

**Review / Reseña**

Bush, Matthew and Luis Hernán Castañeda (eds). *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

**Las vanguardias después de las vanguardias. Debates contemporáneos**

**Fernando J. Rosenberg**

Brandeis University

El volumen reúne un conjunto de ensayos con variadas perspectivas para pensar un problema fundamental de la modernidad artística: la relevancia del concepto de “vanguardia” más allá de su aplicación histórica. Está enmarcado por la introducción de los editores a los problemas fundamentales derivados de esta pregunta central, y a los artículos que componen el libro; y por las reflexiones finales de Vicky Unruh, quien induciendo ciertos principios que encuentra en los artículos y en los estudios sobre las vanguardias en los últimos años, presenta una serie de posibilidades para pensar, al mismo tiempo, a la vanguardia en el presente y a la vanguardia del presente. Bush y Castañeda encuentran en una contraposición entre Peter Bürger y Hal Foster una buena manera de ilustrar algunas cuestiones relevantes respecto a la potencialidad contemporánea de las vanguardias y/o de la categoría de “vanguardia”. De manera central, Bürger sugiere que la radicalidad de la vanguardia se agota dando paso a formas

de nostalgias mercantilizadas que repiten los gestos vanguardistas; mientras que Foster argumenta a favor de un impulso subversivo o revulsivo en proyectos neo-vanguardistas. Asimismo, los editores adelantan aquí una productiva ambigüedad que va a atravesar el volumen en su conjunto, respecto a si la cuestión imperante son las huellas de la vanguardia en la literatura posterior al fin de las vanguardias “históricas” o de entre-guerras, o la productividad de la idea misma de vanguardia, como sea que esté definida, para pensar producción artística y literaria más contemporánea. Se sobrentiende que la apuesta de los editores y autores, ya desde su título del volumen, es a favor de la continuidad de la vanguardia y de la categoría misma de vanguardia, para definir problemas artísticos y literarios del presente, y para caracterizar determinados proyectos artísticos. Una productiva paradoja que aparece más claramente desarrollada en el postfacio de Unruh, es que si pensar la vanguardia (de) hoy supone conceptualizar la continuidad y el legado en materias artísticas, cómo entonces problematizar el promocionado quiebre temporal que signó la actitud vanguardista en su etapa inicial. Para activar positivamente esta paradoja, Unruh se enfoca en cierto repertorio afectivo vanguardista que ella propone está re-interpretado, o ensayado de nuevo (aquí Unruh toma prestado de la teoría de la performance). La propuesta de Unruh, o lo que ella lee está sugerido por el conjunto de los ensayos, es que, más que un conjunto de estrategias, estilos, programas, la vanguardia puede ser considerada una estructura de emociones al mismo tiempo artística y política, una fuerza oposicional que “insinúa vías de cambio” incluso en esta “época post-utópica” (253). Las huellas de la vanguardia serían entonces también modos en que la vanguardia se actualiza; la caja de herramientas forjada por las vanguardias serviría para configurar modos oposicionales en el presente.

Julio Premat, en su artículo sobre Bellatín, articula más explícitamente este modelo, analizando primero la temporalidad de las primeras vanguardias: su deseo de ser radicalmente contemporáneas apostando contra la tradición y por un presente iluminado por otro futuro posible. Entonces, ¿cómo pensar hoy la vanguardia cuando la tradición se descompuso en múltiples memorias, y cuando el futuro no promete nada?, se pregunta Premat. En su análisis, Bellatín sería radicalmente contemporáneo en su discurso y estrategias (iconicidad, desarticulación del yo, desborde del libro como soporte, etc.); pero paradójicamente, sería en su apelación a cierta tradición vanguardista (Raymond Roussel, Duchamp, Warhol), en donde el proyecto de Bellatín se distancia de una contemporaneidad complaciente para reformular “prácticas de resistencia” (168). Julio Prieto también se pregunta, aludiendo a la barthesiana “retaguardia de la vanguardia” (173) por el paradójico anacronismo de una vanguardia que se reitera en el

proyecto literario de Lorenzo García Vega. En la escritura autobiográfica del cubano hacen eclosión dicotomías tales como escritura ficcional o repetitiva, performática o realista, moderna o postmoderna. Como en el análisis de Premat, las figuras de Roussel y Duchamp, pero también Borges y Macedonio, le sirven a Prieto para postular una vanguardia a destiempo que desarmaría la fe vanguardista en ciertos nudos de la modernidad (la originalidad, la novedad, la ruptura, el yo artístico), y que entrarían en diálogo, sin duda extemporáneo, con escrituras y proyectos artísticos contemporáneos tecnomediáticos disidentes. La referencia de Prieto a “Kafka y sus precursores” es sin duda atinada aquí, ya que el enrarecimiento que el texto borgeano imprime sobre la temporalidad literaria es aplicable al problema central de este volumen, en donde las vanguardias aparecen como el tamiz desde el cual obras anteriores y posteriores se leen.

En el único artículo del libro que se dedica a revisar las primeras vanguardias históricas, Edmundo Paz Soldán discute la trayectoria de la escritora boliviana Hilda Mundy. Paz Soldán analiza, por un lado, el desafío de esta al lenguaje como manera de cuestionar estatutos sociales, y el característico referente vanguardista a la tecnología como signo de un anti-humanismo rupturista que apunta a un futuro mejor; por el otro, el conservadurismo de la escritora respecto al lugar de la mujer y su incapacidad de articular su deseo de cambio con asuntos indígenas que no respondían fácilmente a una agenda vanguardista enfocada en las promesas de los imaginarios urbanos. Quizá lo más interesante de este caso sea la pregunta por las condiciones de posibilidad y existencia de una mujer escritora cuya producción se apaga a fines de la década de 1930, cuando Mundy no había cumplido veinticinco años (murió en 1982). En relación a este silencio, sería interesante revisar el problema que presenta Paz Soldán en el cruce entre la virilidad futurista, de la que Mundy se había hecho eco, y la concepción de un post-vanguardismo que debe lidiar con tecnologías ya asentadas y no ya como emisarias de lo nuevo.<sup>1</sup> El excelente artículo de Karen Benezra, por su parte, es el único dedicado de lleno a las artes visuales. Dialoga con la idea de post-vanguardia que Bürger había condenado y que Foster había luego rescatado, e intenta desde allí cambiar los términos del debate al reflexionar sobre las prácticas de Los Grupos, “asociación heterogénea de colectivos de artistas plásticos” activos en la ciudad de México post-68. Los Grupos estarían repensando en su accionar problemas de la vanguardia tan fundamentales como la práctica, la experimentación, lo colectivo, la categoría de trabajo, y la relación de todo

---

<sup>1</sup> Véase a este respecto el excelente libro de Sarah Ann Wells, *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in South America* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2017).

esto con el sistema del arte: el estado, las instituciones, los mercados que se estaban constituyendo en relación al boom del petróleo en México. Desde allí, y en conversación con otros teóricos (e.g. Adorno, John Roberts, etc.) Benezra intenta tejer una teoría de esta producción y productos artísticos como vanguardistas, ya no por sus intenciones manifiestas sino en tanto posibilitan una puesta en juego, un atravesamiento, una desarticulación, de determinadas condiciones históricas de producción y consumo capitalistas.

Una reconsideración del diagnóstico de Bürger sobre el fracaso o capitulación de la neo-vanguardia también motiva el trabajo de Ángeles Donoso Macaya sobre Diamela Eltit y su novela *Jamás el fuego nunca*. Las post-vanguardias se entretajan en muchos contextos latinoamericanos con el arte militante primero y el arte de la resistencia a las dictaduras después. La noción de fracaso, si bien muy diferente a la de Bürger, parecería aquí imponerse; y la novela de Eltit parece estar centrada en la subjetividad post-revolucionaria como una ruina de la utopía (noción que se empalma con el énfasis en la nostalgia y al duelo como conceptos que han dominado el campo de análisis sobre la literatura de la post-dictadura). Pero Donoso Macaya intenta leer esta novela, junto a otras instancias de la Escena de Avanzada chilena, como sugiriendo una potencia, un constante agenciamiento afectivo de cuerpos-célula; cuestionando entonces la melancólica narrativa del fracaso de las utopías.

Algunos de los artículos abordan escrituras con una relación menos manifiesta a la vanguardia o neo-vanguardia, pero que sirven para repensar esas escrituras y también dichas categorías de análisis o periodización. El artículo de César Barros sostiene que la novelística de Mario Levrero actualiza (o ensaya en el sentido performativo que Unruh destaca en el postfacio) la herramienta o práctica por excelencia de la poética surrealista: el automatismo. Para Barros, se trata de un modo de un desafío al sujeto burgués, ya no por acceso a una reserva inconsciente sino por la desarticulación entre sujeto e ideología que esta escritura escenificaría. La vanguardia, que en el historicismo de Bürger terminaba en fracaso, estaría por el contrario practicando el fracaso como crítica. Algo del fracaso como inherente a la experimentación artística también resuena en el ensayo de Daniel Link, quien da una clase escueta pero magistral sobre teorías de la vanguardia estética y sus nociones de política. Pero el objetivo de Link es destacar la complicidad entre la idea de vanguardia con el estado y la teleología de la modernidad, para elaborar una lectura enfocada en la radicalidad del (neo) barroco de Copi. Se trata aquí también de otro modo de abordar el tema de las neo-vanguardias, con referencias ya no a los experimentalismos

deklaradamente comprometidos de los '60 y '70, sino a la escritura abigarrada de Sarduy, Lamborghini, Perlongher, entre otros. Este giro es fundamental, ya que el diálogo (poco ensayado) entre la vanguardia y lo barroco, como dos neurosis excéntricas de la modernidad, es fundamental para pensar los movimientos artísticos de América Latina. Esto se cruza con el artículo de Martín Arias enfocado en el deseo vanguardista, pero también barroco, de explorar los bordes del lenguaje, inventando y mezclando idiomas o proponiendo idiomas nuevos—a veces utópicos, pero muchas otras veces revulsivos, obscenos, escatológicos, grotescos. Más específicamente, Arias relaciona, o piensa paralelamente, la “panlengua” y el “neocriollo” de Xul Solar con la “lengua comarqu” de *Los Tadeys* de Osvaldo Lamborghini, como maneras de resituar la relación entre lengua, cuerpo, y comunidad. Estos proyectos artísticos escenifican políticas de la lengua, al trabajar en la tensión entre lenguas utópicas como agenda del nacionalismo ilustrado del siglo XIX, y el impulso barroco y vanguardista de poner en escena una lengua menor, insurrecta, bárbara (gaucha). Carlos Villacorta intenta un modo de leer otras escrituras contemporáneas en relación a la vanguardia, poniendo en diálogo el belicismo del futurismo italiano con la poética de la novela *80M84RD3RO* del peruano César Gutiérrez. La novela incorpora discursos o imágenes que hacen eco de una crisis de representación inherente al capitalismo global post-9-11, pero los paralelos con el futurismo por un lado y con Baudrillard por el otro parecen resumirse en relaciones puramente abstractas o impresionistas. El artículo señala así sin quererlo un problema inherente al libro, que otros artículos resuelven quizá con más precisión: retrospectivamente, las vanguardias aparecen como las grandes “precursoras”, en el sentido borgeano, de buena parte del arte o literatura que le siguen. Es decir, que después de las vanguardias, nuestra contemporaneidad global misma puede o quizás debe ser leída en diálogo con estas, lo cual invita a relaciones puramente formalistas o estilísticas que terminan perdiendo de vista la fuerza anti-sistémica radical de muchas vanguardias.

Finalmente, el artículo con el que los compiladores Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda, además de la introducción, contribuyen a la discusión, ofrece dos paradigmas literarios contemporáneos cuyo diálogo con las vanguardias históricas es más o menos explícito: Roberto Bolaño y César Aira. Si en Bolaño insiste la nostalgia por una edad de oro de la comunidad artística vanguardista, también existe el registro doloroso de sucesivas pérdidas y fracasos inherente a los mismos proyectos vanguardistas, cuyas ilusiones no se canalizan en el duelo, sino que se fusionan con las pesadillas violentas de las que no pueden desligarse, y que dan la clave de la

contemporaneidad. Aira, en cambio, es presentado por los críticos como la obra experimental por excelencia, quizá un ejemplo del “asombro renovado” que da título al libro. Los textos de Aira son discutidos como artefactos que resisten su comodificación, no ya por su dificultad o por su sentido oposicional sino porque en su apertura constante, su inconsecuencia, su incompletud, escapan fuera de sí mismas, trastocan valores y la meta misma de su condición de obra; y en su profundización del error y de la errancia, la escritura de Aira trasciende o esquivo el sentido de fracaso que parece ser el fantasma trágico inherente a muchos proyectos vanguardistas.

En resumen, el volumen compilado por Bush y Castañeda ofrece un abanico amplio de perspectivas para pensar no sólo determinados proyectos artísticos que se podrían vincular de un modo más o menos directo con las vanguardias, sino maneras de repensar hoy las categorías mismas de vanguardia y neo-vanguardia. Queda claro que estas preguntas invitan no sólo a reflexionar sobre la relación arte/sociedad hoy, sino también a confrontar maneras disímiles de entender la historia.