

EL FRACASO DE LAS VANGUARDIAS

Raúl Angulo Díaz

El tiempo de las vanguardias, aunque a algunos les parezca el tiempo dorado del arte, ya ha pasado. Y el resultado ha sido un rotundo fracaso, que ha dejado tambaleante la justificación teórica del arte. Las vanguardias propusieron una unión entre Arte y Vida, mediante la negación del carácter de obra del arte y la elusión de los museos. Sin embargo continuaron acentuando la altitud de la Cultura y su carácter salvador para unos escogidos estetas.

Las vanguardias, que ya son historia para nosotros como el *Un, dos tres*, pusieron todo su esfuerzo en disolver el Arte en la Vida, intento que ha dado lugar a lo que se ha venido llamando en palabras grandilocuentes «la muerte del arte». Esfuerzo que se ha visto condenado al fracaso, lo que podemos aprovechar de las poéticas de las vanguardias es un nuevo punto de vista para criticar la teoría idealista del arte todavía vigente. Es sorprendente constatar en los discursos acerca del arte la vigencia del lenguaje idealista, sobre todo al hablar de la *expresión* del arte, o de la *salvación* o *elevación* a una nueva humanidad por medio del arte, cuando las vanguardias han pretendido, al menos en sentido *emic*, romper la correspondencia entre forma y contenido, entre objeto y sujeto, y cuando han propuesto no una elevación de la Vida (prosaica) al Arte, sino un rebajamiento del Arte a la Vida. Pero esto, como hemos dicho, no es más que un discurso intencional. De hecho han mantenido las mismas categorías que pretendían eliminar. El mismo término «vanguardia» alude a una elite que va delante del resto, y a la que, tarde o temprano, se tendrá que llegar. El intento de romper la correspondencia entre forma y contenido en realidad no ha sido otra cosa que elaborar formas y contenidos *no evidentes*, esto es, exigir al receptor una *elevación* a la obra de arte, y muchas veces al pensamiento (generalmente alucinado) del autor para obtener el código de desciframiento. Con ello las vanguardias han reforzado el elitismo en el arte; al Reina Sofía o al Guggenheim sólo se acerca un círculo de iniciados que se creen estar situados en una instancia *futura y mejor*, unos iniciados que gozan como estetas del Kitsch que les ofrece el Museo y que son vistos con envidia por quienes desean obtener bienes culturales extra.

Las vanguardias creyeron que el obstáculo que separaba Vida y Arte era la *institución arte*. Todos sus esfuerzos se concentraron en escapar de las vías institucionales en que circulaba el arte tras la caída del cristianismo y del antiguo régimen; es decir, las instituciones ya no eran el palacio y la iglesia, sino el museo y las galerías de arte. Hoy podemos esbozar una sonrisa al comprobar dónde quedaron tales intentos. Los objetos mundanos que Duchamp colocó en el museo para eliminar su aura sacra o separada, hoy en día irradian un aura aún mayor; que a nadie se le ocurra, a no ser que desee la cárcel, emplear el urinario de Duchamp; pero lo más sorprendente es quizá que a nadie realmente se le haya ocurrido. Un urinario, o incluso una simple silla de los empleados del museo, ya no son simples objetos cotidianos, han sido *elevados* a un estatus intocable e inutilizable. Son objetos *bellos*, no *útiles*; objetos destinados a la *interpretación*, no a las *operaciones*.

Dos han sido las razones que las vanguardias esgrimieron para rechazar el arte «artístico» o «elevado» (sin caer en la cuenta de que en este rechazo se operaba una *elevación*, y no un rebajamiento, respecto a ese arte «elevado») La primera de ellas es la constatación de la *mercantilización* del arte, esto es, que el arte toma los modos de

producción industriales. Y la segunda, consecuencia de la anterior, es la aparición del arte de masas, que sustituye al arte aristócrata o selecto anterior. Frente al arte industrial y al arte de masas propusieron un arte de vanguardia, que escapase a las «redes» del mercado y a la facilidad de consumo.

Mercantilización del arte

Tras la caída de las instituciones en las que se apoyaba el arte, a saber, la Iglesia y el antiguo régimen, el arte se vio sometido a las mismas reglas de la mercancía y de la competencia que cualquier otro producto comercializado. Cuando las instituciones de la iglesia, de la nobleza y de la realeza eran el objeto del arte, la obra de arte no era una simple mercancía, sino que tenía un *sentido* o un *valor*. Este sentido o valor consistía en la ideología que venían a confirmar o a extender las obras de arte, o en una performatividad de legitimación de las diferencias establecidas por las instituciones. Así, por ejemplo, en un auto de Calderón, a la vez que se adoctrina sobre la dogmática contrarreformista, se marca la separación entre la corte (ante quien se representaban los autos) y los súbditos; la separación de los súbditos frente a unos reyes católicos cuya misión era defender y extender el imperio católico. Aunque existiera un mercado artístico, los cuadros se compraban, se pagaba a los autores teatrales y a los escultores que realizaban retablos, el valor comercial era ocultado frente al valor ideológico y performativo. Muchas de las obras de arte eran insustituibles. El retrato de Felipe IV no podía *funcionar* en una sacristía, en una casa palaciega o en otra corte, de igual modo que el retablo de una iglesia de un pueblo difícilmente podría *funcionar* en otro pueblo, con patronos y vírgenes distintas.

Para las vanguardias, el proceso de mercantilización del arte se dio en el siglo XIX, con la revolución industrial y el triunfo de las clases medias europeas. El arte salió de la monumentalidad de los palacios e iglesias para instalarse en los salones burgueses. En estos salones se exponían obras de muy diversos estilos que competían entre sí ante los compradores. No es, como se suele decir, que la competencia aparezca como un hecho nuevo en el siglo XIX, puesto que competencia existía antes entre los artistas (entre los músicos de la corte, por ejemplo, testimonio de lo cual siempre se puede poner a Lully), para entrar en los mejores puestos de palacios e iglesias. Lo que es nuevo es la vaciedad de sentido o valor de las obras de arte tras la caída de las instituciones que las soportaban. Lo que cambia es, pues, los valores de las obras de arte. El nuevo valor en que se centra la competencia artística es el de originalidad. Si antes lo que se valoraba era la «*primorosa técnica*», y entre los cortesanos el «buen gusto» que compartían, todo ello para ensalzar la excelencia de los poderes de la iglesia y palacio, ahora se busca la originalidad del gusto individual. El artista ya no busca la entrada en la comunidad del buen gusto cortesano, sino que se le pide la expresión de su individualidad; individualidad que encontrará su afín en el burgués que compre sus obras. Y el burgués mostrará su propia personalidad individual mediante la exposición de las individualidades afines de los artistas cuyas obras ha adquirido, a la par que muestra su eficacia en la actividad de búsqueda de esa afinidad.

Pero las vanguardias no entenderán lo que se ha venido a llamar *mercantilización del arte* como una nueva revalorización, sino más bien como una *desvalorización* del arte, esto es, como de una ruptura de la unión entre el Arte y la Vida, tal y como funcionaba por ejemplo en la Edad Media. Entenderán que la obra de arte se ha convertido en sólo mercancía, y que el *modo* de originalidad ha perdido todo suelo y apoyo en la Vida para convertirse en mera «moda». El arte devenido moda buscaría,

mediante un continuo y vacío innovar, nuevos mercados y nuevos consumos por parte de un círculo de compradores lo más extenso posible. El arte como *moda* o como consumo por parte de multitud de consumidores en principio parece que es la realización de la fusión entre Arte y Vida. El ciudadano medio que tiene su casa llena de cuadros, muchos de ellos reproducción de grandes obras maestras, que con un simple botón puede escuchar, con una calidad nunca alcanzada, las más variadas obras antiguas y modernas, ¿no sería quien ha conseguido incorporar en su vida cotidiana los frutos del arte? Para las vanguardias ciertamente no. Y eso porque en la fusión de los dos términos de Arte y Vida, éste último se entiende de dos maneras: una vida poética (o elevada) y una vida prosaica. Según esto, la fusión entre Arte y Vida se entiende más bien como la realización de la vida poética por medio del arte, esto es, como la *elevación* de la vida prosaica a la vida poética gracias a la *salvación* del arte, y no tanto el rebajamiento del arte a la vida prosaica, como tantas veces se ha insinuado. Las vanguardias pretendieron que *toda vida* fuera vida poética. Y en esto radica su novedad, al menos intencional, frente al arte anterior, que utilizaba precisamente la separación de un gusto más alto y más bajo para legitimar la diferencia entre lo mejor (aristós) y lo vulgar.

En su lucha contra la mercantilización de la obra de arte, las vanguardias arremetieron contra el mismo objeto de la obra de arte. De este modo, sin objeto que mercantilizar, la institución arte desaparecería, y también la necesidad de su mediación para fusionar Arte y Vida. Nos encontraríamos así con un arte puro, sin objetos ni materia desde la que operar, y que directamente entraría en la vida y la elevaría. Uno de los intentos de destruir el objeto de la obra de arte, y con él la institución arte, son los *ready-made* de M. Duchamp. Aunque, al elegir un objeto y establecerlo como una obra de arte parece que Duchamp ensalza al objeto, lo que realmente pretende es que no exista ninguna diferencia entre la obra de arte y las restantes cosas del mundo. Si todo es arte, nada es arte. Pero, como ya hemos insinuado antes, este proyecto de Duchamp fracasó. Los objetos cualquiera que estableció como obras de arte fueron *elevados* a categoría de *objetos-obras de arte* gracias a la intervención de la institución arte. Los *ready-made* de Duchamp no son objetos como todos los demás. Son intocables, inutilizables; se exponen para ser observados y no manipulados.

Otro intento de destrucción de la obra de arte se encuentra en la lucha de los artistas contra la forma racional y acabada del objeto, característica del arte tradicional. Las vanguardias tacharon lo creado (el objeto) y colocaron el Arte en el propio crear, como sucede en los *Happening*. De este modo el objeto ya no puede convertirse en mercancía, y el receptor incorpora sin mediaciones el Arte en su propia Vida, entendida espiritualmente como un puro *crear*. La vida se entiende como Espíritu que debe evitar la suciedad de los objetos materiales y del cochino consumo industrial, para encontrar su momento en la pura actividad (¿pero cabe una actividad sin objetos con los que actuar?) Las modalidades procesuales de arte seguirían este proceso de desmaterialización, poniendo el énfasis en el aspecto mental, en detrimento de la realización material de la obra, algo que llegaría a su culmen en el arte conceptual, en el que el objeto no es tan importante como el concepto, el conjunto de reflexiones generadas sobre el propio discurso artístico.

También relacionado con la destrucción del objeto está el rechazo a los museos, como instituciones a las que están destinados los objetos de arte. El museo sigue las leyes de la mercantilización en cuanto que es un negocio de venta de entradas. Además, es un instrumento de manipulación ideológica por cuanto el visitante del museo no pone en discusión lo expuesto en él. El museo sería la institución que reproduciría el aura benjaminiana de la obra de arte como en otro tiempo lo hicieron las iglesias y los

palacios. En el museo, pues, se da la tan temida ruptura entre arte y vida. Los objetos del museo se convierten en algo especial, son diferentes de los que nos rodean en la vida diaria. Están demasiado lejos para poder afectarla.

Pero todo esto no fue más que bonitas palabras. Las obras de arte realizadas para destruir el objeto artístico mercantilizado (y, por tanto, en contra de la dinámica capitalista del museo), precisamente sólo pueden existir en el contexto institucional del objeto museable, porque fuera de él no serían más que simples cacharros, si no sencillamente basura: un conjunto de ladrillos, de papeles de periódico, de cristales mal cortados o planchas de hierro oxidadas. Parece ser que la falta de forma de la obra necesita de un suplemento institucional para completar su formalización y convertirse en un objeto re-presentado. Lo mismo ocurre con otros varios intentos de salir del museo, tales como *happening*, *body-art*, *land-art*, que al final acaban convertidos en objetos museables como material fotográfico.

Aún no se ha concebido una clara alternativa al museo. Por ello los artistas se encuentran en la situación de la doncella que dice «mírame y no me toques». Por un lado rechazan los museos y por otro, los necesitan. Para muchos artistas la gran opresión museística no es que sus obras se expongan en un museo, y se conviertan así en mercancía, sino precisamente lo contrario: que no se expongan (y no se les pague por su trabajo)

Esto nos lleva a pensar que quizá la característica de la obra de arte sea ser objeto, esto es, una obra de arte materializada y ofrecida a la re-presentación o interpretación. Y, precisamente, mediante este ser-objeto es como se realiza la unión de Arte y Vida. Es verdad que la obra de arte es una cosa como las demás y por eso puede convertirse en objeto de mercado. Sin embargo, se diferencia de las cosas en que está concebida para ser mostrada o re-presentada. Y el museo es, precisamente, el encargado de sacar al objeto fuera de la esfera de la mercancía (y esto aunque haya pagado por él una cantidad exorbitante), introduciéndolo en la esfera del aura. Gracias a ese carácter de objeto, Arte y Vida pueden fusionarse debido a que no se identifican. Gracias a la segregación en su estructura de los sujetos actuantes, y del distanciamiento que ello provoca, el individuo puede mirar la vida a través del objeto de arte.

Sustitución por el arte de masas

En la primera parte hemos señalado cómo las vanguardias quisieron volver a unir los dos términos de Arte y Vida (aunque realmente lo que pretendían era eliminar la diferencia entre vida poética y vida prosaica, convirtiendo *toda* vida prosaica en vida poética mediante su elevación en el arte) En la llamada «sociedad tradicional» parece que esta unión existía. El arte no sólo proponía cosmovisiones que los receptores reconocían y practicaban, sino que incluso el propio arte era *eficaz*, marcando diferencias (la arquitectura del templo marca la diferencia entre lo la vida cotidiana y la vida de la fe, así como el retablo indicaba el *sancta sanctorum* del templo) Con la caída del cristianismo y el antiguo régimen surge el problema del *sentido* o *valor* del arte. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX continúan los mismos géneros artísticos, como son las grandes representaciones teatrales y operísticas, los retratos, los palacios, &c., pero sin el sentido que poseían anteriormente. Este hecho de que las obras

de arte aparezcan sin su sentido previo se interpreta como si carecieran simplemente de sentido. A este problema se enfrenta la estética romántica alemana. Sus dos posiciones frente al Arte, cuyos paradigmas los podríamos situar en Schelling y en Hegel, buscan una nueva sociedad *reunida*, bajo la advocación del Absoluto. Éste es el objeto que le encomiendan al Arte y a la Filosofía. Frente a la sociedad unitaria, con un apoyo firme en un sentido central, se encuentran los primeros románticos con una sociedad que, según ellos, ha perdido el sentido y el centro, cuando en realidad habría que decir que ha aumentado el número de sentidos. Los sentidos son *más* plurales. En este deseo de *reunión* es en lo que coinciden las dos posiciones románticas. Pero mientras que Schelling cree que la Filosofía ha de devenir Arte, mediante una nueva mitología que instaure la unidad *originaria*, Hegel cree que el Arte como fuerza efectiva ha sucumbido irremisiblemente tras la crítica racional ilustrada, y es la Filosofía la que ha de retomar su papel en una *reunión* no ya originaria, sino habiendo superado (y asumido) el momento negativo de la crítica.

A la conceptualización del Arte en la sociedad tradicional por parte de la estética romántica pongo dos objeciones. La primera es que supone que el arte es por sí mismo *potente*, esto es, eficaz y portador de cosmovisiones. Esto es, el arte era *sacramento* gracias a las instituciones en que se apoyaba: la iglesia, la nobleza y la realeza. Pero hay que decir que el arte recibe su fuerza no tanto de su *modo* de representar, cuanto de la fuerza de la institución que le respalda; del mismo modo que el poder sacramental de una eucaristía no procede tanto del lenguaje del sacerdote, sino de la institución eclesial que está detrás. Las palabras de consagración serían nulas si se pronuncian en un teatro, o si el sacerdote fuera un impostor. Esto no quiere decir que no haya *modos* más efectivos que otros. No es lo mismo que el rey fuera pintado por Velázquez o Goya que por cualquier pintor de segunda fila, o que las representaciones teatrales se encargaran a Calderón o a cualquier otro poetaastro. Esto sólo significa que la realeza mostraba su excelsitud eligiendo el *modo* del buen gusto y de la forma primorosa, esto es, a través de la inteligencia y perfección técnica del artista. Pero este modo podría, como muchas veces ocurrió en efecto, haberse centrado en características que hoy no consideramos especialmente artísticas, como la ostentación de dorados, piedras preciosas, obras de grandes dimensiones, &c. Es decir, el *modo* se convierte en el símbolo de la institución que representa. Así pues, sin estas instituciones de iglesia, nobleza y realeza, las obras de arte no hubieran tenido poder alguno. La ideología del *Inferno* de Dante la tratamos hoy o como pura anécdota, o como objeto de especialistas, o simplemente como un obstáculo a la hora de leerla; la entrada a una santísima catedral, previo pago, no arredra a los miles de turistas que con sus teléfonos móviles perturban a los pocos fieles que todavía van allí a orar; el cuadro de la familia de Carlos IV, ahora situado en el museo del Prado, ya no realza la realeza por encima de los demás estamentos, sino que provoca comentarios acerca de los feos o guapos que eran los miembros de la familia real, comentarios que puede hacer cualquier ama de casa ante la lectura del *Hola* tras cualquier boda de una infanta actual. En palabras de Hegel, el Arte, al menos el antiguo, se ha convertido en «superstición o mero entretenimiento lúdico»; esto es, que su ideología es extraña a nosotros, y a lo sumo objeto curioso para el historiador, y su único valor reside en su contribución al ocio del domingo.

La segunda objeción es que no se puede concebir la sociedad tradicional como un todo unido e indiferenciado. Existían diferentes instituciones, con distintas *nematologías* asociadas a ellas, y en lucha entre sí; lo cual da distinto contenido a las obras de arte, y les otorga y quita fuerza. En este sentido, el paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, no puede verse como el paso de una sociedad con un único sentido central al paso de una sociedad sin ningún sentido, o a una sociedad con

múltiples sentidos, sino más bien como el paso de una sociedad con pocos sentidos a una sociedad con más sentidos (esto es, con más instituciones en pugna)

En la sociedad tradicional se era consciente de esta subordinación del arte a las instituciones en las que se apoyaba. Por eso el arte en el antiguo régimen había ocupado un lugar secundario; con el romanticismo, sin embargo, ocupa un lugar de envergadura. Se pretende sustituir la Religión por el Arte (o Cultura en general) Así como antes era la religión, según los románticos, la que, a través de la mitología, otorgaba un único sentido a la sociedad, en el romanticismo se propone que el arte retome las funciones donadoras de sentido que antes tenía la religión mediante una *nueva mitología*. Con ello se crea la «iglesia de los estetas». Esta nueva religión no será una religión católica o universal, aunque quizá sí lo sea intencionalmente, puesto que los estetas serán la avanzadilla o vanguardia que moverá y *salvará* al resto.

La cuestión de la función en el arte en la sociedad moderna se sitúa, según los románticos, en el paso del *mythos* (cristiano) al *logos* ilustrado. En realidad el problema lo situaríamos, siguiendo las coordenadas de *El mito de la cultura* de Gustavo Bueno, en la aparición de la Idea de Naturaleza, con la consiguiente pérdida de la Idea de Gracia. El par de Ideas Gracia/Naturaleza deja paso al par Cultura (Arte)/Naturaleza. La Cultura (el Arte) se opone entonces a la Naturaleza, a la que se identifica también con la mecánica, el capitalismo, lo burgués, &c., en una serie muy confusa y extensa de oposiciones. La Cultura (y su expresión más elevada, el Arte) se convierte en la instancia de *salvación* de la Naturaleza. Porque no sólo al Arte se le otorga el papel de dar un sentido ideológico, sino también la fuerza performativa de *salvar*. Si fuera cuestión de volver a la unidad, al centro, al apoyo, entonces bastaría con instaurar una nueva religión, y con ello se volvería a la coacción del pensamiento por parte de la fe, cosa imposible en una sociedad *civilizada*. Intencionalmente, *emic*, fueron varios los pensadores que propugnaron ese sacrificio de la filosofía y la ciencia en aras del arte. Pero de hecho no fue así, ni pudo ser así a no ser que se volviera a los modos de la sociedad tradicional. En otras palabras, el papel que la religión poseía en la sociedad tradicional, el arte no lo pudo asumir tal cual en una sociedad moderna y civilizada, ante el empuje y aparición de las diversas ciencias. Por ello la institución «arte» no es una institución especial, como lo era la religión en la sociedad tradicional, sino que se ha convertido en una *institución entre otras*. Su función se ha reducido más bien a satisfacer *imaginariamente*, a través del Kitsch y del esteticismo, la nostalgia de unidad de sentido del moderno individuo burgués.

El caso Beethoven puede servirnos muy bien para ilustrar lo que venimos diciendo. Con Beethoven nos encontramos ante tres fenómenos nuevos en el arte: a) el músico aspira a separarse de la institución que le paga; b) la música aspira a un significado espiritual; c) la complejidad, y la novedad, desafían las capacidades receptoras de un público normal. De la antigua *música reservata*, nombre que indica la performatividad de separación social, se pasó a la *música culta*. El arte al servicio de las instituciones deja su lugar al arte autónomo, cumbre insigne de una Cultura salvadora. Si el público del antiguo régimen podía presumir de una primacía del gusto, frente al *modo popular*, ahora el nuevo público aspira a una primacía cultural, esto es, moral e incluso religiosa. El refinado oficio de los músicos del antiguo régimen, cuyo *modo reservado* y *separado* ejercía una separación entre lo noble y lo vulgar, se convirtió en el romanticismo en Arte con mayúsculas. Se trata de un arte con un gran significado espiritual y salvífico. De Beethoven en adelante, el que ha escucha música «culta» no lo ha hecho por el *buen gusto*, sino por elevarse a una *humanidad* mejor.

Después de esta significación tan alta del Arte se comprende el golpe que supuso el arte de masas. Los nuevos ideales normativos, las nuevas mitologías no procedían del

arte «elevado», sino de esas obras «bajas» que ni poseían un «significado espiritual», y lo que es más importante, su lenguaje era entendido por todo el mundo. Las vanguardias reaccionaron ante este arte de masas, definido como «arte de efectos». Las vanguardias se nos muestran así como hijas de la estética romántica, a la que en principio rechazaron, por la transferencia efectuada de la Idea de Gracia a la Idea de Cultura (de Arte) Enfrentadas al arte de masas, su estrategia real consistirá en elevar el «significado espiritual» y, sobre todo, dotar a las obras de arte de un código no evidentemente descifrable. En los tratados sobre las Ideas estéticas esto se interpretará como si las vanguardias ya no se interesaran en provocar efectos (esto es, en el rechazo del espectáculo), sino en el procedimiento (o lenguaje) que conduce a la obra. No es acertado sostener que las vanguardias no buscaran provocar *efectos*. Precisamente buscaban el efecto de *elevación*, de convertir toda la vida prosaica en vida poética. Habría que decir, más bien, que no buscaban provocar los efectos que pensaban que provocaba el arte de masas: la continuación de la vida prosaica. El contenido del arte de masas, según las vanguardias, no sería una vida poética; los consumidores de arte de masas no harían más que *confirmar* su misma vida prosaica. Las vanguardias buscarían, en cambio, la ruptura, el enfrentamiento con ella. Con todo, es muy discutible sostener que el arte de masas no hace más que corroborar la vida prosaica. Precisamente el encanto de los héroes del cine, de las telenovelas o de los *best-sellers*, reside en su idealidad; de situarse en un lugar donde los problemas, por muy difíciles que se presenten, se solucionan para siempre (el «comerán perdices...») Estos héroes se presentan como la culminación de una vida insatisfecha; superan las contradicciones que atraviesan a los espectadores o lectores; cumplen idealmente las normas que en la realidad los espectadores o lectores no pueden cumplir, &c.

En definitiva, podemos decir que el arte de masas ofrece, igual que el arte de vanguardia, una vida poética en oposición a una vida prosaica. La ruptura que caracteriza a las vanguardias no es pues la de entre vida prosaica y vida poética, sino precisamente la de entre modelos de arte de masas y modelos opuestos a estos. Los modelos presentados por el arte de masas tienden a ser rígidos, ya que los empresarios del arte se aferran a los tipos producidos que tienen el éxito garantizado. Además estos modelos, como pretenden contentar a todos para que puedan ser consumidos por todos, no tocan ciertos temas tabú, que son variables con el tiempo. En nuestro tiempo un tema tabú es la tortura o el sufrimiento de animales. Ninguna película de Hollywood sacará a pantalla el *maltrato* a un perro, o a un delfín. Los modelos de vida poética presentados por la vanguardia se enfrentaron escrupulosamente a estos modelos populares, sin que esto signifique que sean mejores o peores, que será cuestión a discutir en cada caso. Formalmente se distinguen por una mayor libertad al tratar los temas tabú, e incluso en la simple búsqueda de transgredirlos.

Los artistas de la vanguardia tuvieron pretensiones revolucionarias con sus obras. Su intención era sacar al individuo de esa masa uniforme y mediocre que estaba creando el arte de masas. La dificultad de sus obras permitía al individuo huir de la pasividad de los productos fácilmente digeribles del arte de masas, induciéndoles a una revolución mental. La tesis que se hallaba tras esta postura era que cambiando el lenguaje del arte se puede influir en las formas de pensamiento, y cambiando la manera de pensar se pueden cambiar la forma de vida. En este punto, como en otros, las vanguardias han mostrado su fracaso. La historia política (las guerras, las revoluciones, &c.) hubiera sido la misma sin que esas obras de arte de vanguardia se hubieran producido. La relación entre Arte y Vida, tan ansiadamente buscada por los vanguardistas, no ha tenido lugar. Sin embargo, se puede conceder que estas obras de arte han cambiado nuestra

comprensión de esa misma historia política, ilustrándola con ejemplos y modelos de disidencia. Pero lo mismo cabe decirse, y a veces con mucho mayor fundamento, de las obras de arte de masas. Las novelas de Corín Tellado nos pueden decir más sobre la España de su tiempo que muchas de las obras de arte «elevadas»

Arte y Vida en las vanguardias: el esteticismo

Si el Arte de las vanguardias se ha disuelto en la Vida, no ha sido transformando *toda* la vida prosaica en vida poética, sino haciendo del esteticismo un principio vital frente a otros principios. El único «triunfo» de las vanguardias ha consistido en una oposición de «actitudes de vida», en principio no más importante de las diferentes actitudes de vida de un bebedor de *Pepsi* que otro bebedor de genuina *Coca-Cola*. Este esteticismo no podía convertir *toda* la vida prosaica, y la vida de todos, en vida poética, pues las vanguardias no fueron más que desvelación del aristocratismo oculto en la estética romántica: la existencia de las vanguardias se mantuvo gracias a la oposición del esteta y la multitud de los que no lo son. Pero el esteticismo no puede mostrarse como una actitud entre otras, igual que el arte no podría presentarse como una institución entre otras, sino que es característica suya una «universalidad relativa». Por un lado ha de presentarse como un modelo «de vanguardia» para todos, pues de ahí procede su aristocratismo; pero por otro lado, no ha de ser extensible a todos, pues en ese caso no *toda* la vida prosaica se convertiría en poética, sino más bien al revés: si todos fuéramos estetas *toda* la vida poética se convertiría en prosaica.