

*La vanguardia como  
constante en Latinoamérica*

*dossier*

# ¡Es hora de empezar, siempre! La vanguardia como constante en Latinoamérica

**It's time to start, always! The avant-garde  
as a constant in Latin America**

**É a hora de começar, sempre! A vanguarda  
como constante em Latino-América**

## Doris Sommer

HARVARD UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Dr. Ira and Jewell Williams Professor of Romance Languages and

Literatures and of African and African American Studies, Harvard University. Su trabajo académico y de extensión promueve el desarrollo a través de las artes y las humanidades, específicamente a través de “Pre-Textos”. Es autora de varios libros, entre ellos, *For a Collaborative and Interdisciplinary Lexicon of Cultural Agents* (Gato Negro Ediciones, 2017), *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities* (Duke University Press, 2014), *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education* (Duke University Press, 2004), *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (University of California Press, 1991). Correo electrónico: [dsommer@fas.harvard.edu](mailto:dsommer@fas.harvard.edu)

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>



LA VANGUARDIA QUE se identifica con la década de 1920, de experimentos artísticos, rupturas con paradigmas heredados y construcciones precarias, conscientes de su caducidad, no es un fenómeno histórico puntual en América Latina, según unos notables comentaristas. El periodo que empieza y termina más o menos en los años veinte, entre una Guerra Mundial mayormente europea y otra guerra europea aún más mortífera, es especialmente efervescente. Pero la agitación vanguardista da la pauta para caracterizar la cultura latinoamericana en general, a lo largo de su historia, según Luis Camnitzer, por ejemplo. Su mirada abarca los inicios hasta principios del siglo XXI, y coincide con la de Alejo Carpentier, quien había hecho una reflexión similar a mediados del XX. Desde las Américas, lo que se entiende en los países hegemónicos como una interrupción violenta en el *fluir cultural* –tan violento que adopta un término de avanzada militar– es una clave para apreciar la agilidad, la frescura y el compromiso social que siempre ha implicado hacer arte para los latinoamericanos. Mari Carmen Ramírez caracteriza el compromiso como la “necesidad de comunicar” del arte de vanguardia latinoamericano (con referencia mayormente a la plástica); es un rasgo que lo diferencia del arte abstracto norteamericano.<sup>1</sup> Es un *quehacer* que incluye, insiste Camnitzer, hacer política y pedagogía también; o sea, “hacer país”, en el decir latinoamericano. América es vanguardia, casi por definición.

En Europa, los retrocesos políticos junto con los avances tecnológicos en las primeras décadas del siglo XX produjeron, entre otros fenómenos explosivos, una impresionante descarga cultural tanto en la literatura como en las artes plásticas. La combustión tuvo el doble efecto de fustigar el desastre político-cultural que había carcomido la civilización europea hasta su desmoronamiento durante la Guerra Grande, y, por otro lado, de animar a los sobrevivientes con la tarea de rellenar el enorme hueco estructural y sentimental dejado en pos del desastre. Un abismo es aterrador, pero también inquietante; azuza el compromiso y le da rienda suelta a la imaginación, ya que no queda mucho por perder. Así sintieron el momento de ansiedad y de optimismo casi perverso los grandes innovadores desde ambos lados del Atlántico, tanto los de imperios venidos a menos como los de pos-colonias, cada vez más huérfanos y menos respetuosos. Hasta ese momento los artistas latinoamericanos más notables habían ejercido su independencia en gran medida barajando a su gusto las fórmulas europeas heredadas hasta construir estilos y significados muy distintos. Pero a partir de la Primera Guerra

---

1 Ver, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv1p-SUIDnc>

Mundial, y otra vez animados por la Revolución Cubana –que para muchos representaba un borrón y cuenta nueva cultural secundado por la explosión del “Boom”– las artes latinoamericanas se inventan libremente, sin pedir permiso a los maestros de ultramar, y muchas veces mofándose de ellos.

Era hora de volver a crear el mundo, exhortaba Vicente Huidobro en magisteriales gestos que retaban al mismo Dios cristiano y a todos los del panteón antiguo. Había llegado la hora de construirse casi de la nada, de los escombros de vocablos ya inservibles. En versos arquitectónicos –que a veces subrayaban su sentido constructivo al constituirse también como diseños gráficos– Huidobro les mostró a otros poetas cómo volver a crear mundos, y muchos discípulos acudieron al llamado de ser pequeños dioses en sus propias tierras. En algunas, caribeñas y andinas, el hito incluía volver a las raíces premodernas y reconocer la creatividad cotidiana. Más que una invocación a nuevos dioses del arte, el gesto era retomar la comunicación con los ancestros y los orishas. A diferencia de Europa, donde los artistas escarbaban novedades entre escombros de una modernidad decepcionante –para cosechar magros productos, en la fría estimación de Alejo Carpentier– el Caribe despliega una riqueza imaginativa casi sin querer. Mientras los surrealistas, los dadaístas, los psicoanalistas hurgaban en el inconsciente y en los sueños para sacar yuxtaposiciones arbitrarias entre paraguas y máquinas de coser, los caribeños se destrababan para participar en contrapunteos culturales donde una cosa es siempre más de una. En tierras americanas, se vive simultáneamente en el reino de este mundo y en otros reinos regidos por la fe. Su magisterial manifiesto “De lo real maravilloso americano” merece releerse por lo que dice del encantamiento americano, y también por el tema del desencanto europeo:

Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los cabreros* aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días*. Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito –libro de caballeriza donde los hacedores de maleficios fueron *teules* visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos. Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se

remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer. Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que *su estilo* se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos [...]. [En Haití] [v]i la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente [...]. Después de sentir el nada mentido sortilegio<sup>[1]</sup> de las tierras de Haití [...].

Pero, [en Europa] a fuerza de querer suscitar lo maravilloso o todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas [...]. Obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis–, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea [...]. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos [...]. Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados [...], así como en Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual [...]. Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación

que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carentier)

Escrito en 1949, después de tanto ver y escuchar los exhaustos experimentos vanguardistas europeos, Carpentier elogia lo americano precisamente por las características que se habían menospreciado en el mundo civilizado (“sifilizado” se mofaba Gilberto Freire): el animismo y el primitivismo. Si la Europa occidental tarda en ver las ventajas que lleva lo americano, sus hijos naturales de ultramar se adelantan a celebrar su propia y paradójica capacidad vanguardista para vivir entre la zozobra y el encanto de un entorno plurivalente. Los periféricos dan cuenta de que los últimos en heredar la cultura europea serán los primeros en modernizarla. La más famosa formulación de esta inversión de valores culturales quizás sea la de Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropológico” (1928). “Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (De Andrade).

El agotamiento europeo tanto en lo espiritual como en lo material, su derrota artística, así como militar, describen los límites para plasmar otra realidad más dinámica. Es que el viejo mundo no lograba imaginar más realidades. Adolecía del desencantamiento, diagnosticó Max Weber, como efecto del auge capitalista que todo lo reduce a la racionalidad en una campaña calvinista para acabar con la “idolatría” católica. La fe absoluta en un Dios todopoderoso que manda a trabajar sin desvíos deja poco ánimo para soñar. La represalia de sueños forzados en Europa delata el esfuerzo de poetas y pintores que no logran ni encantar ni distraer al público, opina Carpentier, mientras que en América todo es mágico por naturaleza. El paisaje sigue saturado de espíritus ancestrales autóctonos, y por otros arrastrados desde África. Son la condición y el combustible para generar las vanguardias constitutivas de la cultura americana, el “Boom”, por ejemplo. Con referencia a Gabriel García Márquez, el escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella comentó: “Gabo fue a Angola, y declaró que de repente se dio cuenta de lo negro que era él” (Hena Restrepo 27).

A diferencia de una lectura exótica posible, de lo real maravilloso, se propone una lectura americana que da cuenta de la sutura operada por la constante vanguardia. Es un proceso de sanación de la herida heredada de

la razón calvinista, intolerante ante la imaginación y el placer. Al desterrarlos, la razón exilia también el juicio que depende de la educación estética, y que mantiene vigente el valor de la duda entre una interpretación de la realidad y otras. Sin experimentar la duda, el juicio no tiene por qué existir y la razón confirma su paso “arrogante”, en el decir de Kant, por un mundo sin encantos. En un mundo unidimensional, sin contrapunteos y traspiés, perdemos gran medida de la humildad y del asombro que nos permiten desarrollarnos como seres humanos.

El tema motriz del manifiesto de Carpentier es que no hay creación sin creencia; no hay encantamiento sin los dioses. Como corolario, la llamada vanguardia americana no será nada radicalmente nuevo, sino más bien una serie de sorpresas estéticas experimentadas a lo largo de la maravillosa historia fraguada por la transculturación americana. Este es un término acuñado por Fernando Ortiz en 1940 para dar cuenta de la complejidad del proceso de hibridación –en el que se pierde casi tanto como se gana–. Pero el resultado admirable del encuentro en la transculturación, a veces devastador para algunos contrincantes, es una multiplicación de significados entre capas indígenas, africanas y europeas, cuyos mundos se acostumbran a convivir. Hasta los vecinos criollos aprenden a traducir los dioses de una cosmovisión en los santos de otra. El sincretismo americano produce un tejido irregular, un conjunto de costuras o cicatrices que se van abriendo y remendando al invocar realidades alternativas y simultáneas. El usuario y partícipe del tejido va aprovechando las costuras para explorar las correspondencias entre una realidad y otra mientras le azuza la tensión entre “tientos y diferencias”. El Caribe y América Latina en general se caracterizan por esta tensión productiva. En términos musicales la cultura americana es un “contrapunteo”. Así la entonan Ortiz y su vasto coro de acompañantes. La palabra se desvía del contrapunto europeo –dos melodías yuxtapuestas en una partitura compuesta por un artista–; contrapunteo, a cambio, apela a la vivacidad popular del debate musical improvisado. La misma melodía y patrón rítmico sirven en el contrapunteo para que un poeta desafíe a otro sin querer conquistarlo del todo, porque acabar con la competencia sería dejar de jugar y de lucir en el arte de vivir a lo americano.

Otro corolario de la estructura dinámica e inestable –de vivir entre costuras y remedos para asomarse al misterio de lo que resta y lo que se sacrifica en la confección del tejido– es que la cultura americana es un inacabable experimento a tres niveles interrelacionados: *poética*, *política* y *pedagógica*. Esta es la observación de Luis Camnitzer, tan profunda como

obvia después de saberla y de preguntarse por qué no la había hecho nadie hasta ese momento. Camnitzer comienza por considerar el arte conceptual, pero pronto abarca todo el panorama de creatividad, incluyendo la vanguardia de los veinte. Es que, para él, el conceptualismo caracteriza el experimento de autogestión latinoamericana desde siempre hasta nuestros días. Camnitzer observa, de manera paralela a la de Carpentier cuando dice que lo real maravilloso no describe un movimiento sino una manera de vivir, que el arte conceptual en Latinoamérica es un fundamento de su historia y no termina aún.

La región es y ha sido laboratorio poético, político y pedagógico, precisamente porque se viven a diario las costuras, o cicatrices, culturales. Y algunos de los sastres que mejor hacen lucir a sus clientes son los artistas políticos y pedagógicos. Son además los que mayor talento requieren, porque deben de sacar bellas obras sin dañar el material humano –explica Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, escritas en 1794, cuando la Revolución Francesa entraba en su momento de Terror–. Obras públicas en este sentido incluyen el mismo estado-nación y su cultura necesariamente abarcadora y ágil. Piénsese en Simón Rodríguez, recomienda Camnitzer. El tutor del Libertador despertaba dudas respecto a su propia salud mental, por las lecciones políticas aparentemente descabelladas que escribía en el formato de caligramas, género de escritura-diseño visual popular entre los poetas del momento, y por otras innovaciones y atrevimientos. Pero el efecto práctico de su creatividad no deja lugar a dudas en la historia política del hemisferio. Al contrario, sin creatividad el efecto libertador quizás hubiera demorado mucho más. Yo agregaría en este perfil de poeta-político-pedagogo a todos los novelistas nacionales; reunían los tres papeles cuyo conjunto los hacía líderes. José Enrique Rodó lo formularía en el “arielismo”, en que el arte y la educación se dan la mano para salir juntos a conquistar la plena libertad. Y durante la década de 1920 de vanguardia, los pilares del periodo son sus grandes pedagogos a nivel nacional: José Vasconcelos en México y Gustavo Capanema en Brasil; sin los Ministros de Educación Pública, difícilmente hubieran sobrevivido las estructuras estatales de sus respectivos países. [Junto con ellos, los menos celebrados maestros de aulas son “pequeños grandes pedagogos-poetas” que, aunque no participaron del gobierno directamente, hicieron grandes cambios en sus comunidades; por ejemplo, Arguedas o Moro en Perú. Vale la pena recordarlos en un momento crítico del humanismo hoy, cuando para los artistas o intelectuales volver al aula de colegio se suele considerar un

retroceso en la carrera].<sup>2</sup> Desde su Ateneo revolucionario, y la Universidad popular que ofreció cursos gratis durante los años de combate, Vasconcelos vislumbró que la única manera de generar un tejido social era a través de la educación (creativa) universal; y Capanema como Ministro de Educación logró cierta cohesión nacional durante la difícil transición al “estado novo” al tejer una red entre los artistas modernistas y los conservadores católicos (Williams 62-63). Por otra parte, ¿cómo debemos entender a un Mariátegui en Perú que generó una red cultural ágil y efectiva, o incluso a un Huidobro a nivel continental, sin dar cuenta con Camnitzer del talento de los maestros por formar jóvenes artistas? Escribe:

Una vez que entramos en un mundo de ideas que está antes o después de las formas técnicas de presentación de la obra de arte, como es el caso del conceptualismo, frecuentemente terminamos en la situación de juntar muchas más cosas que las que acostumbramos a reunir dentro de las formas más tradicionales del arte. Hay dinámicas aquí que son fuertemente interdisciplinarias y que incorporan al arte elementos que hasta entonces habían sido excluidos. El resultado de esta integración muchas veces parece ajeno al arte tal como se conoce. Este trastorno de la clasificación, una especie de anarquía del conocimiento que logra que los temas sean mucho más interesantes que cuando se estudian dentro de las sistematizaciones tradicionales, no se limitó a América Latina ni a una inclusión de la política. La política fue acompañada por la poesía y la pedagogía, y las tres tienen que ser tomadas en cuenta al mismo nivel con los logros visuales/formales. En muchos casos todos estos elementos forman parte de la “paleta” del artista. En el conceptualismo latinoamericano estos elementos parecen influenciarse mutuamente mucho más que en las corrientes hegemónicas, y es un factor que se hace particularmente evidente cuando se comparan ambos conceptualismos.

El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen, integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción. (Camnitzer 37-38)

En el conjunto latinoamericano las fronteras se traspasan entre saberes artificialmente erigidos, pero las frágiles construcciones logradas gracias a la atrevida circulación llaman la atención por sus costuras vistosas que no se sanan ni desaparecen con el tiempo, sino que se vuelven a descoser. Recuer-

---

2 Comentario relevante aportado por Javier Suárez Trejo.

dan a los artistas y los admiradores, que se cobijan con un complejo tejido de elementos tomados prestados de viejos y nuevos mundos, que su protección contra la inclemencia es artificial y necesitada de cada vez nuevos marcos y remedos. Su inestabilidad, junto con sus profundas raíces resistentes, requieren una constante creatividad individual y colectiva.

Los ensayos reunidos en este breve *dossier* invitan a pensar la vanguardia en este sentido de plataforma general para aprehender la creatividad latinoamericana, desde un momento especialmente fecundo, como sinécdoque de toda una práctica cultural histórica y contemporánea.

Sergio Delgado Moya nos despierta ante una Lydia Clark, tan política como pedagoga, precisamente por su práctica de rescatar objetos caseros y convertir el quehacer cotidiano de reciclar y resignificar en el arte de vanguardia apreciado a nivel mundial. Su propia necesidad, y su espíritu popular, en este rescate fascinante de Delgado, hubieran convertido los famosos *bichos* de Clark en mercancía asequible en ventas de las esquinas concurridas de las urbes. Otro destino de su arte iconoclasta es el tema que desarrolla el original y valioso aporte de Delgado.

Venezuela participa de nuestra renovada apreciación por las vanguardias con un capítulo de su historia patria digna de contar como obra de arte. Se trata del desarrollo de su sistema electoral por medio de un concurso de belleza. Vicente Lecuna da cuenta de la hazaña pedagógica y popular en su ensayo sobre las “Reinas”. Desde la mitad del siglo XX hasta finales de los años noventa la vanguardia cohabitó con el Estado venezolano en una relación de mutua seducción que terminó por generar una prole importante. Incluye el sistema político nacional que se fragua mano a mano con la literatura populista y el arte abstracto. Lecuna aborda algunas de las políticas verbales y visuales que azuzaron el tránsito de las dictaduras a la democracia, y se detiene en unos hitos [léase “hits” también] de la vanguardia literaria, artística y política, así como dos “elecciones de reinas” del pueblo.

Rodrigo del Río nos lleva a una región de sombras elocuentes, donde el fracaso del surrealismo deja una estela de creatividad vigorosa al abandonar los marcos establecidos. René Magritte se había liberado de las etiquetas de moda más de diez años antes de ofrecer reproducciones de sus cuadros al poeta chileno Enrique Gómez Correa, editor de la revista *Mandrágora* junto con otros miembros de la vanguardia de los cuarenta. La entierra, con los honores de componer todo su número final, y a partir de ese fracaso fecundo Gómez Correa invita a Magritte a colaborar en un libro. El producto es de

una belleza y profundidad que rastrea la función de la metáfora, tanto en su dimensión visual como en la textual.

En el ensayo de Javier Suárez Trejo, apreciamos los aportes de Antenor Orrego (Cajamarca, 1982 - Lima, 1960), filósofo y amauta, que quiere decir maestro. Detonó la vanguardia peruana norteña a través de una fascinante pedagogía estética. Su obra, al igual que la de Mariátegui, revela dos rasgos de la vanguardia en Perú: su carácter pedagógico y su hibridez. El presente ensayo analiza las ideas estético-pedagógicas de Orrego buscando descentralizar a *Amauta* a través de la búsqueda de *amautas* peruanos y, asimismo, se conectan los aportes estético-pedagógicos del trujillano con su labor intelectual (e institucionalista)<sup>3</sup> de promoción y gestión de grupos culturales. Finalmente, se analiza el impacto *constructivo* que la obra de Orrego tuvo en las vanguardias peruanas; análisis que se centra en las ideas de *estilo y motivos musicales* del pedagogo peruano.

Con Juan Berdeja se abre el *dossier*, en vez de cerrarlo, con el “Ojo microscópico”, una perspectiva alterna frente a la creatividad monumental de mediados del siglo XX en México. Inspirado por el rescate de escritos que Rubén Darío hizo con criterios personales, reunidos bajo el título “*Los raros*”, Berdeja aprecia el vínculo personalista entre nuestros tiempos y preocupaciones con los de artistas casi olvidados, opacados por las figuras colosales de los cincuenta mexicanos. Quizás no sorprenda que el gusto por lo cotidiano, lo “nimio”, tan notorio –o ignorado– entre los artistas que llaman la atención de Berdeja sean mayormente mujeres. Gracias a su mirada microscópica, valdrá la pena ver de nuevo a María Dolores Velázquez “Lola Cueto”, Efrén Hernández, Antonio Ruiz “El corcito”, Nellie Campobello, desde las faldas del Olimpo después de haber bajado con otros gustos y costumbres.

---

3 Para una descripción y análisis de la labor de Orrego como creador y gestor de instituciones educativas, véase Robles 2009. Este ensayo se centrará en sus ideas estético-pedagógicas.

### Obras citadas

- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Colección Ad Hoc. Murcia: CENDEAC, 2009. Impreso.
- Carentier, Alejo. “De lo real maravilloso americano”. Originalmente publicado en *Tientos y diferencias*. Calicanto Editorial, 1976. 83-99. <http://www.literatura.us/alejo/deloreal.html>. Web.
- De Andrade, Oswald. “Manifiesto antropófago”. Originalmente publicado en el primer número de la *Revista antropófoga* 1-1 (1928). <http://www.tanto.com.br/manifiestoantropofago.htm>. Web.
- Henaó Restrepo, Darío. “Los hijos de Chango”. *Changó, el gran putas*. Manuel Zapata Olivella. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010. 11-29. Web.
- Robles Ortiz, Elmer. “Antenor Orrego’s Educational Thought”. *Rev. hist.educ.latinoam* 13 (2009): 101-127. Web.
- Williams, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke UP, 2001. Impreso.