

II. RESUMENES

JUAN JOSÉ CARRERAS LÓPEZ

La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición del Magnificat

17 de septiembre de 1984 (Dr. Borrás)

La importancia del texto, del lenguaje, respecto a la música es un hecho ya largamente reconocido por la investigación musicológica, aunque seguramente no todos sean conscientes de las repercusiones metodológicas y ontológicas que este hecho tiene en relación a la cuestión de la realidad última de la composición musical y de la música en general. Baste con recordar que en el término griego de la *musiké* se halla implícito tanto el lenguaje, la poesía, como lo que nosotros llamamos, mutilando la palabra original, *música*, además del arte de la danza. En cuanto a la música europea, hasta el siglo XVII, en que aparece por vez primera una música instrumental autónoma, la música se concibe siempre como la realización musical de un texto.

La utilización de un texto determinado da siempre a la composición un carácter de *caso*, de ejemplo. El mismo texto puede componerse tantas veces como se quiera, quedando las composiciones relacionadas por este nexo común. Este es el caso contrario a lo que ocurre en las composiciones instrumentales, que tienen una tendencia más marcada hacia su valoración como obras independientes y autónomas.

En el caso del *Magnificat* nos encontramos, en este sentido, con unas circunstancias particularmente interesantes. En primer lugar, se trata siempre de un mismo texto, extraído del Evangelio según San Lucas, asociado a un marco litúrgico concreto, el oficio de las vísperas. Es decir, nos encontramos en una situación análoga a la función de los textos del *Ordinarium missae*. La utilización de la salmodia para la recitación de la prosa bíblica trae a consideración las cuestiones del tono salmódico y del marco antifonal, para llevarnos directamente a considerar la relación entre mono-

dia litúrgica y composición polifónica. Este último punto, la utilización de una melodía *accentica*, hace que la composición del Magnificat se encuentre más cerca de la composición de salmos y lamentaciones que de la misa.

Todas estas reflexiones y circunstancias hicieron que la investigación centrada en torno al *Libro de Magnificat*, del maestro catalán Luis Serra (h. 1680-1759), se planteara en torno a la relación entre estas composiciones, nueve en total, y la tradición europea de composición polifónica de este texto. El término de *tradición* es particularmente pertinente en este contexto, ya que las composiciones de este texto constituyen un grupo cerrado y especial entre el resto de las composiciones polifónicas. Las distintas técnicas de composición no dejan de tener su reflejo en la evolución del género del *Magnificat*, pero siempre estarán supeditadas a las particulares condiciones apuntadas, en las que tiene lugar su ejecución.

El planteamiento del trabajo se realizó en torno a estos puntos de partida, la tradición musical y litúrgica que supone el *Magnificat*, por un lado, y, por otro, el ya aludido manuscrito de Serra, conservado en el archivo catedralicio de Zaragoza (signatura actual C-3 Ms. 12). La colección de Serra aparece así, a la luz de esta tradición, como uno de sus últimos eslabones. El análisis detallado de diferentes versos de Aguilera de Heredia, Morales, Monteverdi, Willaert y Gabrieli permite concretar y ejemplificar las distintas posibilidades y soluciones de la composición polifónica, evitando el peligro de una categorización abstracta y desvinculada de la composición musical. El análisis y comentario de las piezas se ha guiado teniendo en cuenta la teoría musical de la época, así como los resultados propios de la investigación de nuestro siglo en relación a nuestro tema. En España, por desgracia, la conciencia de la importancia de la reflexión metodológica y la discusión rigurosa del instrumental conceptual necesario en la investigación musicológica siguen siendo muy débiles. En consecuencia las cuestiones de terminología ocupan un lugar importante en nuestros apartados analíticos, en los que la indigencia terminológica en lengua castellana se revela en ocasiones con fuerza. Extremo este último que no nos debe sorprender, pues el vocabulario especializado no viene caído del cielo, sino que es reflejo de una larga y sostenida tradición investigadora.

Las características propias de las composiciones del manuscrito de Serra, composición del texto *ad longum*, y no *a versos* como se practicaba habitualmente en el siglo XVI, además de la utilización del doble coro, hicieron centrar la investigación alrededor del fenómeno de la policoralidad en relación a este tipo de obras. Las conclusiones respecto a la policoralidad, expresión central de nuestro barroco musical, son las siguientes:

a) La práctica de cantar antifónicamente los salmos está asociada con seguridad al cultivo de la música policoral. Asimismo la técnica de cantar los salmos en polifonía *a fabordón* es una tradición proveniente del Sur de Europa principalmente (España, Portugal e Italia). Esta técnica

del contrapunto simple se convierte en la más importante en lo que respecta a la policoralidad.

b) El Norte de Italia, y en concreto todo el área en torno a la República Veneciana, posee la tradición más antigua en la práctica del *Choro spezzato*, asociada a los salmos de vísperas. Esta tradición se remonta a la primera mitad del siglo XVI y está documentada primeramente en la periferia de la ciudad de Venecia (Bérgamo, Treviso, Padua, etc.). En la ciudad de Roma no existe una tradición policoral antes de la segunda mitad del siglo XVI (ca. 1580).

c) En España no tenemos hasta ahora ninguna fuente acerca de la música policoral, en el sentido estricto del término, hasta finales de la segunda mitad del siglo XVI. En el caso de Tomás Luis de Victoria sus primeras obras policorales, aceptadas por la investigación entre las primeras de este género compuestas por un compositor español, fueron compuestas seguramente en Roma. El testimonio de Cerone, en su *Melopeo*, es taxativo en cuanto al origen veneciano de la práctica policoral. Cerone estuvo en España entre 1592 y 1608, justamente el tiempo en que en España tenemos las primeras composiciones policorales.

Estas conclusiones son el resultado de un estudio detallado de las fuentes teóricas, tanto las «clásicas» (Zarlino, Vicentino y Praetorius) como las españolas, además de una serie de obras policorales representativas de las distintas posibilidades de la composición a varios coros.

La policoralidad plantea una nueva situación frente a la composición polifónica que se venía practicando. Las composiciones a varios coros no pueden ser comprendidas si no se tiene en cuenta que responden a un medio nuevo que crea o adopta sus propios recursos técnicos, que no son comparables directamente a los utilizados cuando se compone para un solo grupo o coro. El estudio y conocimiento de estas técnicas es especialmente importante para llegar a una correcta evaluación de lo que el siglo XVII representa en España. El trabajo presenta por vez primera una síntesis y comentario de la *Escuela Musica* de Pablo Nasarre, desde el punto de vista de la técnica de composición a varios coros. Junto al estudio del testimonio de Cerone, y la discusión de sus fuentes, parece finalmente poco probable la tesis mantenida por Miguel Querol, así como por José López Calo, acerca del origen español de la policoralidad.

El último capítulo del trabajo se centra en el manuscrito de Luis Serra, contemplado, tanto en su factura compositiva, como en la propia grafía arcaizante del código, en el contexto del *stile antico*. Como arquetipo de este tipo de composición analizamos un *Magnificat* de Palestrina de las mismas características que los de Serra (*ad longum* y a doble coro a ocho voces). Del análisis se desprende que la relación de la obra de Serra con el contrapunto severo *alla Palestrina* es muy relativa. La antigua polifonía está sin embargo permanentemente como referencia, expresada en el empleo de

giros propios de esa música, arropados en el lenguaje armónico del siglo XVIII.

El último apartado incluye un estudio sistemático de la realización musical de los nueve *Magnificat* verso a verso. La forma de composición de cada obra refleja una serie de afinidades con las demás del manuscrito, que revelan que Serra concibió realmente esta colección como un todo, tal y como aparece en el manuscrito. En la disposición musical del texto evidencia una indudable unión con la tradición. La realización musical de las distintas figuras e imágenes del texto, relaciona estas composiciones con la tradición barroca de la composición del *Magnificat*. Un elemento arcaico típico es el empleo frecuentísimo del tono salmódico, en la doxología final del canto. Es con seguridad a esta combinación de la habilidad contrapuntística de la vieja escuela, armonía moderna del bajo continuo y conocimiento de la propia tradición polifónica, a la que Serra debe su renombre como sólido compositor de música religiosa en la primera mitad del siglo XVIII en España.

El trabajo no aporta ningún dato nuevo acerca de la biografía de Serra, ni lo pretende, pues, como se ha expuesto, está centrado en torno a las propias composiciones, y se interesa exclusivamente por la comprensión y análisis de éstas, vistas como integrantes de una sólida tradición. El segundo volumen incluye la transcripción y edición completa del manuscrito.

*Vida y obra de Nicolás Lekuona.
Aproximación al fenómeno de la
vanguardia artística en el País Vasco*

30 noviembre de 1984 (Dr. Torralba)

La investigación planteada y desarrollada en esta tesis genera dos tipos de propuestas: unas, más concretas, que se refieren a la obra y su significación, de Nicolás Lekuona. Otras, de más amplio alcance —y por lo tanto menos definitivas— que tanto pueden dar hipótesis formales para el análisis del arte contemporáneo en el País Vasco, como apuntan hacia una revisión de nuestros conocimientos sobre las llamadas vanguardias históricas tal como se produjeron en España. Ambos niveles no eluden el carácter de provisionalidad o de abiertos a revisión que todo empeño de investigación-interpretación conlleva. De alguna manera —y sin pretensión alguna de disimular las limitaciones particulares de esta tesis— confiamos en podernos acoger a la advertencia que hacía un viejo maestro —Worringer— precisamente a la hora de analizar uno de los interrogantes planteados por el arte contemporáneo: «Me dirijo (...) a aquellos que saben (...) que todo desarrollo es infinito y que de él surge una nueva problemática».

La catalogación (realizada como Memoria de Licenciatura) de la obra de Lekuona (ahora revisada y completada con materiales anexos) y su puesta en relación con otros casos coetáneos y estéticamente próximos, ha permitido una interpretación de su significado básico.

Lekuona fue un vanguardista típico, en la experimentación con materiales y proyectos artísticos, en el estilo vital, en su concepción del arte; todo ello con el alcance concreto de tales actitudes y acciones en el País Vasco y con las delimitaciones nacidas de la circunstancia personal del artista.

La obra de Nicolás Lekuona (1932-1937) surge en un medio previamente abonado por la renovación artístico-cultural iniciada a fines del siglo XIX y principios del XX. Renovación en la que tomaron parte activa los artistas vascos y sociológicamente relacionada con la industrialización de Vizcaya y Guipúzcoa, que plantea transformaciones materiales y espirituales de amplio alcance.

La obra de Lekuona, iniciada en el País Vasco, disiente de la «moderna tradición» de un «arte vasco» especialmente en las elaboraciones de principios de siglo y en sus implicaciones ideológicas y estéticas más tópicas. Incluso no se inspira centralmente en la obra de artistas vascos (ni siquiera en los que le precedieron como artistas de vanguardia: Ucelay, Guezala y, en ciertos aspectos parciales, Olasagasti, Cabanas Erauskin, Aranoa), sino en la joven generación que se dio a conocer en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos (donde no faltó la presencia de artistas vascos como Ucelay, Guezala, Olasagasti, Cabanas). Con este movimiento conectaría directamente en la Exposición de 1931, en la que el grupo reaparecía ya en plena República, celebrada en San Sebastián, y a través fundamentalmente de su estancia en Madrid (1932-35), así como de su órgano de expresión, la revista ARTE.

Sin embargo, Lekuona mantiene un contacto continuo con artistas vascos de su generación, como Jorge Oteiza, Joaquín Gurruchaga, José Sarrigui, Antonio Odriozola y Narciso Balenciaga, con los que se comunica e intercambia experiencias y proyectos, preparando exposiciones o actuaciones destinadas a incidir en el País Vasco (lo que no supone que él no mantuviese otros contactos con artistas afincados en Madrid, de su generación, con los que compartió asimismo estudios y vivencias). Con lo que alcanzaba un carácter de grupo generacional con distintas personalidades y preferencias dentro de lo creativo, característico de un movimiento artístico renovador de la plástica vasca, dentro del que podemos pensar que Lekuona, de no haber muerto en la guerra civil, podía haber desempeñado un papel, en la posguerra, de algún modo similar al de Oteiza.

Pero la personalidad de Lekuona no se circunscribe a un centro de influencias; responde al tipo de vanguardia polifacética y versátil, que en España se dio más frecuentemente entre escritores (como Gómez de la Serna y Lorca) y en algunos artistas plásticos con especial proyección literaria e intelectual (como Moreno Villa o Dalí) y fuera de España produjo destacadas figuras en el campo de la fotografía (como Man Ray y Moholy-Nagy). Lekuona pertenece por su generación a la época en que la atención principal de las vanguardias se centra en el cine y la fotografía (sin olvidar el papel que los arquitectos tuvieron en la revalorización de estos medios). Al tiempo en que Walter Benjamin, uno de los más lúcidos observadores de las transformaciones y movimientos artísticos de su época, escribió su famoso escrito sobre «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica». Lekuona será, como otros artistas de vanguardia que le han precedido en Europa y América, fotógrafo y pintor.

Si su fotografía se aproxima más (en la obra que se conserva) a la «nueva visión» de Moholy-Nagy o a la «nueva fotografía» de Rodchenko, mezclando no obstante tendencias divergentes europeas, su pintura evoluciona hacia el surrealismo (que impregna también fotografía y fotomontajes), en contacto con el afianzamiento del mismo en el arte español del período de la República.

Contraviniendo el arquetipo de un arte español fraguado en París o en Roma, la obra de Lekuona, muy europea, se realizó sin salir de España. Su curiosidad intelectual, así como el campo abonado previamente por la generación que se dio a conocer en la Primera Exposición de Artistas Ibéricos, por los escritores e intelectuales de la llamada generación del 27 y por individualidades de la calidad de Gómez de la Serna, posibilitaron —sin olvidar que junto a su sensibilidad positiva hubo también dificultades biográficas que no dejaron otra vía posible— esta europeidad y carácter avanzado de su obra. Asimismo, la animación cultural de este período en España, que supuso tempranas ediciones de teóricos y materiales europeos y americanos, y la capacidad de difusión del arte de vanguardia en las revistas ilustradas, especialmente en lo que se refiere a fotografía: el cine será el prototipo de esta nueva capacidad de reproducción y difusión (los films de Cocteau, de Leger, se visualizan al poco tiempo de su realización, así como el de Buñuel y cineastas rusos o alemanes, a través de los «Cineclubs» fundados entre los últimos años de la Dictadura y primeros de la República).

La práctica de la fotografía vanguardista le llevó a Nicolás Lekuona a conectar con su tiempo de un modo especial: en el propio seguimiento de las revistas y del cine se encontraba con las tendencias y movimientos artísticos del momento.

Existe un clima en el País Vasco, propiciado en parte por la Asociación de Artistas Vascos —y especialmente detectado en Guipúzcoa desde nuestra óptica de investigación—, que podría definirse como vanguardista, en los años treinta, con obras, acciones y personajes (dentro del carácter menos agresivo de la vanguardia española), aun cuando ello no tuviera siempre continuidades claras ni en la trayectoria personal (caso Olasagasti, v.g.) ni en el impacto sobre la evolución artística en el País Vasco (lo cual, aparte de las razones sociológicas e históricas, sería una de las características esenciales de las vanguardias históricas).

Si la Asociación de Artistas Vascos (fundada en 1911) aglutinó la actividad de los artistas vascos más renovadores de principios de siglo, consiguiendo incluso la creación en Bilbao de un Museo de Arte Moderno (1924), el «Certamen de Artistas Noveles Guipuzcoanos», que hasta la realización de esta tesis no ha sido estudiado sistemáticamente, posibilitó la emergencia de nuevos valores plásticos, permitiendo que aflorasen actitudes vanguardistas con los más jóvenes. Hemos estudiado dos etapas de este Certamen, la primera de las cuales, entre 1920 y 1928, se celebraba anualmente, con asiduidad y sin grandes altercados, incluyéndose en 1924 a Juan de la Encina como jurado del mismo. Sus figuras más destacadas, Montes Iturrioz, Olasagasti o Kaperotxipi, se verán abocados a limitar sus posibilidades creativas y encauzar su obra hacia una demanda concreta dentro de la cual su sociedad les considera renovadores: el paisaje vasco, el retrato y los tipos vascos respectivamente. En la segunda etapa del Certamen (1928-1936) hemos destacado las figuras de Jorge Oteiza y de sus dos amigos pintores Narciso (o Narkis) Balenciaga y Nicolás Lekuona. Esta

segunda etapa resulta más conflictiva, tanto por un cierto desinterés mostrado por la Diputación, puesto que ya no se realiza anualmente el certamen, sino cada dos años y aun así no siempre, como porque las bases del mismo precisan de una renovación que, insuficiente, llega en 1935. Sin embargo, es cuando se dan a conocer en él estos artistas que mostrarán una actitud claramente crítica y una decidida orientación vanguardista. Su emergencia ha precisado del ambiente artístico previamente creado por la anterior etapa del certamen.

Las dos exposiciones de Arte Español de vanguardia (entonces llamadas de Arte Moderno), desarrolladas en 1930 y 1931 en San Sebastián, contribuyeron poderosamente a la decidida línea experimental de artistas que se dieron a conocer, ya en los años 30, en plena República, en el Certamen de Noveles. En este sentido, las exposiciones supusieron la contemplación directa de obras, el conocimiento de artistas y una serie de actividades (conferencias, tertulias, recitales, films, artículos de prensa...) de gran importancia para la dinamización del grupo. Todo ello en el marco de una ciudad reactivada culturalmente durante las temporadas veraniegas.

Pero esta activación era también consecuencia de la vitalidad de los artistas que, en torno al estudio del arquitecto racionalista José Manuel Aizpurua (y desde la plataforma del Ateneo Guipuzcoano) propiciaron dichas exposiciones, así como la fundación de la Asociación Artística «GU», en 1934. En esta asociación gastronómico-artística convivieron arquitectos, pintores, músicos y escritores, llevando a cabo celebraciones y actos vanguardistas («Barraca de GU», «Baile 1900», «Cena Bohemia») e invitando a cuantos escritores y artistas pasaban por San Sebastián: desde Picasso, Lorca, Max Aub, Keysering, hasta José Antonio, los Baroja, Giménez Caballero o Sánchez Mazas, con cuyo discurso se inauguró la sociedad.

Esta «sociedad» que contaba entre sus socios fundadores con miembros falangistas (Aizpurua, Cabanas Erauskin...), aunque abierta a distintas ideologías, fue reabierto como centro artístico al servicio de la Falange en diciembre de 1936. En este momento se aplicará el concepto gremialista, ya avanzado en el discurso inaugural de Sánchez Mazas, y definido por Giménez Caballero en 1935 («El Arte y el Estado»), de un arte al servicio del Nuevo Estado, inspirado por el fascismo italiano. Y en relación con esta sociedad se elaboraron proyectos (de Cabanas y Carlos Ribera) para una Sección de Plástica del Servicio de Prensa y Propaganda de la Falange.

A través de este estudio de Lekuona nos hemos visto precisados a revisar algunos planteamientos, tanto relativos a la pintura vasca como relativos a la vanguardia española.

En primer lugar, el tópico excesivamente admitido de que la pintura vasca, innovadora en el relevo de siglo, ha llegado a una formulación clásica en el tercer decenio del siglo XX, a partir de Arteta. De que los vascos, como quería Zuazagoitia, se habían librado del «desconcierto Dada» al

que otros artistas se vieron arrojados después de la primera Guerra Mundial, gracias al arraigo con su tierra.

Podríamos decir que en el «arte vasco» desde los inicios de la industrialización se produce, por el contrario, una continua tensión entre la modernización actuante —implantada repentinamente— y la sociedad tradicional, que corresponde a un territorio exiguo con fuertes condicionantes de cultura local. Esta tensión se expresa, frecuentemente, en una solución artística que tiende a modernizar el procedimiento, aferrándose a un tema o motivo —e incluso una concepción del arte— tradicional. En este sentido habría que entender la recepción —y aun ella con filtros— de Vázquez Díaz o las maneras pictóricas de Echevarría: se trataría de una modernización que incluiría como vascas trayectorias con distintos matices como las de Zuloaga, los Zubiaurre, Regoyos e incluso Iturrino, y que tendría su teorizador en Juan de la Encina. La legitimación autóctona tendría desarrollos de corte nacionalista, que intentará producirse dentro de la modernidad con formulaciones frecuentemente paradójicas: Kaperotxipi sería un ejemplo singular. Todo ello en confrontación —en el sentido propuesto por teóricos del fenómeno— con las vanguardias, especialmente en lo que tienen de ruptura y de entrega al progreso. Ruptura que no excluye una búsqueda de orígenes, sino que la propone como alternativa al localismo.

La obra de Lekuona propone también otro punto de vista para la vanguardia artística española del período de la República: la atracción, o mejor, la pasión de las generaciones más jóvenes, del 27 o de la SAI hacia el cine y la fotografía porque reúnen los aspectos clave de la búsqueda reconciliación entre la estética y la técnica. Lo que supone un intento de recuperación de la perdida función del arte.

El cine llegó a ser —en su propia novedad— un símbolo radical de ruptura y de progreso, de integración de lo técnico industrial.

El fotomontaje (que Lekuona cultivó con enorme sensibilidad), como ensayo del film realizable a bajo costo e inmediata difusión, se cultivó habitualmente entre fotógrafos y pintores en sus dos vertientes, política y creativa (sin olvidar el fotomontaje propagandístico dirigido al consumo de productos).

Pero lo que parece apuntar la obra de Lekuona es que había de ser la frustrada generación del 36, educada ya en estos nuevos medios artísticos, y con el ambiente preparado previamente, la que hubiese debido asimilar y desarrollar aquellas artes realmente nuevas, nuevas en el sentido de su reciente admisión dentro de lo artístico.

Desde esta investigación podemos imaginar lo que esta última y frustrada generación hubiese supuesto para la renovación de la cultura española, pero no podemos concluir nada —ni éste es nuestro objetivo—. Sí que, al profundizar en su conocimiento, surge más claramente la visión de que algo de esta actividad, pese al corte brutal de la guerra, quedó como simiente.

Las especiales circunstancias y significaciones de la guerra y la instauración del Régimen en el País Vasco, afectarán a esta siembra y su germinación: Oteiza marcaría un prototipo de transmisión de inquietudes de reinserción de la utopía vanguardista (la guerra le sorprendió en América). Lekuona quedó, como tantos otros, en el anonimato, tras su muerte en el frente nacional; Cabanas Erauskin, Carlos Ribera y Olasagasti responderían al tipo, con distintos matices, de la «desintegración-integración», no sólo por la guerra, sino por todo el proceso ideológico y cultural (local y europeo) de los años 30 y 40.

Otro punto a revisar dentro del arte español de vanguardia durante el período de la República es la confusión «artista de vanguardia-artista militante» que, salvo en contados casos, no se produce hasta el desgarramiento final.

La represión franquista, con su ocultación subsiguiente del fenómeno de las vanguardias anterior a la guerra civil, produjo la impresión de que las vanguardias artísticas y la izquierda política se superponían, pero este esquema que tan tentadoramente parece hoy imponerse, resulta un esquema tan simplista como ciertos tópicos de signo contrario utilizados por el franquismo. Los ataques al arte «deshumanizado» se producen tanto desde la izquierda como desde la derecha. Giménez Caballero en su introducción a la edición facsímil de su «Gaceta Literaria» lo exponía claramente: «La Gaceta fue la precursora del vanguardismo en la Literatura, el Arte y la Política (...) Y de la Gaceta saldrían los inspiradores del comunismo y del fascismo en España». También Guillermo de Torre percibía ideologías contrapuestas entre sus amigos vanguardistas de los años 30, aunque él defendiese una militancia exclusivamente artística.

El fenómeno de la vanguardia es complejo y debe ser revisado, como deben ser revisadas las relaciones «arte-política». Precisamente la mesiánica fe de las vanguardias en un futuro ya inmediato, así como las distintas posiciones sociales —geográficas y familiares— de los vanguardistas, producirían esa distanciaci3n de lo que la vanguardia realmente era hacia lo que idealmente se deseaba que llegase a ser; impulso característico de artistas e intelectuales, que se vieron, desde esa situaci3n, lanzados a trincheras enfrentadas con las que no contaban, y en las que no siempre se apuntaba hacia el enemigo real, sino hacia el vecino más próximo. En este trabajo se ofrecen documentos y datos que plantean los múltiples factores y mediaciones intervinientes entre la obra (y la vida del artista), el sistema de creencias, las ideologías políticas y su manifestaci3n explícita; de forma que no se puede simplificar la identificaci3n entre la materialidad expresiva de la obra y su significaci3n política estricta: ni recurriendo a la filiaci3n del autor ni a la utilizaci3n que el público o grupos hayan podido hacer de la obra.

Las vanguardias, con su lenguaje guerrero y con su tarea heroica, con su utópica desconexi3n de la realidad presente quedan empeñadas en su

más claro objetivo: imponer unas pautas artísticas distintas a las que el medio quiera imponerles; así, se prestan especialmente a la ambigüedad: en sus presupuestos y realizaciones. Lo que parece intrínseco a las vanguardias es la inocente suposición de colaborar a un estado de cosas, cuando —por el contrario— parecen ser únicamente el síntoma indicativo del estado de cosas en sí mismo. Ahora bien, este síntoma de un «malestar de la cultura» no limita el sentido de la obra en sí misma. Tal vez la obra de arte ha sido siempre la expresión de una creencia (y no de una realidad) tan necesaria para el ser humano como el comer o el dormir.