misma paradoja, aunque interpretada desde un ángulo estético, ofrece la clave a casi todos sus pronunciamientos sorprendentemente contradictorios y acciones. Esto puede ilustrarse, entre otras cosas, por el famoso dicho anarquista de Lautréamont incluido posteriormente en el credo de los surrealistas: «La poesía debería hacerse no sólo por uno sino por todos». La principal diferencia entre las vanguardias política y artística de los últimos cien años consiste en la insistencia de ésta última sobre el potencial *independientemente* revolucionario del arte, mientras que la primera tiende a justificar la idea contraria, a saber, que el arte debe someterse a los requisitos y necesidades de los políticos revolucionarios. Pero ambas comienzan a partir de la misma premisa: la vida debe cambiarse radicalmente. Y el objetivo de ambas es la misma anarquía utópica (Marx fue incluso un anarquista en el fondo, y cuando polemizaba contra Bakunin y sus seguidores no estaba en desacuerdo con su objetivo —la destrucción del Estado—, sino sólo con los medios prácticos que recomendaban para lograrlo).

Si insistimos en las ideas de Saint-Simon y Rodrigues respecto a la misión del artista, no podemos dejar de reconocer en ellos un toque específicamente romántico. El mito del poeta como profeta había sido restablecido y desarrollado desde los días del romanticismo, pero recordar ahora algunos de los incontables ejemplos posibles nos alejaría demasiado de nuestro tema. Será suficiente indicar que casi todos los románticos de mentalidad progresista sostuvieron la creencia en el rol vanguardista de la poesía, aunque incluso no utilizaran el término «vanguardista» e incluso no adoptaran una filosofía utilitario-didáctica del arte. Este último punto está bien ilustrado por Shelley. Discípulo de William Godwin —autor del famoso *Enquiry Concerning Political justice* (1793)— Shelley fue sin duda alguna un liberal radical, pero pensaba, según sus propias palabras, que «un poeta... haría mal incorporando sus propias concepciones de lo que es bueno o malo, que son normalmente las de su tiempo y lugar, en sus creaciones poéticas, que no participan en ninguna de ellas»¹⁴. Si la poesía, cuya esencia es la imaginación,

¹⁴ *Shelley's Critical Prose*, ed. Bruce R. McElderry, Jr. (Lincoln; University of Nebraska Press, 1967), p. 13.

ha de tener un efecto moral, esto puede realizarse sólo ampliando la imaginación: «Un hombre, para ser grandemente bueno, debe imaginar intensa y comprensivamente... La poesía amplía la circunferencia de la imaginación». En otras palabras, la poesía debe tener un gran rol social no sólo porque puede «popularizar» alguna que otra idea, sino simplemente porque estimula la imaginación.

Estas opiniones fueron expresadas en la obra *Defence of Poetry* publicada póstumamente y escrita en 1821. Shelley quiso refutar la tesis de T. L. Peacock, quien afirmó, en su ensayo satírico sobre *The Four Ages of Poetry*^{*}, que «un poeta de nuestro tiempo es un semi-bárbaro en una comunidad civilizada». Para Shelley, el poeta no es una reliquia del pasado, sino un precursor del futuro. En la parte de «The Defence of Poetry», a los poetas se les califica específicamente de «heraldos», y a sus mentes se les denomina «espejos del futuro». «El poeta», escribe Shelley, haciendo una memorable declaración, «es el reconocido legislador del mundo».

Encontramos en el ensayo de Shelley —lo que puede considerarse el testimonio de un gran poeta romántico en el debate en el que nos estamos centrando— algunas de las ideas subrayadas en los escritos de Saint-Simon y sus discípulos. En primer lugar, la imagen del poeta (o del artista creativo en general) principalmente como un hombre de imaginación. Después, la concepción del poeta como heraldo del futuro. La función social única del artista es subrayada por Saint-Simon y Shelley. Pero mientras que Saint-Simon tiende a favorecer una opinión pedagógica y tópica de la misión del artista, Shelley parece pensar que esta misma misión es desempeñada de un modo más natural, y a veces inconscientemente, desplegando el poder imaginativo, que no está regido por la razón sino por la inspiración espontánea. El esencial contraste entre Saint-Simon y Shelley consistiría, entonces, en la prescripción que hace el primero de un programa a cumplir por la imaginación (imaginación que no tiene ningún poder real sin un «impulso común» y una «idea general»), y el énfasis casi exclusivo que pone el segundo en la imaginación *per se*, considerada como la más alta cualidad moral. Básicamente, la diferencia puede reducirse a la existente entre autoritarismo y «libertarismo»^{**}. Esta distinción es importante para comprender la posterior evolución de la idea de vanguardia tanto en las artes como en política.

El rival de Saint-Simon en filosofía política y reforma social, Charles Fourier, no le asignó de forma explícita un rol vanguardista al artista, pero insinuó la idea en más de una modo en su doctrina. No debe sorprendernos, por tanto, el hecho de que uno de sus discípulos, el oscuro Gabriel Désiré Laverdant, concibiese la misión de las artes de un modo bastante parecido

* «Las cuatro edades de la poesía».

** Entrecorrido «libertarismo» para traducir *libertarianism*, esto es, libertad absoluta, supresión de todo gobierno y de toda ley; libertario.

a como anteriormente lo hicieran Saint-Simon o Rodrigues. En su breve panfleto titulado *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (1845) —que según Renato Poggioli puede considerarse un perfecto ejemplo de «la doctrina del arte como instrumento de acción social y reforma, un medio de propaganda revolucionaria y agitación»¹⁵— escribe específicamente Laverdant, utilizando de modo significativo el término vanguardia:

El arte, expresión de la Sociedad, comunica, en su más alto vuelo, las tendencias sociales más avanzadas: es el precursor y el revelador. Así que para saber si el arte ejecuta con dignidad su rol como iniciador, si el artista pertenece realmente a la vanguardia, uno debe saber hacia dónde va la Humanidad, y cuál es el destino de nuestra especie¹⁶.

Evidentemente, el gran atractivo del fourierismo para una gran diversidad de artistas no se encontraba en ideas como las expresadas por Laverdant. Lo que los artistas hallaron atractivo en el fourierismo fue el hecho de que —como indica Donald Egbert— la política de Fourier «se orientaba hacia el anarquismo... Este fuerte elemento de individualismo hizo que tanto el fourierismo y el anarquismo les resultara atractivo a algunos de aquellos individualistas románticos de la vanguardia artística que aceptaron las doctrinas del arte por el arte y más tarde las del simbolismo»¹⁷. Existían también algunos otros elementos en la filosofía de Fourier que la hizo más atractiva a los artistas que casi todas las otras variedades del socialismo que se desarrollaron a través del siglo XIX. «La concepción de Fourier de la armonía universal», escribe Donald Egbert, «se relacionaba con su en último término creencia neoplatónica de la unidad universal, que a su vez llevaba a su creencia esencialmente romántica de lo que consideraba como “analogías universales” (lo que más tarde denominaría Baudelaire como “correspondencias”). Fourier trazó analogías entre colores, sonidos, curvas, pasiones y derechos. Amplió por tanto la analogía entre colores y sonidos que desempeñó una función tan importante en la teoría del arte de los románticos y posteriormente de los simbolistas»¹⁸.

La posterior utilización cultural de la metáfora de la vanguardia debe considerarse como uno de los signos de una tendencia moderna más extensa hacia el radicalismo tanto en el pensamiento político como en la estética. De modo bastante natural, los reformadores utópicos, socialistas y anarquistas del siglo XIX defendieron un arte comprometido, militante y políticamente responsable. Resulta interesante, sin embargo, que los artis-

¹⁵ Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, p. 9.

¹⁶ D. Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (Salón de 1845) (Paris: Aux Bureaux de la Phalange, 1845), p. 4.

¹⁷ *Social Radicalism*, p. 135.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

tas políticamente independientes, e incluso algunos de los más fieles defensores de las doctrinas puristas, les atrajera a menudo tomar prestado términos del lenguaje del radicalismo y utilizarlos para condenar la cultura «oficial» de su época, con todos sus tabúes estéticos y de otro tipo. Así, hacia finales del siglo XIX, algunas de las declaraciones artísticas más significativas contienen nociones directamente derivadas del vocabulario de la política. El ejemplo más convincente es quizás la opinión de Mallarmé, expresada en una importante entrevista con Jules Huret (1891), según la cual el poeta moderno está, simple y enfáticamente, «en huelga ante la sociedad» («en grève devant la société») ¹⁹.

ALGUNOS ESCRITORES DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX Y LA VANGUARDIA

Hacia mediados del siglo XIX, la metáfora de la vanguardia —tanto en su primaria aceptación política como en su secundaria cultural— había sido utilizada por utopistas sociales, reformadores de diversos tipos, y periodistas radicales, pero, que yo sepa, apenas había sido utilizada por figuras literarias o artísticas. Como se ha indicado, la idea de que los poetas están dotados de poderes visionarios, de que verdaderamente son «espejos del futuro», y como tales se adelantan a su época, era algo compartido por muchos románticos de mentalidad progresista. Víctor Hugo fue uno de ellos, pero parece no haber utilizado el símil de la vanguardia con anterioridad a *Les Misérables* (1862), cuando lo incluye en un pasaje que muestra su entusiasta aprobación de una vanguardia intelectual ampliamente definida:

Los enciclopedistas, liderados por Diderot, los fisiócratas, liderados por Turgot, los filósofos, liderados por Voltaire, y los utópicos, liderados por Rousseau —ésta son las cuatro legiones sagradas: son las cuatro *vanguardias* [la cursiva es mía] de la humanidad en su marcha hacia los cuatro puntos cardinales del progreso— Diderot hacia lo bello, Turgot hacia lo útil, Voltaire hacia la verdad, Rousseau hacia la justicia ²⁰.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970), p. 870. Mallarmé dice: «L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui».

[N. del T.: La traducción sería la siguiente: «La actitud del poeta en una época como ésta, donde está en huelga ante la sociedad es dejar de lado todos los medios viciados que pueden ofrecérsele.»]

²⁰ *Trésor de la langue française* (París: Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, 1974), vol. 3, p. 1056. «Les encyclopédistes, Diderot en tête, les physiocrates, Turgot en tête, les philosophes, Voltaire en tête, les utopistes, Rousseau en tête, ce sont les quatre légions sacrées. L'immense avance de l'humanité vers la lumière leur est due. Ce sont les quatre avant-gardes du genre humain allant aux quatre points cardinaux du progrès, Diderot vers le beau, Turgot vers l'utile, Voltaire vers le vrai, Rousseau vers le juste.»

Para una mejor comprensión de lo que la vanguardia había llegado a significar hacia mediados del siglo XIX, debemos considerar también a Balzac. En su grandiosa y minuciosa crónica de su época, Balzac no dejó pasar inadvertido que la «vanguardia» se había convertido en un lugar común de retórica revolucionaria. De modo significativo no utiliza la palabra cuando escribe como narrador, sino sólo cuando transcribe de forma indirecta el lenguaje de un personaje particular. Este personaje, descrito como un «radical republicano» (su revolución profética estaba de modo divertido contrastada con su muy prosaica profesión de pedicuro), se llama irónicamente Publicola Masson y aparece de modo breve pero memorable en *Les Comédiens sans le savoir* (1846), una breve novela que pertenece, en el vasto ciclo de *La Comédie humaine*, a la sección *Scènes de la vie parisienne*. Publicola Masson, mientras que desempeñaba su no muy agradable trabajo en la casa de un famoso pintor, anuncia un inminente derrocamiento social, con cuya comparación el terror de la Revolución Francesa parecería algo benigno —«Venimos después de Robespierre y Saint-Just para superarles», proclama—²¹. La imagen que traza de la vanguardia ideológica es, de modo interesante, la de una fuerza *subversiva* que prepara la gran explosión que haría saltar por los aires todas las estructuras sociales existentes y haría posible un mundo nuevo y mejor:

Todo conspira para ayudarnos. Así, todos aquellos que se apiadan de la gente, y discuten del problema del proletariado y los sueldos, o escriben contra los jesuitas, o se interesan por mejorar lo que sea —comunistas, humanistas, filántropos... ya comprendes —todos estos hombres son nuestra *vanguardia* [la cursiva es mía]. Mientras que amontonamos la pólvora, ellos estiran la mecha, y la chispa de la circunstancia le prenderá fuego²².

El primer crítico literario moderno e importante que utiliza el término vanguardia en un sentido figurativo parece haber sido Sainte-Beuve, en su *Causeries du Lundi*. En su segundo artículo-crítica (de fecha 22 de diciembre de 1856) sobre la *Histoire de la querelle des anciens et des modernes* de Hippolyte Rigault, Sainte-Beuve hablaba del «celo vanguardista» del siglo XVIII del *abbé de Pons*. En la famosa *Querelle* de Pons estaba, evidentemente, a favor de los «modernos» y se oponía —en un pasaje citado por Sainte-Beuve— a

²¹ Honoré de Balzac, *Oeuvres complètes* (París: Club de l'honnête homme, 1956), *La Comédie humaine*, tomo 11, p. 561. «Nous venons après Robespierre et Saint-Just, c'est pour mieux faire.»

²² *Ibid.* «Tout conspire pour nous. Ainsi tous ceux qui plaignent les peuples, qui braillent sur la question des prolétaires et des salaires, qui font des ouvrages contre les Jésuites, qui s'occupent de l'amélioration de n'importe quoi... les Communistes, les Humanitaires, les philanthropes... vous comprenez, tous ces gens-là sont notre *avant-garde* [la cursiva es mía]. Pendant que nous amassons de la poudre, ils tressent la mèche à laquelle l'étincelle d'une circonstance mettra le feu.»

los «estúpidos sabios eruditos», y de hecho a la idea de autoridad («... atrevéos a pensar por vosotros mismos y no aceptar órdenes de esos estúpidos eruditos que han jurado fidelidad a Homero pase lo que pase...»). Sainte-Beuve lo comenta así: «Podemos ver fácilmente que el *celo vanguardista* [la cursiva es mía], el ardor de la disputa ha hecho al *abbé de Pons* arder de pasión y él, normalmente tan educado, llega a utilizar palabras realmente groseras²³. Resulta interesante observar que, como indica Sainte-Beuve, de Pons «afirmó que en cuestiones de poesía y bellas letras se debería estar exactamente tan libres de juicios de autoridad e incluso de la tradición [la cursiva es mía] como se había estado en cuestiones de filosofía desde Descartes²⁴. Respecto a la utilización del término vanguardia, está claro que Sainte-Beuve tenía en mente sus connotaciones militares y polémicas; está claro también que no aprobó las exageraciones implicadas por el «celo vanguardista».

Frecuentemente utilizado en el lenguaje político del radicalismo, el término vanguardia, cuando se aplica a la literatura o las artes, tendía a indicar el tipo de compromiso que se habría esperado de un artista para que concibiera que su rol consiste principalmente en propaganda de partido. Quizás sea ésa una de las razones por las que a Baudelaire, a principios de la década de 1860, no le gustaba y desaprobaba tanto el término como el concepto. Proclamó de forma bastante no ambigua su amargo desprecio de los *littérateurs d'avant-garde* en algunas anotaciones muy características de su cuaderno personal, publicado póstumamente bajo el título *Mon coeur mis à nu**. La profunda inteligencia de Baudelaire se quedó sorprendida con la paradoja de la vanguardia (según se entendía en la época): el no-conformismo reducido a un tipo de disciplina militar o, lo que es peor, a un conformismo borreguil. Su propio individualismo se sentía repelido por lo que denominaba como «la predilección de los franceses por las metáforas militares». Existe una cualidad intensamente sardónica respecto a las observaciones que Baudelaire hace de la vanguardia:

Sobre la apasionada predilección del francés por las metáforas militares. En este país toda metáfora lleva bigote. La escuela militante de literatura. Estar de guardia. Lleva alta la bandera... Más metáforas militares: los poetas del combate. Los literatos de vanguardia. Esta debilidad por las metáforas militares es un signo de las naturalezas que no son ellas misma militaristas, pero están hechas para la disciplina —es decir, para el conformismo— naturalezas congénitamente domésticas, naturalezas belgas que sólo pueden pensar en sociedad²⁵.

²³ «Nous le voyons nous mêmes, le zèle d'avant-garde, l'ardeur de l'escarmouche a emporté l'abbé de Pons, et lui, d'ordinaire poli, il a des gros mots.» Sainte Beuve, *Causeries du Lundi* (París: Garnier, n. d.), vol. XIII, p. 152.

²⁴ «Il prétendait que, dans ces matières de poésie et de belles-lettres, le monde fut affranchi des jugements d'autorité et même de la tradition, exactement comme il était en matière de philosophie depuis Descartes.» *Ibid.*, p. 153.

* Esto es, *Mi corazón al desnudo*.

²⁵ Charles Baudelaire, *My Heart Laid Bare*, trad. Norman Cameron (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1950), pp. 188-189. El texto en francés dice así: «De l'amour, de la prédi-

Es cierto que cuando Baudelaire lo rechazó de forma tan drástica, el término vanguardia no se había asociado aún con ese tipo de extremismo artístico y espíritu experimental que posteriormente se convertirían en elementos esenciales de la estética de vanguardia. La cuestión de Baudelaire no era, sin embargo, meramente tópica, y podemos decir que su rechazo de la vanguardia tuvo una cierta cualidad profética que la hace relevante con respecto al problema de la vanguardia en general. ¿Por qué no sucede que el inconformismo sistemático de la vanguardia genera un nuevo tipo de conformidad (aunque sea iconoclasta)? No sería erróneo decir, entonces, que Baudelaire fue, de algún modo, el primer escritor que resaltó algunas de las aporías básicas que resultan del uso cultural del concepto de vanguardia y ha sido tratado ampliamente en un excelente ensayo del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, *The Aporias of the Avant-Garde* (1962). Enzensberger escribe, comentando la declaración con la que Breton abre su *First Surrealist Manifesto*:

«Sólo la palabra *libertad* puede aún llenarme de entusiasmo. La considero adecuada para mantener erguido el antiguo fanatismo humano durante un tiempo indefinido que está aún por llegar». Con estas palabras, André Breton, en el año 1924, inaugura el primer *Manifiesto Surrealista*. La nueva doctrina cristaliza, como siempre, alrededor de su anhelo por la libertad absoluta. La palabra *fanatismo* es ya una señal de que esta libertad sólo puede adquirirse con el precio de una disciplina absoluta: pasados unos cuantos años, la guardia surrealista gira alrededor de un conjunto de reglas²⁶.

Este argumento nos recuerda claramente el énfasis de Baudelaire en la insoluble contradicción existente entre el inconformismo supuestamente valiente de la vanguardia y su final sumisión a una disciplina ciega e intolerante.

DOS VANGUARDIAS: ATRACCIONES Y REPULSIONES

En la década de 1870, en Francia, el término «vanguardia», mientras que aún conservaba su gran significado político, llegó a designar el pequeño grupo

lection des Français pour les métaphores militaires. Toute métaphore ici porte des moustaches. Littérature militante. Rester sur la brèche. Porter haut le drapeau... A ajouter aux métaphores militaires: Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité; des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société.» En Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 1285.

²⁶ Hans Magnus Enzensberger, «The Aporias of the Avant-Garde», en *Issues in Contemporary Literary Criticism*, ed. Gregory T. Polletta (Boston: Little, Brown and Co., 1973), p. 745. Traducción al inglés de John Simon.

de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las *formas artísticas*. Esta transferencia no implicó la sumisión de los artistas a una estrecha filosofía política o su conversión en meros propagandistas. La propaganda, para que surta efecto, tiene que recurrir a las formas de discurso más tradicionales, esquemáticas e incluso simplistas. Pero lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia —sin importar lo simpatizantes que fueran con respecto a la política radical— era eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad complementemente nuevos, anteriormente prohibidos. Pues creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida. Así, los representantes de la vanguardia artística se volvieron conscientemente contra las expectativas estilísticas del público general, a quienes los revolucionarios políticos se intentaban ganar utilizando la propaganda revolucionaria más trivial. Las semillas de un conflicto entre las dos vanguardias estaban ahí.

El nuevo y estéticamente revolucionario estado de la mente de los artistas avanzados de la década de 1870 está bien ilustrado, eligiendo sólo un ejemplo, en algunos de los escritos y cartas de Arthur Rimbaud —por ejemplo, en su famosa *Lettre du voyant*^{*}, dirigida a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871—. Aunque el poeta no utilizó el término vanguardia, el concepto estaba sin lugar a dudas ahí, y con todas sus connotaciones importantes. Los «recién llegados», escribió Rimbaud a Demeny, «son libres de condenar a los antepasados». El poeta debe luchar por convertirse en un *adivino*, por llegar a lo *desconocido*, e inventar un lenguaje absolutamente *nuevo*. Así la poesía *se adelantará a su tiempo* (según las propias palabras de Rimbaud: «La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant... En attendant, demandons au poète du nouveau —idées et formes»²⁷)*. Las creencias anarco-socialistas del joven Rimbaud son bien conocidas; también lo son sus públicas simpatías por la Comuna de París de 1871. En Rimbaud —aunque su caso no fue el único— *tendieron a unificarse las dos vanguardias, la artística y la política*. Poggioli no dejó pasar inadvertido este interesante fenómeno. Vio a las dos casi perfectamente unidas durante aproximadamente una década:

Por un instante las dos vanguardias parecieron marchar aliadas o unidas, renovando así el precedente romántico o tradición establecida en el curso de las generaciones que tuvieron lugar entre las revoluciones de 1830 y 1848.... Esta alianza.... sobrevivió en Francia hasta la primera de las modernas revistas literarias,

* Esto es, «Carta de un vidente».

²⁷ Arthur Rimbaud; *Complete works, Selected Letters* (Francés/Inglés), trad. De Wallace Fowlie (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), p. 308.

** «La poesía no rimará la acción; ella se adelantará... Esperando, exijámosle al poeta algo nuevo, ideas y formas».

significativamente titulada *La Revue indépendante*. Esta revista, fundada hacia 1880, fue quizás el último órgano que reunió fraternalmente, bajo la misma bandera, a los rebeldes de la política y a los rebeldes del arte, los representantes de la opinión avanzada en las dos esferas del pensamiento social y artístico. Bruscamente después, tuvo lugar lo que podría denominarse el divorcio de las dos vanguardias²⁸.

En este punto, debo dejar claro que encuentro inaceptable la idea de Poggioli de un divorcio brusco y *total* de las dos vanguardias. El patrón de las relaciones entre las dos vanguardias es realmente más complicado. Es cierto que lo que actualmente se denomina en Europa la «nueva vanguardia» (que se ha desarrollado principalmente desde la década de 1950) requiere que consideremos todo el problema de la vanguardia desde un punto de vista que Poggioli no podría posiblemente haber adoptado, habiéndose concebido su libro principalmente entre 1946 y 1950²⁹. Pero incluso hoy día lo que se denomina la «vieja» o «vanguardia histórica» estuvo inspirada políticamente en más de una ocasión, y si los movimientos que la representaban no pudieron nunca unirse completamente con los movimientos radicales más o menos paralelos en política, no sería exacto decir que las dos vanguardias se encontraban separadas por un abismo infranqueable.

Todo el tema de la vanguardia se presenta, sin embargo, algo confuso por lo que podríamos llamar una lucha de palabras. Esto fue debido principalmente por las connotaciones positivas del mismo término vanguardia³⁰.

²⁸ Poggioli, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁹ *Ibid.*, pp. XVI-XVII.

³⁰ Estar en la vanguardia significa con toda certeza desempeñar un rol de liderazgo, y esto es una cuestión de orgullo. Vanguardia y megalomanía van a menudo juntas. Esta específica asociación ha sido discutida por Robert Estivals en *La philosophie de l'histoire de la culture dans l'avant-garde culturelle parisienne depuis 1945* (Paris: Guy Leprat, 1962). El autor, cuyo enfoque es básicamente marxista, describe la vanguardia parisina en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial como un fenómeno «pequeño-burgués», caracterizado por lo que denomina «megalomanía egocéntrica». Esta actitud se desarrolla en los escritos de algunos representantes de la vanguardia, y extensivamente analizada en el caso del rumano Isidore Isou que fundó el así denominado «Lettrisme». En *L'Avant-garde* (véase la nota 2), los primeros síntomas de esa megalomanía que caracteriza a la vanguardia intelectual de hoy día se descubren en una fecha tan del pasado como es 1847, en el programa de una revista titulada *L'Avant-garde agricole*. «Ce phénomène s'était annoncé dès 1847: on voit alors naître une avant-garde dans le secteur de l'économie agricole: elle a perdu toute référence d'ordre politique. La psychologie de son créateur est intéressante à suivre, dans la mesure où elle se révèle mégalomane et égocentrique... Qu'il s'agisse de trouver un nouveau système agricole ou une nouvelle théorie picturale, l'homme est seul ou en petit groupe. Seul l'individu innove pour incarner l'avant-garde» (p. 73).

[*N. del T.*: La traducción sería la siguiente: «Este fenómeno estaba anunciado desde 1847: veíamos entonces nacer una vanguardia en el sector de la economía agrícola: ella ha perdido toda referencia de orden político. Es interesante seguir la psicología de su creador en la medida donde ella se revela megalómana y egocéntrica... Que se trata de hallar un nuevo sistema agrícola o una nueva teoría pictórica, el hombre está sólo o en un grupo pequeño. Sólo el individuo innova para encarnar la vanguardia.»]

Tales connotaciones, que terminaron por superar a las peyorativas en el caso de la vanguardia como término literario, fueron incluso más poderosas en el lenguaje de la política. Todas las doctrinas socio-políticas orientadas-hacia-el-futuro se consideraban estar en la vanguardia: saint-simonianos, fourieistas, anarquistas (Kropotkin había publicado una revista llamada *L'Avant-garde* en Suiza en 1878), marxistas, *et alia* se disputaron el término y lo acomodaron a su propia clase de retórica.

La utilización de la vanguardia en el marxismo ofrece un ejemplo significativo. Aunque el término mismo no fue utilizado en el *Manifiesto Comunista* (1848) de Marx y Engels, el concepto estaba claramente implicado. Ésa es la razón de que, como indica Donald Egbert en *Social Radicalism and the Arts*,

hacia la década de 1880, por lo menos, los marxistas se estaban acostumbrando a utilizar vanguardia como un término político, y uno de los resultados fue que durante la década de 1890 numerosos periódicos franceses de provincias relacionados con los marxistas del Parti ouvrier se denominaron *L'Avant-Garde* o portaron títulos que comenzaban con esa palabra. Pero fue Lenin quien desarrolló la declaración en el *Manifiesto Comunista* con la doctrina según la cual el partido constituye la «vanguardia» política (su propio término)³¹.

Lenin definió el partido por primera vez como la vanguardia de la clase trabajadora en *¿Que hacer?* (1902). De modo bastante interesante, en su artículo «Organización de Partido y Literatura de Partido», escrito en 1905, Lenin utiliza el argumento de la vanguardia revolucionaria para condenar drásticamente cualquier tipo de actividad literaria que no funcione como un pequeño «diente» en el «gran... mecanismo» de la democracia social, mecanismo que había de ser puesto en funcionamiento exclusivamente por el partido:

Abajo con la literatura no-partisana. Abajo los superhombres literarios. La literatura debe convertirse en *parte* de la causa común del proletariado, «un diente y un tornillo» de un único y gran mecanismo Social-Democrático puesto en movimiento por toda la vanguardia políticamente-consciente de toda la clase trabajadora. La literatura debe convertirse en un componente del trabajo organizado, planeado e integrado del Partido Social-Democrático³².

Reducido al *status* de un pequeño «diente», no resulta difícil entender que la literatura no pueda tener ninguna pretensión independiente al desarrollar cualquier tipo de rol vanguardista. Así, desde principios de la década de 1900, pero especialmente después de la Revolución de Octubre de 1917 en Rusia, y con un énfasis en aumento durante toda la época de Stalin, el término van-

³¹ *Social Radicalism*, p. 123.

³² V. I. Lenin, «*The Re-Organization of the Party and*» «*Party Organization and Party Literature*», traducido del ruso (Londres: IMG Publications, n. d.), p. 17.

guardia llegó casi a asociarse automáticamente con la idea del monolítico partido comunista. Eso fue cierto no sólo para la Unión Soviética sino para la ortodoxia marxista-leninista de todo el mundo. Por el rol que desempeñó en el lenguaje político marxista-leninista-stalinista, el término desarrolló, para los partidarios de esa doctrina, tales connotaciones altamente reverentes que su uso en otros contextos se habría casi considerado como blasfemia. Ésta podría ser una de las razones por la que muchos críticos marxistas (incluso en Occidente) que trataron la literatura de vanguardia o el arte prefiriesen caracterizarla como «modernista» (palabra que utilizaron para oponerse a «realista» o a «socialista realista»), y que habían adquirido para ellos connotaciones definitivamente negativas) o «decadente», que tenía la ventaja de dejar incluso menos lugar para la ambigüedad. Georg Lukács, por ejemplo, mientras que estéticamente condenaba el «modernismo» como expresión del predicamento histórico de la burguesía, pensó que las verdaderas tendencias de vanguardia deben buscarse en las obras de los principales realistas contemporáneos³³. La crítica soviética no fue muy lejos; la literatura y el arte «socialista realis-

³³ Respecto a la actitud de Lukács hacia la vanguardia y a la utilización del término en alemán, véase el comprensivo y bien informado artículo de Ulrich Weisstein, «Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne», en *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1975/1, pp. 10-37. Lukács distingue entre el *Avantgardismus* falso, «decadente» y una vanguardia genuina políticamente consciente, literaria. Esta distinción tiene lugar en el ensayo «Es geht um den Realismus» (1938). Resumiendo la postura de la Lukács, Weisstein escribe:

Lukács... discerne trois tendances fondamentales dans la littérature contemporaine (en d'autres termes la littérature bourgeoise décadente): 1) ce qu'il appelle la «teils offen antirealistische, teils pseudorealistische Literatur der Verteidigung und Apologetik des bestehenden Systems», 2) la littérature «der sogenannten Avantgarde» et 3) les écrits «der bedeutendsten Realisten dieser Periode». Pour ce qui est du deuxième groupe —qu'il oppose par la suite à l'avant-garde littéraire authentique, c'est-à-dire éclairée politiquement— il le conçoit comme s'étendant du naturalisme au surréalisme et définit son trait dominant comme «eine immer stärkere Entfernung vom Realismus» (p. 32)

[N. del T.: La traducción sería la siguiente: Lukács... distingue tres tendencias fundamentales en la literatura contemporánea (dicho de otro modo la literatura burguesa decadente): 1) lo que denomina la «literatura por un lado antirealista y sincera, y por otro pseudorealista de los actuales sistemas defensivos y apologeticos», 2) la literatura «de la pretendida vanguardia» y 3) los escritos «de los prestigiosos realistas de este periodo». Para lo que es del segundo grupo —que él opone más tarde a la auténtica vanguardia literaria, es decir ilustrada políticamente— lo concibe como extendiéndose del naturalismo al surrealismo y define su rasgo dominante como «un siempre efectivo alejamiento del realismo» (p. 32)]

Referente al esbozo que Lukács hace de la vanguardia genuina —que se extiende desde Cervantes hasta Balzac, Tolstoy y Thomas Mann— no podemos sino estar de acuerdo con el comentario de Weisstein: «Ici l'auteur prend la signification esthétique de l'avant-garde, pour ainsi dire, à rebours, dans la mesure où il applique précisément ce terme à des écrivains dont

ta» —aunque extremadamente pedagógicas— no se discutieron nunca en términos de vanguardia porque esto habría ocasionado la posibilidad de una doble confusión: primero, la confusión entre la función del arte y el verdadero rol de la «vanguardia» del partido (que ejerció su incuestionable liderazgo en todos los campos de la vida social e intelectual); y segundo, la confusión entre «realismo socialista» y arte burgués «decadente», que, de forma abusiva y engañosa, se autodenominó, o fue denominado, «vanguardia» (utilizada en tal contexto, «vanguardia» fue evidentemente el signo de una odiosa usurpación terminológica). Tenemos aquí un claro ejemplo de un uso dogmáticamente prescriptivo del término vanguardia para propósitos exclusivamente políticos.

Entretanto, el significado artístico-literario de la vanguardia —distinto ya desde la década de 1870— continuó desarrollándose permanentemente en Francia y pronto en otros países neo-latinos. Este proceso semántico no habría alcanzado una etapa de «cristalización» sin la formación en estas culturas, tanto en literatura como en las artes, de un *nuevo estilo* con características precisas y notables. Para comprender mejor lo que había llegado a significar la vanguardia en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, sirve de ayuda considerar cómo la utilizó Guillaume Apollinaire, uno de los más francos representantes en la búsqueda de nuevas formas en poesía y las artes. En un artículo sobre la primera exposición futurista italiana en París, inaugurada el 5 de febrero de 1912, Apollinaire escribió, mostrando poca simpatía por los experimentos de los artistas italianos: «Los jóvenes pintores futuristas pueden competir con algunos de nuestros artistas de vanguardia, pero todavía son débiles alumnos de un Picasso o de un Derain³⁴. En un pasaje anterior del artículo, Apollinaire había declarado que los futuristas «se declaran contrarios al arte de la más extrema de las escuelas francesas, y sin embargo no son más que sus imitadores». De esto podemos inferir que para Apollinaire la vanguardia estuvo constituida por estas mismas «escuelas extremas».

VANGUARDIA Y EXTREMISMO ESTÉTICO

Aunque acreditado como uno de los principales teóricos del cubismo, Apollinaire utilizó muy raramente el término «cubismo» antes de la

les méthodes romanesques —voir, dans certains cas, la Weltanschauung— sont franchement conservatrices» (p. 33).

[*N. del T.*: La traducción sería la siguiente: «Aquí el autor toma la significación estética de la vanguardia por decirlo así, al revés, en la medida en cuanto aplica precisamente este término a escritores cuyos métodos novelescos —ver, en ciertos casos, la concepción del mundo— son francamente conservadores» (p. 33).

³⁴ El artículo de Apollinaire fue publicado en *L'Intransigeant* (7 de febrero de 1912). Reunidos en G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, textos reunidos, con prefacio y notas de L. C. Breuning (París: Gallimard, 1960), pp. 212-213.

primavera de 1913, cuando su libro, *Les Peintres cubistes*, fue publicado. Ahora se sabe que el autor de *Alcools* no había tenido originalmente la intención de publicar un libro sobre el cubismo; lo que tenía en mente fue simplemente una antología de sus artículos sobre «la nueva pintura», bajo el no pretencioso título de *Méditations esthétiques*. Las primeras pruebas (que probablemente recibió en septiembre de 1912) muestran que el término «cubismo» había sido utilizado sólo cuatro veces en todo el libro. Fue sólo después de esa fecha cuando Apollinaire escribió unas cuantas breves secciones históricas y teóricas específicamente dedicadas al cubismo, que insertó en el libro, cambiando su título al mismo tiempo. Estos detalles demuestran que el poeta prestó poca atención a escuelas y doctrinas como tal, estando abiertamente a favor de las nuevas tendencias experimentales y artísticamente revolucionarias, dondequiera que pudieran haber aparecido. Así, en junio de 1913, olvidando no sólo su más o menos fuerte ataque contra los pintores futuristas, sino también las agudas acusaciones realizadas contra él por uno de los líderes futuristas, Umberto Boccioni, escribió su bien conocido *Manifeste synthèse. L'Anti-tradition futuriste* (1913). Para Apollinaire, podemos concluir, vanguardia era sinónimo de lo que más tarde denominaría como *esprit nouveau*. (Me estoy refiriendo a su importante conferencia «L'esprit nouveau et les poètes», dada en 1917 y publicada póstumamente en *Le Mercure de France* de diciembre de 1918.)

Hacia la segunda década de nuestro siglo, la vanguardia, como concepto artístico, se había hecho lo suficientemente comprensiva como para no designar ni a una ni a otra, sino a todas *las nuevas escuelas* cuyos programas estéticos se definían, en general, por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo. Pero no debemos descuidar el hecho de que la novedad se logró, la mayoría de las veces, en todo el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin, «Détruire es créer», es realmente aplicable a casi todas las actividades de la vanguardia del siglo XX.

La posibilidad de agrupar a *todos* los movimientos extremos antitradicionales en una categoría más amplia logró hacer de la vanguardia un importante instrumento terminológico de la crítica literaria del siglo XX. El término experimentó posteriormente un proceso natural de «historización», pero al mismo tiempo, con una circulación en aumento, su significado adoptó una diversidad casi incontrolable, diversidad que sólo puede sugerirse aquí.

En su ya mencionado libro, Poggioli observó que

el término «arte de vanguardia» (quizás también el concepto crítico) pertenece casi exclusivamente a las lenguas y culturas neo-latinas... Que el término echara raíces más profundas y se aclimatara mejor en Francia e Italia que en otra parte puede demostrar que existe una sensibilidad más viva respecto a lo que implica el término en otras tradiciones culturales que, como la italiana, están al tanto de los problemas teóricos en estética o que, como los franceses, se sienten particularmente

inclinados a considerar el arte y la cultura desde el punto de vista de su disposición social o su sociabilidad (o «antisociabilidad»)³⁵.

La situación ha cambiado dramáticamente desde que el autor de *Theory of the Avant-Garde* escribiera estas líneas. Por una parte, el término y concepto de vanguardia ha arraigado tanto en países de habla inglesa como en Alemania, que se ha resistido a ellos durante algún tiempo; por otra, aunque conservando en algunos contextos su significado genérico, la vanguardia tiende a convertirse en una categoría predominantemente histórica, agrupando a los movimientos más extremos surgidos especialmente durante la primera mitad de nuestro siglo. Incluso como noción histórica, la vanguardia se emplea en una desconcertante diversidad de oposiciones terminológicas. En la crítica americana, por ejemplo, vanguardia es generalmente sinónimo de *modernismo* y se opone a los anteriores movimientos del *romanticismo* (especialmente en sus formas tardías) y del *naturalismo*, así como al más reciente y apocalíptico *postmodernismo*. En la Italia contemporánea, la «historización» del concepto de vanguardia es evidente en la distinción que normalmente se hace entre la vieja *avanguardia* (designada frecuentemente como *avanguardia storica*) y la *neo-avanguardia* o, a veces, el *sperimentalismo*. Un proceso parecido tuvo lugar en España, pero allí la noción de *vanguardia* se opuso, desde el principio, a la de *modernismo*.

En una fecha tan lejana como 1925, Guillermo de Torre afirmó el carácter internacional del vanguardismo y lo estudió en su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965, 1971). El término «vanguardismo» es ampliamente utilizado por los historiadores contemporáneos de la literatura española: el cuarto volumen de la casi estándar *Historia de la Literatura española*, de Ángel Valbuena Prat, se titula de modo significativo: *Época contemporánea, o del Vanguardismo al Existencialismo*. En este caso *vanguardismo* se distingue del *existencialismo*, mientras que, en su ya mencionado libro, Guillermo de Torre considera el existencialismo como una de las formas de vanguardismo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Hablando lógicamente, todo estilo literario o artístico debe tener su vanguardia, porque no hay nada más natural que pensar que los artistas de vanguardia se adelantan a su propio tiempo y preparan la conquista de nuevas formas de expresión para la utilización de la mayoría de los otros artistas. Pero la historia del término en su sentido cultural —que sólo he esbozado brevemente— indica lo contrario. La vanguardia no anuncia ni un estilo ni otro: es en sí misma un estilo, o mejor dicho, un antiestilo. Ésa es la razón de que Eugène Ionesco, por ejemplo, aunque comenzase su discusión de la vanguardia subrayando la analogía militar sugerida por la misma palabra (y

³⁵ Poggioli, *op. cit.*, p. 5.

por el *Petit Larousse*), se siente obligado finalmente a abandonar la línea de pensamiento aparentemente normal:

Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras que la mayoría de escritores, artistas y pensadores creen que pertenecen a su época, el escritor de teatro revolucionario siente que está a contracorriente de su época. . . Un hombre de vanguardia es como un enemigo dentro de una ciudad que se propone destruir, contra la que se rebela; porque como cualquier sistema de gobierno, una forma establecida de expresión es también una forma de opresión. El hombre de vanguardia es el que se opone a un sistema existente¹⁶.

Aquí también debemos dejar claro que la vanguardia propiamente dicha no existió antes del último cuarto del siglo XIX, aunque toda época tiene sus rebeldes y negadores. Los estudiantes más destacados de la vanguardia tienden a estar de acuerdo con respecto a que su aparición está históricamente relacionada con el momento en el que algunos artistas socialmente «alienados» sintieron la necesidad de alterar y derrocar completamente todo el sistema de valores burgués, con todas sus filisteas pretensiones de universalidad. Así que la vanguardia, considerada como una punta de lanza de la modernidad estética en libertad, es una realidad reciente, como la palabra que, en su significado cultural, se supone designa. En este caso, puede decirse que la historia de la palabra coincide aproximadamente con la historia del fenómeno que designa. Esta particular situación ha sido observada, entre otros, por Roland Barthes, quien escribió lo siguiente en un artículo publicado en 1956 (e incluido posteriormente en sus *Essais critiques*):

Nuestros diccionarios no nos dicen exactamente cuando se utilizó el término *vanguardia* en sentido cultural. Aparentemente la noción es bastante reciente, un producto de ese momento de la historia en el que a ciertos de sus escritores la burguesía les pareció una fuerza estéticamente retrógrada, una que debía rebatirse. Para el artista, muy probablemente, la vanguardia ha sido siempre un medio de resolver una contradicción histórica específica: la de una burguesía desenmascarada que no podía ya proclamar por más tiempo su universalidad original sino mediante una violenta protesta que se volvió contra sí misma; inicialmente mediante una violencia estética dirigida contra los filisteos, más tarde, con un compromiso en aumento, mediante una violencia ética, al convertirse en la obligación de un *estilo de vida* para rebatir el orden burgués (entre los surrealistas, por ejemplo); pero nunca mediante una violencia política¹⁷.

¹⁶ Eugène Ionesco, *Notes and Counter-Notes*, trad. De Donald Watson (Londres: J. Calder, 1964), pp. 40-41. Para el texto original véase: E. Ionesco, *Notes et contre-notes* (París: Gallimard, 1962), p. 27.

¹⁷ Roland Barthes, *Critical Essays*, trad. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), p. 67. Para el texto francés véase: R. Barthes, *Essais critiques* (París: Éditions du Seuil, 1964), p. 80.

En el mismo artículo, es el primero que habla de la muerte de la vanguardia: se estaba muriendo porque fue reconocida como artísticamente significativa por la misma clase cuyos valores rechazó tan drásticamente. La muerte de la vanguardia habría de convertirse, de hecho, en uno de los temas recurrentes de la década de 1960.

LA CRISIS DEL CONCEPTO DE VANGUARDIA EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA

Las contradicciones internas de la vanguardia como concepto cultural, de las que Baudelaire era proféticamente consciente en la década de 1860, tuvieron que esperar todo un siglo para convertirse en el centro de atención de un debate intelectual más extenso. Este acontecimiento coincidió en el período de posguerra de la Segunda Guerra Mundial con el éxito inesperadamente amplio y público del arte de vanguardia, y con la transformación paralela del término mismo en un lema publicitario ampliamente utilizado (y mal utilizado). La vanguardia, cuya limitada popularidad se había basado durante mucho tiempo exclusivamente en el escándalo, se convirtió de repente en uno de los principales mitos de las décadas de 1950 y de 1960. Su ofensiva e insultante retórica llegó a considerarse como algo sencillamente divertido, y sus apocalípticas protestas fueron transformadas en cómodos e inocuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se encontró a sí misma fracasando a causa de un esmpendo e involuntario éxito. Esta situación impulsó a algunos artistas y críticos a cuestionar no sólo el rol histórico de la vanguardia sino la adecuación del concepto mismo.

El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, en sus anteriormente citadas *Aporias of the Avant-Garde*, observó que nada genuino podría surgir de las premisas y actitudes autocontradictorias del movimiento³⁸. La vanguardia estaba muerta, como sostuvo Leslie Fiedler en su ensayo sobre la *Death of Avant-Garde Literature* (1964), porque de una chocante antimoda había llegado a convertirse —con la ayuda de los medios de comunicación de masas— en una extendida moda³⁹. Irving Howe llegó a postular también la «ruptura de la vanguardia». «En la década de 1960 la vanguardia estaba siendo absorbida por la cultura modernista y la sociedad burguesa», escribió Howe, «algo que ha sucedido recientemente y que ningún portavoz de la vanguardia anticipó lo bastante. Controlar la enemistad ha dado lugar a sosos abrazos, la clase media ha descubierto que los más fieros ataques sobre sus valores pueden transformarse en agradables entretenimientos, y el escritor o artis-

³⁸ Véase *Issues in Contemporary Literary Criticism*, pp. 734-753.

³⁹ *The Collected Essays of Leslie Fiedler* (Nueva York: Stein and Day, 1971), vol. II, pp. 454-461.

ta de vanguardia debe enfrentarse al único desafío para el que no ha estado preparado: el desafío del éxito»⁴⁰.

Para muchos escritores la idea de una vanguardia en una época pluralista como la nuestra era reducible al tipo de craso error que surge de una *contradictio in terminis*. Para demostrar que el concepto era sencillamente irrelevante en el nuevo contexto histórico, se trajo a colación la etimología del término. Etimológicamente, dos condiciones son básicas para la existencia y actividad significativa de cualquier vanguardia propiamente dicha (social, política o cultural): 1) la posibilidad de que sus representantes se les conciba, o se conciban a sí mismos, como adelantados a su tiempo (evidentemente esto no sucede sin una filosofía de la historia progresiva o que al menos esté orientada hacia un objetivo); y 2) la idea de que existe una amarga lucha que hay que entablar contra un enemigo que simboliza las fuerzas del estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas y modos de pensamiento, que la tradición nos impone para evitar que nos movamos hacia adelante.

¿Pero qué sucedería si no existiesen criterios válidos o convincentes para establecer que cierta tendencia está más adelantada que cualquier otra? Este punto de vista se plantea, entre otros, por Leonard B. Meyer, en su libro *Music, the Arts, and Ideas* (1967). Y si tiene razón al hablar del arte contemporáneo como fundamentalmente «anti-teleológico» y al caracterizarlo en términos de estasis (ilustrado por la noción de un «estado-permanente fluctuante»), entonces tiene también razón al descartar la idea de una vanguardia: «El concepto de una vanguardia implica un movimiento dirigido-hacia-un-objetivo.... Si el Renacimiento ha pasado, la vanguardia ha finalizado»⁴¹. Tales afirmaciones tan claras no evitan, sin embargo, que el autor utilice el término de vanguardia a través de todo su libro para distinguir entre las manifestaciones contemporáneas antitradicionales extremas y otras más tradicionales. ¿Es esto una inconsistencia o simplemente una prueba de que, sin tener en cuenta su etimología e implicaciones teóricas, la vanguardia puede considerarse aún un término útil?

La existencia de un enemigo cultural contemporáneo —segunda condición indispensable para una vanguardia definida etimológicamente— ha

⁴⁰ De «*The Idea of the Modern*», en *Literary Modernism*, ed. Irving Howe (Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1967), p. 24. «*The Idea of the Modern*» se reeditó bajo el título «*The Culture of Modernism*» en *The Decline of the New* de Irving Howe (Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1970), pp. 3-33. *Literary Modernism* incluye algunos ensayos que tratan de la vanguardia, tales como «*Advance-guard Writing in America: 1900-1950*», de Paul Goodman (pp. 124-143), o «*The Fate of the Avant-garde*», de Richard Chase (pp. 144-157). En estos ensayos, sin embargo, el término vanguardia es sencillamente sinónimo de modernismo.

⁴¹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), p. 169.

sido también cuestionada. Angelo Guglielmi, uno de los críticos asociados al *Gruppo 63* italiano, sostiene que el adversario contra el que debería luchar la vanguardia —a saber, la cultura oficial— se ha desvanecido sencillamente, siendo reemplazado por el relativismo intelectual de la modernidad. Además, puesto que las asociaciones militares contenidas en la noción de una vanguardia cultural han sido siempre potencialmente desagradables, subrayar la naturaleza marcial de la vanguardia (con todas sus connotaciones de disciplina férrea, obediencia ciega, estricta jerarquía organizativa, etc.) se convierte en algo devastador en una época de permisividad casi ilimitada como es la nuestra. Expandir la original metáfora militar, e indicar además, que la vanguardia actual no tiene realmente ningún enemigo contra el que luchar no es sólo negar su validez sino reírse también de ella. Para tal tratamiento de la vanguardia —que es básicamente un *reductio ad absurdum*— es ilustrativo considerar la comparación que hace Guglielmi entre la «vieja» o «histórica» vanguardia y lo que él denomina «experimentalismo»:

La situación de la cultura contemporánea es parecida a la de una ciudad de la que el enemigo, después de minar, ha huido. ¿Qué hará el vencedor, que está a las puertas de la ciudad? ¿Enviará tropas de asalto para conquistar una ciudad que ya ha sido conquistada? Si hiciera tal cosa, esto crearía un caos y provocaría una nueva e inútil destrucción y muerte. En vez de esto enviará batallones especializados de retaguardia que entrarán en la ciudad abandonada no con ametralladoras sino con contadores Geiger^{42*}.

En esta comparación (Guglielmi tiene evidentemente en mente el futurismo belicoso de Marinetti), la vieja vanguardia estaría representada, en la actual atmósfera cultural, por las tropas de asalto totalmente inadecuadas. En contraste, el experimentalismo aparece como una retaguardia altamente especializada que utilizaría, en lugar de las completamente inútiles ametralladoras, ruidosas y brutales, los recursos más pacíficos, sofisticados y minuciosos que son característicos de nuestra época electrónica. El soldado, con su heroica jactancia, es reemplazado por el especialista, y toda la estrategia de la vieja vanguardia se ha convertido, frente a la cambiada situación, en algo absurdamente obsoleto.

En medio de la actual tolerancia general (que no es nada más que un disfraz de una carencia objetiva de criterios para elegir entre una diversidad de potencialidades conflictivas), la propia *intolerancia* de Guglielmi respecto

⁴² Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* (Milán: Feltrinelli, 1964), p. 56.

* Contadores Geiger o también contador geiger-müller debe su nombre a Hans Geiger, físico alemán fallecido en 1945, y a W. Müller, físico alemán del siglo XX, sus inventores. Denominado también tubo Geiger-Müller, es un instrumento que consiste de un tubo Geiger-Müller y de un equipo electrónico utilizado en conjunción con él para registrar (como por una serie de clics) las pulsaciones de corriente momentáneas en un tubo de gas (*Webster's Third New International Dictionary*, vol. I, p. 493).

a la vanguardia puede parecer una curiosa reliquia del pasado. Incluso el término le resulta irritante. De aquí, su agudo rechazo de la etiqueta *neovanguardia* y su sustitución por el *sperimentalismo* ideológicamente neutral. La opción de Guglielmi no fue seguida, sin embargo, por otros miembros del *Gruppo 63*, que continuaron considerándose como representantes de una nueva vanguardia.

Este último ejemplo puede sugerir que, a pesar de la crisis con la que tuvo que enfrentarse en la década de 1960, el concepto de la vanguardia no fracasó. Estuvo secretamente protegido por sus contradicciones internas, efectivamente por sus innumerables aporías (formas extremas de las irresolubles antinomias de la modernidad), y, paradójicamente, por su larga y casi incestuosa asociación tanto con la idea como con la praxis de la crisis cultural. El hecho es que desde su mismo comienzo la vanguardia artística se desarrolló como una cultura de crisis.

Ampliamente concebida, la misma modernidad puede considerarse una «cultura de crisis», como ha sido discutido en la primera parte del libro. Pero entonces no debería sorprender que, dentro del amplio contexto de la modernidad, la etiqueta «cultura de crisis» se aplique específicamente a la vanguardia. El vanguardista, lejos de interesarse por la novedad como tal, o por la novedad en general, intenta realmente descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de *crisis*. Estéticamente, la actitud de vanguardia implica el categórico rechazo de ideas tradicionales tales como la de orden, inteligibilidad, e incluso éxito (el lema de Artaud «¡No más obras de arte!» podría generalizarse): se supone que el arte debe convertirse en una experiencia —deliberadamente dirigida— de fracaso y crisis. Si la crisis no se da, debe crearse. En este aspecto, ciertos paralelismos entre las nociones de vanguardia aparentemente contradictorias y el «decadentismo» son ineludibles. Como cultura de crisis, la vanguardia está conscientemente implicada en fomentar el declive «natural» de las formas tradicionales en nuestro mundo de cambio, y hace lo mejor que puede para intensificar y dramatizar todos los síntomas de decadencia y agotamiento existentes. Este aspecto se discutirá con más detalle en el capítulo dedicado a la idea de decadencia. Por ahora, será suficiente subrayar que el «decadentismo» de la vanguardia no es sólo autoconsciente sino también abiertamente irónico y autoirónico —y alegremente autodestructivo—.

Desde este punto de vista, la «muerte de la vanguardia» (expresión extremadamente adecuada) no puede confinarse a ningún momento en especial de este siglo —como antes o después de la última Guerra Mundial— sencillamente porque la vanguardia ha estado muriéndose siempre, consciente y voluntariamente. Si admitimos que el nihilismo *Dada* expresa una característica «arquetípica» de la vanguardia, podemos decir que cualquier verdadero movimiento de vanguardia (más antiguo o más nuevo) contiene en último término una profunda tendencia incorporada para negarse a sí mismo. Cuando, simbólicamente, no queda nada que destruir, la vanguar-

dia está obligada por su propio sentido de consistencia a suicidarse. Esta tana-
tofilia estética no contradice otros rasgos generalmente asociados con el espí-
ritu de la vanguardia: juego intelectual, iconoclasta, culto de falta de serie-
dad, mistificación, vergonzosos chistes prácticos, humos deliberadamente
estúpidos. Después de todo, estos y otros rasgos parecidos son perfectos para
mantener la muerte-del-arte que la estética ha estado siempre practicando.

VANGUARDIA, DESHUMANIZACIÓN Y FIN DE LA IDEOLOGÍA

Históricamente, el surgimiento y desarrollo de la vanguardia parece estar estrechamente vinculado a la crisis del Hombre en el desacralizado mundo moderno. En una fecha tan temprana como 1925, Ortega y Gasset definió una de las sorprendentes características del arte «nuevo» o «moderno» (él no utilizó el término de vanguardia): deshumanización. Según él, esto ocasionó el final del «realismo» del siglo XIX, que fue de hecho un «humanismo». Ortega escribe:

Durante el siglo XIX, los artistas siguieron una moda demasiado impura. Ellos ... dejaron que sus obras consistieran completamente de una ficción de realidades humanas. En este sentido todo el arte normal del último siglo debe denominarse realista. Beethoven y Wagner fueron realistas, y así lo fue Chateaubriand al igual que Zola. Considerados desde esta aventajada posición de nuestros días el Romanticismo y el Naturalismo se unen y revelan su común raíz realista⁴³.

Hoy día podemos decir que el impulso antihumanista de escritores y artistas durante las primeras décadas del siglo XX no fue sólo una «reacción» (contra el romanticismo o el naturalismo) sino una profecía extrañamente acertada. Distorsionando y a menudo eliminando la imagen del hombre de su obra, trastornando su visión normal, dislocando su sintaxis, los cubistas y los futuristas estuvieron ciertamente entre los primeros artistas que tuvieron la conciencia de que el Hombre se había convertido en un concepto obsoleto, y que la retórica del humanismo tenía que descartarse. Sin embargo, la desmitificación del Hombre y la crítica radical del humanismo habían sido iniciadas anteriormente.

Nietzsche, una de las principales fuentes de la filosofía de Ortega, anunció el fallecimiento final del Hombre y el advenimiento del Superhombre en la década de 1880. La identificación que hace Nietzsche entre modernidad y decadencia, y sus principales implicaciones, será discutida en el capítulo sobre la decadencia. Aquí será suficiente indicar que dentro del marco

⁴³ José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, trad. de Helene Weyl (Princeton: Princeton University Press, 1968) p. 11

de su pensamiento, la muerte de Dios y la muerte del Hombre (significando ambas metáforas el colapso final del humanismo bajo la corrosiva influencia del *nihilismo* de la modernidad) estaban vinculadas entre sí. Como Dios, el Hombre había sido durante toda la historia moral de la humanidad una incorporación del *resentimiento*, una decepción exitosamente desarrollada por los «esclavos» para subvertir los valores de la vida, esto es, los valores de los «maestros». Para Nietzsche, la modernidad, mientras que era una exacerbada manifestación de la misma y antigua «voluntad de morir», se apartaba clara y ventajosamente del humanismo tradicional: reconoció que el humanismo no era viable ya como doctrina, y que una vez muerto Dios, el Hombre tenía que desaparecer también del escenario de la historia.

Más relevante aún para el estudioso de la vanguardia es no sólo la crítica izquierdista de la religión y del humanismo religioso sino también del humanismo en general, considerado como una manifestación *ideológica*. Los primeros síntomas de la crisis del concepto de Hombre en el pensamiento de la vanguardia social y política están claramente presentes en Marx, y es poco dudoso, en un plano más general, que la desindividualización (si no la manifiesta deshumanización) de la historia fue en un alto grado una contribución del radicalismo revolucionario del siglo XIX. En el marxismo, por ejemplo, el Hombre ha sido descrito a menudo como un concepto esencialmente burgués, la herencia ideológica de las luchas revolucionarias de la burguesía contra el feudalismo. En esas luchas el concepto de Hombre fue utilizado como arma contra el concepto de Dios, en el que se había basado todo el sistema de valores feudal. Pero el Hombre —como admitiría incluso el marxista más ortodoxo— es sólo una abstracción. La historia no podría ser hecha de ningún modo por el Hombre: es un producto de la lucha de clases (que es, según la bien conocida metáfora tecnológica de Engels, el «motor» que pone el proceso histórico en movimiento). El marxismo cuestiona drásticamente, por tanto, la capacidad prometeica del Hombre tanto de hacer como de trascender la historia (un mito intelectual que resulta de la Ilustración y que alcanza su clímax en el «culto al héroe» del romanticismo). El humanismo es sólo una «ideología», y en tanto en cuanto el marxismo se proclama a sí mismo como «ciencia», lógicamente se supone que adopta una postura anti-ideológica e, implícitamente, antihumanista. Esta opinión es defendida por uno de los pensadores estructuralistas-marxistas más influyentes (y de moda) de Europa Occidental, Louis Althusser, y no es mera coincidencia que sea altamente respetado en los círculos de la vanguardia intelectual parisina.

Si Marx fue o no fue un «humanista» (como discuten los así denominados marxistas humanistas basándose en los primeros escritos de Marx y especialmente en su concepto de «alienación» tal y como se define en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*), o un antihumanista teórico (como sostiene Althusser) poco importa aquí. Personalmente, creo que ambos enfoques tienen alguna justificación; lo que es realmente interesan-

te es que la interpretación antihumanista de Marx tuvo que esperar hasta la década de 1960 para ser adoptada más sistemáticamente. De hecho, hasta que la crisis general del humanismo no hubo alcanzado cierta profundidad Marx no fue proclamado antihumanista. Rechazando la interpretación «humanista» de Marx (con todas sus siniestras implicaciones «pequeño burguesas»), Althusser escribe lo siguiente en su ensayo titulado *Marxismo y Humanismo* (1963):

Así, para entender lo que era radicalmente nuevo en la contribución de Marx, debemos tomar conciencia no sólo de la novedad de los conceptos del materialismo histórico, sino también de la profundidad de la revolución teórica que implican e inauguran. Con esta condición es posible definir el *status* del humanismo, y rechazar sus pretensiones *teóricas* al mismo tiempo que se reconoce su función práctica como ideología. Hablando estrictamente en lo referente a la teoría, uno puede y debe, por tanto, hablar del *antihumanismo teórico de Marx*, y ver en su *antihumanismo teórico* la absoluta pre-condición (negativa) del conocimiento (positivo) del mundo humano mismo, y de su transformación práctica. Es imposible *saber* algo del hombre si no es bajo la pre-condición absoluta de reducir a cenizas el mito filosófico (teórico) del hombre⁴⁴.

Para comprender correctamente estas declaraciones debemos dejar claro que el marxismo es según la opinión de Althusser sólo teóricamente (filosóficamente) antihumanista (y anti-ideológico)⁴⁵.

Prácticamente, como doctrina política revolucionaria, puede y efectivamente fomenta su propia ideología, y lo hace conscientemente. Esta ideología se supone que se opone a la ideología burguesa, y para objetivos tácticos puede utilizar cualesquiera armas que pueda considerar adecuadas (humanismo incluido, pero ciertamente un «nuevo» tipo de humanismo, purificado de todos sus elementos burgueses y pequeño-burgueses).

Trascendiendo el enfoque sutil, de moda, pero en último término dogmático de Althusser, observamos que lo que hace que el marxismo sea una doctrina tan formidablemente elástica es la ambigüedad básica existente entre ciencia e ideología (y reaccionando contra esta elasticidad, una doctrina tan fácilmente endurecida en la mayoría de las ortodoxias arbitrarias). Esta ambigüedad puede explicar, entre otras cosas, el atractivo que el marxismo tiene para la vanguardia estéticamente rebelde desde *el Dada* y *el surrealismo* hasta los diversos movimientos neovanguardistas de nuestros días. También puede dar cuenta de la particular posición ocupada por el marxismo en el marco de la crisis contemporánea de la ideología. Evidentemente, las siguientes anotaciones están restringidas a la actitud que hacia el marxismo sienten los

⁴⁴ L. Althusser, *For Marx*, trad. Ben Brewster (Londres: Allen Lane, 1969), pp. 229-230.

⁴⁵ El problema del humanismo se discute más extensamente en la polémica que Althusser mantiene contra el marxista británico John Lewis: L. Althusser, *Réponse à John Lewis* (París: Maspero, 1973).

representantes de la nueva vanguardia literaria y artística. En este aspecto el ejemplo de Guglielmi es de nuevo sintomático.

Ninguna ideología —discute Guglielmi en *Avanguardia e sperimentalismo*— puede darnos ya una base racional convincente de toda la realidad; ninguna ideología puede hoy día explicar o bien explicar *todo* al mundo coherentemente o persuadirnos de que pudiera hacerlo⁴⁶. Lo que aún pueden hacer las ideologías existentes es enseñarnos a cómo comportarnos como hombres «con responsabilidades civiles y sociales»⁴⁷. En Occidente, continúa indicando Guglielmi, incluso la profunda influencia del marxismo no trasciende los límites de la vida social y de la acción, siendo sus recomendaciones completamente irrelevantes con respecto a los problemas filosóficos y estéticos con los que tienen que enfrentarse los artistas. Así, escribe, «le damos nuestro voto a los partidos de izquierda y no sólo rechazamos el realismo socialista, sino cualquier tipo de literatura cuyo carácter esté determinado por el contenido en sentido tradicional, esto es, cualquier tipo de literatura que presuponga la existencia de contenidos objetivos y, por lo tanto, un complejo de valores preestablecidos e inalterables»⁴⁸. Con tales limitaciones, el atractivo del marxismo sigue siendo grande; esto se debe principalmente al hecho de que es, cree Guglielmi, el único sistema de pensamiento «en el que la incoherencia aparece como virtud»⁴⁹.

Tal opinión respecto a la incoherencia del marxismo (que puede reducirse fácilmente a la ambigüedad «dialéctica» entre ideología y anti-ideología) puede darnos una pista de por qué tantos escritores y artistas neovanguardistas están directa o indirectamente relacionados con las actividades de diversos grupos de Nueva Izquierda que presumen derivarse de Marx (tal y como los ven uno u otro de sus intérpretes, Lenin, Trotski, Mao, Che Gue-

⁴⁶ El problema del declive de la ideología surgió en la década de 1950. Uno de los primeros que trató el tema fue Raymond Aron en su desafiante libro *The Opium of the Intellectuals*, publicado en francés en 1955; trad. inglesa de Terence Kilmartin (Garden City, Nueva York: Doubleday, 1957). En 1960, Daniel Bell publicó *The End of Ideology* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1960). El debate continuó durante la década de 1960 y, a pesar de las críticas que se hicieron contra su obra, la hipótesis del declive de la ideología no decayó. Para un informe más detallado, véase: Chaim I. Waxman, ed., *The End of Ideology Debate* (Nueva York: Funk y Wagnalls, 1969), y Mostafa Rejai, ed., *Decline of Ideology?* (Chicago: Aldine-Altherton, 1971).

⁴⁷ Guglielmi, p. 79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 81. El marxismo es considerado aquí en un sentido ampliamente filosófico, «... con le sue premesse antimetafisiche (anche se non sempre rispettate), con la sua sensibilità per il dato storico immediato, ... con la sua estrema elasticità di fronte alla emersione di ogni nuova situazione (e l'unico sistema concettuale in cui l'incoerenza si pone come virtù)...».

[*N. del T.*: La traducción sería así: «... con su premisa antimetafísica (aunque no siempre respetada), con su sensibilidad por el dato histórico inmediato, ... con su extrema elasticidad frente al surgimiento de la actual nueva situación (es el único sistema conceptual en el que la incoherencia aparece como virtud)...».]

vara, etc.). Esto puede explicar también por qué en la mayoría de las neovanguardias (sean cuales sean las declaraciones de sus autores) difícilmente se halla cualquier tipo de huella de lealtad política.

Sería erróneo considerar, sin embargo, que sólo el marxismo es relevante para una discusión de la actual vanguardia cultural. El hecho interesante es que incluso los artistas que parecen estar políticamente comprometidos con el marxismo en una u otra de sus variantes a menudo practican, consciente o inconscientemente, un tipo de estética anarquista. El «Renacimiento Anarquista» en las artes, del que André Reszler habla en un reciente artículo sobre «Bakunin, Marx y la Herencia Estética del Socialismo»⁵⁰, no sólo se aplica a quienes expresan un credo específicamente anarquista sino que incluye también a muchos de aquellos que se creen marxistas. En tanto en cuanto el anarquismo como actitud implica una verdadera mística de crisis (cuanto más profunda sea la crisis más cerca se está de la Revolución), pienso que esta tendencia confirma la validez de la ecuación más general que existe entre la vanguardia cultural y la cultura de crisis.

Volviendo a la crisis del Hombre, últimamente ha alcanzado el nivel donde la noción apocalíptica de la Muerte del Hombre se ha convertido en un cliché filosófico ampliamente utilizado. En este aspecto, el ejemplo perfecto es Michel Foucault, que ha sido correctamente etiquetado como «el filósofo de la muerte del Hombre». Es notable que Foucault esté cercano, si no directamente implicado, en las actividades de la nueva vanguardia francesa, con la que comparte al menos su gran interés por la teoría del lenguaje y, más generalmente, por la semiótica. En su obra principal, *Les Mots et les choses* (1967), en la que utiliza su método antihistórico y antipositivista denominado *l'archéologie du savoir*, intenta establecer la fecha exacta en la que apareció el Hombre «como conciencia epistemológica de sí mismo» y, de modo parecido, la fecha de fallecimiento del Hombre. La historia real del Hombre ha sido muy breve, cree Foucault. Una de las más divulgadas conclusiones a las que llega es que para el mundo Occidental «el hombre es una invención reciente» (retrotrayéndose a finales del siglo XVIII); y esta invención parece haberse quedado obsoleta⁵¹.

Para otro filósofo francés, que pertenece también a la vanguardia intelectual de moda, el hombre es simplemente *une machine désirante**. Me refiero a Gilles Deleuze, y específicamente a su reciente libro (escrito en

⁵⁰ Véase *Yearbook of Comparative and General Literature* 22 (1973): 42-50. Para una presentación más amplia de la estética anarquista, véase André Reszler, *L'Esthétique anarchiste* (París: Presses Universitaires de France, 1973).

⁵¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (París: Gallimard, 1966). Para el problema de la muerte del hombre véanse los capítulos IX («L'Homme et ses doubles») y X («Les Sciences humaines»).

* Esto es, «una máquina deseante».

colaboración con Félix Guattari): *L'Anti-Oedipe*⁵². La mecánica asociación citada anteriormente (el hombre es una máquina) no es en absoluto casual. El libro tiene como objetivo una crítica radical de la opinión ortodoxa psicoanalítica del inconsciente, opinión subordinada por Freud a su «concepción expresiva» de la psique humana. Pero el inconsciente no es —sostienen los autores de *L'Anti-Oedipe*— una nueva representación de una tragedia griega en la que los personajes humano-míticos se enfrentan entre sí. El enfoque «expresivo» de Freud, con todas sus asociaciones teatrales, debe descartarse y remplazarse por una «teoría productiva» no-antropomórfica: el inconsciente funciona como una unidad industrial, es una fábrica del deseo. Freud es drásticamente revisado a través de Marx, cuya teoría de la producción supuestamente contiene todos los conceptos claves que se necesitan para una descripción funcional del inconsciente. La postura del autor no es, sin embargo, más marxista que anarquista. De modo interesante, su amplia utilización de la imaginaria y nociones tecnológicas —que siguen bastante la mística de la tecnología fomentada por ciertas ramas del anarquismo moderno— tiende a confirmar la observación general de Renato Poggioli referente a la relación existente entre vanguardia y «tecnologismo»: «El pensador o artista de vanguardia», escribe Poggioli en su *The Theory of the Avant-Garde*, «es ... particularmente susceptible al mito científico»⁵³. Es necesario subrayar, sin embargo, que lo que es importante para la vanguardia no es la ciencia como tal, sino sólo su mito. El cientifismo cultivado por la vanguardia por su metafórico potencial antiartístico y antihumanista está adaptado tanto filosófica como estéticamente a la estrategia de la deshumanización; más aún, rechaza claramente cualesquiera de las suposiciones orgánicas o biológicas que constituyen la herencia de la filosofía romántica y de la crítica literaria (el mundo considerado como una criatura viva, el genio comparado con una fuerza vital natural, la creación considerada como un proceso de desarrollo orgánico, etc.).

Una de las consecuencias de la crisis de la ideología en general, y de la crisis del humanismo en particular, es un relativismo axiológico bastante generalizado. Incluso en la crítica literaria los juicios de valor son considerados cada vez más irrelevantes. El método estructuralista está manifiestamente en contra de cualquier preocupación relacionada con el valor. Pero los estructuralistas no están solos en este aspecto. Algunos críticos de orientación izquierdista (impulsados por un tipo de impulso anarquista) encuentran razones morales para rechazar lo que a ellos les parece el interés elitista de mantener una concepción jerárquica de la literatura y el valor estético. Este igualitario impulso antijerárquico se encuentra quizás mejor ilustrado

⁵² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Editions de Minuit, 1971).

⁵³ Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, p. 178.

en la reciente crítica de Leslie Fiedler, uno de los profetas del postmodernismo, que defiende la idea bastante divertida de que la crítica debe hacerse *Pop*. Aunque su celo es quizás el de un nuevo converso, su enfoque es altamente sintomático, especialmente cuando escribe que cada vez le interesan más el «tipo de libros que nadie se ha congratulado nunca de poder leer» (esto es, novelas del Oeste, *best-sellers* baratos, novelas pornográficas, y otro tipo de libros que representan la literatura popular contemporánea). En cierto punto, Fiedler traza una clara distinción entre «el exilio elitista» del autor con una pequeña audiencia y «el fenómeno de los *best-sellers*» como forma de comunicarse con un público más amplio a través del *Pop* (parece pensarse poco el hecho de que los *best-sellers* no son en gran medida elegidos por el público sino que más bien le son *impuestos* mediante la manipulación comercial del gusto a través del negocio editorial). Es curioso observar que, en su nueva pasión por el *Pop* (a menudo imposible de distinguir del mero *kitsch* comercial), Fiedler se cree un radical, incluso un anarquista: «Soy bastante consciente», reza su reciente profesión de fe, «de que existe un tipo de política implícita en la posición crítica que adopto en estos ensayos, una postura populista incluso anarquista basada en una impaciencia con todas las distinciones de tipo creadas en base a la analogía de una sociedad estructurada-en-clases»⁵⁴.

La crisis de la ideología se encuentra reflejada en otro fenómeno altamente significativo que es característico de una gran parte del arte de vanguardia, tanto más antiguo como más reciente: su impulso «anti-teleológico», utilizando la etiqueta de L. B. Meyer. «La música de vanguardia», escribe Meyer en *Music, the Arts, and Ideas*, «no nos lleva hacia ningún punto de culminación —no establece objetivos hacia los que movernos—. No hace surgir expectativas, excepto la de que probablemente se detendrá.... Esta falta de dirección, arte no-cinético, bien haya sido cuidadosamente inventado o creado al azar, lo denominaré arte anti-teleológico»⁵⁵.

Este asunto será tratado más adelante de un modo más extenso.

VANGUARDIA Y POSTMODERNISMO

Un sentido de dramática ruptura en la tradición moderna da cuenta del uso en la reciente crítica americana de una distinción terminológica que recuerda la distinción continental entre vanguardia y neo-vanguardia, pero cuyas implicaciones y consecuencias son tanto de más alcance como más confusas. Me refiero a la distinción entre *modernismo* y *postmodernismo*. Todo el asunto se hace particularmente extraño cuando nos damos cuenta de que

⁵⁴ Fiedler, II, 404.

⁵⁵ Meyer, n. 77^m

en tanto en cuanto lo que se refiere a la crítica literaria, «el postmodernismo» no es sólo una etiqueta clasificatoria con connotaciones ligeramente despectivas (como sucedió en la década de 1930 cuando Federico de Onís habló, en el contexto hispánico, del *postmodernismo* como una clase de *modernismo* exhausto y ligeramente conservador)⁵⁶, sino un concepto altamente controvertido con enemigos y partidarios, que aparentemente implica todo un programa filosófico, político y estético distintivo por parte de sus partisanos. Otros términos han sido propuestos para lo que actualmente se denomina postmodernismo —podemos recordar la distinción no demasiado afortunada que Frank Kermode hace entre «paleomodernismo» y «neomodernismo»⁵⁷— pero el postmodernismo, asociado con la noción más amplia de una época «post-Moderna», parece haber ganado fácilmente.

⁵⁶ Más recientemente, el término «*postmodernismo*» ha sido utilizado para designar todo el periodo de entreguerras en el mundo hispánico. Octavio Corvalán explica en el prefacio a su libro *El postmodernismo: La literatura hispano-americana entre dos guerras mundiales*. (Nueva York: Las Américas, 1961): «Como lo aclara el subtítulo, la denominación “postmodernismo” abarca el periodo cuyos límites históricos son las dos guerras mundiales. Claro está que las primeras manifestaciones de una estética nueva aparecen algunos años antes de 1914 y muchas características de lo que llamamos postmodernismo se prolongan más allá de 1939» (p. 7). «Resumiendo», escribe Corvalán, «llamo postmodernismo a lo que Federico de Onís separaba en dos momentos consecutivos, “post” y “ultra” modernismo» (p. 8). *El postmodernismo* como tal no es sino un libro de texto bastante convencional de entreguerras de la historia literaria latino-americana con propósitos didácticos claramente establecidos. El concepto de «*postmodernismo*» representa mucho de lo que en la crítica anglo-americana sería considerado como indiscutiblemente «modernista».

⁵⁷ F. Kermode, «The Modern», en *Modern Essays* (Londres: Collins, Fontana Books, 1971), pp. 39-70. Comparando «neo-modernismo» con «paleo-modernismo», Kermode escribe:

... las bases teóricas del neo-modernismo en tanto en cuanto se muestran en relación con la forma, el azar, el humor, no son «revolucionarias». Son desarrollos marginales del modernismo más antiguo. Puede añadirse que el descrédito y rechazo nihilista del pasado se hallan en parte en la ignorancia y en parte en un desarrollo de la anterior doctrina modernista que hablaba de recuperar más bien que abolir la tradición, igual que la abolición de la forma es un programa basado en el programa paleomodernista para darle a la forma un nuevo aspecto documentado. Un cierto extremismo es característico de ambas fases. El modernismo de inicio tendía hacia el fascismo, el modernismo tardío hacia el anarquismo... El antihumanismo —si Mr. Connolly permite la expresión— el antihumanismo del modernismo de inicio (anti-intelectual, autoritario, eugenésico) [*N. del T.*: esto es, aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana] da paso al antihumanismo (excéntrico, liberado sexualmente, anti-intelectual) del modernismo posterior. Referente al pasado, la historia sigue siendo el medio por el que reconocemos lo que es nuevo así como lo que no lo es. Lo que derriba la forma es «un esfuerzo esencialmente formal»; y el sentido de estar ante un fin del tiempo, invocado tan a menudo como una explicación de la diferencia, es de hecho evidencia de similitud (pp. 60-61).

Todas las características que Kermode atribuyó a mediados de la década de los sesenta al «modernismo posterior» se encuentran en las descripciones estándar del postmodernismo. Kermode tiene razón cuando dice que el modernismo posterior no es verdaderamente «revo-

El prefijo *post* es un instrumento terminológico común en el lenguaje de la historia, y es bastante a menudo un medio neutral y conveniente de indicar la posición en el tiempo de ciertos acontecimientos refiriéndolos a un notable momento anterior. El hecho de que un fenómeno específico se caracterizó en términos de su posterioridad con respecto a otro fenómeno no es algo que sugiera en modo alguno inferioridad. Lo que implica el prefijo *post* es, sin embargo, una ausencia de criterios *positivos* de periodicidad, ausencia que es en general algo característico de periodos de transición. Además, en tanto en cuanto los periodos históricos son construcciones jerárquicas, no pueden estar completamente libres de prejuicios valorativos, y esto es incluso más cierto de la historia cultural. Así, desde el punto de vista de la modernidad literaria, podemos sentirnos a veces justificados al valorar tendencias precursoras y, por contraste, infravalorar intervalos que pueden simplemente describirse como teniendo lugar en las repercusiones de ciertos cambios culturales cruciales. El epíteto «pre-romántico», por ejemplo, no sólo destaca a varios poetas de finales del siglo XVIII sino que, convirtiéndoles en precursores de la gran revolución romántica, sitúa sus esfuerzos en una perspectiva histórica favorable; inversamente, el epíteto «post-romántico» puede utilizarse para designar los epígonos del romanticismo o, menos despectivamente, a aquellos escritores que intentaron romper con la influencia romántica pero sin poder librarse completamente de ella y adquirir una identidad literaria realmente nueva.

El epíteto «post-Moderno» fue aparentemente inventado por el historiador-profeta, Arnold J. Toynbee, a principios de la década de 1950. Toynbee pensaba que la civilización occidental había entrado en una fase de transición durante el último cuarto del siglo XIX. Esta transición —hacia qué, no lo supo indicar— le parecía más bien una «mutación» y un apartarse dramáticamente de las tradiciones de la Edad Moderna de la historia occidental. En los volúmenes posteriores de su *Estudio de la Historia* (VIII-XIII, publicados desde 1954) eligió denominar esta época de malestar social, guerras mundiales, y revoluciones, la «Época post-Moderna». La periodización que hace Toynbee de la civilización occidental moderna distingue entre Edad Moderna Temprana (principios del Renacimiento), Edad Moderna (el Renacimiento propiamente dicho y sus repercusiones), Edad Moderna Tardía (período que comienza en el cambio de los siglos XVII y XVIII, con lo que Paul Hazard denominó *La crisis de la conciencia europea*⁵⁸, y que se exten-

lucionario» comparado con el modernismo más antiguo. Sin embargo, los proponentes del postmodernismo tienen también razón si reconocemos que la modernidad es una «tradición contra sí misma» y que la idea (o ilusión) de revolución es su fuerza motriz profunda. Ésa es la razón de que el término postmodernismo, subrayando la ruptura más bien que la continuidad, se acabase finalmente prefiriendo.

⁵⁸ Cf. *A Study of History* (Londres: Oxford University Press, 1954), vol. IX, pp. 182 ss. Hay traducción española: *Estudio de la Historia*. Alianza Editorial, 1970, y Planeta-Agostini, 1985 (Compendio de D. C. Somervell, 3 vols.).

dió a través de la Ilustración hasta bien entrado el siglo XIX), y por último, la Edad post-Moderna (edad que «ha comenzado en las décadas séptima y octava del siglo XIX») ⁵⁹.

En general, la fase post-Moderna de la civilización occidental —que como vemos tiene ya un siglo de edad— podría caracterizarse como una época de *anarquía*. El autor de *Un estudio de la Historia* utiliza este mismo término al hablar del colapso de la idea del mundo racionalista legada a Occidente por los filósofos helenistas. La creencia en la mente consciente, reforzada a través de toda la Edad Moderna de la civilización occidental como consecuencia del redescubrimiento de la Antigüedad por el Renacimiento, fue drásticamente desafiada durante el periodo Moderno Tardío, y cada vez con más intensidad después de la década de 1850. Dentro del amplio marco de la historia intelectual, por ejemplo, este desafío es considerado, entre otras cosas, en el rápido desarrollo de una serie de nuevas ciencias —psicología, antropología, economía política, sociología— que Toynbee considera característicamente «post-Modernas». «En el campo de la Psicología», escribe, «la mente científica occidental post-Moderna estuvo verificando mediante la observación la intuición de Pascal según la cual “el corazón tiene sus razones, de las que la razón no tiene ningún conocimiento”. En el siglo XX de la Era Cristiana una ciencia occidental post-cristiana de la Psicología estaba empezando a explorar el abismo subconsciente de la Psique Humana y a descubrir “leyes de la Naturaleza”, allí reinantes, que no eran las leyes de la Lógica sino leyes de la Poesía y la Mitología» ⁶⁰. Tales descubrimientos, según Toynbee, dan cuenta del total relativismo de la «Edad Moderna Tardía y post-Moderna *intelectualmente anárquicas* [la cursiva es mía]» ⁶¹.

En términos sociales, Toynbee considera la civilización occidental moderna como la era de *la* clase media o burguesa: «... A la palabra “moderna” en el término “Civilización Occidental Moderna” puede dársele, sin inexactitud, una connotación más precisa y concreta traduciéndola como “clase media”. Las comunidades occidentales se hicieron “modernas”, según el significado occidental moderno aceptado de la palabra, justo en cuanto hubieron logrado producir una burguesía que fue al mismo tiempo lo bastante numerosa y lo bastante competente como para convertirse en el elemento predominante de la sociedad. Consideramos que el nuevo capítulo de la historia occidental que comenzó a finales del siglo XV y comienzos del XVI es moderno *par excellence* porque, durante los cuatro siglos siguientes y más, hasta el comienzo de una “Edad post-Moderna” a finales del siglo XIX y prin-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 235. Véase también vol. I (Londres: Oxford University Press, 1934), p. 1, n. 2, donde Toynbee discute que una nueva época (aún sin nombrar) en la historia occidental comienza alrededor de 1875; la misma idea es elaborada en el vol. I, p. 171.

⁶⁰ *Ibid.*, IX, p. 185.

⁶¹ *Ibid.*, p. 189.

cipios del XX, la clase media llevó las riendas en la parte más amplia y prominente del mundo occidental considerado como un todo»⁶². La Edad post-Moderna está «marcada por el surgimiento de una clase trabajadora urbana e industrial»⁶³, y, más generalmente, por el advenimiento de una «sociedad de masas» con un correspondiente sistema de «educación de masas» y «cultura de masas». El capítulo reciente de la historia occidental es claramente una «Época de Problemas», en la que están presentes todos los síntomas de desintegración y ruptura, aunque aún existen esperanzas de que podría evitarse el colapso final de la civilización occidental.

Toynbee ha sido caracterizado como profeta más bien que como historiador, y esta caracterización se aplica perfectamente a su concepción de la «Edad post-Moderna». Aunque su término bastante sorprendente aparece frecuentemente en los últimos volúmenes de *Un estudio de la Historia*, nunca forma el objeto de una definición o análisis sistemáticos. Según aparece, «post-Moderno» es una noción vaga y cuasi-apocalíptica que hace referencia a fuerzas demoniacas oscuras, que, si se liberaran totalmente, podrían destruir las mismas estructuras de la civilización occidental moderna. «Post-Moderna» sugiere irracionalidad, anarquía, e indeterminación amenazante, y a partir de los diversos contextos en los que se utiliza el término, algo queda claro sin duda alguna, a saber, que «post-Moderna» tiene connotaciones abrumadoramente negativas —aunque no necesariamente despectivas—. A pesar de sus críticas a Spengler, Toynbee ha sido a menudo comparado con el filósofo alemán de *La decadencia de Occidente*, y tal comparación parece justificarse por, entre otras cosas, algunos paralelismos existentes entre el concepto de la «Edad post-Moderna» del primero y el *Untergang* (declive) del segundo aplicados a la cultura occidental contemporánea. Esto no significa, sin embargo, que «post-Moderna», incluso en Toynbee, deba considerarse justamente como otra palabra para «decadencia».

La etiqueta pesimista de Toynbee tuvo éxito no tanto con los historiadores como con los críticos literarios. Hacia la década de 1950, tanto «moderno» como «modernismo» habían adquirido un significado histórico-tipológico distinto en el lenguaje de la crítica hasta el punto, como hemos visto anteriormente, de que fue posible oponer «moderno» a «contemporáneo». El epíteto «postmoderno» y después el nombre «postmodernismo» parecían expresar, con apropiada vaguedad, el nuevo sentido de crisis experimentado después de la Segunda Guerra Mundial. El sentimiento de que la literatura modernista (Eliot, Pound, Yeats, Kafka, Mann, etc.) no era ya relevante a una situación social e intelectual dramáticamente cambiada estaba aumentando constantemente entre las generaciones más jóvenes. Utilizado al principio bastante provisionalmente, y no sin un toque de pesimismo respecto

⁶² *Ibid.*, VIII, p. 338.

⁶³ *Ibid.*

al destino de la cultura en una sociedad de consumo en la que aparecían amenazados estándares intelectuales más antiguos, el «postmodernismo» fue adoptado como grito de guerra de un nuevo optimismo populista y apocalíptico, sentimental e irresponsable, que está quizás mejor sintetizado en la noción de una «contracultura». El prefijo «post» aparentemente inocuo se desneutralizó semánticamente y se utilizó retóricamente para expresar un secreto sentido de alegría. Mágicamente, el prefijo pareció eliminar las antiguas restricciones y prejuicios y liberar la imaginación para experiencias nuevas, indefinidas, pero extremadamente emocionantes. Releyendo recientemente el ensayo *The New Mutants* (1965) de Leslie Fiedler, decidí subrayar todas las palabras que comenzaran con este prefijo. El resultado puede dar una idea aproximada no sólo de la «minoría mitológica» que representaba la joven generación hace diez años, sino también del uso casi mágico de «post». El mundo de los «nuevos mutantes» se caracteriza como «post-Modernista», «post-Freudiano», «post-Humanista», «post-Protestante», «post-masculino», «post-blanco», «post-heroico», «post-judío», «post-sexual», «post-Puritano»⁶⁴. Leídos en sus contextos, todas estas palabras tienen connotaciones intensamente aprobatorias.

Entre los primeros críticos que utilizaron el epíteto «postmoderno» estaba Irving Howe, en su «Mass Society and Postmodern Fiction», publicado en *Partisan Review*⁶⁵. Según Howe, el paso del modernismo al postmodernismo se lleva a cabo por el surgimiento de una «sociedad de masas», en la que las diferencias de clase se disipan mucho más de lo que sucediera en el pasado; en la que «los centros tradicionales de autoridad, como la familia, tienden a perder su poder vinculante sobre los seres humanos; en la que la pasividad se convierte en la actitud social y el hombre se transforma en un consumidor, él mismo un producto-de-masas como los productos, diversiones, y valores que absorbe»⁶⁶. Los novelistas postmodernos se enfrentaron a la dificultad históricamente nueva de «configurar un mundo cada vez más informal y a una experiencia cada vez más fluida»⁶⁷. Yo diría que en este ensayo la actitud de Howe con respecto al postmodernismo no fue de antipatía. Más recientemente, en un ensayo como *The New York Intellectuals*, su enfoque ha cambiado dramáticamente:

Nos enfrentamos, entonces, a una nueva fase en nuestra cultura, que en motivo e impulso representa un deseo de desprendernos de nuestra hiriente herencia del modernismo... La nueva sensibilidad es impaciente con las ideas. Es impaciente con las estructuras literarias de complejidad y coherencia, lemas sólo ayer de nuestra crítica. Quiere en su lugar obras de literatura —aunque literatura puede que sea

⁶⁴ *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, pp. 379-400.

⁶⁵ «Mass Society and Postmodern Fiction», *Partisan Review*, 26 (1959): 420-436. Reeditado en Irving Howe, *The Decline of the New*, ed. cit., pp. 190-207.

⁶⁶ Howe, *The Decline of the New*, pp. 196-97.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 198.

la palabra equivocada— que serán tan absolutas como el sol, tan indiscutibles como el orgasmo, y tan deliciosas como un chupa-chups... No tiene gusto por el comerse-las-uñas ético de esos escritores de izquierdas que sufrieron la derrota y no pudieron aceptar de nuevo el narcótico de la certeza. Le ponen enferma aquellos enaltecimientos de ironía que nos dio Mann, enferma aquellas visiones de entrapamiento a los que nos llevó Kafka, enferma aquellas evasivas del horror diario y la gracia que nos dejó Joyce. Respira desprecio por la racionalidad, impaciencia con la mente... Le aburre el pasado: porque el pasado es un esquírol⁶⁸.

De lo que parece resentirse más Irving Howe es del gusto que el postmodernismo tiene por el clamor público. El modernismo fue una «cultura minoritaria» que se definió a sí misma oponiéndose a una «cultura dominante». Pero la «nueva sensibilidad es un éxito desde el mismo principio. El público de clase media, ansioso de emociones y humillaciones, le da la bienvenida: igual hacen los medios de comunicación de masas...; y naturalmente aparecen intelectuales con teorías prácticas»⁶⁹.

Tomando prestado el epíteto «postmoderno» de Arnold Toynbee, Harry Levin hace también la distinción entre moderno y postmoderno. Así, en una nota introductoria a su ensayo *What was Modernism?* (1960), escribe:

En tanto en cuanto somos aun modernos, discutiría, somos los Hijos del Humanismo y de la Ilustración. Identificar y aislar las fuerzas de la sinrazón ha sido, en cierto sentido, el triunfo del intelecto. En otro sentido ha reforzado esa corriente de fondo anti-intelectual que, al subir a la superficie, preferiría denominar postmoderna⁷⁰.

Observamos que para Harry Levin —así como para Irving Howe— «moderno» y «postmoderno» están lejos de ser etiquetas históricas o culturales meramente neutrales, empleadas para propósitos de clasificación; implican juicios de valor (y prejuicios también). Así, en el contexto en el que Levin hace uso de ello, «postmoderno» expresa un claro y fuerte sentido de desaprobación; este sentido resaltaría incluso de un modo más intenso y claro cuando se le examinara contra el fondo de la concepción crítica de Levin considerada como un todo. En una reciente «Personal Retrospect», cuya intención es servir de introducción a su volumen *Grounds for Comparison* (1972), Levin se incluye (no sin una sutil huella de autoironía) entre los «pesados y antiguos liberales humanistas» cuyas posiciones están amenazadas por la huella contemporánea de apocalipsis anti-intelectual. «Si ahora nos estamos enfrentando a un apocalipsis», escribe Levin, «entonces puede

⁶⁸ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁰ Harry Levin, *Refractions* (Nueva York: Oxford University Press, 1966), p. 271. Para el uso de «post-moderno» véase también p. 277.

que quizás necesitemos críticos con sensibilidades apocalípticas, como por ejemplo George Steiner, más bien que pesados y antiguos liberales como, por ejemplo, el Catedrático de Universidad Trilling y yo mismo»⁷¹.

La muerte del modernismo fueron buenas noticias para otros críticos que emplearon «postmoderno» y «postmodernismo» en un sentido enfáticamente positivo. El modernismo había sido intelectual, arrogante y esotérico, y no había necesidad de ponerse de luto por su muerte. El único problema fue que el modernismo había fallecido de un modo aristocrático discreto, y no todo el mundo fue consciente de que estaba realmente muerto. De aquí la necesidad de proclamar su defunción. Fiedler escribió en 1970:

Estamos viviendo, hemos estado viviendo durante dos décadas —y hemos tomado realmente conciencia del hecho desde 1955— a través de los dolores de muerte del Modernismo y de los dolores de parto del Postmodernismo. El tipo de literatura que se había atribuido a sí mismo el nombre de Moderna (con la presunción de que representaba el último avance en sensibilidad y forma, que más allá de él la novedad no era posible), y cuyo momento de triunfo duró desde un punto justamente anterior a la Primera Guerra Mundial hasta otro justamente después de la Segunda Guerra Mundial, está muerto, esto es, pertenece a la historia y no a la realidad⁷².

La nueva época es, en perfecto contraste con el espíritu autoconsciente de «análisis, racionalidad, dialéctica anti-romántica» incorporada en la literatura modernista, «apocalíptica, anti-racional, descaradamente romántica y sentimental; una época dedicada a una feliz “misología”^{*} e irresponsabilidad profética; una, en todo caso, desconfiada de la ironía protectora y de una autoconciencia demasiado amplia»⁷³.

Comparar a los postmodernos con los modernos se ha convertido en la última forma adoptada por la antigua y secular *Querella* entre Antiguos y Modernos. Un ejemplo interesante es el que nos ofrece Ihab Hassan que trata este tema en «POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography», que apareció por primera vez en 1971 en *NLH*⁷⁴ y fue incluido posteriormente en *Paracriticisms* (1975). En este artículo Hassan hace una comparación en toda regla entre modernismo y postmodernismo, comparación que —aunque no

⁷¹ Levin, *Grounds for Comparison* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972), p. 15.

⁷² Fiedler, *op. cit.*, vol. II, p. 461. Interesado como estoy por la semántica, no puedo evitar observar el resentimiento que el nombre «Moderno» evoca en esta cita.

* Del griego «misología» (mis + logos), esto es, un rechazo, desconfianza u odio del argumento, razonamiento o ilustración (*Webster's Third New International Dictionary*, vol. II, p. 1444)

⁷³ *Ibid.*, pp. 462-463.

⁷⁴ «POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography», *New Literary History* 3 (1971): 5-30. Reeditado en Ihab Hassan, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (Urbana: University of Illinois Press, 1975), pp. 39-59.

trata específicamente la cuestión del valor— tiende a demostrar que el post-modernismo, siendo en todos los aspectos diferente al modernismo, no es en modo alguno menos significativo como fenómeno cultural. Esta comparación merece discutirse de un modo más extenso.

La noción de Hassan del modernismo —que no difiere mucho de la de gran parte de los críticos ingleses y americanos contemporáneos— incluye la vanguardia «histórica» en el sentido continental (a saber, el futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, etc.) pero es mucho más comprensiva que ésa, incluyendo prácticamente todo movimiento y casi toda personalidad de cualquier importancia en la cultura occidental de la primera mitad de nuestro siglo. Este enfoque extremadamente amplio subraya el hecho de que casi ninguno de los críticos americanos de la literatura del siglo XX distinguen prácticamente entre modernismo y vanguardia. De modo implícito, y a veces explícito, ambos términos son considerados sinónimos. Aquí tenemos uno de los muchos ejemplos recientes posibles, extraído de una crítica de la obra *Theory of the Avant-Garde* de Poggioli, publicada en *Boundary 2*. El autor, Robert Langbaum escribe: «Por vanguardia en el título entiéndase modernismo. El fallecido Catedrático de la Universidad de Harvard Poggioli entiende por vanguardia lo que casi todos nosotros entendemos por modernismo, y ha escrito de hecho el que probablemente sea el mejor libro sobre el modernismo»⁷⁵. Esta equivalencia resulta sorprendente e incluso desconcertante para un crítico familiarizado con el uso continental del término vanguardia. En Francia, Italia, España y otros países europeos la vanguardia, a pesar de sus diversas y a menudo pretensiones contradictorias, tiende a ser considerada como la forma más extrema de negativismo artístico —siendo el arte mismo la primera víctima—. En cuanto al modernismo, cualquiera que sea su significado específico en diferentes idiomas y para diferentes autores, no expresa nunca ese sentido de negación universal e histórica tan característico de la vanguardia. El antitradicionalismo del modernismo es a menudo sutilmente tradicional. Ésa es la razón de que sea tan difícil, desde un punto de vista europeo, concebir a autores como Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann, T. S. Eliot, o Ezra Pound como representantes de la vanguardia. Estos escritores tienen efectivamente muy poco, si es que algo, en común con tales movimientos típicamente de vanguardia como el futurismo, dadaísmo, o surrealismo. Por tanto, si queremos operar consistentemente con el concepto de modernismo (y aplicárselo a tales escritores como los anteriormente mencionados), es necesario distinguir entre modernismo y vanguardia (vieja y nueva). Es cierto que la modernidad definida como una «tradicón contra sí misma» hizo posible la vanguardia, pero es igualmente cierto que el radicalismo negativo y el anti-esteticismo siste-

Robert Langbaum, crítica de *Theory of the Avant-Garde* por Renato Poggioli, en *Boundary 2*, t. 1, otoño 1972, p. 234.

mático de la segunda no le deja lugar a la reconstrucción artística del mundo que intentaron los grandes modernistas.

Para comprender mejor la extraña relación existente entre el modernismo y la vanguardia (relación tanto de dependencia como de exclusión), podemos considerar a la vanguardia como, entre otras cosas, una *parodia de la modernidad* misma deliberada y autoconsciente. El *status* de la parodia es mucho más ambiguo de lo que uno podría sospechar. Superficialmente, una parodia está ideada para castigar, generalmente mediante la exageración, ciertos defectos ocultos o incompatibilidades del original en el que se inspira. En un nivel más profundo, el parodista puede, sin embargo, admirar secretamente la obra que se propone ridiculizar. Se requiere incluso una cierta cantidad de elogio por un autor por parte de quien sería su parodista. ¿Quién intenta parodiar algo que uno cree que es completamente insignificante o carente de valor? Además, para que una parodia tenga éxito debe expresar, junto con su crítica del original, un grado de parecido, un grado de fidelidad tanto a la letra como al espíritu del original. Idealmente, una parodia debe parecer ser al mismo tiempo una parodia y ofrecer la posibilidad de poder casi confundirse con el original mismo. Considerada como una parodia de la modernidad, la vanguardia ilustra todas estas ambigüedades, y aunque a menudo es basta y tosca (como lo son casi todas las parodias reales), puede parecerse a veces tanto a su modelo como para confundirse con él.

Volviendo a la posición de Hassan, su interés se encuentra en el hecho de que sintetiza un enfoque característico de una línea reciente de desarrollo en la crítica anglo-americana (línea que ilustra la reacción contra la Nueva Crítica, y más generalmente, contra el formalismo). En su caso, el postmodernismo es mucho más que una nueva etiqueta crítica: comunica un sentido de compromiso, como opuesto al requisito de separación y objetividad de los formalistas, y un sentido de libertad de la tradición (incluyendo la tradición autocrítica modernista); de aquí el descubrimiento de la «paracrítica», y una cierta cualidad juguetona perceptible a través de todo el ensayo. La comparación de Hassan entre modernismo y postmodernismo, aunque no sea sistemática, procede dividiendo los dos períodos culturales en una serie de rúbricas con las que están de acuerdo los estudiantes más destacados de la modernidad en literatura y artes, de Ortega a Poggioli: Urbanismo, Tecnología, «Deshumanización», Primitivismo, Antinomianismo* y Experimentalismo. Hassan indica tanto el tinte modernista como postmodernista de cada término.

* Antinomianismo: Doctrina teológica según la cual por medio de la fe y el don de la gracia dado por Dios a través del evangelio a un cristiano se le libera no sólo de la ley de Moisés del Antiguo Testamento y de todas las formas de legalismo sino también de toda ley incluyendo los estándares de moralidad generalmente aceptados y existentes en cualquier cultura dada. *Webster's Third International Dictionary*, vol. 1, p. 95.

El *urbanismo*, por ejemplo, se caracteriza en el postmodernismo por las siguientes características, enumeradas en un estilo deliberadamente telegráfico:

La ciudad y la Aldea Global (McLuhan) y la Tierra como Nave Espacial (Fuller). La ciudad como cosmos. —Mientras tanto, el mundo se divide en bloques inefables, naciones, tribus, clanes, partidos, lenguas, sectas. Anarquía y fragmentación por doquier... —La naturaleza recuperada parcialmente por el activismo ecológico, la revolución verde, renovación urbana, etc. —Mientras tanto, Dionisos ha entrado en la ciudad: motines en la prisión, crimen urbano, pornografía, etc.

Respecto a la *tecnología*, el autor subraya la «tecnología incontrolada, desde la ingeniería genética y el control del pensamiento hasta la conquista del espacio», observando posteriormente que el arte «sigue la tendencia de lo efímero» y enfrenta al lector con el dilema: «¿El ordenador como sustituto de la conciencia o como extinción de la conciencia?»

En lo concerniente a la *deshumanización*, para dar un último ejemplo de cómo elabora Hassan su comparación, la poderosa idea de Ortega es desarrollada en un nuevo contexto histórico: mientras que la antigua deshumanización se llevó a cabo principalmente entre las líneas elitistas, el postmodernismo se caracteriza por un profundo «anti-elitismo, anti-autoritarismo. Difusión del yo. Participación. El arte se hace comunal, opcional, gratuito, o anárquico. La ironía se hace radical, un juego de autoconsumo. Lienzo negro o página negra. Silencio. También comedia del absurdo, humor negro, parodia insana».

La conclusión de Hassan es que el modernismo «creó sus propias formas de Autoridad», mientras que el postmodernismo «ha tendido hacia la Anarquía, con una complicidad más profunda con las cosas que se derrumban».

He citado ampliamente este artículo no sólo para indicar algunas ideas o sugerencias interesantes sino para mostrar también el peligro que implica utilizar conceptos excesivamente extensos. Tomando el término vanguardia en su aceptación continental podemos sostener que lo que Hassan denomina postmodernismo es principalmente una extensión y diversificación de la vanguardia de pre-guerra de la Segunda Guerra Mundial. Históricamente hablando, muchas de las observaciones postmodernistas definidas por Hassan pueden retrotraerse fácilmente al Dada y, no raramente, al surrealismo. Así, el anti-elitismo, anti-autoritarismo, gratuidad, anarquía, y, finalmente, el nihilismo se encuentran claramente implicados en la doctrina dadaísta del «antiarte por el antiarte» (la fórmula de Tristan Tzara). Referente al objeto hallado y al bote de sopa firmado, son evidentemente una continuación —a modo de epígono, y, supondría yo, de forma deliberada— de los famosos *ready mades** de Marcel Duchamp y Man Ray. La idea de azar es tam-

* «Ready mades» u «objetos hallados» (es decir, cualquier elemento encontrado al que el pintor consideraba provisto de cualidades artísticas) (*Diccionario de Arte y Artistas*, Peter and Linda Murray, p. 173. Instituto Parramón Ediciones, Barcelona, 1978).

bién un descubrimiento del Dada, y fue teorizada y aplicada no sólo por los dadaístas sino también por los surrealistas en sus doctrinas de la «escritura automática» y el «objeto surrealista».

El espacioso paralelo de Hassan se llevó a cabo en más de una ocasión contrastando las tendencias neodadaístas o neosurrealistas en la cultura reciente con recomendaciones explícitamente elitistas o puristas de algunos notables modernistas (T. S. Eliot, por ejemplo); o contrastando el radicalismo de izquierdas tan extendido en el postmodernismo con las actitudes «criptofascistas» de Yeats, Lawrence, Pound o Eliot (considerados, todos ellos, como ilustradores de ese tipo de modernismo). Pero ¿qué sucede con otros escritores cuyos nombres se citan a menudo como ejemplos del modernismo? ¿Qué sucede con Kafka, Proust, Gide, Thomas Mann, Herman Broch, Malraux y tantos otros? La generalización de Hassan es apresurada. También, parece olvidar que su concepto de modernismo incluye la vanguardia continental y que la vanguardia era principalmente anti-elitista y —con algunas notables excepciones entre los futuristas italianos— fuertemente atraída por diversas formas de izquierdismo (comunismo, trotskismo, anarquismo, etc.).

Ciertamente, la noción de élite estuvo implicada en el concepto de vanguardia, pero esta élite, como hemos visto anteriormente, se comprometió con la destrucción de todas las élites, incluida ella misma. La idea se adoptó bastante seriamente por todos los representantes genuinos de la vanguardia. Esto implicaba, entre otras cosas, el rechazo categórico del principio de jerarquía en todas las profesiones de la vida y principalmente, como es evidente, en el arte mismo. En este aspecto, la pretensión de los surrealistas de que carecían de talento —y su opinión de que el talento era efectivamente el peor insulto que podría decirseles a la cara por sus oponentes o incluso por sus partidarios bien-intencionados pero *naïves*— es consistente con el espíritu de toda vanguardia. El argumento de que la cultura postmoderna es anti-elitista *porque* es popular —en el caso específico de los escritores, porque ya no se avergüenzan del «fenómeno de los *best-sellers*»* — parece completamente sofisticado. Ser popular en nuestra época es crear para el mercado, responder a sus demandas —incluyendo la gran y bastante reconocible demanda para la «subversión»—. La popularidad es equivalente a aceptar si no el «Sistema», entonces su manifestación más directa, el Mercado. El resultado de sumisión a las fuerzas del Mercado no es ni elitista ni anti-elitista (ambas nociones han sido demasiado utilizadas hasta el punto de vaciarlas de contenido). Respecto a los artistas verdaderamente grandes que representan el espíritu del postmodernismo —por ejemplo, Beckett o incluso Pynchon— no son en modo alguno más «populares» o accesibles al público en general

* *Best-seller* (plural, *best sellers*). Se prefiere el empleo de «éxito de venta» o «más vendido». En todo caso, se escribe en cursiva (*Libro de Estilo*, «El País», 11.ª ed., p. 227).

de lo que lo fueron los más sofisticados entre los modernistas o vanguardistas.

INTELLECTUALISMO, ANARQUISMO Y ESTASIS

Comparada con la vieja vanguardia, la nueva vanguardia, postmodernista, parece, en una de sus principales direcciones, más sistemáticamente implicada en el pensamiento teórico. Este tipo altamente intelectualizado de neovanguardia es más activa en la Europa continental. Los anteriores miembros del *Grupo 63* (Eduardo Sanguineti, Umberto Eco, Nani Balestrini, etc.), los novelistas franceses comprendidos bajo la etiqueta del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget, etc.), el grupo parisino *Tel Quel*, cuyos miembros, monomaniacos de la idea de Revolución, combinan con impunidad al Marqués de Sade y a Marx, Mallarmé y Lenin, Lautréamont y Mao (Phillipe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, etc.), el grupo de Stuttgart de poetas concretos dirigidos por el científico Max Bense —están entre los representantes más conocidos e influyentes de esta nueva vanguardia—.

En Inglaterra y los Estados Unidos una tendencia más espontánea y, por así decirlo, anarquista comenzó a autoafirmarse con el movimiento *Beat* de la década de 1950 (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, etc.), con el grupo de Liverpool de poesía *Pop* (Adrian Henry, Roger McGough, Brian Patten), con el ahora muerto *Living Theatre** (Julian Beck, Judith Malia), y, en música, con John Cage. Pero, como claramente muestra el caso de John Cage, las técnicas disruptivas —aleatorias o de otro tipo— características del anarquismo estético no funcionan sin un alto grado de sofisticación y conciencia de temas teóricos. El intento de «descubrir medios para dejar que los sonidos sean ellos mismos más bien que vehículos para las teorías construidas-por-el-hombre o expresiones de sentimientos humanos» —como indica Cage en su libro *Silence*⁷⁶— puede serle significativo sólo al *connoisseur*** o al esnob, pero no al hombre de la calle que puede ser muy bien un sincero consumidor de *kitsch* y no importarle los sonidos puros, desprendidos de su significado humano. Lo mismo se aplica a las especulaciones sobre la «inmediatez sensual» de la imagen promocionada al rango de norma estética en *Contra la interpretación*

* Esto es, *Teatro vivo*.

⁷⁶ John Cage, *Silence* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961), p. 10.

** *Connoisseur*; *connoisseur*: Términos para designar al entendido en arte, de fina apreciación estética, y que sabe combinar en sus estudios los puntos de vista estéticos con la erudición. La palabra original, francesa, ha dado en inglés *connoisseur*. Ambos vocablos se usan hoy indistintamente (*Diccionario de Términos de arte y arqueología*, Guillermo Fatás-Gonzalo M. Borrás, Guara Editorial, p. 59, 1980).

de Susan Sontag⁷⁷. No es fortuito que tales teorías resulten ser perfectamente paralelas con las que tratan sobre la literalidad (*littéralité*) defendidas en Francia por los representantes de la *nouvelle critique* (asociadas algunas de ellas con *Tel Quel*). Así, la poesía moderna —según Gérard Genette— tiende a suprimir cualquier distancia entre letra y significado, y a abolir la vieja trascendencia del significado en relación con el texto. Hoy día, «la literalidad del lenguaje», escribe Genette, «aparece como el ser mismo de la poesía y nada sería más perturbador para quien se adhiere a tal opinión que la idea de una posible traducción de un cierto espacio separando la letra del significado»⁷⁸.

A la larga, a pesar del aparente vacío, existe una semejanza esencial entre lo que hemos denominado la neovanguardia intelectual y la tendencia anarquista. El principio unificador de los dos aspectos principales del arte de neovanguardia es su común impulso *anti-teleológico*. Como correctamente indica Leonard Meyer, lo que está implicado en el arte contemporáneo es «un conjunto de fines radicalmente diferentes, bien sean estos fines logrados mediante mi cuidado cálculo como sucede en la música de Stockhausen, los cuadros de Tobey o Rothko, y los escritos de Beckett y Alain Robbe-Grillet, o mediante operaciones fortuitas como sucede en la música de Cage, los cuadros de Mathieu, o el teatro del azar representado en la obra *The Marrying Maiden* de MacLow. Y lo que subyace a esta nueva estética es una concepción del hombre y del universo, que es casi la contraria de la opinión que ha dominado el pensamiento occidental desde sus comienzos»⁷⁹.

Una de las características de nuestro tiempo, según se revela en la situación pública de la nueva vanguardia, es que hemos empezado a acostumbrarnos al cambio. Incluso los experimentos artísticos más extremos parecen despertar poco interés o emoción. Lo imprevisible se ha hecho previsible. Generalmente, el ritmo en aumento del cambio tiende a disminuir la relevancia de cualquier cambio particular. Lo nuevo ya no es nuevo. Si la modernidad ha presidido la formación de una «estética de la sorpresa», este parece ser el momento de su total fracaso. Hoy día los productos artísticos más diversos (que cubren todo el ámbito que va de lo esotéricamente sofisticado al puro *kitsch*), esperan juntos en el «supermercado cultural» (noción irónicamente homóloga a la del «museo imaginario» de Malraux) a sus consumidores respectivos. Estéticas que se excluyen mutuamente coexisten en

⁷⁷ *Against Interpretation*, ed. cit., pp. 13-23. Comentando la película *El último año en Marienbad* y el hecho de que había sido «conscientemente diseñada... para acomodar una multiplicidad de interpretaciones igualmente plausibles», Susan Sontag escribe característicamente: «Pero la tentación de interpretar debe resistirse. Lo que importa en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible y sensual de algunas de sus imágenes...» (p. 19).

⁷⁸ Gérard Genette, *Figures I* (París: Editions du Seuil, 1966), p. 206.

⁷⁹ Meyer, p. 72.

un tipo de punto muerto, incapaz ninguna de ellas de desempeñar un rol realmente de liderazgo. La mayoría de los analistas del arte contemporáneo están de acuerdo en que vivimos en un mundo pluralista en el que todo está permitido en principio. La vieja vanguardia, destructiva como era, se engañaba a veces pensando que realmente había nuevos caminos que abrir, nuevas realidades que descubrir, nuevas perspectivas que explorar. Pero hoy día, cuando la «vanguardia histórica» ha tenido tanto éxito como para convertirse en la «vanguardia crónica» del arte, tanto la retórica de la destrucción como la de la novedad han perdido cualquier indicio de atractivo heroico. Podríamos decir que la nueva vanguardia postmodernista refleja a su propio nivel la estructura «modular» en aumento de nuestro mundo mental, en el que la crisis de las ideologías (manifestándose por medio de una extraña proliferación cancerígena de micro-ideologías, mientras que las grandes ideologías de la modernidad están perdiendo su coherencia) hace cada vez más difícil establecer jerarquías de valores convincentes.

Esta situación en lo que se refiere a las artes ha sido descrita con perspicacia en la obra *Music, the Arts, and Ideas* (el capítulo titulado «History, Stasis, and Change») de Leonard Meyer. La historia, sostiene el autor, es una «construcción jerárquica», y periodización —«algo más que un modo conveniente de dividir el pasado»— es una consecuencia necesaria del carácter gradual de la historia, que se haría incomprendible «si no se articulara jerárquicamente en reinados, épocas, períodos de estilo, movimientos y cosas así...».

Pero tal enfoque resultaría inapropiado en lo que se refiere a nuestro tiempo. Las artes se caracterizan hoy día, cree Meyer, por un «estado-permanente fluctuante». El cambio está en todos sitios pero nosotros vivimos, culturalmente, en un mundo perfectamente estático. La contradicción es sólo aparente, porque la estasis «no es la ausencia de novedad y cambio —una quietud total— sino más bien la ausencia de un cambio secuencial ordenado. Como las moléculas corriendo al azar en un movimiento browniano*, una cultura ajetreada con actividad y cambio puede no obstante ser estática»⁸⁰.

Esta estasis me parece una consecuencia de las irreducibles contradicciones implicadas en el concepto de tiempo de la modernidad. Tales contradicciones han sido autoconscientemente exageradas por la vanguardia, que se ha esforzado por llevar a toda forma de arte individual al punto de la más profunda crisis. En este proceso, tanto la modernidad como la vanguardia

* Movimiento Browniano o mecanismo browniano (debe su nombre a Robert Brown, fallecido en 1858, botánico escocés que lo descubrió); el peculiar movimiento azaroso que muestran las partículas microscópicas tanto de sustancias orgánicas como inorgánicas cuando se suspenden en líquidos o gases y que es causado por el impacto de las moléculas del fluido que rodea a las partículas (*Webster's Third International Dictionary*, vol. 1, p. 284).

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 93, 102.

han desplegado una extraordinaria imaginación de crisis; y juntas han logrado crear una sensibilidad compleja, a menudo irónica y autoirónica para la crisis, que parece ser tanto su último logro como su resultado inevitable.

Como resultado, lo viejo y lo nuevo, construcción y destrucción, belleza y fealdad se han convertido a través de la relativización casi en categorías carentes de significado. Arte y antiarte (la segunda noción considerada no sólo en el polémico sentido dadaísta sino refiriéndose también a la inmensa variedad de productos del *kitsch*) se han fusionado. Y la estasis es sólo el aspecto más observable de una crisis que parece haberse convertido en el principal criterio de cualquier actividad artística significativa.