

Las aporías de la vanguardia



Hans Magnus
Enzensberger

Las aporías de la vanguardia

Hans Magnus Enzensberger

Traducido por Pablo Simon
Revista Sur, Buenos Aires, N° 285
noviembre y diciembre de 1963

La paginación se corresponde
con la edición impresa

letrale

LAS APORÍAS DE LA VANGUARDIA

Desde hace varias generaciones cualquiera que cubra planos de colores, cuartillas de letras o pentagramas de notas puede considerarse embanderado en la vanguardia. Ha habido quienes no han hecho uso de esta posibilidad. Aquel que no vacila en calificar de vanguardista a un autor como Franz Kafka, ya por tan pretenciosa palabra queda convicto de ligereza muy grande; el propio Kafka jamás la hubiera pronunciado. Tampoco Marcel Proust ni William Faulkner ni Bertolt Brecht ni Samuel Beckett. Ninguno de ellos, que sepamos, ha invocado este término, que hoy integra el vocabulario de las reseñas con que los editores acompañan los libros que publican pero sobre cuyo sentido, como si estuviese establecido de una vez por todas, no reflexiona prácticamente ninguno de los muchos que tan sueltamente lo emplean.

Reza esto tanto para los partidarios de la vanguardia como para sus detractores. Lo que los distingue son sus juicios, no sus premisas. Unos y otros utilizan sin discriminar un concepto discriminativo que hace más de cien años fue acuñado con fortuna en París (*avantgarde*) y desde entonces viene circulando como piedra de toque que no hay por qué tocar. Los espíritus que ella divide suelen entregarse a una controversia permanente de comienzos mal definidos y que puede ser continuada indefinidamente. Cambian los “ismos” y los nombres pero no el esquema. Desde *Full and true account of the battle between the ancient and the modern books*, de Swift (1710), esta contienda ha perdido mucho en originalidad y brillo; sigue en

pie, empero, la conceptualidad harto modesta con que desde siempre se ha contentado. Las actividades huera de los contendores, sea cual fuere el bando en que militen, se caracterizan por una ingenuidad deprimente; recuerdan a los personajes del drama de familia burgués, a cuyo trasnochado conflicto entre padre e hijo pretenden reducir la marcha de la historia. Lugares comunes como los de la juventud fogosa que tarde o temprano habrá de ver reducidos sus excesivos bríos, del ímpetu de los jóvenes y de la sabiduría de los hombres maduros, del espíritu sereno y sabiamente conservador de los viejos que recuerda regocijado su propio levantisco pasado, y otros por el estilo, definen la atmósfera en que se desenvuelven tales debates, poniendo en evidencia su falta de sentido histórico. En efecto, no es sólo trillada, sino ahistórica la fe ciega que se complacen en depositar en el gastado concepto de generación, como si la vida de las artes, y no la de las triquinas, fuese la sujeta a la ley biológica de la sucesión de las generaciones, o como si la substancia de un himno de Hölderlin o de una pieza de Beckett quedase determinada por el “año” del autor. Quien distingue de manera tan simple entre lo antiguo y lo nuevo, o entre los viejos y los jóvenes, muestra —por los mismos criterios que elige— que se halla alistado en las filas del filisteísmo. Las más simples proposiciones dialécticas le serán ajenas. No sólo no comprende, sino que incluso le resulta ininteligible el hecho de que la permanencia de antiguas obras de arte la decide exclusivamente su presencia en la producción actual, la cual a un tiempo las consume y las remoza, y eso que esta comprensión fue alcanzada ya en los albores del pensamiento europeo: ya decía Heráclito, en efecto, que “Lo viejo, trastrocándose, se hace joven y lo joven, trastrocándose de nuevo, se hace viejo.”

La disputa entre los partidarios de lo antiguo y de lo nuevo no resulta insoportable no sólo por arrastrarse interminablemente, sin definirse y sin definición posible, sino porque su esquema mismo no sirve. La alternativa que plantea no es sólo trivial; es radicalmente falsa. La apariencia de simetría intemporal en que se envuelve es destruida por la historia, que se encarga de arrollar y desmentir todas las posiciones ahistóricas. Resulta que no bien las artes entran en la órbita del totalitarismo, la ingenua controversia en torno de la vanguardia (mejor dicho, de lo que se tiene por tal) asume rasgos sangrientos. El espejismo intemporal de la simetría de lo antiguo y lo nuevo es deshecho brutalmente y por debajo de ella asoma su fondo real. Jamás se dio el caso de que una vanguardia llamara a la policía para deshacerse de sus adversarios; han sido siempre las “fuerzas sanas de la tradición” las que han sancionado la censura, la quema de libros, el amordaza-

miento y aun el asesinato como prosecución de su crítica por otros medios, echándoselas de liberales hasta tanto las circunstancias políticas les permitieran —más propiamente, les ordenaron— emular procedimientos contundentes.

Sólo llegado ese momento (y este momento siempre llega “del otro lado del río”) juegan las categorías de progresista y reaccionario en las artes. Verdad es que apenas si son menos dudosas y gastadas que las de antiguo y nuevo; además, han sido manejadas por tantos embaucadores, que ya ostentan para siempre las marcas del abuso. Con todo, pueden invocar su historicidad: no se prestan para el análisis de procesos biológicos, sí para el de procesos históricos. Mientras en algún punto del planeta las cuestiones estéticas sean dirimidas por la violencia, o mientras exista siquiera la posibilidad concreta de ello, son imprescindibles; lo que equivale a decir que lo son en todas partes y por tiempo indefinido. No tienen necesidad de una fundamentación metafísica; son de utilidad puramente instrumental¹. Requieren, pues, ser reexaminadas constantemente; como todo arbitrio indispensable, ponen en peligro a quien la utiliza en cuanto confía ciegamente en ellas. Lo que diferencia a la postura progresista de la reaccionaria es, precisamente, su estar abierta a la duda. La prontitud para rectificar cualquier tesis establecida, para examinar sin cesar las propias premisas, es consubstancial a toda crítica progresista. En contraste con ello, la crítica reaccionaria cree tener razón se podría decir automáticamente, en todas las circunstancias. Se considera dispensada de reflexionar sobre sus supuestos. Si, por un lado, sabe adaptar dúctilmente su juicio a las constelaciones de los factores de poder, por otro le consta lo que debe ser tenido por sano, bello y positivo.

La crítica reaccionaria muestra su faz violenta después de la toma del poder. Hasta entonces opera en los matorrales de los conventículos, en la espesura de los libros de texto y de la “educación estética”, mientras que en campo abierto procede con cierta cautela. En condiciones democráticas, se ve obligada a negarse a sí misma, y llega hasta a incluir, tácitamente, en

¹ Allí donde se confunde tiniebla con profundidad suele aplicarse al esclarecimiento el epíteto de “vulgar”. En tal atmósfera espiritual es quizás necesario señalar que el concepto de progresista no tiene por qué tener nada de color de rosa. No presupone en absoluto optimismo o la convicción de que el hombre tiende a la perfección ni tampoco la de que evoluciona hacia ella necesariamente. Quien se mantiene adherido a ese concepto, simplemente, dice no a una negación cuya realidad no puede ser puesta en duda ante la vuelta a la edad de los trogloditas que en todas partes se está encarando. Basta tratar de mantenerse en su sitio y resistir la regresión general para aparecer como uno que avanza en medio de la masa que retrocede y, así, como un perturbador. El concepto de progreso es, pues, un obstáculo para quienes practican el retroceso.

su canon de lo imperecedero lo que antes había proscrito; en cuanto una obra moderna deja de ser nueva, de comportar un riesgo, es rápidamente reivindicada como “obra clásica de la modernidad” por la misma crítica que durante décadas había tratado en vano de demolerla con sus “firmes principios”. Una vez incorporada al patrimonio que debe preservarse, queda propiamente muerta, vale decir, sustraída a la crítica y exhibida como reliquia embalsamada. ¡He aquí al crítico reaccionario que se pone de parte de lo que no ha logrado destruir y cree todavía que con ello da pruebas de amplitud de miras! Mientras no pueda imponer su doctrina con ayuda de la policía, llega hasta a avenirse al armisticio, echándose las de mediador y de hombre ecuánime, que “está por encima de todo”. El pluralismo social se convierte, por el momento, en acolchado estético: en la noche de la libertad, todos los gatos son pardos, entonces; todas las obras tienen razón de ser; la pacotilla “complementa” la obra maestra, y con la validez de todos los juicios se pretende escamotear el discernimiento.

Neutralidad semejante, que se complace en presentarse como “amplitud de miras”, se encarga por sí misma de mostrar su verdadera faz. Al primer indicio de que las cuestiones estéticas serán resueltas en adelante por el poder estatal, se cambia en lo que recónditamente ha sido siempre. Bajo el terror, lo desate un Goebbels o un Zdanof, no hay tolerancia, lo que significa para la crítica reaccionaria que ante las víctimas de ese terror puede prescindir de ella. Tanto más tranquilamente puede reposar en sus propias convicciones, mientras cuide de mantener los criterios de su acción bien ajustados a las directivas oficiales.

Estas directivas son siempre las mismas: “Debe ponerse el acento en lo ideológico”. El producto artístico no tiene valor alguno por sí; sólo cuenta como “exponente” de la postulada “concepción del mundo”, que él debe “reproducir adecuadamente”. “Lo que importa no es la específica factura artístico-formal sino esta posición última, ideológica”. Apélase sin ambages al oportunismo: el escritor debe “ponerse de parte de las tendencias decisivas del tiempo, que tarde o temprano llegarán a ser las dominantes”, situarse en el terreno que le asigna la crítica reaccionaria. Queda así fijada “la línea”, que traerá aparejado “el optimismo justificado, y sumamente fecundo para las artes, en el plano de la historia universal”. La tarea de las artes consiste en proporcionar un “realismo que refleja fielmente la vida” y un “positivismo integral”, y “plasmar desde dentro al hombre del porvenir”. “La voluntad y la aptitud para crear esa realidad positiva nueva” facilitan la “elección entre la salud social y la enfermedad social”. “Queda así lograda” —¡literalmente!— “tal elevación de la atalaya” que ya no

cabe duda de cuál es el chaleco de fuerza que el vigía piensa poner a las artes: vanguardia —o lo que él entiende por tal— es sinónimo de “decadente”, de “perverso”, de “cínico”, de “nihilista” y de “patológico”. Tal el léxico manejado en su hora por el órgano oficial del nacionalsocialismo, y leyendo hoy los diarios que aparecen entre Bonn y Passau no hace falta mucha sagacidad para darse cuenta de que la mentalidad que expresaba no se ha extinguido en tierra alemana. Sin embargo, las citas que anteceden no son lechuga del huerto fascista; tampoco provienen de la Nueva Alemania. Su autor es reputado como el crítico de literatura más inteligente, más distinguido y valiente con que cuenta el comunismo. Están extraídas del libro de Georg Lukacs que lleva el título de *En contra del realismo mal entendido*, cuya publicación no se ha autorizado allende el río Elba porque a los policías de la cultura que allí mandan todavía no les parecía lo bastante reaccionario. Ocurre que, si bien denuncia —en un idioma que invoca, indebidamente sin duda, a Goethe y a Schiller— “el creciente predominio de lo patológico” en la literatura, no aboga por la terapéutica que suele seguir a tales diagnósticos, esto es, la eliminación del paciente. Lukacs no es de los que en cuanto oyen hablar de cultura cargan el revólver. Ha preservado —vanamente— un resto de la mala conciencia con que dotan a la crítica reaccionaria sus “representantes” más inteligentes.

Los “afanes estéticos” de tal crítica no se ponen de manifiesto solamente en lo corrupto de su lenguaje, cualquiera que sea su embanderamiento. Puede ella, también, prescindir del conocimiento de lo que denuncia y vilipendia. Lo sano lo encuentra más bien en la medianía: Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Norman Mailer, Romain Rolland y Roger Martin du Gard son considerados por Lukacs como los más altos exponentes de la literatura moderna. No se ve bien a qué turbio malentendido deben Thomas y Heinrich Mann su inclusión en esta galería. Son declarados patológicos y decadentes, en cambio, Dos Passos y Beckett, Montherlant y Kafka, Proust y Jens Rehn, Koeppen y Jünger, Gide y Faulkner —una agrupación de nombres de lo más absurda¹. He aquí medido con la misma vara lo que no puede ser comparado en cuanto a rango y calibre, a estilo y origen. A esta vara le llama Lukacs “vanguardismo”, por supuesto que sin tomarse el trabajo de analizar dicho concepto².

¹ Huelga decir que todos los autores clásicos, sin excepción, rebosan de “salud”. El “legado”, desde Homero a Tolstoi, sirve de palo que se blande contra la literatura moderna. Mas no sólo los insignes autores del pasado son puestos como testigos por Lukacs: éste no vacila en hacer deponer junto a ellos al trivial novelista estadounidense Louis Bromfield, quien, con todo, le parece apto para declarar contra Proust.

² Él paga el precio de esta ligereza cuando escribe: “Lenin critica una y otra

Sus émulos, tanto los del bloque comunista como los de Occidente, y cualquiera que sea la atalaya desde la cual se dediquen a su faena, no están capacitados para criticar a la vanguardia. Su dictamen sobre lo que es sano y lo que es patológico, sobre lo que es auténtica expresión del alma popular y lo que es manifestación de un arte degenerado, debe ser ejecutado por la policía, o si no, resulta inoperante. Con cada anatema que fulminan atestiguan su propia incompetencia.

Ante sus críticas que no tienen otro propósito que la censura, la solidaridad es de rigor. Toda obra merece ser defendida de quienes se ensañan con ella; este principio se antepone a todo examen estético, y aun el más superfluo “experimento” tiene derecho a acogerse a él. Tanto más cuidadosamente una crítica que se precia de progresista debe fijarse en sus derechos y deberes precisamente ante la producción avanzada. Si se limita a invertir los veredictos de los policías de la cultura, no hace sino darles la razón. Quien les niega competencia no puede, al mismo tiempo, justificarse refiriéndose a sus dictámenes. La solidaridad en las artes sólo vale mientras no sea utilizada como carta blanca. De ninguna manera lo que se autodesigna vanguardia es invulnerable a la crítica. No faltan indicios de que este concepto se ha convertido en talismán que ha de inmunizar contra todas las objeciones e intimidar a los críticos confundidos; así lo sugiere en particular la circunstancia de que hasta el día presente sigue sin analizar. Los que quisieran barrer con la vanguardia nunca se han preocupado mayormente por indagar qué es. Se explica, después de todo. Lo que resulta menos explicable es que los partidarios de ella apenas hayan contribuido en mayor grado que sus detractores a definir el objeto de su admiración. El concepto de vanguardia precisa ser aclarado.

En todos los diccionarios, a continuación del vocablo van dos espadas en cruz, indicando su procedencia castrense. Los publicados en épocas lejanas aún no registraban la acepción figurada: “*Avantgarde, vanguardia*. Destacamento de una fuerza armada en marcha enviado adelante cierto trecho por ésta (el grueso)... Una vanguardia se divide hacia adelante en destacamentos cada vez más pequeños escalonados hasta la *punta*. La finalidad de cada uno de estos destacamentos es la de proporcionar más seguridad y dar más tiempo al destacamento mayor que le sigue... Cada destacamento

vez la actitud sectaria que equivale a pretender que lo que se ha hecho consciente para una vanguardia puede ser asimilado sin más ni más por las masas”. ¡Hay que ver cómo un concepto queda curado de sus males de golpe cuando así lo exige la disciplina partidaria!

adelantado debe ajustar su avance al destacamento mayor que avanza detrás de él.” (*Brockhaus, Konversations-Lexikon*, 14a. ed., tomo II. Berlín, 1894.)

La noción estratégica se hizo extensiva a las artes por primera vez en la sexta década del siglo pasado, en Francia. Luego la metáfora ha desplazado y oscurecido el sentido prístino, pero éste subsiste, y no vale la objeción, en apariencia plausible, de que ésta no es la acepción con que ella circula. En ella se halla preservado lo que han olvidado quienes la emplean; y el análisis no hace sino sacar a luz los supuestos que encierra. El concepto de *avantgarde* es, al igual que la palabra misma, un compuesto.

Su primera parte es bien clara. El terreno de la *avantgarde* es la historia. La preposición *avant*, que en el término técnico militar está concebida más bien en sentido espacial, recobra en la metáfora su prístino sentido temporal. Las artes no son entendidas como actividades históricamente constantes de la especie humana ni como intemporales “bienes culturales”, sino como un proceso en desarrollo, como *work in progress* en el cual colabora toda obra individual.

Y este proceso sigue una trayectoria unívoca; lo que permite distinguir entre vanguardia, grueso y retaguardia. Las obras no van todas “delante” por igual; y sus respectivas posiciones de ninguna manera se consideran indiferentes. El *pathos* del concepto se deriva de la idea de que estar en la punta del proceso es un sello de distinción y confiere a una obra una jerarquía que la destaca entre todas las demás. No se trata de comparar la producción actual con la pasada. La metáfora de la *avantgarde*, aun cuando no excluye la noción subalterna y torpe de que lo creado en el pasado ha caducado *ipso facto*, no puede ser reducida a un obtuso culto de lo más nuevo. Va implícito en ella el concepto de no-simultaneidad de lo simultáneo: el estar presentes, juntos, en cada instante del proceso, precursores y rezagados. Hay una contemporaneidad interior al margen de la exterior. El *en avant* de la *avantgarde* quiere, en cierto modo, realizar el futuro en el presente, anticiparse a la marcha de la historia.

Esta noción extrae su justificativo del hecho de que el arte no puede concebirse sin un momento de anticipación. Dicho momento es inherente al proceso de creación: a la obra precede el proyecto. Éste no desaparece a raíz de la realización de la obra. En todo producto artístico, y muy especialmente en la obra maestra, hay algo de inacabado; este inevitable déficit es, precisamente, el factor de su permanencia: su desaparición trae consigo la de la obra. El entrever esto es condición de toda productividad. Aquí finca la idea de la fama; la cual desde siempre ha sido fama póstuma,

con la que no puede compararse el éxito que pudiera haberse logrado en vida. Sólo la posteridad puede dar cima a la obra de arte que se proyecta inconclusa hacia el futuro. Sólo ella puede, por así decirlo, cumplir la anticipación por la fama. Al impulso de esa confiada expectación se han originado las obras del pasado. Se manifiesta ella explícitamente en una difundida modalidad literaria, como invocación a la posteridad por el autor.

Conforme se desarrolla la conciencia histórica, esta fe en la posteridad empieza a desvanecerse. Verdad es que a toda obra, aun a la más insignificante, se le abre la perspectiva de una inmortalidad nueva: todo puede e incluso debe ser preservado en la memoria de la humanidad: pero como “monumento”, como cosa del pasado. Esto plantea la cuestión de la caducidad. La perduración en el museo se obtiene al precio de la perspectiva de que en adelante la historia en su marcha puede pasar por encima de todo sin borrarlo. Todo el mundo cobra conciencia del proceso en incesante desarrollo; y esta conciencia se torna motor que acelera el proceso. Las artes ya no hallan amparo en su futuro; éste las enfrenta como amenaza y las sujeta. La historia devora cada vez más rápidamente las obras que engendra.

En adelante, las artes tienen conciencia de su propia historicidad como acicate y amenaza; mas la evolución no se circunscribe a esta alteración de la conciencia. El triunfo del capitalismo la transforma en una concreta realidad económica: lanza el producto artístico al mercado donde compete no ya con los demás productos similares, sino con todos los otros productos artísticos. La rivalidad histórica por la posteridad cede el paso a la competencia mercantil por el mundo contemporáneo. El mecanismo del mercado copia en pequeña escala la marcha devoradora de la historia, en los términos circunscriptos de la economía de empresa, atenta al giro rápido. El momento anticipante del arte queda reducido a especulación; su futuro se cotiza como el de los valores de Bolsa. El movimiento histórico es seguido de cerca, analizado y descontado como si fuese una tendencia de cuyo pronóstico correcto dependiera el éxito económico. Mas a la larga la industria de la conciencia no se contenta con hacer observar el mercado de las artes por sus augures. Trata de protegerse contra el cambio del tiempo haciéndolo ella misma. Si no inventa la tendencia de mañana, sí la proclama y promueve. El futuro del producto artístico es vendido antes de haber llegado. Como en otros ramos de la actividad económica, se ofrece el modelo del año siguiente. Ahora bien, este futuro, al ser lanzado al mercado, se torna pasado. El producto estético de mañana, ofrecido hoy, pasará por invendible pasado mañana e irá a parar al depósito, con la perspectiva de

que al cabo de una década tendrá salida como *remake* sentimental. Así, pues, también el producto artístico queda sujeto al procedimiento industrial de volver anticuado lo existente. Su fama póstuma se cobra —y se anula— ya mismo; más aún, a través de la propaganda es convertida en fama anticipada, alcanzada por el producto antes de haber hecho su aparición. Su posteridad se fabrica industrialmente. El principio de no-simultaneidad de lo simultáneo es llevado a la práctica transformando a la clientela en vanguardia que quiere que se le ofrezca lo más nuevo y pide futuro como si se tratase de un artículo de consumo, por así decirlo.

Como proveedores de esta industria, los escritores, los pintores, los compositores se convierten en algo así como empleados de comercio. Deben “ir con el tiempo” y “ganarle de mano” a la competencia. Para mantenerse en la punta, se debe cuidar de “estar en la onda” y no “perder el ómnibus”. Así se explica que cincuentones se hagan pasar por autores jóvenes. De más está decir que semejante condición mercantil es propicia a maniobras viles. Posibilita el surgimiento de una vanguardia como *bluff*, como fuga hacia adelante, en la que participa el grueso por temor de quedar rezagado. Pasa a primer plano el que, siendo uno del montón participe en esta carrera hacia el futuro, y se las echa de delantero. Quien así “se mantiene al corriente” es mero objeto de un proceso que cree conducir como sujeto, un arrastrado que se cree guía.

Estas consecuencias económicas, en definitiva, ponen en evidencia una aporía implícita en el mismo concepto de vanguardia de las artes. No sólo su explotación mercantil es cuestionable, sino el mismo *en avant* que ella enarbola. Resulta que no se sabe quién, fuera de ella misma, ha de decidir qué es “delante” en un momento dado. “Cada destacamento adelantado”, para atenernos a la Enciclopedia Brockhaus, “debe ajustar su avance al destacamento mayor que avanza detrás de él”, vale decir —en cuanto se da al movimiento un sentido, no espacial, sino temporal— a una incógnita.

Es fácil, por cierto, verificar el aserto de que existe en todo momento una retaguardia. Representa indefectiblemente lo que para la crítica reaccionaria es lo sano. Cabe describir su fisonomía hasta en los menores rasgos, por cuanto no es sino el retorno epigonal de lo históricamente bien conocido. Un ejemplo extremo, y analizado con minuciosidad, es la novela trivial, la que siempre imita modelos anteriores, deteriorándolos y deformándolos. En este proceso, lo propiamente venido a menos no es lo producido por épocas pretéritas sino los productores alistados en tal retaguardia, que se complacen —por cierto que no siempre con justo título— en invocar la tradición. La estupidez pone a su anodina ala pequeño-burguesa al abrigo de cualquier

objeción; en los países comunistas disfruta de protección estatal y en la sociedad neo-capitalista provee virtualmente al margen del ámbito público, al proletariado, a quien a petición general se ha cambiado el nombre en *lower middle class*. Los catálogos de las grandes tiendas y de los establecimientos especializados en recibir y ejecutar pedidos por correo permiten comprobar cómo esta vasta masa de población es provista eficientemente de estética de quinta mano. A esta retaguardia inarticulada se agrega la “elevada”, integrada por los “exponentes de la cultura”. Su especialidad es la postura aristocrática con que cree atender la “superior esfera del espíritu” y defender “valores”. Huelga exponer la lucha absurda y estéril que desde hace décadas viene librando contra el modernismo, y se sabe bien cuáles son sus criterios.

En cambio no se ofrece ningún punto de vista desde el cual pueda determinarse qué es y qué no es vanguardia. Todos los intentos de la industria de la conciencia para establecer el movimiento histórico de las artes como tendencia y erigir su pronóstico en dictamen resultan especulaciones fallidas; cuando más, aciertan por casualidad. El proceso desbarata no sólo las vanas tentativas de los comunistas de planificarlo, sino también los más avisados esfuerzos de la economía capitalista que pretende dirigirlo mediante la publicidad y manipulando el mercado. Sólo cabe decir positivamente qué *estuvo* “delante”, no qué *está* “delante”. La obra de Kleist y la de Kafka pasaron inadvertidas para los respectivos coetáneos, no porque éstos se negaran a “ir con el tiempo”, sino, precisamente, porque iban con el tiempo. No quiere esto decir que en las artes haya de desconocerse siempre lo grávido de futuro. Por lo demás, parecería que mal puede hablarse de desconocimiento desde el momento que la capacidad de los aparatos de reproducción excede la productividad existente y como consecuencia de ello se publica sin discriminar, y guiándose por simple presunción, cualquier cosa escrita y pintada. De ninguna manera se hace así justicia a todo producto artístico, mucho menos al que anticipa futuro; no existe una instancia ante la cual pueda ser reclamado o impuesto como si fuese un convenio negociado.

Cuando la palabra vanguardia se construye en tiempo presente, resulta una proposición de carácter doctrinario. No corresponde ni alegar una necesidad objetiva, una compulsión material o una inexorable evolución ulterior. Toda doctrina semejante se apoya en el método de extrapolación, prolongando líneas hacia lo desconocido. Pero este procedimiento no sirve ni siquiera para procesos políticos o económicos, por ser aplicable tan sólo a fenómenos lineales, no a fenómenos dialécticos, mucho menos a un pro-

ceso estético, que se sustrae a cualquier pronóstico, aun basado en estadísticas, por cuanto es de una índole donde lo decisivo son los saltos. Con la espontaneidad con que éstos se producen no puede ninguna teoría del futuro. El modelo en que se inspira la idea de la vanguardia no sirve. La marcha de las artes por la historia es concebida como un movimiento lineal, definido y abarcable, en el cual uno puede determinar su lugar. Se pasa por alto, en tal idea, que este movimiento va desde lo conocido hacia lo desconocido; y que, por lo tanto, sólo los rezagados pueden decir dónde están. Nadie sabe qué es “delante”, y menos que nadie quien ha llegado a un terreno ignoto. No hay forma de protegerse contra esta incertidumbre. Sólo puede meterse con el futuro el que esté pronto a pagar el precio del error. El *avant* de *avantgarde* encierra una intrínseca contradicción: sólo puede establecerse a posteriori.

La metáfora de la vanguardia comporta a más de las temporales, determinaciones sociológicas, expresadas en la segunda parte de la palabra:

“*Guardias* se llaman, aparte de las guardias de corps de los príncipes en muchos ejércitos, las tropas escogidas (ver *élite*) —distinguidas por su empleo preeminente y por sus uniformes particularmente vistosos—, las cuales por regla general están acantonadas en las capitales y en las ciudades donde residen los príncipes. Guardia quiere decir originariamente un cercado... Como el creador propiamente dicho de la guardia debe ser considerado Napoleón I... La tradición pone en boca de su comandante, el general Cambronne (falsamente, por cierto) la frase: ‘La guardia muere pero no se rinde’ ”¹.

Toda guardia es un ente colectivo; tal la caracterización primordial que se desprende del término. El grupo se antepone al miembro individual, cuyas decisiones no cuentan cuando la guardia actúa —excepción hecha de su comandante, pues en toda guardia se distingue con todo rigor entre el uno que imparte las órdenes y las consignas del día y los muchos que las reciben, las transmiten y las cumplen. Común a todos sus integrantes es la disciplina férrea. No puede prescindir de reglamentos y normas. Su cumplimiento no siempre es fácil; por otra parte, empero, le evita al integrante de la guardia no pocos dolores de cabeza: él, con su libertad, delega en el cuerpo del que forma parte las dudas, las zozobras y la inseguridad, pudiendo sentirse más seguro de su causa, que ya no es la suya propia sino la del cuerpo. De la protección que brinda la guardia disfruta en primer lugar quien está incorporado a sus filas. Si tiene deberes, también tiene derechos, es decir, privilegios. Pertenecer a la guardia es un sello de

¹ *Op. cit.*, tomo VII. Berlín, 1894.

distinción. Constituye un cuerpo exclusivista. Toda guardia, la vanguardia inclusive, se considera como una *élite*. Se enorgullece no sólo de estar más adelante, más allá, sino también de representar a una minoría selecta.

La misión de la guardia es la de luchar. En la lucha, y sólo en ella, queda demostrado lo que vale. Su razón de ser no es la productividad sino el enfrentamiento; es siempre militante. En este punto, la extensión de la noción a las artes crea ciertas dificultades. ¿Con qué adversario entiende enfrentarse la vanguardia en el campo de la historia cuando, sola, opera en el futuro o se interna en él? ¿Con qué ejército enemigo podría chocar allí? No han de faltarle adversarios, por cierto, a quien abandona el terreno seguro, presuntamente “sano”, del término medio, pero parecerían encontrarse más bien a sus espaldas; y aparte de que no considerará como su razón de ser, precisamente, luchar contra ellos, no cuadra con la idea de la guardia el que su único enemigo sea del mismo ejército que ella tiene el honor de encabezar.

El concepto de vanguardia no ha sido hecho extensivo sólo a las artes sino, más de media centuria después, y con más fortuna y tino, también a la política. En el año 1919, en efecto, Lenin definió al Partido Comunista como “vanguardia del proletariado”¹. Definición esta que los comunistas del mundo entero han hecho suya² y que destaca con toda nitidez la connotación sociológica o, mejor dicho, el elemento indefinido que la metáfora de la vanguardia comporta. Es bien sabido el papel que jugó en la elaboración de la teoría de Lenin el concepto de *élite* formulado por Sorel. En el sentido de éste, Lenin considera al Partido como una escogida tropa de combate rápidamente organizada, cuya esencia es la disciplina absoluta. Igualmente consubstancial con ella es un “status” privilegiado frente a la masa de los que no son miembros del Partido. Aquí la metáfora de la vanguardia está llevada al extremo. Sólo en un punto difiere el significado figurado del originario: la vanguardia comunista no debe “ajustar su avance” al grueso, sino que, a la inversa, constituye la vez el estado mayor a cuyos planes debe ajustarse el todo; impone no sólo la dictadura del proletariado sino también la dictadura sobre el proletariado. Es claro que, a diferencia de las Musas, la Revolución, si ha de ser llevada a cabo en nombre de la mayoría pero contra su voluntad, necesita una guardia. En todos los

¹ *Werke*, tomo 31, págs. 28 y s. Berlín, 1958. La definición se repite más adelante una y otra vez.

² De ahí la divertida dificultad terminológica que se les crea a todos los marxistas ortodoxos cuando escriben sobre cuestiones estéticas: La vanguardia debe repudiarse en las artes pero venerarse como autoridad en la política.

demás puntos, la concepción comunista de la vanguardia está elaborada con rigor. Una doctrina infalible establece de una vez por todas qué es delante, y el adversario contra el cual va dirigido el avance es uno concreto y claramente definido.

Al lado de su aplicación bien definida a la política, por parte de Lenin, la idea de las vanguardias en las artes aparece un tanto confusa. Lo que menos convence en ella es su rasgo colectivo. Es cierto que en todo proceso histórico cooperan muchos —tantos que sería ridículo reflexionar acerca del número de individuos de que “se compone” tal literatura en tal momento—. Pero no es menos cierto que, si bien toda literatura representa un esfuerzo colectivo, no puede ser entendida como tropa organizada con rigor y comprometida a sostener incondicionalmente una determinada doctrina. Todos los participantes se hallan por igual en una relación inmediata con el proceso en su conjunto; no pueden delegar su libertad y su riesgo en ningún grupo.

Considerada en sí misma, la metáfora de la vanguardia no comporta ninguna alusión a un propósito revolucionario, ni a uno de enfrentamiento. Llama la atención esto, pues cada grupo que ha hecho uso de ella, en las artes o en la política, se ha concebido a sí mismo como oposición y desafío y ha clamado por el cambio radical del estado de cosas existente. Jamás se ha formado un programa vanguardista que no haya denunciado la inercia de lo dado y prometido romper cadenas estéticas o políticas, cortar ataduras tradicionales, libertar fuerzas sometidas. Todos los movimientos vanguardistas enarbolan la bandera de la libertad, entendiéndola por la vía revolucionaria. A esta pretensión, que no expresa, sin embargo, debe su *pathos* la idea de la vanguardia, más que a la de representar el futuro, a la de constituir la *élite*. También en este respecto la desarrolló Lenin en términos más rigurosos que todos los escritores y pintores. No cabe duda de quién y en qué forma quiere liberar la vanguardia comunista a sus partidarios y al resto de la humanidad. Su carácter revolucionario no puede ser negado ni por su más acérrimo enemigo. En cambio, no está claramente definida la libertad a la cual se refieren los manifiestos de la vanguardia en las artes, ni el significado de la palabra revolución que en ellos abunda. Harto frecuentemente esos manifiestos suenan, a la vez, a grandilocuente y anodino, como si su exclusivo propósito fuese el de espantar convencionalismos burgueses, que de por sí no son sino fantasmas. El clamor por libertad absoluta no convence cuando de lo que se trata es de si es lícito usar el cuchillo con el pescado. Mas la propensión a la fraseología revolucionaria no sólo evidencia las fallas pe-

riféricas de la vanguardia; encubre sus aporías centrales. Éstas sólo aparecen allí donde ella formula en términos absolutos sus objetivos y sus métodos, como en el caso de Lenin.

Como el comunismo en la sociedad, la vanguardia en las artes quiere imponer doctrinariamente la libertad. Al igual que el Partido, en tanto *élite* revolucionaria, esto es, ente colectivo, se cree exponente exclusivo del futuro. Del modo más determinado dispone acerca de lo indeterminable. Decreta arbitrariamente lo que habrá de tener vigencia en lo por venir; al mismo tiempo, se somete disciplinada y dócil al dictado de un futuro que ella misma impone. Proclama como objetivo suyo la libertad total y se entrega sumisa al proceso histórico que la ha de redimir de esta misma libertad.

He aquí aporías inherentes al concepto de vanguardia. Cabe, comprobarlas empíricamente en todos los grupos que lo han invocado, pero en ninguno de modo tan patente como en lo que hoy día se proclama vanguardia: en el tachismo, el *art informel* y la pintura monocroma; en la música en serie y la música electrónica; en la llamada poesía concreta y en la literatura de la *beat generation*¹. Común a todos estos “movimientos” es la convicción —pregonada con mayor o menor estridencia— de hallarse “delante”, así como la postura doctrinaria y la modalidad colectiva. El hecho de que sus respectivas denominaciones en pocos años se hayan convertido en consignas, y aun en algo así como marcas de fábrica, no se debe solamente a su concordancia con la industria de la conciencia: esas denominaciones fueron lanzadas de entrada como consignas aptas para hacer impacto. Lo cual no es óbice para que en ocasiones sus autores se distancien coquetamente de ellas. Hoy en día se echa a rodar el vanguardismo de la noche a la mañana, como una moneda de fácil circulación. Razón de más para examinar con detenimiento lo acuñado.

A Jack Kerouac, jefe de la secta de los *beatnik* canonizado por sus adeptos como “Holy Jack”, se le debe la siguiente máxima consignada por él en su “Credo”, que es a la vez una “lista de recursos imprescindibles” del escritor: “¡En todo momento debes estar idiotamente enajenado!” Esta frase

¹ Al hacerlo constar así, no se pretende reunir bajo un denominador común a cuanto se considera, o es considerado, integrante de los grupos citados. En el presente trabajo no cabe sino precisar a la luz de ciertos fenómenos literarios; un análisis de las situaciones análogas en la pintura y la música rebasaría su marco. Sobre *la caducación de la Nueva Música* ha escrito Theodor W. Adorno. Su ensayo no tiene par en el campo de la crítica musicológica actual, por la sagacidad y el rigor conceptual que en él se desplazan. Va incluido en el tomo *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, 1956. Acerca de la problemática de lo informal, cfr. los excelentes *Versuche zur modernen Malerei, Bilder als Fragezeichen*, de Hans Platschek, Munich, 1962.

puede servir de lema para la producción corriente en serie del tachismo, del *art informel* y del *action painting*, toda la “poesía concreta” y buena parte de la música ultramoderna. Prosigue Kerouac: “*My style is based on spontaneous get-with-it, unrepressed word-slinging...* ¡Elimina todo obstáculo literario, gramatical y sintáctico! ¡Clava lo más hondo que puedas! ¡Espasmos visionarios te traspasan el pecho! ¡Eres en todo momento un genio!”¹ Es cierto que sólo la vanguardia entre Nueva York y San Francisco se pone al desnudo por tamaña, si falsa, ingenuidad. El inocuo candor con que proclama la barbarie resulta poco menos que gentil en comparación con la contraparte europea que expresa el discrecionalismo en una sofisticada jerga académica que presenta el delirio a manera de trabajo de seminario. Los textos ofrecidos constituyen “un sistema de palabras, letras o signos que sólo cobran un sentido por la contribución personal del lector. Están dispuestos al azar en las 16 direcciones de la página cuadrada y agrupados en secuencia casuales...; tienen rigor y coherencia tan sólo por los torbellinos de movimiento y la fuerza del asentimiento que generan en el lector...; de mediar una realización consecuente, concluyen en la piedra negra, la detención última, como extremo movimiento complejo. Son así, forma concreta, punto centrado sin solución de continuidad, realidad objetiva de naturaleza (como materia *sine qua non*) *ahne warumbe*”².

Este texto parece el catecismo de Kerouac traducido a la jerigonza cultural occidental. El traductor se atiene estrictamente a las reglas del original, que adorna con retazos de ilustración, pero sin que eso remedie su pobreza intelectual. La movilidad erigida en fin en sí misma se vuelve como “torbellino del extremo movimiento complejo” y los espasmos visionarios se tornan “piedra negra *ahne warumbe*”. En uno y otro caso la mistificación requiere “realización consecuente” y el precepto: “¡En todo momento debes estar idio-

¹ *Unterwegs (En camino)*. Novela. Hamburgo, 1959 (texto impreso en la cubierta). Además, *The New American poetry 1945-1960*, publicado por Donald M. Allen, Nueva York, 1960, pág. 439.

En el orden sociológico, al discrecionalismo estético le corresponde la ciega movilidad, expresada en el mismo título de la citada novela de Kerouac: el desplazamiento como fin en sí mismo; así como una postulada promiscuidad y el uso obsesivo de drogas. Con esta postura anarquista contrasta el código estricto al que deben someterse los integrantes del grupo. Distínguese con todo rigor entre ellos y los demás, llamados *squares*. Norman Mailer, quien se ha adherido al movimiento, ha reunido en forma de tabla sus principales reglas, las cuales, entre otros preceptos, establecen las prendas de vestir, los filósofos, los restaurantes y los músicos de jazz que debe preferir el *hipster*. Este código está establecido con toda seriedad; no hay ni pizca de ironía en Mailer. Del mismo modo consecuente cultiva el grupo un lenguaje cifrado, elaborado ex profeso, cuyas locuciones hacen las veces de consignas. No se permite la menor desviación, y el “arrojar discrecionalmente palabras” se torna práctica ritual.

² *Material 1*. Darmstadt, 1958.

tamente enajenado!” pretende “rigor y coherencia”. El siguiente “texto” da idea de las posibilidades que brinda esta vanguardia:

ra ra ra ra ra ar ra ra ra ar ar er ir
ra ra ra ra ar ar ar ka ra ra ar ar ar er
ra ra ra ar ar ar ak af ka ra ar ar ar ra
ra ra ar ar ar ak af ab af ka ar ar ra ra
ra ar ar ar ak af ab af ab af ak ra ra ra¹.

Este resultado no es un caso aislado. Son tantas las obras de parecida índole que sería injusto nombrar al autor del ejemplo consignado en lo que antecede, aunque ya ha logrado cierto renombre por su producción. Lo cierto es que, como ésta apenas se diferencia de las de sus compañeros de ruta, debe considerarse como autor —si es que aquí aún cabe emplear esta palabra— más bien al grupo: en tales textos se hace presente la guardia. A primera vista se advierte (y sólo esto justifica la transcripción de un ejemplo) que dan una exactísima reproducción formal de las aporías de la vanguardia, más: que en ella prácticamente se agotan. He aquí el discrecionalismo presentado como doctrina y la regresión como progreso; el simplismo presumiendo de delito, el quietismo de acción, el azar de precepto.

Que esa no es solamente la fisonomía de la “poesía concreta” y de la literatura de la *beat generation*, sino la de la autoproclamada vanguardia en todas las artes, queda ilustrado por un álbum internacional que es algo así como un autorretrato y que pretende ser “relación, documentación, análisis y programa a un tiempo”². Contiene una lista de sus conceptos y categorías centrales, cuya vigencia se postula tanto para la literatura como para la pintura, la música, la plástica, el cine y la arquitectura (en la medida en que aún se admiten tales clasificaciones). Son de destacar los siguientes: la improvisación; la reducción a puro movimiento, la acción pura, el movimiento absoluto, la “motórica”, *le mouvement pur*. El movimiento discrecional, ciego, es el concepto básico de todo el álbum, según surge del mismo título —concepto consecuente, por cuanto la vanguardia desde siempre ha apuntado al movimiento, en el plano de la filosofía de la historia y también en sentido sociológico. Cada uno de sus grupos no sólo ha creído anticipar una fase del proceso histórico sino que se ha entendido como movimiento. En uno y otro sentido, éste ahora se proclama fin en sí mismo. Salta a la vista la afinidad con los movimientos totalitarios, cuyo

¹ *Ob. cit.*

² *Movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. Editado en colaboración con Walter Höllerer y Manfred de la Motte por Franz Mon. Wiesbaden, 1960.

centro —según ha demostrado Hannah Arendt— es, precisamente, la “motórica” ciega que lanza e impone postulados ideológicos totalmente antojadizos y aun palmariamente absurdos. El postulado de Kerouac: “¡Clava lo más hondo que puedas!” sólo es completamente inofensivo por ir dirigido contra la literatura y porque ésta, como todas las artes, no puede ser aterrorizada por hombres como él. Trasladado a la política, podría servir de lema a cualquier organización fascista. La impotente vanguardia tiene que contentarse con eliminar su propia producción. Consecuentemente, el pintor japonés Murakami produce un gran biombo de papel pintado para su obra de “abrir varios agujeros a un tiempo”:

“El trabajo de Murakami hizo un gran estrépito al ser perforado. Fueron abiertos seis agujeros en el grueso biombo de ocho capas de papel. Esto sucedió en un solo instante, con tal rapidez que los cameramen (!) erraron el instante. Una vez producidos los seis agujeros, le sobrevino un ataque de anemia cerebral. ‘Desde ese momento soy otro’, murmuró luego”¹.

Todas las vanguardias propenden a abrazar oscuros evangelios. Es característica su permeabilidad al budismo Zen, que en pocos años se ha difundido rápidamente entre autores, pintores y músicos de esa clase. En su forma importada, el budismo Zen sirve para conferir a la acción ciega un carácter esotérico, cuasi religioso. La doctrina es transmitida en ejemplos, llamados *mondo*, los más conocidos de entre los cuales giran en torno de que la respuesta del maestro a preguntas metafísicas de un discípulo son bastonazos o bofetadas. También la “acción” de Murakami puede considerarse como un ejemplo de budismo Zen. Sugiere la violencia latente de los “movimientos” vanguardistas, los cuales, es verdad, se dirigen primordialmente contra el “material” con que tienen que habérselas: se arrojan colores, sonidos y fragmentos de palabras, y no bombas Molotov y granadas de mano.

El reverso de esta permeabilidad a doctrinas de extrema irracionalidad, de un presunto misticismo, es el no menos extremado culto de la ciencia que exhibe la vanguardia. El discrecionalismo de sus “acciones” siempre presume de exacto, tratando de dar esta impresión por medio de una terminología espigada en las más diversas disciplinas. Junto a vacuidad y movimiento absoluto se dan vocablos y giros programáticos tales como constelación, estructura del material, correlograma, coordinación, modulación “raster”, microarticulación, desplazamiento de fase, autodeterminación, transformación, etcétera. Una blusa de laboratorio cubre el pecho traspas-

¹ Cfr. *Movens*, pág. 8.

sado por espasmos visionarios; y cuanto produce la vanguardia, se trate de poesías, novelas, cuadros, películas, obras de arquitectura o composiciones, tiene y retiene el carácter “experimental”.

El “experimento” como concepto estético se ha incorporado hace mucho al lenguaje de la industria de la conciencia. Puesto en circulación por la vanguardia, empleado como conjuro, manoseado e indefinido, anda por Congresos y Jornadas Culturales y se mete en reseñas críticas y ensayos. El adjetivo obligado es “audaz”, y se permite como alternativa el epíteto “valiente”. En cuanto se reflexiona al respecto, se ve que se trata, simplemente, de una mistificación.

Experimentum quiere decir “lo experimentado”. En las lenguas modernas, esta voz latina designa un procedimiento científico para verificar teorías o hipótesis por la observación metódica de fenómenos naturales. Es preciso que el fenómeno por dilucidar pueda ser aislado. Un experimento sólo tiene sentido si las variables del caso son conocidas y pueden ser delimitadas. A estos requisitos se añade el de que el experimento debe ser verificable, y todas las veces que sea repetido dar el mismo, inequívoco, resultado. Se sigue de ello que un experimento tiene éxito o fracasa por anticipado con respecto a un objetivo exactamente definido. Presupone reflexión e implica una experiencia. De ningún modo puede ser un fin en sí mismo. Su valor intrínseco es cero. Es de señalar, asimismo, que el auténtico experimento no tiene nada de audaz; es un procedimiento muy simple e imprevisible para investigar fenómenos regidos por leyes. Requiere ante todo paciencia, sagacidad, perspicacia y diligencia.

Cuadros, poesías, piezas de teatro no llenan esos requisitos. El experimento sirve para producir conocimientos científicos, no para producir arte. (Naturalmente, se puede considerar toda publicación como un experimento económico y sociológico. Desde este ángulo, éxito y fracaso pueden determinarse con toda exactitud y la mayoría de los editores, comerciantes en objetos de arte y empresarios de teatro no vacilan en basar en ello la teoría y la práctica de sus empresas. Claro está que desde este punto de vista Karl May no es menos experimental que Jack Kerouac. La diferencia entre uno y otro experimento está en el resultado, vale decir, en el número de ejemplares tirados y vendidos. Cabe la duda de que tales experimentos cuenten desde el punto de vista estético.)

El experimento como *bluff* coquetea con el método científico y sus pretensiones pero está lejos de emplearlo en serio.¹ Es, simplemente,

¹ Deben exceptuarse los experimentos llevados a cabo por Max Bense y sus discípulos con ayuda de dispositivos de calcular electrónicos. Estos experimentos sí llenan

“acción pura”, que no presupone nada. No corresponde atribuirle intencionalidad. El método, la verificabilidad y el rigor no cuentan para él. Los experimentos de la vanguardia, cuanto más se alejan de toda experiencia, tanto más “experimentales” son.

Lo dicho prueba lo absurdo y vano de tal concepto. El porqué de su popularidad no es difícil de explicar. El biólogo que realiza un experimento con un cobayo no puede responsabilizarse del comportamiento del mismo; sólo es responsable del cumplimiento estricto de las condiciones en que debe llevarse a cabo el experimento. El resultado no depende propiamente de él; es más, el experimentador debe intervenir lo menos posible en el objeto de su observación. Esta inmunidad moral es, precisamente, lo que le conviene a la vanguardia. No está dispuesta a cumplir los requisitos metodológicos a los cuales se somete el hombre de ciencia. Pretende sustraerse a toda responsabilidad, tanto por su procedimiento como por sus resultados, y lograrlo invocando el carácter “experimental” de su trabajo. Lo que toma prestado de la ciencia le sirve de subterfugio. Con el término “experimento” justifica sus resultados; se diría que se retracta de sus “acciones” y hace responsable de ellas al destinatario. Se complace en todas las audacias siempre que no le acarreen consecuencias. Mediante el concepto de experimento entiende protegerse contra el riesgo inherente a toda producción estética. Hace de él, a la vez, su blasón y una especie de caperuza que la hace invisible.

Lo que aquí se analiza son las aporías de la vanguardia, su concepto, sus supuestos y sus posturas. Tal análisis demuestra lo ilegítimo de cuanto pretenden, colectivamente, la “poesía concreta”, la beat generation, el tachismo y demás grupos vanguardistas. En cambio de ninguna manera puede servir para justificar un repudio global de la producción de esas agrupaciones. No desenmascara la mistificación doctrinal para sucumbir, a su vez. No puede refutarse una sola obra alegando que su autor se ha embanderado en tal o cual guardia; ningún programa estético, por descabellado que sea, anula automáticamente la potencia de quienes lo prohíjan. No por destruir los artificios terminológicos y las pantallas doctrinales mediante las cuales hoy en día procura protegerse la vanguardia, queda uno eximido de la obligación de someter a un examen crítico lo que ella produce; muy al contrario, eso es, precisamente, lo que posibilita tal examen. En él debe insistirse

los requisitos científicos; en ellos se hace uso en una forma que tiene sentido, de conceptos de la teoría combinatoria y del cálculo de probabilidades. Si los “textos estocásticos” así producidos pueden considerarse como objetos estéticos, es cuestión de definición. Cfr. *Augenblick*, año IV, Cuaderno n° 1. Siegen, 1959.

tanto más cuanto más presume de vanguardista una obra. Y cuanto más decididamente se presente eso como manifestación de una voluntad colectiva, en grado tanto mayor debe justificarse como cosa individual. Cualquier película destinada a satisfacer los gustos del vulgo merece más consideración que una vanguardia que pretende, a la vez, atropellar con petulancia el juicio crítico y sustraerse medrosamente a la responsabilidad por su propia producción.

Desde siempre la idea de la vanguardia ha llevado en sí las aporías que la han desgarrado y la han entregado a los impostores; no han sido introducidas en ella por elementos espurios. Ya el primer manifiesto futurista, del año 1909, uno de los primeros documentos de un “movimiento” organizado, hace del *dynamisme perpetual* un fin en sí mismo: “Vivimos ya en lo absoluto”, escribe Marinetti: “hemos creado la velocidad perpetua y omnipresente... Exaltamos por sobre todo el movimiento agresivo, la vigilia febril, el paso de carga, la bofetada y el puñetazo... No existe otra belleza sino la de la lucha... La guerra es la única fuente de salud del mundo” (*“La guerre seule hygiène du monde”*)¹.

En el futurismo se organizó por primera vez la vanguardia como clan doctrinal y doctrinario, y ya entonces exaltó la acción ciega y la franca violencia. No es una casualidad que el núcleo del movimiento en el año 1924 se pasara en bloque al fascismo. Formalmente los futuristas, al igual que sus sucesores, postulaban la remoción de todos los “obstáculos literarios, gramaticales y sintáticos”. Hasta la inconexa yuxtaposición de pseudomatemática y un dudoso misticismo se daba ya en ellos. Los pintores adheridas al movimiento declararon en 1912 que querían “intensificar según una ley de su matemática interior las emociones del contemplador”, hablando también de visiones y éxtasis. En los textos futuristas aparecen, a más de conjuros ocultos y caóticos fragmentos idiomáticos, fórmulas matemáticas². En el catecismo de la vanguardia del año 1961 apenas si hay una frase que no haya sido formulada cincuenta años antes por Marinetti y los suyos. Los contados autores eminentes embanderados en el movimiento, dicho sea de paso, se retiraron de él poco después de la publicación de los primeros manifiestos, y estos manifiestos son los únicos documentos del futurismo con que se cuenta.

No es posible analizar aquí con detenimiento los innumerables grupos vanguardistas de la primera mitad de nuestro siglo, ni falta hace. El papel de la mayoría de ellos es sobreestimado. Historiadores de la literatura y del arte, notoriamente muy aficionados a enumerar “corrientes” e “ismos” porque

¹ Reproducido en A. Zervos, *Un demi-siècle d'art Italien*, París, 1960.

² Cfr. *Poeti futuristi*. Publicado por Filippo Tommaso Marinetti, Milán, 1912.

esto los dispensa de preocuparse del detalle, han tomado en serio demasiadas denominaciones de tales grupos, en vez de atenerse a lo individual de las respectivas obras; han llegado, en cierto modo, hasta a inventar a posteriori tales movimientos. Así, por ejemplo, en una suerte de hipóstasis, del expresionismo alemán se ha hecho un movimiento colectivo, que en realidad jamás existió: muchos expresionistas en su vida oyeron hablar de expresionismo, término que fue introducido en la literatura por Hermann Bahr en 1914. Heym y Trakl murieron antes de ser acuñada la palabra; Gottfried Benn todavía en 1955 declaró ignorar su significado¹; Brecht y Kafka, Döblin y Jahn jamás se “adhirieron a un movimiento” así denominado. Todo historiador tiene derecho a agrupar los fenómenos y reunir lo diverso bajo un denominador común, pero a condición de que no confunda sus esquemas auxiliares con la realidad a cuya exposición deben servir.

A diferencia del expresionismo, el surrealismo desde el primer momento ha sido un movimiento colectivo que contaba con una doctrina elaborada. A su lado, todos los grupos anteriores y posteriores aparecen precarios e inarticulados, cosa de diletantes. El surrealismo es el paradigma, el modelo acabado de todos los movimientos vanguardistas, constituye la formulación definitiva de sus posibilidades y sus limitaciones y muestra todas las aporías inherentes a tales movimientos.

“Ya sólo la palabra libertad puede entusiasmarme. La considero apta para mantener encendido por tiempo indefinido el viejo fanatismo humano.” Con estas palabras comenzaba André Breton el año 1924 el primer manifiesto surrealista². En la apetencia de libertad absoluta cristaliza, como ocurre siempre, la nueva doctrina. La palabra fanatismo sugiere de entrada que esta libertad sólo puede ser alcanzada al precio de una disciplina absoluta. En pocos años, la guardia surrealista se rodea de un tejido de preceptos. Cuanto más estrecha es la atadura al grupo, tanto más ciega es la “acción pura”. “La más simple acción surrealista”, escribe Breton, “consiste en salir a la calle empuñando revólveres y disparar a diestra y siniestra el mayor tiempo posible”. Tuvieron que transcurrir unos años más antes que se pusiera en práctica esta máxima en Alemania; con todo, ya antes del estallido de la segunda guerra mundial comprendió Salvador Dalí: “Hitler es el máximo surrealista”³.

¹ En su introducción a la antología *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden, 1955.

² Cita tomada de *Surrealismus. Texte und Kritik*. Publicado por Alain Bosquet, Berlín, 1950.

³ Sobre lo totalitario latente en los movimientos vanguardistas discurre Hannah Arendt en la ya citada obra *Elemente totaler Herrschaft*, señaladamente en el capítulo sobre populacho y élite, págs. 90 y ss. Por supuesto que las ocasionales simpatías de la vanguardia

Mucho antes de la toma del poder por ese surrealista se desintegró el movimiento como consecuencia de sus aporías intrínsecas. Su sociología sería digna de ser estudiada a fondo.

A fines de la década del veinte culminaron las intrigas, las defecciones, las querellas y las “purgas” que desde el primer momento se habían venido registrando en el seno del grupo. Su evolución hacia la condición de secta cerrada presenta contornos a la vez ridículos y trágicos; no puede ser contenida por la energía y la abnegación de sus integrantes, pues es consecuencia inevitable de los supuestos del movimiento¹. Su jefe parece cada vez más un papa de la rebelión; se ve obligado a excomulgar solemnemente a un número creciente de adeptos. En ocasiones se organizan verdaderos procesos, que retrospectivamente parecen parodias incruentas de las purgas stalinistas posteriores. Al estallar la segunda guerra mundial, el movimiento surrealista perdió a todos sus exponentes destacados; Artaud, Desnos, Soupault, Duchamp, Aragón, Eluard, Char, Queneau, Leiris y otros muchos lo abandonaron. Desde entonces el grupo vegeta simplemente.

La literatura surrealista ortodoxa ha sido relegada al olvido. Los autores citados, excepto Breton, no produjeron nada digno de mención mientras se sometieron a la disciplina del grupo. El surrealismo ha tenido una gravitación enorme, pero sólo ha llegado a ser productivo en los que se emanciparon de su doctrina².

No vemos que haya motivo para pregonar a los cuatro vientos su fracaso. Es muy fácil enjuiciar retrospectivamente a una vanguardia cuyo porvenir no es una incógnita. De las experiencias históricas del surrealismo participa hoy todo el mundo. Nadie tiene derecho a tomar nota de su derrumbe con maliciosa complacencia o con suficiencia; sí debemos sacar las consecuencias de él. La ley de reflexión progresiva es inexorable. Quien trata de evadirse de ella termina arrastrado a la liquidación de la industria de la conciencia. Toda vanguardia es hoy repetición, engaño o autoengaño. El movimiento como grupo entendido doctrinariamente —organizado hace treinta o cincuenta años para quebrar la resistencia de una sociedad compacta al arte moderno— no ha sobrevivido a las condiciones históricas que lo engendraron. La conspiración en nombre de las artes sólo cabe allí donde éstas

por los movimientos totalitarios fueron estrictamente unilaterales, como lo prueba el caso del futurismo en Italia y en Rusia. No fueron correspondidas, y no se tardó en poner en el índice a todo el arte moderno, vanguardista o no-vanguardista.

¹ Los pormenores de esta evolución son expuestos por MAURICE NADEAU en su *Histoire du Surréalisme*, París, 1948.

² Cfr. MAURICE BLANCHOT, *Réflexions sur le Surréalisme*, En *La part du feu*. París, 1949.

son reprimidas. Una vanguardia que se deja fomentar por el Estado ya no tiene razón de ser.

La vanguardia histórica ha sucumbido a sus aporías. Era dudosa, pero no era cobarde. Nunca trató de protegerse mediante el subterfugio de que lo que hacía no era más que un “experimento”; nunca recurrió al camuflaje científico para eludir la responsabilidad por sus resultados. Esto es lo que la distingue de la sociedad de responsabilidad limitada que la ha sucedido. Es su sello de distinción. En el año 1942, época en que ya nadie más que él creía en el surrealismo, Breton clamó contra “todos aquellos que no saben que en el arte no hay renovación profunda que no entrañe un peligro mortal; que ignoran que el camino a tomar, evidentemente, no está protegido por un parapeto y que todo artista debe partir por su cuenta en busca del vellocino de oro.”

Aquí no se preconiza un “término medio”, ni se argumenta en favor de un cambio de rumbo. El camino de las artes modernas no es reversible. ¡Que otros cifren sus esperanzas en el fin del modernismo, en conversiones y restauraciones! Lo que se puede enrostrar a la vanguardia contemporánea no es que vaya demasiado lejos, sino que procure eludir la responsabilidad, refugiarse en lo doctrinal y lo colectivo, y no se percate de sus aporías liquidadas hace mucho por la historia. Trafica con un porvenir que no le pertenece. Su movimiento es retroceso. Se ha trocado en su antítesis, en un anacronismo. No quiere correr el inapreciable, el inconmensurable riesgo del que vive el porvenir de las artes.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

(Traducido por Pablo Simon.)