

Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo

Narratives of the Vanguards or the Return of the New

Relatos da vanguarda ou o retorno do novo

Julio Premat

UNIVERSITÉ PARIS 8

Catedrático de literatura hispanoamericana en la Université Paris 8

(Francia), titular de una HDR en la Université Paris 3. Autor de *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (Beatriz Viterbo, 2002), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (Fondo de Cultura Económica, 2009), *Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad* (Universidad de Antioquia, 2010). Responsable de ediciones críticas y genéticas de textos de Antonio Di Benedetto y Juan José Saer. Preside la red LIRICO y dirige su revista en línea, *Cuadernos LIRICO*. Correo electrónico: ju.premat@wanadoo.fr

Artículo de reflexión

Versión corregida y ampliada de una conferencia dictada en el Colegio de México en diciembre de 2011. Este artículo forma parte de un proyecto de investigación en curso intitulado "Los contratiempos del presente: orígenes, comienzos, novedades".

SICI: 0122-8102(201307)17:34<47:RELVAN>2.0.TX;2-Y

Resumen

El objetivo del artículo es interrogar la presencia de las vanguardias del siglo XX en la producción literaria y crítica actual. A partir de la reemergencia de referencias, principios y tipos de funcionamiento pertenecientes a ese ámbito en algunos autores con mucha repercusión, como César Aira, se recorren los valores de denominación de las vanguardias y algunos relatos que circulan sobre ellas. Se postula que para entender el fenómeno es necesario incluir una reflexión sobre concepciones temporales y la eventualidad de una relación diferente con la cronología histórica y estética.

Palabras clave: vanguardias, contemporáneo, anacronismo, literatura argentina, crítica literaria.

Palabras descriptor: Vanguardismo (literatura), literatura argentina, crítica literaria, literatura moderna-historia y crítica-siglo XX.

Abstract

The objective of the present paper is to question the presence of twentieth-century vanguards in current critic and literary production. Starting with the re-emergence of references, principles and working guidelines belonging to that period in the works of widely influential authors, such as César Aira, the paper reviews the main values of the vanguards and some existing narratives about them. It then states that in order to understand the phenomenon a reflection on temporary notions and the possibility of a different relationship towards historic an aesthetic chronology must be included.

Keywords: Vanguards, Contemporary, Anachronism, Argentinean Literature, Literary Criticism.

Keywords plus: Literature, experimental, argentine literature, criticism, modern literature-history and criticism-XXth century.

Resumo

O objetivo do artigo é interrogar a presença das vanguardas do século XX na produção literária e crítica atual. A partir da reemergência de referências, princípios e tipos de funcionamento pertencentes a esse âmbito em alguns autores com muita repercussão, tais como César Aira, percorrem-se os valores de denominação das vanguardas e alguns relatos que circulam sobre elas. Postula-se que para entender o fenômeno é preciso incluir uma reflexão sobre concepções temporais e a eventualidade de uma relação diferente com a cronologia histórica e estética.

Palavras-chave: vanguardas, contemporâneo, anacronismo, literatura argentina, crítica literária.

Palavras-chave descritores: Vanguard (Literatura), literatura Argentina, crítica literária, literatura moderna-História e crítica-século XX.

RECIBIDO: 11 DE SEPTIEMBRE DE 2012. EVALUADO: 05 DE OCTUBRE DE 2012. ACEPTADO: 22 DE OCTUBRE DE 2012.

¿RENACEN, SOBRE LAS ruinas de la posmodernidad, las vanguardias? La pregunta, perpleja, se impone ante algunos fenómenos de producciones literarias actuales, por ejemplo la de Argentina; la perplejidad lleva, claro está, no a respuestas, sino a otra serie de preguntas: interrogar esa perplejidad y comprender las preguntas planteadas es la perspectiva de este artículo.

Por un lado, del lado de lo pragmático, hoy la figura central y ya canonizada de la literatura argentina es César Aira, un escritor que, como la crítica lo ha señalado a menudo, actualiza la utopía vanguardista de la energía creadora vitalista, del continuo, del procedimiento en vez del resultado, así como retoma todo un repertorio identificable en sus referencias a esa tradición (por ejemplo, Duchamp o Raymond Roussel), incluye claves de lectura en la ficción y una tonalidad en sus ensayos pertenecientes a ese ámbito, y trabaja una filiación personal hecha de grandes figuras subversivas, marginales y renovadoras. Esta constatación es el punto de partida del libro de Sandra Contreras, quien postula que Aira lleva a cabo una vuelta al relato, pero no *después* de las vanguardias, sino de una manera clásicamente vanguardista, es decir retomando las vanguardias históricas de principios de siglo. Ante las diferentes opciones de la vanguardia que lo preceden, Aira operaría “un cambio en la biblioteca vanguardista de la novela argentina contemporánea”, dejando de lado los postulados sesentistas y sus consecuencias en la escritura posterior. Se trata de “empezar de nuevo” las vanguardias, no como autocrítica de la institución, sino como “reinención” del proceso artístico. Allí estaría la única posibilidad de supervivencia de la literatura (Contreras, 11-34). Más recientemente, Graciela Montaldo ha subrayado, en *Zona ciega*, el triunfo de la literatura de Aira, una literatura que sería vanguardista de manera radical pero sin necesidad aparente (o sea, sin que ese vanguardismo pueda tomarse como una oposición a instituciones culturales). Ese empezar de nuevo, esa reinención, los del fenómeno Aira, irrigan y marcan la producción literaria de la Argentina de los últimos quince o veinte años, actualizando, a su manera, un concepto que considerábamos perimido. (Y dicho sea de paso: un razonamiento o planteamiento paralelo podría llevarse a cabo sobre otros autores latinoamericanos, por ejemplo sobre Mario Bellatin).

En otra perspectiva, dos escritores argentinos recurren de manera explícita y opuesta a elementos de las vanguardias para justificar posiciones programáticas en textos ensayísticos. Damián Tabarovsky en su libro *La literatura de izquierda* (2004) retoma una serie de argumentos y de críticas que son, podríamos decir, clásicamente vanguardistas: una evaluación de la concesión como característica dominante de la prosa actual y de la novela como un género que hace de la concesión su norma (8). En su lugar, él propugna una literatura digamos libertaria,

en contra de cualquier orden literario. No se trata de oponer novela de trama a novela de lenguaje (lo que equivale a decir mercado versus academia) (15), ni de cambiar “un paradigma por otro, sino de derribar la idea misma de paradigma” (28), defendiendo una literatura hermética. Así, Tabarovsky intenta situarse gracias a una denominación (que recuerda, lejanamente, los -ismos vanguardistas). “Literatura de izquierda” son términos que propugnan modos, inéditos, de definir un grupo.¹

Marcelo Cohen en un artículo de 2006 (“Prosa de Estado, estados de la prosa”) distingue dos tipos de reacción o resistencia de los escritores a lo que él llama la “prosa de Estado”, o sea a las versiones de la realidad divulgadas por publicidad, discursos políticos y periodísticos, pedagogías culturales de suplementos de prensa y jergas de comunicadores en general: la infraliteratura (destrucción de la disciplina argumental y la corrección de la frase, como oposición a una belleza normativa y a una uniformidad institucionalizada) y la hiperliteratura (una expansión exacerbada de tropos, relativas y cláusulas prolongadas: “Contra la demencia lógica de la prosa de Estado, la hiperliteratura enloquece a la narración en sí misma”) (5). Ambas posiciones identifican arte y resistencia, forma e ideología, y se inscriben en una utopía de inspiración vanguardista. Una utopía paradójica de cara a la tradición, si tomamos en cuenta las conclusiones de Cohen, que reivindica la segunda opción:

En este tipo de escritura se perfila una suerte de clasicismo de emergencia. Décadas después de los experimentos terminales, el narrador atraviesa el boquete que abrieron los demolidores, pertrechado con los lenguajes que ellos llegaron a dominar y transformaron, cargado con escombros y con residuos útiles, y del estrecho corredor en donde se encuentra hace una casa, y la cuida, y se empeña en ampliarla. No capitula. No se acomoda. No se atrinchera. Pero no desdeña procrear, porque sabe que escribir, tarde o temprano, es preguntarse en qué ha consistido, consiste y podría consistir en el futuro la esencia de la literatura. No hay que desdeñar que un clasicismo enturbiado, desenvuelto, no sujeto a nociones, sea una posibilidad. (8)

En este “clasicismo de emergencia” no podemos sino ver una inversión vanguardista: esa visión del pasado, de la tradición, como lo que puede revisitarse y ser, a su manera, nuevo. El pasado como la utopía y la esperanza futuras.

¹ En un artículo más reciente, Tabarovsky propone otra denominación, con contenidos similares: “literatura en disidencia”.

Valgan estos tres ejemplos, disímiles, como muestras de una actualización de lo “vanguardista”. A partir de ellos pretendo interrogar el lugar y el sentido que podemos darle a ese término, ya que, en sí, se trata de una denominación polisémica y compleja. Porque, en contrapunto con las características dominantes de la obra de Aira y de su influencia, o de las afirmaciones de una resistencia a discursos dominantes en Tabarovsky y Cohen, hablar de vanguardias hoy parece a la vez un gesto trasnochado y semánticamente confuso.

Del otro lado, del lado no de lo pragmático sino de la tradición de discursos críticos sobre la modernidad y la vanguardia, la posición de estos escritores es difícil de asimilar. Porque, ¿cómo entender ese “recomenzar” la vanguardia de Aira, y qué quiere decir que la vanguardia, en principio iconoclasta, permitiría la “supervivencia” de la literatura, o sea una prolongación de una práctica del “pasado”? ¿Cómo la hiperescritura sería un espacio de rebelión, después de un siglo de tradición moderna? ¿En qué medida se puede resemantizar el gesto de una escritura hermética?

¿Vanguardia?

Al término *vanguardia* se lo utiliza como una evidencia, pero soslayando su carácter problemático: a menudo fue rechazado por los artistas más importantes y el acto en sí de “nombrar” con una palabra fija ese conjunto heterogéneo, atravesado por principios y prácticas a veces opuestas, implica simplificar e inclusive inventar un bloque uniforme, autónomo, activo y con una dinámica estable. Es decir: constatamos prácticas, posiciones y dinámicas vanguardistas en Aira –o en Bellatin–, pero ¿podemos, por lo tanto, desempolvar e iluminar nuevamente el tan llevado y traído monumento vanguardista? Porque el término *vanguardia*, por su excesiva utilización, termina siendo algo así como la “marca comercial” de la modernidad, más que un denominador pertinente. Es una manera de trasladar lo desconocido a un terreno conocido y bien delimitado y a una historia literaria que se pretende definitiva.

Entonces, ¿qué hacer? Tal vez, no preguntarnos ¿qué es la vanguardia?, sino parafrasear el título de un libro de Alain Badiou sobre Nicolas Sarkozy, el flamante ex-presidente francés: ¿de qué la vanguardia es el nombre? O sea, no buscar una definición, sino un campo de aplicaciones y simbolizaciones del término.

Otra opción es seguir a Héctor Libertella cuando, en 1977, extraía el término *vanguardia* del léxico militar y progresivo en que se había originado, para desplazarlo hacia lo digestivo:

Aquí, naturalmente, el uso ambiguo de la palabra *vanguardia* empieza a responderse no con lo que está más adelante, sino con lo que está *más íntimo*:

centro del estómago, zona donde los gustos quedan como exterioridad de la lengua, lugar donde la única acción posible es deglutir, producir residuos, operar intestinalmente con una certeza material –de pura práctica– que reprocese automáticamente cualquier receta objetiva acerca del “escribir bien”. (34)

Reprocesar residuos, materias, más allá de los gustos y de las tramposas recetas del “escribir bien”: la práctica literaria, así desembarazada de lo aparente, sería, por fin, alimenticia. La vanguardia, entonces, es lo que resiste, la médula del arte. En todo caso, nombrar de otra manera, definir los términos de otra manera, implicaría pensar de otra manera al autor y al texto.

Pero siendo prudentes, más prudentes que Libertella, más fácil sería postular que *vanguardia* no designa un objeto, sino comportamientos: una actitud radical y provocadora, una posición frente a la tradición, una postura y una energía, sin capacidad de entrar en un catálogo. Afirmar que tal o cual corriente se inscribe en la vanguardia resultaría inútil, ya que el término no define una categoría literaria uniforme, sino que es un efecto del que hay que analizar, en cada ocurrencia, el origen y el funcionamiento (Noudelmann, *Avant-gardes*, 8-9 y 32). En vez de características estables de un objeto supuesto, encontramos, claro está, una serie de casos, cuyos sentidos serán móviles y contradictorios, y cuyos efectos podrían ser modificaciones indirectas en las concepciones esenciales del discurso literario (obra, autor, legibilidad, recepción, circulación, etc.), modificaciones que son como ecos sesgados de ciertas prácticas. Esos ecos son analizables, así como podemos preguntarnos, no qué se denomina vanguardia hoy, sino cómo se cita la vanguardia hoy, con qué objetivos y en qué tipo de estrategias.

Lo dicho contradice algunas definiciones clásicas de la vanguardia. Una de ellas supone que la vanguardia sería aquella corriente que pretende estar adelante, más avanzada que las demás, preparando o inventando el arte del futuro. Paradoja: de estar adelante pasó a ser anacrónica, o sea a estar en una brecha temporal que asocia pasado, presente y futuro. Otra definición clásica: la vanguardia sería la negación de la tradición, para postular un arte acorde con un hoy, con un presente, con una asimilación, típica de la modernidad, de las transformaciones sociales, en particular tecnológicas. Sin embargo, las evocaciones y reemplazos vanguardistas de hoy son, ante todo, nostálgicos.

Paradoja insólita entonces: las vanguardias como anacronismo. En realidad, la primera impresión, cuando se habla de vanguardias, es que la linealidad temporal inherente a su etimología y a sus primeras peripecias se aplica, ante todo, a los juicios sobre ella: la vanguardia ya pasó, ya está hecha, ya terminó, fue necesario hacer lo que hizo y se cumplió con ello, fue necesario y no se cumplió

con ello, los vanguardistas de los veinte o los de los sesenta fracasaron, triunfaron, hay que ir más lejos, hay que ir en otra dirección, es ingenuo pensar que vamos a alguna parte, el arte no va, es decir, no progresa, etc.

Entonces, ¿cómo inscribir a la vanguardia en lo contemporáneo? ¿Cómo pensar su tiempo, lo contemporáneo?

Para contestar, y como para tomar una distancia metodológicamente prudente, otra opción sería hacerlo hablando, no de las vanguardias en sí, en cuanto fenómeno histórico –el polvoriento monumento–, sino del relato que circula sobre ellas, o los fragmentos de ese relato: lo que a veces se ha denominado el “mito vanguardista” hecho de idealizaciones, legitimación y nostalgia (Keller; Léonard-Roques). Si aceptamos la idea de cierta mitificación, habría, no uno, sino por lo menos dos: un mito de los escritores, un mito de la crítica (que después de todo es, somos, una institución cultural). Paso a hacer algunos comentarios parciales y sucesivos sobre esos dos relatos supuestamente legendarios.

Vanguardia y creación

Todo mito se estructura en mitemas. Uno de ellos es el de la vanguardia como etapa juvenil y grupal, a la vez exigente, absoluta, pura e ingenua de la producción. Etapa anterior a una incorporación madura, realista o cínica (depende del punto de vista) en una legibilidad aceptable por el mercado y capaz de conducir al éxito gracias a la originalidad probada (el éxito que sería el programa o proyecto final de cualquier escritor) (Heinich). Así podría verse el ultraísmo de Borges, la radicalidad de *Residencia en la tierra* de Neruda, el hermetismo de *Trilce* o el paso de algunos autores de la revista *Martín Fierro* a la revista *Sur*.

En los escritores, el extremismo formal y la fuerte afirmación de una diferencia cumplen seguramente funciones más complejas de las que, habitualmente, se les atribuye. Por supuesto, se puede pensar, como es común decirlo, que se trata de una estrategia para ocupar el centro: una manera de despejar un espacio para la propia obra y un intento, radical, de inventar protocolos de lectura que se correspondan con el propio proyecto. Esta es la lectura tradicional, a la Bourdieu (333 y ss.). Pero también sería un modo de definición de una otredad y de una especificidad, una exploración inaugural de las posibilidades de la literatura en un momento dado, de sus límites y de las propias capacidades de reinventar lo que se escribe. La vanguardia sería, no una crisis adolescente retardada o estratégicamente utilizada para entrar en el campo, o no solamente, sino un emblema, tomado de la tradición, que permite la definición de la propia personalidad artística. Noudelmann postula que la vanguardia es, en sí, la retórica de las rebeliones estéticas y agrega: “Ofrece un discurso y una argumentación que autorizan

nuevas fundaciones” (*Avant-gardes*, 7, traducción mía). Como la construcción de una filiación, como la delimitación de un mapa de lecturas, como la elección o, al menos, la semantización de un nombre de escritor, la vanguardia, o sus ecos, sus rituales, su repertorio, sus protocolos, su proyección hacia una obra futura y utópica, serían un elemento operativo en los *beginnings* de cualquier escritor. Es decir, la vanguardia, ya no como movimiento, como programa o como periodo histórico, sino como una de las actitudes posibles en una carrera literaria. La vanguardia, en ese caso, como repertorio de estéticas y como mecanismo de legitimación. La vanguardia, entonces, como tradición alternativa.

Porque si la vanguardia se define de cara a la tradición, y si ha podido afirmarse que la ruptura en sí misma, o la novedad, son formas *sui generis* de tradición (Paz; Rosenberg), la consecuencia es que hay modalidades para los escritores de establecer relaciones con el pasado y con lo heredado que no son las de las influencias o las del enfrentamiento desacralizador. O sea, habría que dejar de lado el tópico del choque entre perduración y ruptura. Obra, autor, sentido, recepción, formas, se transforman y redefinen, sin convertirse en molde y norma, sin insertarse en el lugar de la autoridad.

Hay, del lado de la vanguardia, una tradición laxa, no imperativa, formalmente abierta, pero que existe y permite la escritura. La vanguardia, la modernidad, fundan una tradición, no, o no únicamente, en el sentido de modelos transmitidos y valores admitidos, sino también y ante todo en el de la redefinición de lo que es una tradición, de lo que es un modelo, de lo que es un valor. En Argentina, un posvanguardista juega un papel central al respecto: Borges.² La tradición como lo operativo, no como lo imperativo. La tradición como elección, no como transmisión. Con singular inercia, seguimos leyendo la tradición en tanto que mármol y academia, que corrección y exclusión, que juicio, canon y valor, cuando seguramente, y ya desde hace mucho, la tradición, como las filiaciones de escritores, funcionan de otra manera. Piénsese en la canonización de Macedonio o en la de Osvaldo Lamborghini, en cuanto ejemplos y referencias (o en Elizondo o en Virgilio Piñera). O, simplemente, en la proliferación de modelos opuestos y la multiplicidad de tradiciones que, simultáneamente, actúan en la literatura de hoy.

2 Que Borges se haya vuelto la referencia ineludible de la literatura argentina es, en sí, un ejemplo de revisión del concepto de tradición, revisión que habría que enunciar claramente para situarnos mejor en las coordenadas actuales. A pesar de ciertas recuperaciones y peripecias de su carrera, Borges es, si tomamos los grandes principios y novedades de su producción, un patriarca paradójico: a la vez la Enciclopedia y Macedonio, la palabra justa y el nihilismo conceptual, la modestia del lector y el gesto iconoclasta que debilita el lugar de la autoridad. Borges es, a su manera, un antipatriarca, o un patriarca vanguardista.

¿Adónde están la tradición, la norma, el modelo? Las respuestas son siempre plurales, lo que socava las concepciones habituales sobre el tema. La revisión de las delimitaciones genealógicas lineales e imperativas que recorren ciertos sectores de la producción crítica iría en la misma dirección (Noudelmann, *Hors*; Said).

Algo similar podría afirmarse sobre lo nuevo, sobre el imperativo de lo nuevo en el proceso de creación (Krauss). Al respecto cabe postular que la novedad no es un concepto sino una dinámica, un pretexto (en todos los sentidos: también una condición previa, anterior, al texto) y no una verdad en términos históricos. Es nuevo lo que un artista o una sociedad perciben y reconocen como tal. La idea de empezar de cero, de inventar un arte desde comienzos absolutos, proyectándose hacia el futuro, que es un ideal vanguardista, desemboca en otro mitema: a la vez fundar, fundarse y actualizar el pasado, haciendo de lo mismo algo diferente. Después de todo, el proceso es simétrico a lo que sucede con la identidad, con la filiación; no se trata de “ser” diferente o haber recibido un don en herencia, sino de percibirlo así, de definirse así.

En ese sentido, las vanguardias les ofrecen a los escritores un protocolo o un horizonte de integración posible de otras novedades. Por ejemplo, y siguiendo el canónico ejemplo de Baudelaire, se trata de negociar con novedades tecnológicas y sociales y, ante todo, pese a todo, seguir produciendo (pese a la mediatización exacerbada, pese a la transformación de los soportes de circulación de la literatura, pese a la crisis de lo escrito, etc.). El cambio, desde siempre en la modernidad, ha sido a la vez un terreno de rechazo y una promesa de creatividad, de singularidad. Las transformaciones de los mecanismos de escritura pero también de las estrategias de divulgación de los textos (y por lo tanto del estatuto de lo literario) a las que asistimos hoy son posibles, así mismo, porque el modelo vanguardista autoriza y ejemplifica la supervivencia de la literatura a pesar de mutaciones y de una subversión total: ya nada es como antes. Esa sería la posición de Aira, como lo escribe Jesús Montoya Juárez: en un mundo sin utopías, su utopía es que el relato continúe, integrando lo massmediático y el carácter representacional de la ficción (593): la écfrasis tecnológica.

Por otro lado, hay que recordar la complejidad actual. Complejidad de cara a la negatividad y al desencanto de lo moderno (Garramuño), pero también en la manera en que las perspectivas temporales se han ido trastocando. Efectivamente, es un lugar común recordar peculiaridades en la concepción del tiempo de las vanguardias. Por un lado, ellas presuponen una exaltación del presente que implica una ruptura con el pasado o un distanciamiento que haga del pasado algo muerto y ausente en este presente: las vanguardias inscribirían lo creado hasta ellas en una esfera histórica, alejada para siempre del nosotros, del ahora. Por el

otro, introducen una proyección hacia el porvenir; así, observan el presente con los ojos del futuro y buscan una perfección situada, no en lo que es, sino en lo que será (Jauss; Paz).

En cambio, paradigma postmoderno o no, se dice que hoy el pasado ha vuelto, vuelto como lo único que todavía puede considerarse nuevo. Para los escritores el pasado se desdibuja como otredad e institución modélica, pero infiltra nostalgias y representaciones fragmentarias. El pasado no es lo que fue y lo que se encuentra en la historia y en la biblioteca, sino uno de los elementos que, sin jerarquizaciones, actúa en el presente. Por otro lado, y aquí reaparece la dimensión utópica perdida, el futuro se esfuma en cuanto horizonte. Como nunca antes, el presente se ha ampliado, ocupando todo el lugar, a partir de una globalización del instante y una brevedad de la perspectiva temporal. El mito de las vanguardias también evoca, en su clara distinción de la tradición, del pasado y del futuro, una visión tranquilizadora ante las incertidumbres actuales: es una evocación que ordena y separa planos temporales. Antes había un pasado denostado y un futuro anhelado; hoy, la inmediatez tiende a una incierta eternidad (Lipovetsky) o lo que se ha denominado el “presentismo” (en vez del añejo futurismo) (Hartog).

Dicho de otra manera, pero en la misma óptica, se ha argumentado que hemos cambiado de paradigma de historicidad. Ahora el presente, vuelto hacia el pasado, está impregnado de memoria, de conservación de lo que se pierde: todo debe registrarse, integrarse en un patrimonio imaginario, en una filiación abierta; el presente museifica todo lo contemporáneo. Después de aquel presente lanzado hacia el futuro, estaríamos en un presente aureolado de pasado. Ante una representación del tiempo distinta, los escritores reaccionarían con concepciones de la vanguardia distintas: inscribirse en “su” tiempo, reivindicar una “época”, lanzar redes para aunar creadores “contemporáneos” no son predecir el porvenir sino fijar una herencia memorial para las generaciones venideras. El recurso a la pose vanguardista, o las citas de algunos periodos así denominados en las obras, son movimientos reactivos, en alguna medida anacrónicos o acrónicos, en defensa de una dinámica histórica perdida. Hoy se puede ser vanguardista de cara al pasado.

Vanguardia y crítica

¿Y el otro relato? En lo que se refiere a la crítica (término amplio que abarca una serie de discursos y de instituciones diferentes) y tratando de no ser nombrilistas, evoquemos el discurso que interpreta a la vanguardia como una oposición al mercado, a las instituciones, a la concepción burguesa del arte, a la transformación de la obra de arte en mercadería, a la pérdida alienada del sentido crítico. Este discurso, como cualquier tópico, tiene una indiscutible pertinencia,

pero también es esterilizante, en el sentido de ocultar matices y diferencias, y unificador –una idea, una finalidad, un programa, resumiría un proceso múltiple y polifacético–. Se lo reproduce sin problematizarlo y se lo utiliza para justificar una posición de juicio y censura de los escritores.

En cambio, podríamos preguntarnos: una vez admitida la recuperación, por las instituciones artísticas, de movimientos que pretendían ponerlas en duda; una vez que recordamos que el mercado ha convertido la novedad y la subversión en valores; una vez que constatamos que las neovanguardias retoman la vanguardia histórica, transformándola en institución; una vez que notamos la dimensión digamos “reaccionaria” de los discursos que evocan el fracaso o la muerte de las vanguardias; una vez, entonces, que tomamos en cuenta estas constantes y lugares comunes de la crítica, ¿qué más se puede decir sobre la perduración de ciertos mecanismos, valores y gestos en la creación: postulado de novedad, subversión, hermetismo elitista, fragmentación, montaje, etc.? La vanguardia, y su radicalidad estética, ¿son solo un eco de conflictos ideológicos y mercantiles? ¿Se agota, la vanguardia, particularmente en cuanto gestos y prácticas, en una lectura de oposición cultural?

Estas preguntas son retóricas: la impresión es que el discurso sobre las vanguardias se autoalimenta y se autonomiza de las prácticas, respondiendo a preocupaciones y principios propios de la crítica, poniendo en escena una y otra vez el combate singular de los artistas en contra de la industria cultural. Solo así puede entenderse la recurrencia con la cual, desde los años sesenta, se repite la misma constatación sobre el fracaso y el agotamiento. Tres ejemplos leídos en el libro de Andreas Huyssen *Después de la gran división*: Enzensberg, en su célebre “Aporía de las vanguardias”, de 1962, intenta describir “hasta qué punto la vanguardia histórica había fracasado en todas sus promesas”; Leslie Fiedler declaró en 1964 “la muerte de la literatura de vanguardia” y el propio Huyssen escribe: “Resulta evidente que los sesenta constituyen el capítulo final en la tradición del vanguardismo” (283-285). A la lista cabría agregarle el libro canónico de Bürger, comentado más adelante, y el apocalíptico concepto de “literaturas posautónomas” propuesto recientemente por Josefina Ludmer, que supone el final de todo: de las vanguardias, de la autonomía, de las clasificaciones, de los enfrentamientos entre escritores y corrientes, del campo a la Bourdieu, de las identidades políticas y literarias, del valor y por fin, del poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le había asignado la autonomía a la literatura (149-156).

Todos estos juicios sobre el fin, el fracaso, las limitaciones, la institucionalización, la traición, las incoherencias del arte de vanguardia, o inclusive los intentos de tipología, ignoran, puede pensarse, el carácter a la vez instrumental e

imaginario de las afirmaciones programáticas y de las declaraciones de intención de los artistas, de los manifiestos y de las obras: son verdades literarias, a la vez contradictorias, utilitarias y efímeras, y no programas ideológicos ni contratos estéticos que merezcan ser juzgados por su “novedad”, “cumplimiento” o “adecuación” a una “realidad” de las obras.

La vanguardia “ya fue”. La expresión integra una obsesión del “tiempo corto”, obsesión que simplifica la complejidad temporal y solo percibe un ritmo, el ritmo inmediato de los cambios en la literatura. Así se actualiza, al excluir cierto tipo de prácticas del horizonte de lo actual, eso mismo que se está excluyendo (decir que algo pasa, termina, está fuera de moda, se acaba para siempre, presupone adherir al principio del cambio permanente de la modernidad): otro avatar de la historia de los cretenses mentirosos. Día a día, seguimos siendo modestamente milenaristas, postulando que todo está acabándose a cada momento, en pequeñas crisis apocalípticas. O, de manera más pueril: seguimos creyendo que la moda es una forma de fealdad tan intolerable que es necesario cambiarla cada seis meses, como decía Oscar Wilde.

Las explicaciones sobre el fin de las vanguardias, satisfactorias, cerradas en un sentido transparente, cubren en todo caso con un manto normativo, si no pudoroso, lo inquietante, lo indecible, lo perturbador y transgresivo de ciertas zonas del arte de vanguardia. Se impone, aquí, citar la célebre frase de Barthes: “Necesitamos la vanguardia: nada tranquiliza más que una rebelión nombrada” (81, traducción mía). Y Noudelmann recuerda: “[La] designación de vanguardia canaliza, recupera, algo fundamentalmente indiscernible, un indiscernible, un innombrable que despista y desestabiliza la mirada, la lectura, la escucha, a través de radicalidades artísticas” (*Avant-gardes*, 7, traducción mía).

Una de las utopías actuales de la crítica literaria es la de presuponer que ninguna transgresión, que ningún exceso, que ningún enigma, pueden sorprenderla: las lecturas de las vanguardias han construido, *in fine*, una posición que transforma en inteligible lo ininteligible y desvirtúa el hermetismo en posiciones descodificables gracias al registro de lo social. No sería descabellado afirmar entonces que nuestras propias lecturas participan en la integración normalizadora del arte de vanguardia en el mercado y en las instituciones culturales; nosotros mismos proponemos discursos que “domesticar” el escándalo vanguardista. Y sin embargo, a pesar de los partes de defunción tantas veces leídos, la crítica prolonga, en paralelo, su afán de atisbar nuevos movimientos e identificar revoluciones estéticas que justifiquen etiquetas inéditas (dispuesta, ya, a “museificarlas”, como vimos). Es el caso de un libro de bastante divulgación en España, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, de Eloy Fernández Porta (2007), que

intenta el establecimiento de rasgos estables y el reconocimiento de líneas de oposición estéticas y generacionales, para leer la producción actual. Libro, por otro lado, cuyo estilo, organización y tono llevan una marca de insolencia, mezclando coloquialismos juveniles con una erudición digamos tradicional. Estas etiquetas (como la de lo pop y *afterpop*, lo que es y no es, quién entra y no entra, etc.) muestran, además, el deseo de clasificar y de apoyarse en conceptos organizadores, más que analíticos, como antes se hacía con las generaciones literarias o los movimientos artísticos.

Desde esa perspectiva, un elemento central, tanto de la producción de las vanguardias, de sus discursos, de sus posiciones ante las instituciones, como de la importancia que le atribuye la crítica literaria, es, sin duda, lo político. Una hipótesis posible es que preocupaciones preexistentes explican el lugar ocupado por estos movimientos en la historia del arte. En alguna medida, y a pesar del valor indiscutible de reorientación, cuando no de transformación del arte occidental que las vanguardias tuvieron, hay una *sobreinversión* de las vanguardias por diferentes instancias de la producción académica y ensayística. Primero, en algunas etapas, a través de la denuncia de las vanguardias en cuanto paradigma de una negatividad antiprogresista o de poses elitistas. Un ejemplo radical sería el rechazo de *Residencia en la tierra* por el propio Neruda en algún momento de su trayectoria. Luego, y mucho más frecuentemente, mediante la consideración de la vanguardia como valor de refugio y de reivindicación ante supuestas degradaciones de la producción contemporánea. Las vanguardias representan, en repetidas reflexiones metaliterarias, un punto de referencia positivo, gracias a una serie de valores: el arte de rebelión, el antiautoritarismo, la originalidad que niega el mercado, la oposición a academismos patriarcales, la indiferencia por el éxito, la manera innovadora de aproximarse a lo político, la socialización de formas de creación y de circulación, etc., etc.: aquí aparece el mitema de la vanguardia como etapa de pureza ideológica arriba comentado, o el de la traición, cuando se la deja de lado. Para decirlo con una palabra que se aplica, a veces, en relación con la irrupción del surrealismo: es un arte, desde algún punto de vista, revolucionario.

Mitos, símbolos o simplemente valores éticos, en buena medida atribuidos a posteriori y bajo una marca nostálgica: así decimos todos, lamentándolo, que el paradigma vanguardista ya no es pertinente, que los autores actuales carecen del “desinterés” atribuido a los antepasados vanguardistas, que la creatividad formal y transgresiva de los primeros tiempos en las carreras de los escritores desemboca en una serie de concesiones culpables a formas tradicionales y modos de circulación institucionalizados; que, en resumidas cuentas, los escritores pierden o han perdido toda marca contestataria y opositora, y que en alguna

medida se “comprometen” con el mercado, con la tradición, con los poderes del campo literario. El mercado y la novedad, en particular, son temas recurrentes: la pérdida de una radicalidad o de un maximalismo de los principios de la obra, como concesión más o menos interesada o como el precio de un éxito comercial anhelado, es una acusación frecuente, que rodea la recepción de muchos escritores. En ese sentido, la vanguardia es una entelequia, una utopía de la crítica, o un punto de referencia para pensar fenómenos posteriores. La vanguardia, siempre, “ya fue”, pero sigue siendo, también para los críticos y no solo para los escritores, un vector de producción de teorías, pensamientos y textos: una maquinaria de discursividad.

Pareciera que críticos y universitarios les reprocháramos a los escritores no haber mantenido ideales y creencias que, en los hechos, no son operativos en el funcionamiento de las instituciones culturales y académicas en las que nosotros, críticos y universitarios, actuamos. La crítica, a través de una censura melancólica, se instala a veces en una nostalgia de la dimensión utópica innegable de las vanguardias, leyendo esa dimensión utópica como un eco de otras utopías y en la perspectiva de otras desilusiones. Los infinitos debates sobre la modernidad, la posmodernidad, la cultura massmediática, los simulacros y todos los *post* y *after* (irónicamente, Fernández Porta llega hasta el *post-it* y el verbo *postear*) son, también, el signo de un doble movimiento: por un lado el imperativo de pensar y dominar lo actual, lo contemporáneo, y, al mismo tiempo, una dificultad en encontrarle una legibilidad e inteligibilidad a la producción “nuestra”, de “nuestro tiempo”, y por ende, de nosotros mismos.

En ese sentido, la historia de las vanguardias es un terreno de disputas: por una parte, se la institucionaliza en volúmenes enciclopédicos y académicos, fijando en el mármol su devenir y sus valores, transformándola en museo, en lo que ya no existe ni opera en la actualidad; en una colección de nombres, de corrientes y de esquemáticos principios artísticos, separados de nosotros por el valor divisorio del discurso histórico.³ Estas ediciones intentan abarcar todo, hacer entrar todo en los límites de una colección de libros, y por lo tanto cerrar el proceso vanguardista.

3 Por ejemplo, con la ambiciosa y a menudo excelente edición de *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, coordinada por Jean Weisgerber, publicada en asociación con un centro belga de estudios universitario sobre las vanguardias y la Akadémiai Kiadó, de Budapest, y con colaboraciones de universitarios de varios países europeos y americanos. O la monumental colección de documentos de vanguardias (cinco abultados volúmenes en Iberoamericana), editados estos últimos años por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoça Teles.

Pero, por otra parte, hay reivindicaciones nostálgicas de valores éticos y a menudo políticos asociados a las vanguardias, que no son ajenas al lugar ocupado por la ideología en la producción de la crítica literaria. Y, por lo tanto, al desencanto de toda una generación, después del fervor y de las pasiones con las que se defendieron diferentes protocolos teóricos de los sesenta y setenta. El libro ya canónico de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, es paradigmático al respecto. Por lo pronto, su estudio de las vanguardias está precedido por una reflexión general (más de la mitad del libro) sobre valores sociales del arte (autonomía, historicidad de categorías estéticas, crítica del arte a la sociedad burguesa), luego de la cual las vanguardias ocupan la función de ejemplo. A continuación, la evaluación que lleva a cabo del funcionamiento de estas es limitada y limitativa; se concentra en las vanguardias que se corresponden con sus postulados, a saber el futurismo, el dadaísmo y el primer surrealismo, echando por la borda todo lo que problematizaría sus propias afirmaciones. A partir de ese modelo, del cual Duchamp es el paradigma (el mingitorio es un emblema de provocación y denuncia, sobreinterpretado y mil veces analizado; un ícono de la crítica), Bürger pone en escena un juicio público sobre la falsedad interesada de las neovanguardias (107).

Esta dinámica conlleva una escala de valores operativa. Piénsese, cambiando radicalmente de nivel, en la visibilidad que en ciertos espacios académicos europeos y norteamericanos se les ha atribuido a las editoriales cartoneras y a Washington Cucurto, vistos como una respuesta marginal y positiva al menemismo y a la crisis de 2001 en Argentina. La vanguardia representa, simboliza, una oposición ética y política que se ha vuelto improbable en nuestro mundo; un gesto que nos es necesario, aunque más no sea como nostalgia de un objeto perdido, un objeto que le atribuya un sentido, gracias a un sistema de antítesis, al arte actual: a falta de tener principios claros y constantes identificables, al menos sabemos lo que no es este: no es como el anterior, como el arte fundador y utópico de las vanguardias (el de los veinte y, sobre todo, el de los sesenta que indiscutiblemente es el punto de referencia velado para todo pensamiento actual sobre la vanguardia). Puede decirse por lo tanto, como lo postula Huyssen, que quizás el retorno de la vanguardia sea como el búho de Minerva de Hegel, que levanta vuelo solo al atardecer (280).

Cabe preguntarse entonces: ¿cuál es la vanguardia operativa hoy? Se puede postular que las vanguardias históricas, a pesar del lugar que ocupan en cuanto revolución y fundación, por lo menos en el relato, no son, más allá de las evaluaciones académicas, el punto de referencia. La vanguardia que suscita nostalgia, que está en una especie de filiación cercana y a la vez fuera de alcance, es la vanguardia de los sesenta. Allí, en conjunción estrecha con una situación

social y política peculiar (efervescencia en campus estadounidenses, movimientos hippies, liberación sexual, mayo del 68, etc.), se vuelve visible una manera diferente de ser artista (piénsese en la Factory de Andy Warhol o en el Di Tella en Buenos Aires). Esa neovanguardia está asociada, por lo tanto, con cierto periodo de redefinición de la izquierda europea y americana, y con las nostalgias de utopías que la época suscita; las teorizaciones vanguardistas superan con creces el marco de la creación artística y pretenden actuar más allá del campo estético. Al evocar el periodo se convoca, también, toda una efervescencia contestataria y se valoriza un *revival* posible de posiciones rebeldes multiformes. Y, del otro lado, los que comentan exaltados el fracaso –supuesto, o en todo caso institucionalizado– de las vanguardias, apuntan al fracaso de proyectos políticos, también institucionalizado e instrumentalizado. Esta perspectiva impregna la percepción de la vanguardia, en calidad de emblema de un momento histórico en que la libertad inédita, la sexualización del arte, la irrupción de formas colectivas de vida y de producción, la oposición a formas académicas y a instituciones conservadoras parecen ocupar todo el espacio (frente al *déjà vu* asfixiante de hoy). Por lo tanto, en el debate Burger/Foster, es Foster (en *El retorno de lo real*) el que tendría razón: es la neovanguardia la que realiza los ideales de la vanguardia, y es a partir de allí que se transforman duraderamente moral, institución, poder, obra y artista.

Me gustaría para terminar citar algunas afirmaciones críticas leídas en un artículo de Wolfgang Asholt, “L’avant-garde, dernier mythe de l’histoire littéraire” (Léonard-Roques), que quizás sean en parte contradictorias con lo arriba afirmado. Interrogándose sobre la dimensión mítica de las vanguardias (noción que se desarrolla a partir del momento de la muerte proclamada del fenómeno), el autor llega a preguntarse cuáles son los modos de presencia de la vanguardia hoy. Al respecto, recuerda la temprana afirmación de Blanchot sobre el surrealismo (en 1949): “¿El surrealismo se ha disipado? Lo que sucede es que ya no está aquí o allá: está en todas partes. Es un fantasma, una brillante obsesión” (30, traducción mía). También retoma lo escrito por Paul Mann en *The Théorie-Death of the Avant-Garde* cuando este afirma que el discurso sobre la muerte de la vanguardia es el discurso de su recuperación, lo que la convierte en una especie de mito de segundo grado (25-27). El mito existiría y seguiría existiendo como un espectro, un fantasma que atormenta a los escritores y artistas, como en la película *La noche de los muertos vivientes* (o ese “fantasma que recorre Europa” en la frase inaugural del *Manifiesto comunista*). Según Asholt, la muerte de la vanguardia supone la recuperación de sus posibles, en cuanto necesidad, pero sin discursos que la justifiquen (28); un mito de la revolución permanente en el arte que, aunque impensable, sigue presente, en calidad de sombra, espectro u

horizonte. Volviendo a Blanchot, las vanguardias hoy serían un fantasma, una brillante obsesión, pero con el estatuto de lo *Unheimlich*, aquello que fue conocido, que es familiar pero que se trata de olvidar, poner de lado, borrar. Esa vieja novedad que, sin embargo y con insistencia, retorna.

¿Qué es la vanguardia? Para contestar, otra negatividad, otra respuesta posible es parafrasear a un vanguardista prematuro, a un precursor, Alphonse Allais, cuando afirmaba: “imposible decirle mi edad: cambia todo el tiempo”, o sea, imposible decir lo que es la vanguardia y cuándo se sitúa la vanguardia: cambia todo el tiempo.

Obras citadas

- Asholt, Wolfgang. “L’avant-garde, dernier mythe de l’histoire littéraire”. Léonard-Roques y Valtat, 19-32.
- Barthes, Roland. “A l’avant-garde de quel théâtre?”.
Essais critiques. París: Seuil, 1964, 80-83.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l’art*. París: Seuil, 1992.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Cohen, Marcelo. “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra Parte* 8 (2006): 1-8.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*.
Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Hartog, François. *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*. París: Seuil, 2003.
- Heinich, Nathalie. *Etre écrivain: création et identité*. París: La Découverte, 2000.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Jauss, Hans Robert. “La ‘modernité’ dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui”. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard, 1996, 173-229.
- Keller, Jean-Pierre. *La nostalgie des avant-gardes*. La Tour d’Aigues: Ed. de l’Aube, 1991.
- Krauss, Rosalind. “L’originalité de l’avant-garde: une répétition post-moderniste”. *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. París: Macula, 1993, 129-150.
- Léonard-Roques, Véronique y Jean-Christophe Valtat (comps.). *Les mythes des avant-gardes*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Monte Ávila, 1977.

- Lipovetsky, Gilles. *L'Ere du vide*. París: Gallimard, 1983.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Montoya Juárez, Jesús. *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Universidad de Granada. En: hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf (20/11/2011).
- Noudelmann, François. *Avant-gardes et modernité*. París: Hachette, 2000.
- _____. *Hors de moi*. Clamecy: Leo Scheer, 2006.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Rosenberg, Harold. *La tradition du nouveau*. París: Minuit, 1962.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____. “Por una literatura en disidencia”. *Perfil* (26 de marzo de 2011). En: www.perfil.com/contenidos/2011/03/26/noticia_0026.html (15/11/2011).
- Weisgerber, Jean. *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. 2 vols. Budapest: Akadémiai Kiadó; Centre d'études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1984.