

Vanguardias latinoamericanas – Guía de lectura 1

Las vanguardias literarias

La noción de **vanguardia literaria** comporta una historia de debates acerca de su sentido que atraviesa el siglo XX y llega hasta hoy. Se trata de un concepto que pone en escena cuestiones centrales de la reflexión teórica sobre la literatura, tales como, la especificidad literaria, la autonomía de la literatura, la función social del arte, la cuestión del sentido, del valor, de la tradición en el arte, la relación de la literatura con las instituciones artísticas, etc.

Se pueden mencionar algunas reflexiones teóricas sobre la vanguardia que debatieron y constituyeron una noción general sobre su origen y sus características a lo largo del siglo XX: el ensayo sobre “La deshumanización del arte”(1925) de Ortega y Gasset, el abordaje histórico de “La teoría del arte de vanguardia” (1940) de R. Poggioli, los “Ensayos sobre el realismo” (1948) de G. Lúkacs, el estudio sociológico de “Por una vanguardia revolucionaria” (1966) de E. Sanguinetti, las perspectivas marxistas de “Teoría de la vanguardia” (1974) de Peter Burguer y las reflexiones de Hal Foster en “El retorno de lo real” (1996), que revisan críticamente la posición de Burguer para pensar las vanguardias históricas y las neovanguardias (años 60).

De todos estos títulos, la “Teoría de la vanguardia” de Peter Burguer es fundamental dado que realizó una lectura histórica, desde una perspectiva marxista, de las formaciones vanguardistas de inicio del siglo XX, dadaísmo, futurismo (ruso e italiano), expresionismo, surrealismo, etc, incluidas las neovanguardias de los años 60, desestimando definitivamente las lecturas transhistóricas e universalistas de las vanguardias que se habían realizado antes. Retomaremos aquí algunos puntos centrales de su reflexión.

Para Burguer, la autonomía del arte es la condición *sine qua non* para el surgimiento de los movimientos de vanguardia. La autonomía supone un proceso por el cual el arte se separa de todas las demandas que provienen de fuera del campo estético (demandas de orden político, moral, religioso, etc), dando lugar a un distanciamiento entre arte y vida. Este proceso tiene su momento culminante con el esteticismo de finales del siglo XIX que separó el efecto estético del arte de su efecto social. Recordemos las posiciones de escritores como Theophile Gautier que defendía la idea del “arte por el arte”, cuya única finalidad era la búsqueda de lo Bello como valor último, o la de Oscar Wilde, cuando afirmaba que “Un libro no es, de modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos”. Se trata, entonces, del momento en que el arte se independiza y se constituye como esfera autónoma en la sociedad (ajena a lo político, a lo religioso, a lo moral) y puede, por lo tanto, autocriticarse y pensarse a sí mismo con relación a otros momentos de su desarrollo. Es a partir de la autonomía estética que la autocrítica del arte se tematiza en la obra.

En ese sentido, para Burguer, las vanguardias solo pueden surgir cuando el arte burgués está en condiciones de reflexionar sobre su propio contenido. Su reflexión sigue aquí la premisa marxista: la sociedad burguesa sólo puede comprender los otros estadios

del sistema cuando puede reflexionar sobre sí misma como sistema, cuando puede pensarse a sí misma como institución social y promover cambios.

Dos tesis sostienen las reflexiones de Burguer:

1) las vanguardias representan un ataque a la institución del arte en la sociedad burguesa y suponen un cuestionamiento radical de la autonomía del arte. Se entiende por **institución arte**: la instancia social que, estableciendo normas y reglas, organiza la producción, la recepción y la legitimación del arte. Es una instancia social que genera parámetros, referencias y condiciones que determinan la función de las obras de arte y del arte en sí mismo en una determinada sociedad.

Las vanguardias eran movimientos de carácter colectivo que comportaban una ruptura con relación a una concepción de “arte” (institución arte) que se había centrado en el ideal de belleza perdiendo los vínculos con la vida: la esfera del arte se había desvinculado de las otras prácticas sociales, se regía por criterios exclusivamente propios ligados a un determinado sentido de belleza.

2) el programa de las vanguardias consiste en reintegrar el arte a la vida, en restituir los vínculos entre la práctica artística y las prácticas sociales.

Burguer define a la vanguardia, entonces, por su enfrentamiento con la institución arte, por lo tanto, no se trata de localizar el rasgo distintivo de las vanguardias en las obras, en los estilos o en los modos de representación. Tampoco se trata de definir la especificidad de las vanguardias sobre la base de la oposición a un lenguaje convencional, ni por su relación con sus enemigos en el campo estético, lo que define a la vanguardia es su **gesto autocrítico**. En ese sentido, toda obra de vanguardia se ofrece como práctica artística y teoría del arte al mismo tiempo.

Esta autocrítica se da en los siguientes frentes:

- 1) La función del arte: las vanguardias critican la idea del arte por el arte, combaten la separación de la práctica artística de las otras prácticas sociales y buscan intercambiar permanentemente los contextos de esas prácticas.
- 2) La producción del arte: las vanguardias atacan la categoría de producción individual, es decir, la idea del artista como genio creador, la obra como expresión del autor, la propiedad exclusiva de la obra (el arte de vanguardia apela a la cita, el plagio, el ready-made como procedimientos que cuestionan la noción de propiedad en el arte).
- 3) La recepción del arte: las vanguardias cambian el modo de relación entre obra y público. Niegan la idea de recepción individual del arte como contemplación y sostienen la idea de **uso** del arte. El receptor no contempla, usa el arte.
- 4) La obra de arte: las vanguardias colocan en crisis el concepto de obra de arte; para ellas, la categoría de obra es un efecto de la función autónoma del arte y de la institución que está garantizando esa función. En contraposición proponen la idea de **prácticas artísticas**, en el sentido de una actividad transformadora que pone en relación distintos niveles y aspectos del arte (materias primas, técnicas y métodos, instrumentos de trabajo

y funciones). La práctica artística supone una idea del arte que no busca representar el mundo, sino intervenir en él, para eso se conecta con las prácticas sociales y se funde con ellas. En este sentido, las obras de vanguardia son **inorgânicas**, desarticulan la obra como totalidad orgánica, fragmenta los materiales y los recombina (ejemplos: el cine de Eisenstein, el collage cubista de los cuadros de Picasso, el juego de citas del teatro de Brecht). La obra de arte de vanguardia postula la discontinuidad, el corte, la fragmentación, en oposición al desarrollo, la evolución, la continuidad. No está fundada en la secuencia, sino en el contrapunto de fragmentos. De esta manera, el arte se desnaturaliza y es postulado como un **artefacto** que exhibe sus procedimientos de construcción. Su principio de construcción es el **montaje**.

En los términos en que lo explica Boris Groys, el **montaje** es un conjunto de estructuras móviles que pueden ser alteradas o sustituidas en una secuencia dinámica y móvil. Funciona como un principio estructural de yuxtaposición, encadenamiento y organización de fragmentos plásticos y narrativos en una determinada relación temporal. Cada fragmento movilizado es una unidad de discurso y es, por lo tanto, potencialmente expresivo, estética y culturalmente.

El sentido que adviene de la contraposición de los fragmentos y la totalidad desnaturaliza las ideas establecidas sobre la realidad y puede desestabilizar sentidos históricos dominantes. La potencia crítica de la obra de arte vanguardista reside en esa capacidad de desnaturalizar y desmontar los sentidos históricos establecidos (la *doxa*).

Como señala Hal Foster, varias críticas se proyectaron sobre esta lectura de Burguer, algunos autores desestimaron el poder crítico del arte de vanguardia, el cual no podría tener un efecto de emancipación si su significado está desublimado y su forma desestructurada. Otros consideraron que las vanguardias, en su tentativa de negar el arte, acabaron preservando la categoría de arte propiamente dicha, en vez de ser una ruptura con relación a la ideología estética; para estas posiciones, las vanguardias no serían más que “um fenômeno invertido no mesmo nível ideológico”.

Según Foster, “para os artistas vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas”. No se trataría, entonces, de restablecer una conexión entre arte y vida, sino de sostener una tensión entre ellos.

Para Foster, la teoría de Burguer presenta a las vanguardias históricas como un *origen absoluto* cuyas transformaciones estéticas son absolutamente significativas e históricamente eficientes en ese primer momento (inicio del siglo XX). Esta premisa es problemática porque, de acuerdo con Foster, la significación y la eficiencia histórica de las vanguardias solo pueden ser percibidas retroactivamente: “O status de Duchamp e de “Les demoiselles de Avignon” é um efeito retroativo de incontáveis reações artísticas e leituras críticas”. También la descripción del proceso de autonomización del arte en términos evolutivos sería un punto débil de la teoría de Burguer. Estos dos aspectos de las reflexiones de Burguer sobre las vanguardias (la retórica de la ruptura y el evolucionismo residual) lo llevan a presentar la historia como *puntual y final*. Dice Foster: “Para ele, portanto, uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só

vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração. Essa concepção da história como pontual e final subjaz a sua narrativa da vanguardia histórica como pura origem, e da neovanguardia como repetição espúria.”

En la línea de estas reflexiones sobre las vanguardias históricas, tanto las de Burguer como las posiciones críticas de Foster, sugiero la lectura del ensayo de César Aira, “La nueva escritura” (1998). En este texto Aira postula el surgimiento del “mito de la vanguardia” como reacción a un proceso de institucionalización de las formas del arte y la consecuente profesionalización del artista, que solo se limitaría a la reiteración de formas establecidas. Ante esto, las vanguardias recuperan el gesto del **aficionado** que inventa nuevas **prácticas** (ya no obras) que exhiben sus **procedimientos** de construcción. Si la disyuntiva era seguir haciendo obras profesionalmente o inventar nuevas prácticas que le devolvieran al arte “la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes”, las vanguardias optaron por el segundo camino y restituyeron “el proceso allí donde se había entronizado el resultado”. Los procedimientos aleatorios de composición de John Cage (en contraposición a la figura del genio creador de Mozart) es el caso que comenta Aira como ejemplo paradigmático del arte de vanguardia en tanto invención de nuevas prácticas en el campo ya legitimado y autónomo del arte.

Las vanguardias literarias en América Latina

En América Latina, la expresión “vanguardias literarias” o “vanguardias históricas” comprende todos los *ismos* surgidos de la convergencia de lo latinoamericano y lo europeo (martinfierismo, diepalismo, creacionismo, negrismo, etc). La relación de los movimientos latinoamericanos con las vanguardias europeas se abordó desde diferentes perspectivas. En algunos casos (por ejemplo, Anderson Imbert), estos movimientos fueron pensados como simple imitación o proyección de las vanguardias europeas (surrealismo, expresionismo, futurismo, etc). En otros casos, como las lecturas que realizan N. Osorio, J.Schwartz, S. Yurkievich, B.Sarlo, Moraes Belluzzo, los movimientos vanguardistas en América Latina fueron pensados como **variables específicas**, en las cuales es posible reconocer el carácter internacional de las vanguardias, sin dejar de señalar la singularidad que asumen en estas latitudes.

Sugiero la lectura de los artículos de N.Osorio (“Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano”) o de S Yurkievich (“Los avatares de las vanguardias”) para una primera aproximación a la especificidad de las vanguardias latinoamericanas.

Osorio considera los condicionamientos históricos y socio-políticos del período (el avance de los EEUU en la nueva hegemonía mundial, la revolución comunista de 1917, la Primera Guerra Mundial) y en diálogo con una ensayística que indaga sobre la alteridad cultural de América Latina, señala la necesidad de tener criterios historiográficos y herramientas críticas propias que den cuenta de la recepción transformadora de las vanguardias europeas. En América Latina, los movimientos de

vanguardia operaron por traducción, transformación y reelaboración de las propuestas europeas. También destaca este autor la necesidad de valorar el gesto de ruptura que comportaron los movimientos latinoamericanos con relación a las formas hiperretorizadas del modernismo hispanoamericano precedente, el cual, en los años 20, ya daba señales de agotamiento. En otras palabras, las poéticas modernistas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Santos Chocano, José Asunción Silva, etc, constituían la institución arte frente a la cual las vanguardias reaccionaban.

El artículo de Yurkievich introduce un lúcido análisis de la relación entre vanguardia literaria y modernidad, señalando los nexos entre las forma estéticas y la experiencia histórica de cambio radical que ese inicio del siglo XX supone. Aunque reconoce la imposibilidad de sistematizar una escena literaria de alta variabilidad debido a la radicalidad de las experimentaciones estéticas, Yurkievich identifica tres dominantes, en función de las cuales establece líneas de continuidad entre ciertos aspectos de las poéticas modernistas de fin de siglo XIX y las primeras manifestaciones de las vanguardias:

- 1) una dominante realista/historicista: que supone un vínculo acelerado y compulsivo con lo actual, en una ruptura radical con el pasado y que puede asumir tonos eufóricos (modernólatras) como disfóricos (lo agónico del tiempo presente).
- 2) una dominante formalista: que autonomiza el signo estético de su relación con el referente y vuelve al lenguaje hacia sí mismo.
- 3) una dominante subjetivista: que supone una exploración radical de la subjetividad.

También recomiendo la lectura del estudio introductorio del libro de J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Además de incorporar a Brasil en el panorama latinoamericano (uno de los aportes más valiosos), Schwartz articula los manifiestos y los testimonios de artistas y escritores del período en función de líneas estéticas e ideológicas claves para pensar esa producción: las tensiones entre localismo y cosmopolitismo, por un lado, y las tensiones entre vanguardia estética y vanguardia política, por otro. Pero considera también algunas posiciones más imprecisas de escritores y poéticas con relación a esas tensiones (Borges, Vallejo, Neruda, etc).

El estudio de Schwartz dirime de forma clara la periodización de las vanguardias latinoamericanas (objeto de discusión en muchos estudios sobre el tema). Él propone tres fechas de referencia:

1914: punto de partida de las vanguardias con la publicación del Manifiesto “Non serviam”, de Vicente Huidobro (primer manifiesto vanguardista en América Latina)

1922: la publicación de *Trilce*, de César Vallejo y de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, dos libros de poesía paradigmáticos de las vanguardias latinoamericanas. También la Semana del 22, en São Paulo es una referencia relevante.

1938: la publicación del “Manifiesto por un arte independiente”, escrito por A. Breton, D. Rivera y Trotsky. Con este manifiesto se cierran las propuestas colectivas de ruptura estética.

Esta periodización delimita el arco temporal de las vanguardias históricas en América Latina pero, como señalé antes, lo que interesa reconocer en estos movimientos es la singularidad que los define, es decir, el rasgo que permite pensarlos como una **variable específica** de las vanguardias en el marco internacional. Si bien el **gesto autocrítico del arte** inherente a las vanguardias está presente en los movimientos que surgen en diferentes ciudades de América Latina hacia los años 20, la singularidad de estas propuestas estéticas de ruptura se va a definir en relación directa con las disonancias y conflictos culturales que la experiencia de la modernidad pone en escena en el continente. Como señala Moraes Belluzzo en su artículo “Os surtos modernistas”, las vanguardias europeas inscribieron el gesto autocrítico del arte, predominantemente, en el campo estético, colocando en un primer plano el ejercicio experimental del lenguaje, mientras que las vanguardias latinoamericanas asumieron una inflexión de carácter cultural en la que las posibilidades de innovación se cruzaban con las diversas tradiciones locales, colocando en evidencia la pluralidad temporal que la coexistencia de las diferentes culturas comporta. En otras palabras, en contraposición a una experiencia de modernidad que tiende a homogeneizar los procesos históricos mundiales, las vanguardias latinoamericanas exhiben la **heterogeneidad cultural** que permea la realidad de América Latina. Explica Moraes Belluzzo: “... as diferenças culturais internas tornam-se visíveis e se oferecem como materialidade linguística para a elaboração artística. O trabalho erudito manipula elementos de tradições populares, de expressões primitivas, reconhece signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena. Aproxima o urbano, o rural, o caipira e o operário”. Atendiendo a esto, Moraes Belluzzo sostiene que la fragmentación, la simultaneidad, el montaje o *collage*, propios del arte de vanguardia se confunden en América Latina con la singularidad de su cultura: “Cortes abruptos, simultaneidade, princípio da montagem parecem já estar presentes como substrato da consciência cultural”. La innovación estética que las vanguardias latinoamericanas comportan supone, por lo tanto, una relectura de las jerarquías culturales y de los valores que las sostienen.

Moraes Belluzzo cuestiona, así, las perspectivas históricas que trazan una única línea de desarrollo en el arte y la literatura latinoamericanos, asumiendo la lógica del proceso como superación de estadios, a la manera de la teoría de Burguer; perspectiva que permitiría reconocer un ciclo moderno que se iniciaría con el romanticismo y concluiría con las vanguardias. La autora, como otros críticos latinoamericanos que estudiaremos a lo largo del curso, destaca la necesidad de abandonar los complejos histórico-cronológicos y de atender a la “coexistência sincrônica de diversas etapas artísticas”.

En esta línea de indagaciones, sugiero también la lectura del libro de Viviana Gelado, *Poéticas da transgressão. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. A partir de una noción de cultura popular como el resultado de una apropiación desigual del capital económico y simbólico de la sociedad que se origina en la interacción conflictiva de los sectores subalternos con los hegemónicos, Gelado coloca la *disyunción* (es decir, la desigualdad y el enfrentamiento, y no la simple diferencia) en el centro de su estudio de las vanguardias en el continente. Para la autora, la valorización de lo popular que realizan los movimientos de vanguardia de los años 20 permitiría poner en evidencia **el carácter heterogéneo de la cultura latinoamericana**. Gelado no pierde de vista que la *disyunción* es la dimensión inevitable del encuentro cultural dentro de la obra de arte y, de esta forma, desestima cualquier perspectiva optimista que intente leer eufóricamente los procesos de préstamos, apropiaciones y enfrentamientos que conforman la cultura del continente.

Para dar cuenta de esa dimensión conflictiva del campo cultural latinoamericano de principio del siglo XX, Gelado lee no apenas los postulados programáticos de las propuestas estéticas de vanguardia (expuestos en los manifiestos) sino, también, los desvíos, las contradicciones y las imposibilidades de estos movimientos artísticos. Por ejemplo, al comentar las obras pictóricas del México vanguardista, describe con particular minuciosidad la apropiación que los artistas plásticos realizan de los temas y las técnicas populares, pero también atiende a las relaciones, no siempre de oposición, que esos artistas establecieron con un Estado que tendía fuertemente a institucionalizar sus prácticas. Al analizar el indigenismo de Mariátegui en Perú, presenta el carácter afirmativo de la propuesta, es decir, la reivindicación de los sectores subalternos indígenas con vistas a la realización última del socialismo, pero también ilumina su reverso: la apelación inevitable a la incorporación y participación de estos sectores al modelo de modernización impuesto por la oligarquía económica y el poder del Estado. De la misma forma, al analizar el modernismo brasileño, subraya el cuestionamiento radical que esta propuesta realizó de los sectores sociales hegemónicos al valorizar la cultura de los sectores populares y, entre otras cosas, incorporar la oralidad a la lengua literaria; pero también señala que el fracaso de este proyecto residió “na persistência da idéia de que há um modelo que se almeja -a civilização que operaria como cristalização da unidade nacional sempre por vir- e de que é possível levar à prática esse projeto desde que se coadunassem esforços sob a iniciativa de uma aristocracia (econômica e intelectual)”. En el caso del Río de la Plata, Gelado señala el carácter moderado que asume la propuesta estética del movimiento martinfierrista y su baja conflictividad en el cuestionamiento de las instituciones sociales y políticas, pero no deja de destacar, también, que las propuestas más radicales desde el punto de vista político, que provenían del grupo de Boedo, no renunciaban a la educación formal (escolar) como posibilidad de ascenso social y a la figura del intelectual como mediador de ese proceso. Estas contradicciones también son señaladas por Moraes Belluzzo al comentar la independencia relativa de los artistas con relación a las instancias de producción y legitimación del arte en las sociedades latinoamericanas (los artistas y el Estado protector en México, los artistas y la oligarquía del café en São Paulo, por ejemplo)

Bibliografía

- AIRA, César. La nueva escritura. Boletín 8. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Rosario, Octubre 2000
- BURGUER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- GELADO, V. *Poéticas da transgressão. Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- GROYS, B. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre Textos, 2005
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. SP: Cosac Naify, 2014.
- MASIELLO, F. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- MORAES BELUZZO, A. M. Os surtos modernistas. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/ UNESP, 1990.
- MULLER-BERGH, K. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. *Revista Iberoamericana*, N 118-119, enero-junio, 1982.
- OSORIO, N. “Para una caracterización histórica del vanguardismo hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, N 114-115, enero-junio, 1982.
- PAZ, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- . Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In MORAES BELUZZO, A. M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/ UNESP, 1990.
- SCHWARTZ, J. *Las vanguardias latinoamericanas. textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- YURKIEVICH, S. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*. N 118-119, enero-junio 1982, pp. 351-366.