

## POSTFOLIO

# VANGUARDIA, MEDIA, METROPOLI

**Eduardo Subirats**

Filósofo, escritor y docente en Berlín, New York, Sao Paulo y Madrid.  
En la actualidad enseña en Princeton (USA)

**V**anguardia, ambigua palabra. En vano las culturas musealizadas y estatales esgrimen totalizadamente por todos los aires mediáticos un perfil heroico de sus pasadas virtudes. Su existencia perfectamente institucionalizada supone en la actualidad y por doquier un sonoro vacío. En las decadentes culturas geopolíticamente marginales, y bajo la atmósfera débil e invertebrada de sus empobrecidos medios intelectuales, los multicolores signos con las que se arropa, los *gadgets high-tech*, las instalaciones multimediáticas, los hipermercados artísticos o los eventos mediáticos, se han asociado, no obstante, a un agresivo principio modernizador, confluyente con estrategias de racionalización económica y un brutal desarrollo tecnoindustrial, a menudo atravesado por momentos explícitamente autoritarios. La vanguardia, purificada institucionalmente de los momentos críticos o reformadores que le dieron otrora el carisma de una inteligencia mercantil y una cruzada mediática. Sus gestos de protesta se han desvirtuado en una pose, tanto más rutilante, cuando más vacía.

Pero si su realidad mediática es tan fascinante y evanescente como cualquier *spot* publicitario, su concepto histórico resulta asimismo profundamente contradictorio, conflictivo y también ambivalente. No es lícito oponer al carácter degradado o afirmativo de las vanguardias en su expresión tardo o postmoderna, el valor ejemplar, revolucionario y progresivo de una vanguardia histórica y auténtica. No ha existido una vanguardia heroica, pionera de un emancipador proyecto social de modernidad y racionalización, frente a frente con los deshechos de su degradación comercial, formal e ideológica. No ha existido una voluntad o una moral artística revolucionaria de crítica y ruptura, luego pervertida por las formas modernas de dominación. Ni es preciso cerrar su gran discurso moderno, homogéneo o monolítico en nombre de la diversidad de pequeños discursos fragmentarios y aleatorios.

Las vanguardias han sido siempre radicalmente ubicuas, contradictorias y polisémicas en cuanto a su proyecto o sus proyectos sociales. La dialéctica de ruptura y disolución de los lenguajes, y de experimentación e instauración de un orden nuevo, formal y civilizatorio, que atraviesa su edad heroica, está llena de ambigüedades y contrasentidos. Las vanguardias históricas conforman un aleatorio horizonte, tanto si se las considera como proyecto artístico o como utopía civilizatoria.

Hoy las corrientes de vanguardia contemporáneas: del pop al *post-modern* y al *super* o *high-modern*, las nuevas vanguardias son cautivas de su nombre. Se juzga a las nuevas figuras de la vanguardia como fenómenos decadentes, como reformismos neobarrocos o como protagonistas de una generalizada reacción en lo artístico y político y social, pero sólo en relación y con miras a un impulso crítico de las vanguardias que en realidad no existió sino en los márgenes del arte moderno. Los momentos que otrora concedieron su dimensión carismática a las vanguardias históricas: su dimensión crítica, su solidaridad social, su proyecto utópico se encuentra efectivamente desterrado de sus discursos. Pero estas características sociales, utópicas y revolucionarias de ningún modo constituyeron precisamente el centro neurálgico de la estrategia y las teorías de la vanguardia.

Originalmente el nombre de la vanguardia designaba una estrategia militar. Las vanguardias definían una preponderante función destructiva: romper frentes, destrozar infraestructuras, batir retaguardias, desarticular e inutilizar las formas de subsistencia del enemigo. Este concepto militar de vanguardia designaba una disolución general de todo cuanto fuera sólido en provecho de un principio arcaico de violencia y poder. Sus medios eran la sorpresa, la rapidez, la eficacia, la universalidad o la economía de sus estrategias. Un carisma heroico inflamaba sus aventuras de avanzadilla. La destrucción vanguardista expresó siempre la virtud ejemplar de un originario principio constituyente de poder.

La identificación de la creación artística con la estrategia militar no es solamente exterior; no es una metáfora casual de las vanguardias históricas que en un momento dado pudo sorprender a Baudelaire por lo inusitado de la cuestión. Este significado militar comprende un valor interior básico de las propias vanguardias artísticas: su carácter destructivo, su concepción nihilista del mundo, su visión providencialista de la historia, su pretensión absoluta de orden, de las normas estéticas y sociales, y también del poder.

La disolución de la propia idea de vanguardia fue el resultado, ella también, del desarrollo de tecnologías industriales de destrucción. Las baterías de largo alcance y los bombardeos aéreos, y, más tarde, las guerras de misiles y la guerra electrónica, volvieron obsoletas las vanguardias como estrategia militar.

Mientras decaía el ideal militar de vanguardia como fuerza de choque, el socialismo del siglo XIX y en particular la I Internacional, había radicalizado, sin embargo, su significado bajo las nuevas tareas histórico-universales de la revolución proletaria. El anarquismo elevó la guerra social a una acción mítica. Bakunin celebraba el goce extásico de la destrucción revolucionaria. El terrorismo anarquista hizo de la violencia un ritual de iniciación mística y de integración social. Sólo con la socialdemocracia este concepto de vanguardia adquirió un grado de racionalización industrial: las armas, y la organización militar y secreta de la clase obrera debían convertirse en los medios de una organización futura, férrea y disciplinada, pero también exacta, racional y universal, de las comunidades humanas.

Las vanguardias socialistas y revolucionarias añadieron a la función militar de las avanzadillas el significado metafísico de un destino histórico y civilizador. Una organización disciplinada y racionalizada de la producción industrial, la configuración global de la existencia, desde lo más pequeño hasta los grandes acontecimientos históricos, a partir de las normas y definiciones de la historia y la sociedad, directamente instauradas por el nuevo Estado, una producción sistemática de los símbolos y mitos universales de su nuevo poder...

También esta relación entre las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas es interior, constituyente y central. Tres aspectos complementarios de la interacción entre vanguardias artísticas y las vanguardias políticas de la guerra social y revolucionaria:

Primero, la revolución estética de las vanguardias es la continuación y en cierto modo la culminación de las transformaciones culturales del industrialismo. En el segundo caso, la vanguardia sirve como medio lingüístico y expresivo a las necesidades de la nueva organización social. En tercer lugar, la misma transformación artística de la sociedad se define como estetización de la política y las relaciones sociales.

Al igual que la vanguardia política del proletario, las vanguardias artísticas postularon el abandono de la memoria, la liquidación de las formas de experiencia del pasado, sus símbolos y sus estilos, en nombre de un orden absoluto del futuro. Los manifiestos del neoplasticismo ilustraban transparentemente esta identidad. «La guerra destruye el viejo Mundo con su contenido: la prerrogativa de lo individual en todos los territorios... Los artistas de la actualidad, impulsados por una y la misma conciencia en todo el mundo, hemos participado en esta guerra mundial en el ámbito de lo espiritual...» rezaban en 1918<sup>1</sup>. Bajo esta función destructiva, las vanguardias cumplieron una de las centrales funciones negativas del tradicional sujeto colonizador: crear un grado cero de civilización.

Pero el nuevo arte anunciaba también en cuanto a sus conceptos formales y su expresión emocional una transformación del orden formal de la civilización industrial que abarcaba desde la estructura urbana de las megalópolis modernas hasta los modelos de percepción individual de lo real. «Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hasta el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo...» escribía a este respecto Walter Gropius en el manifiesto del Bauhaus<sup>2</sup>.

Afines a los avatares de la estrategia militar y del proyecto social revolucionario, las vanguardias artísticas han estado atravesadas por sus mismas ambivalencias: espíritu de aventura y experimentación, pero también un carácter destructivo, y un objetivo de ocupación y colonización culturales; voluntad de transformación y progreso, y al mismo tiempo definición de un poder carismático y total; una actitud crítica y revolucionaria, pero al mismo tiempo, el principio legitimatorio de un nuevo sistema globalizador de dominación.

A partir de la Segunda Guerra Mundial y de la instauración museal de los valores formales de las vanguardias como un «estilo internacional», la estética de la abstracción que las definía se confundió con un ideal simple de progreso en su formulación técnico-científica, vagamente ligado al bienestar económico de las democracias de los países industrializados, y vagamente contrapuesto a las concepciones autoritarias que, a lo largo del siglo XX, han cristalizado en torno a la socialdemocracia y al nacionalsocialismo europeos. Esta sumaria identificación de las vanguardias con un concepto formal de progreso industrial, o incluso con los valores sociales de un orden democrático era, sin embargo, profundamente inconsistente y problemática.

El propio concepto estético-político de vanguardia se hace sospechoso de elementos totalitarios en sus mismas concepciones teóricas y programáticas. Guerra y destrucción, una concepción carismática y mesiánica de la tarea del artista, y el papel dirigente de una transformación radical de la sociedad, muchas veces definida bajo el signo de valores normativos universales y absolutos, ponen de manifiesto la proximidad de la teoría de las vanguardias respecto de conceptos de propaganda, de conversión y de colonización hoy como ayer asociados no idearios no-liberales de poder social y de cultura. Es el caso de las vanguardias futuristas italianas, en cuyos primeros manifiestos, *collages*, poesías y pinturas erigieron motivos centrales de la iconografía y mitología de los fascismos europeos. Fue también la circunstancia de los constructivistas y productivistas rusos que muy rápidamente identificaron su papel, al mismo tiempo anticipador y dirigente, y su necesario sacrificio en beneficio de la revolución de las masas, con un sentido heroico del poder y un concepto providencial de la historia de últimas y radicales consecuencias totalitarias.

El culto a la máquina, a la fuerza y el dinamismo, asociados a la industria, la celebración estética de la velocidad, la violencia, la fragmentación y el choque permanente de fuerzas del espectáculo moderno de la gran ciudad, que expresionistas y futuristas elevaron con romántico entusiasmo a renovada categoría de lo sublime, no sin introducir abierta o sobrepticamente en sus paisajes literarios o pictóricos inconfundibles momentos primitivos de sacrificio, muerte y destrucción, se asoció muchas veces a conceptos arcaicos de un poder sacralizado y al monumentalismo heroico, como sucedió con las arquitecturas industriales de Sant Elia o con el film *Metropolis* de Fritz Lang, o a la utopía de ciudades de rascacielos cristalinas de Scheerbart y Bruno Taut, anunciando con su luminosidad artificial la aurora de un nuevo mundo, confundida algo más tarde con los espectáculos nocturnos de arquitectura luminosa y virtual del III Reich.

Mondrian ha sido un artista ejemplar en cuanto al rigor con que asumió el principio racional apenas vislumbrado por las primeras experiencias formales y colorísticas del cubismo francés. Pero la condena no tanto del realismo (en la medida en que las estéticas de la abstracción se presentaban al mismo tiempo como nuevos realismos productivos), como de la experiencia de lo real, la postulación de un arte que negaba toda expresión a lo individual, a la memoria y a la realidad contingente, su misma identificación con el antifeminismo futurista, expresado en su primer programa teórico, ponen de manifiesto la ambigüedad, por decir lo menos, del proyecto civilizatorio global inherente al universalismo neoplasticista. El carácter absoluto del ángulo recto, la

rígida organización del espacio bidimensional bajo su imperio, el rechazo de todo tiempo y espacio expresivos, y, por ende, la proyección indefinida de este un orden absoluto, más allá de los virtuales límites de la tela, todo parecía estar llamado a asumir fatales consecuencias en la arquitectura, en el diseño de espacios interiores, en la concepción urbanista de las metrópolis industriales, y en las formas de vida que la poblaron, en el sentido de una organización heterónoma y total de la vida individual y colectiva: un programa de alienación absoluta.

Quizás el más extremo ejemplo, pero también un ejemplo clásico, de esta última consecuencia represiva y totalitaria inherente a la racionalidad plástica de las vanguardias, lo haya dejado el ideario de un urbanista como Hilberseimer:

«El caso universal, la ley son venerados y puestos de relieve, mientras que la excepción es puesta fuera de juego, se elimina el detalle, la medida se eleva a su señorío y el caos es obligado a devenir forma: de una manera lógica, unívoca, matemática, o sea, como ley»<sup>3</sup>.

El espíritu de las vanguardias históricas contó desde un primer momento con poderosos enemigos. Pero la crítica contra las vanguardias tampoco significaba única, ni exclusivamente una reacción conservadora o directamente fascista, ni provenía de posiciones teóricamente inconsistentes. Simmel había puesto de manifiesto el fundamento epistemológico racionalista de la metrópoli mercantil, y la consiguiente «purificación» de elementos emocionales, históricos, psicológico-individuales e incluso éticos en la expresión artística, estilística y cultural de nuestro tiempo, como un proceso inscrito en la propia racionalidad industrial moderna. El cálculo y la dramatización teatral, aplicados a la configuración de la existencia individual, y lo que llamaba la pérdida de carácter de la personalidad moderna y el imperativo de una racionalidad fría y opresiva, fueron los dos ejes centrales de su crítica de la sociedad industrial. Teatralización de la vida, racionalización de la existencia y empobrecimiento de la experiencia: tales son los síntomas tempranamente detectados en su análisis de la cultura industrial moderna, en sus fenómenos cotidianos y en sus expresiones artísticas.

Benjamín señaló, bajo una perspectiva bastante similar, cómo la naturaleza misma de la reproducción técnica, en la fotografía y el cine, y en aquellas concepciones formales que asumían como válida su principio de reproductibilidad mecánica, encerraba al fascismo como su última pero necesaria consecuencia. Su primer paso era el empobrecimiento lingüístico de la obra de arte, real puerta de entrada del empobrecimiento de la existencia humana misma. Su última formulación era la estetización de la vida como un teatro total o más bien como una película integrada a la existencia. La estética de Adorno puso en cuestión en idénticos términos la adaptación de la obra de arte a un principio técnico autónomo, y radicalmente exterior a la obra de arte, así como la construcción de una necesidad artística de un concepto universal de forma, en el contexto de la radical industrialización del arte en la sociedad industrial<sup>4</sup>.

El juicio estético y extraestético sobre carácter revolucionario o conservador, humanista y antihumanista de las diferentes corrientes históricas agrupadas bajo el techo común de la vanguardia, constituye uno de los capítulos más bien oscuros de la historia del arte moderno: el futurismo era una traducción estetizante de la jerga fascista, el urbanismo racionalista del Bauhaus ilustró aspectos centrales del urbanismo y la arquitectura de los totalitarismos modernos, el productivismo soviético anticipó el control autoritario del trabajo industrial como redención social, y la utopía corbuseriana de una arquitectura cartesiana fue punto de partida de la militarización global del urbanismo en difundidas estrategias de planificación urbana industrial. En otro orden de cosas, todas las directrices espirituales románticas de las vanguardias, desde sus manifestaciones programáticas de un idealismo absoluto industrialmente reciclado, y sus transformados cultos mesiánicos, hasta sus profecías apocalípticas y su conciencia trágica de visionario histórico decidido a su autoinmolación ritual y al incendio virtual de las culturas históricas, reaparecieron o simplemente se hincharon de orgullo en las mitologías de los fascismos europeos de poderes carismáticos, regeneraciones de la cultura y de la raza, y en el consiguiente misticismo militar y existencialista de un holocausto colectivo, cuyo significado espiritual las vanguardias artísticas no dejaron de exaltar en el fondo de sus expresiones más abstractas y más puras.

La pregunta por el carácter progresista o reaccionario de las vanguardias, el cuestionamiento de la ambigüedad política que las distinguió a lo largo de su historia, el significado totalitario que han tenido algunos de sus exponentes más destacados, todos estos aspectos se convierten, sin embargo, en anécdotas poco relevantes en cuanto se tiene en cuenta la última y fundamental consecuencia de la dialéctica de las vanguardias, entre tanto cuestión elemental en la sociedad tardoindustrial: su tendencia al espectáculo, a la estetización del poder y de la comunicación social, en fin, a la construcción artificial de lo real como una gran obra de arte. Allí donde el arte se definió revolucionariamente como principio constituyente de un nuevo orden social, como sucedió de manera explícita y programática en el neoplasticismo o en el suprematismo, allí también las relaciones sociales, desde la existencia minimalizada en las unidades industrializadas de habitación, hasta la performatización de la historia como evento mediático, se convirtieron en una extensión del diseño artístico a escala planetaria. Tal el dilema final de la estética de las vanguardias.

La estetización de la política fue planteada por Benjamín, bajo la experiencia del nacionalsocialismo alemán, como la consecuencia elemental de la reproducción técnica de la obra de arte: la sustitución de la tradición lingüística cristalizada en el aquí y ahora de la obra única, en el medio de una cultura históricamente definida en su irrepetible individualidad, por el anonimato lingüístico y social del «aparato», o sea del medio técnico de reproducción. Su modelo analítico, referido específicamente a la fotografía y el film, se aplica por igual, aunque con mayor crudeza, sobre el contemporáneo universo artificial de los medios. El *montage*, los sistemas técnicos de reproducción, el objetivo de la cámara, el «aparato», en fin, sustituían, de acuerdo con Benjamín, a la comunidad y al individuo en su papel interactivo de comprensión y configuración de

la realidad. El existente humano era privado técnicamente de su capacidad de articulación subjetiva de la experiencia de lo real. Una nueva subjetividad, un nuevo sistema de dominación nacían con ello...

La utopía de la sociedad y la política como obra de arte había sido formulada primero por la estética romántica y expresionista. De Wagner a los pioneros de la Bauhaus, la teoría de la obra de arte total contemplaba a un mismo tiempo la integración de todas las artes y la construcción o reconstrucción de las destruidas comunidades europeas sobre la base de la nueva estética.

La primera gran utopía mediática del siglo xx, debida a Goebbels, había trazado la estrategia de una nueva cultura global sobre la base que le ofrecían las posibilidades técnicas de la radio. Esta no era concebida como sistema de manipulación en el sentido instrumental de la palabra, sino como *médium* de lo espiritual y como medio de reproducción orgánica de una segunda naturaleza integral.

«Y el pueblo sabrá entonces que la radio es el mediador,  
es el dador de nuevas.»

—había manifestado a este respecto el propagandista nacionalsocialista en una de sus muchas conferencias sobre el papel de la radio en el programa de las transformaciones de la nueva sociedad alemana<sup>5</sup>. Ella era a su vez punto de partida de «una concepción total y amplia de todas las cosas públicas»<sup>6</sup>. Junto a esta función espiritual y transformadora, la radio debía producir e instaurar el simulacro de un universo global, algo de lo que «no hace falta hablar, porque es el aire que respiramos», según las palabras del agitador<sup>7</sup>. Sólo la radio permitió concebir los mitos del nacionalsocialismo como principio de una realidad artificial global. En ello reside la fundamental contemporaneidad de la utopía nacionalsocialista en nuestra edad postmoderna.

El cine fue el primer medio técnico moderno que permitió llevar a la práctica masivamente este proyecto. Es el significado de una obra como de *Metropolis* de Fritz Lang como hito histórico de una nueva era mediática: síntesis no solamente de Wagner y la industria pesada alemana, como señalaba Sigfried Kracauer, sino también síntesis anticipadora de los valores estéticos racionales del maquinismo, ligados al cubismo, al futurismo y el constructivismo, con los mitos románticos del artista-mesías, del héroe carismático, del sacrificio civilizatorio y de la construcción de un resacralizado poder total que atraviesa grandes exponentes del arte moderno, desde el expresionismo hasta el *pop-art*, todo ello bajo el nuevo imperativo de la reproducción técnica y de masas.

El film pionero de Fritz Lang, temáticamente anticipado por la tragedia expresionista *Gas* de Georg Kaiser, artísticamente anunciado bajo la atmósfera apocalíptica que rodearon los años históricos de las vanguardias europeas, ilustraba la capacidad efectiva de los modernos medios técnicos de reproducción de cara a la construcción racional de una nueva sociedad sobre la base de una lógica productiva, y apoyada al mismo tiempo en una movilización emocional global que su hiperrealismo ilusionístico y su masiva difusión posibilitaban.

El cumplimiento final de esta utopía espectacular del arte moderno es la efectiva constitución global del mundo como una gran obra de arte y una segunda corteza cerebral planetaria en la era de las comunicaciones electrónicas. Con los modernos medios de comunicación la realidad ya no tenía que representarse, exactamente como querían los pioneros de las más radicales vanguardias, desde Mondrian a Malevich. Ella podía producirse ahora a escala planetaria como el espectáculo electrónico de un orden y un poder universales: un mundo técnicamente redimido y existencialmente amenazado al mismo tiempo.

La confluencia de la estética y la estrategia de las vanguardias con el industrialismo las ha gravado con los mismos dilemas que éste; diferencias sociales, masificación y desindividualización represivas, destrucción de formas históricas de vida y su colonización bajo la racionalidad económica y la reificación mercantil que las define.

Desde un principio, las vanguardias no señorearon el proceso de desarrollo capitalista bajo un supuesto signo emancipador. Ciertamente que tal era el contenido explícito de sus expresiones programáticas: la organización racional del trabajo y la construcción del socialismo, de acuerdo con los manifiestos productivistas de Gabo, Pevsner, Gan, o la destitución del predominio de un racionalismo totalizador y represivo de acuerdo con Breton, Artaud, Aragón y otros surrealistas. Pero más acá de sus declaraciones metadiscursivas, la lógica constitutiva de las vanguardias, en su versión racionalista, cartesiana y productivista, lo mismo que en su figura cultural complementaria, la estética superrealista de lo inconsciente, lo irracional o lo alucinatorio más bien legitimaron o se pusieron al servicio de la corriente que seguía la sociedad industrial y tardoindustrial.

La racionalidad inherente al urbanismo de Hilberseimer, a las concepciones estilísticas predominantes en la arquitectura y el diseño del Bauhaus o de Le Corbusier, constituyen a este respecto ejemplos tan notorios como la irracionalidad fetichista de la iconografía mercantil a la que consciente o inconscientemente tendía el simbolismo pictórico de Dalí, la escritura automática de Bretón o las técnicas fílmicas del surrealismo de Buñuel. Ambas corrientes o «movimientos» vanguardistas compiten como estéticas contrincantes en cuanto a sus postulados estilísticos o formales. Pero ambas coinciden en cuanto a su objetivo de crear una segunda realidad artificial, un universo de simulacros, complementariamente definidos ora con arreglo a su racionalidad productiva, ora de acuerdo con su irracionalidad consumista. Y ambos coinciden asimismo en cuanto a sus estrategias fundamentales de transformación artística de la sociedad, de estetización de la política y la vida cotidiana, que hoy define ampliamente el concepto de cultura tardo-moderna. En este sentido, la postmodernidad, entendida bajo el aspecto central de la producción integral de una segunda realidad, desde la vida privada hasta el diseño de los eventos históricos, a través de los medios de reproducción técnica, constituye la consecuencia última y final de aquel proyecto de modernidad definido por los pioneros históricos de las vanguardias.

A finales de los años setenta, Lina Bo Bardi escribía las siguientes palabras:

«A obsolescencia da arquitetura hoje é clara; a perda de sentido das grandes esperanças da arquitetura moderna, claríssima. A arquitetura moderna tinha um fim: a salvação do homem através da arquitetura. O Bauhaus foi a maior experiência nesse sentido. Muitos, entre vocês, talvez irão escolher o “industrial design”. Mas o que é hoje o “industrial design”? E a denúncia mais clara da perversidade de todo un sistema, que é o sistema occidental... Mais hoje arquitetura não quer dizer mais salvação do homem»<sup>8</sup>.

Lina Bo Bardi fue una arquitecta brasileña que recogió plenamente el sentido crítico y revolucionario de las vanguardias históricas europeas dentro del proyecto artístico y político de la modernidad latinoamericana. Su cita es tanto más importante cuanto que recoge una perspectiva generalmente desplazada en los análisis de las vanguardias internacionales y la crisis de la modernidad, en nombre de un implícito eurocentrismo o del privilegio geo-político de las naciones hegemónicas en el escenario internacional: la perspectiva de América Latina, y del Tercer Mundo en general. Bajo esta perspectiva, la dialéctica histórica de las vanguardias adquiere nuevas e interesantes dimensiones, gracias a precisamente a su cercanía con respecto al contexto social e histórico de una resistencia «anticolonial».

Las vanguardias históricas han adquirido precisamente una dimensión mucho más unívocamente revolucionaria y emancipadora, y han adoptado el significado de una fuerza configuradora de la realidad social mucho más clara, poderosa y unívoca en los países de América Latina de lo que ha sido el caso en Europa. Esta poderosa influencia se debe en parte a la circunstancia de que las vanguardias americanas no nacían tanto de una crisis social profunda, ni como reformulación y dominación universal, sino que más bien partían de una aspiración por deshacerse de las herencias feudales del viejo imperialismo ibérico y sus secuelas neocoloniales. Un fenómeno tan interesante como el movimiento antropofágico, en el contexto del modernismo brasileño, constituye en este sentido el mejor ejemplo de una vanguardia que en sus aspectos más críticos y progresivos, en el sentido de las vanguardias europeas, podía al mismo tiempo asumir, como su nombre mismo indica, la reivindicación de un principio agresivo de autonomía cultural y política, afín a las tradiciones históricas de resistencia anticolonial en América<sup>9</sup>.

Con todo, esta defensa de un núcleo crítico de la modernidad, que pocos años más tarde de unas declaraciones como de Lina Bo Bardi, se convirtió en una posición de resistencia en el contexto del vaciamiento y la crisis del discurso global de la modernidad que ha distinguido la atmósfera postmoderna, es históricamente hablando limitada y teóricamente errónea. Sin duda, en los sueños de Gropius de ciudades industriales construidas como jardines colgantes, y en las utopías arquitectónicas de Bruno Taut, en el sistema racional de la civilización neoplasticista o en las visiones apocalípticas de Kandinsky habitaba un sentido emancipatorio, un proyecto revolucionario, un ethos social, que hoy y quizás siempre constituirán un referente, algo así como un punto de parti-

da para todo proyecto renovador en las artes como en vida social. En esta capacidad de dar forma a un principio espiritual creador reside precisamente su clasicidad. Pero aquí y ahora no se trata de esta concreta perspectiva.

De lo que se trata más bien es de reconstruir críticamente la racionalidad inherente a las vanguardias como fenómeno civilitario, como expresión de una racionalidad interior al proyecto de la modernidad y a su contemporánea crisis. Es preciso rescatar hermenéuticamente el hilo de oro que recorre sus sucesivos experimentos formales, sus rupturas y sus proyectos estéticos y sociales. A este respecto me parece necesario subrayar que de ningún modo es aceptable una interpretación de las vanguardias en los términos de un discurso heroico e íntegro de ayer que, con el desarrollo de la sociedad capitalista tardía, haya perdido progresivamente la fuerza de sus esperanzas, de sus utopías y su capacidad de confrontación polémica de la realidad.

Las esperanzas éticas, sociales o estéticas que un día formularon las vanguardias, desde el «constructivismo» de la revolución rusa, hasta el «canibalismo» de la modernidad brasileña constituyen un legado importante al que tendremos que recurrir una y otra vez para reformular un nuevo proyecto civilizatorio a partir de ellas. Pero las perdidas esperanzas y las esperanzas reformuladas no lo son todo; se trata más bien de la forma positiva, de las normas y valores ligadas a los programas sociales, a los valores civilizatorios y a las categorías estéticas que los expresaron. Y ello supone necesariamente una reconstrucción de la racionalidad inherente a las variantes, a su discurso fundamentalmente, y una crítica de sus consecuencias civilizatorias que vivimos hoy.



---

## NOTAS:

<sup>1</sup> Hans L. C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln, 1967, pp. 95 y s.

<sup>2</sup> Walter Cropius, *Programas de la Bauhaus Estatal de Weimar* (1919), en: Hans M. Wingler, *La Bauhaus*, Barcelona, 1975, p. 41.

<sup>3</sup> Ludwig Hilberseimer, *Groszstadt Architektur*, Stuttgart, 1927, p. 103.

<sup>4</sup> Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a. M., 1973, pp. 322 y 22., y 532 y s.

<sup>5</sup> Helmut Heiber (editor), *Goebbels-Reden*, Düsseldorf 1971, Bd. 1, p. 97. «Das Volk wird dann wissen: Das (Rundfunk) ist der Uebermittler, das ist der Segenspende».

<sup>6</sup> *Ibid.*, 227. «Eine totale und umfassende Gesamtschau aller öffentlichen Dinge».

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Lina Bo Bardi, «Arquitetura e tecnologia», en: Alberto Xavier (ed.), *Arquitetura moderna brasileira. Depoimento de uma geração*, São Paulo, 1987, p. 258.

<sup>9</sup> Oswald de Andrade, *Do Pau Brasil á antropofagia e ás utopias*, Río de Janeiro, 1970, pp. 30 y ss.: «A Arcadia e a Inconfidência».