

## PASAJES DE LA VANGUARDIA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Álvaro Contreras  
Universidad de los Andes  
Mérida, Venezuela  
alconber@yahoo.es

“Escribir una novela —aclara Benjamin— significa exponer en su forma extrema, en la exposición de la vida humana, lo inconmensurable. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la exposición de esa plenitud, la novela nos hace saber cuál sea la profunda desorientación de los seres humanos” (1970: 193). Escritura, plenitud y desorientación devienen en eventos que indagan sobre la posibilidad de contener y expresar una pauta de vivencia no convencional, aquella no contenida en la máscara de la experiencia. En este sentido, plenitud, en tanto saturación, se opone a carencia, a deseo de lo ilimitado. Cómo interrogar esa máscara “inexpresiva, impenetrable” que es la experiencia, cómo relacionar su lugar de pobreza con algo que esté más allá de lo experimentable, fuera de la rutina. La tensión entre ese anhelo de lo inexperimentable y la vida como añadido de lecciones, encuentra una salida en la construcción de un lenguaje susceptible de vehicular otra manera de advertir el tiempo. El contenido de esa otra experiencia no es, por lo tanto, lo dado o lo vivido, no es forma sino formación, ensayo crítico de la subjetividad. Es así como en este marco de la modernidad, la experiencia se piensa como extravío

Este trabajo propone estudiar algunos de los diseños narrativos elaborados por la vanguardia literaria latinoamericana, así como señalar los diversos niveles de diálogo existentes en el campo literario de ese período, colocando en discusión aquellos temas que tradicionalmente han estado en el centro de los debates, como es el caso de las operaciones políticas y formalistas inventadas por la vanguardia.

*Palabras clave:* Narrativa, Latinoamérica, Vanguardia

Recibido: 10 de enero de 2007  
Aceptado: 10 de febrero de 2007

A. Contreras. Pasajes de la vanguardia...  
*Estudios* 15:29 (enero-junio 2007): 215-232

de sus marcas de plenitud, dejando, en cambio, resonar en ella todo objeto disruptivo, creando una nueva prosa capaz de revelarla. Si a los modos de experiencia modernos les corresponden un léxico y unas estrategias de transferencia particulares, es posible entonces entender las transformaciones de lo narrativo en relación con la percepción de la vivencia individual y social, abriendo la perspectiva de esbozar formas alternativas de narrar, el juego de posibilidades de expresión sobre el sentido, la coherencia y lo inteligible del presente.

Al colocar Benjamin el problema de la experiencia moderna en una zona de carencia y no de excedente, surge en nosotros la tentación de interrogar la escritura vanguardista como *ideología de lo nuevo* y los principios que han delimitado la noción de *ruptura* en tanto fin de un estado de cosas y radicalización de las pautas de la modernidad literaria. Ambos criterios —el de ruptura y el de lo nuevo— parecieran nacer de la idea de que la vanguardia histórica dilata hasta la saciedad la idea de un presente desconectado del pasado, de un tiempo histórico actual que nada debe, en principios axiológicos o estéticos, a la tradición.

Estos elementos de definición, delinean un significado de vanguardia totalizador, centralizado, agrupando en torno de sí ciertas palabras familiares como cambio, innovación, revolución, con todo lo que suponen de negación de lo anterior. Todo cambio trazará entonces una estrategia, la consecución de nuevos fines. Si toda ruptura supone una condición transformadora, entonces aquella habría que justificarla con relación a algún fin; si no el cambio sería tomado como algo que carece de sentido, que vive fuera de la historia, es

*Passages of the Narrative  
Latin-American Vanguard*

This work proposes a study of some of the narrative designs elaborated by the Latin-American literary Vanguard, as well as an indication of the diverse levels of dialog in the literary field of this period, discussing those topics that traditionally have been at the center of debate, such as political and formalist operations invented by the Vanguard.

*Key words:* Narrative, Latin America, Vanguard.

decir, el cambio sería intolerable en términos históricos si no se percibe como progreso, fin deseado.

Lo apuntado por Raymond Williams a propósito de los análisis literarios que se “han apropiado de una versión selectiva del Modernismo y dentro de ésta de una definición interna y autoaprobatoria de la vanguardia” (1997: 90), quizás sea totalmente válido para el estudio de las vanguardias como juego simple de fragmentación y apropiación de la tradición. Como resultado de esto, se transforman unas posiciones polémicas sobre el lenguaje en descripciones totalizadoras de movimientos culturales. A contrapelo de estas posiciones, Williams propone la observación de “las diferencias radicales de práctica dentro de lo que puede juzgarse, con demasiada prisa, una orientación común”, para después “relacionar tanto las prácticas como la orientación con ciertos usos y conceptos del lenguaje y la escritura” (1997: 92), esto es, atender las diferencias de prácticas, en el interior de los movimientos, derivadas de usos históricos y diferenciados de lenguaje; precisar los niveles de continuidad dentro de las vertientes complejas de las rupturas y ubicar la diversidad de horizontes del lenguaje literario. Estas actitudes ante el lenguaje permitirían pensar la idea de un sistema literario vanguardista no en términos binarios, de meras rupturas o continuidades respecto a la tradición, lo cual daría paso a un modo de saber estable y cerrado, sino de precisar la idea de forma vanguardista en los lapsos paralelos de formación y deformación, como espacio de crisis para la expresión literaria, es decir, el texto de la vanguardia como unidad facturada y relacionable, como extrañamiento y construcción, para decirlo en los términos de los formalistas rusos. Se trata entonces de perturbar los límites en los cuales se ha hecho mover el término vanguardia narrativa latinoamericana, de reinsertar sus interpretaciones en un eje dinámico donde se pueda visualizar el objeto de estudio como espacio plural —de lenguaje, cultural y literario. Esto conlleva poner en cuestión el funcionamiento de aquellas estrategias de interpretación para delimitar un corpus narrativo *exclusivo* de la vanguardia y repensar las convenciones que sostienen esos procedimientos, las jerarquizaciones valorativas que ellas implican.

Considero importantes estas cuestiones teóricas examinadas desde el lenguaje como expediente de cultura y medio de asediar el saber cultural, si se la dirige hacia el diseño de un nuevo mapa de la vanguardia narrativa latinoamericana. Una de las vías para el trazado de este mapa, comenzaría con la di-

solución de esas “falsas” polaridades entre vanguardia artística y vanguardia política criticadas por Noé Jitrik. Entre los temas que han estado tradicionalmente en el centro de discusión de la vanguardia está su consideración como textualidad autorreferencial o textualidad política, oposición que es presentada a menudo “en términos valorativos: la opción ‘política’ es enaltecida, la opción ‘artística’ es escarnecida o retaceada” (1995:60). Cabría destacar que lo apuntado por Jitrik admite, sin embargo, una lectura al revés: otras veces es jerarquizada la posición artística sobre la vertiente política. Las “falsas” operaciones de duplicidad ciertamente críticas implican un juicio ético, pero además sortean la circunstancia de presentar la dimensión política como un hecho hilvanado en otro plano, de investigar los procesos que configuran la politicidad (y la literariedad, podemos agregar) de una obra. En relación con un código artístico, la politicidad se formula de un modo específico, “no tendría una sola manera de manifestarse, en la expresión o en el enunciado, sino múltiples posibilidades, residentes en los más diversos planos o elementos del objeto producido” (70). Más que un “mapa de las relaciones entre las dos vertientes”, proponemos un trazado de las vertientes vanguardistas de la época, de esta suerte la vanguardia narrativa irrumpiría como un sistema literario en cuyo interior gravitan múltiples postulados de lenguaje —de rupturas, pero también de renovación, y ajustes expresivos.

Ya en 1973, en su trabajo “Las dos vanguardias latinoamericanas”, Ángel Rama alertaba contra las cómodas clasificaciones duales del sistema literario epocal: “Los críticos noveleros que se limitan al aparte facilongo de lo viejo y lo nuevo sin dar significado a estos términos, quedan condenados a trazar una historia absurda, de la que desaparecen enormes paneles narrativos y poéticos o donde se subvierten las jerarquías internas del proceso intelectual latinoamericano en beneficio de cualquier figurín de moda” (1973:60). Las dualidades aludían no tanto a la narrativa regionalista y vanguardista como a la manera de concebir cada una en sección aparte y sin contactos. Así diseñado el campo literario, no había poca oportunidad de entender las obras en él producidas. De hecho, Rama opta por hablar de “dos debates superpuestos” en este período: aquel que remite a la “oposición de lo viejo y lo nuevo en materia de formas artísticas” y que relega la novela regionalista y la “poesía simple” a un asunto del pasado, y aquel otro, dado “dentro del vanguardismo”, que “opone dos modos de la creación estética”: la narrativa de la transcultu-

ración y otra universalista que “intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo” (62). De ello se desprende la inquietud de Rama por repensar la noción de quiebre atendiendo al sistema literario del momento. A propósito de la “situación paradójica” del escritor vanguardista, afirma Rama: “Al registrar el cambio operado en su realidad y el concomitante desencuentro entre las formas literarias recibidas y esa situación nueva de la sociedad, se inclinó a asumir la ruptura, aunque más como principio regenerador de la estrecha vinculación entre realidad y literatura que como instancia pura de destrucción” (*id.*).

Entendida de tal forma la vanguardia, con sus “plurales acepciones, dispares niveles, caóticas asociaciones” (59), se impide la fácil homologación ruptura-modernidad bajo la cual quiso estudiarse parte de la producción literaria de los años veinte y treinta del siglo XX. Vemos como primera consecuencia de ello el desmontaje de la unilateralidad con que se maneja el concepto de vanguardia en la feliz identificación “modernización artística”-“ideología de lo nuevo”, referida a su aspecto formal. En su intento por elaborar una concepción de la vanguardia de matrices culturales, Rama señalaría la validez de varios niveles de diálogo en el continente, niveles cargados de tensiones en varios aspectos: por los “materiales” y las “circunstancias” distintos en que trabajan, la visión de mundo que hacen particular, por la “lengua” y los “recursos artísticos” propios que articulan. La noción de ruptura pensada como hecho morfológico, evita precisamente la tradicional jerarquización de lo que debe entenderse por vanguardia narrativa, en el supuesto de una “mejor” y “más evolucionada” literatura, y da paso al estudio de la convivencia conflictiva de proyectos estéticos e ideológicos en un período determinado.

En su trabajo sobre Julio Garmendia (1977), Ángel Rama dará continuidad a estas reflexiones, insinuando otra vez dos tipos de vanguardias (“que atraviesan nuestra cultura paralelamente”) con relación a dos prácticas genéricas distintas: una vanguardia poética y otra narrativa, ambas con inflexiones específicas. Sin embargo, el recorrido que establece el discurso poético de la vanguardia no puede equipararse al de la narrativa sino bajo una aclaratoria: que en esta última existe una “tensión” más acentuada que en la primera, entre su momento de irrupción, con “La señorita etcétera” (1922) de Arqueles Vela o *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1923), de Oswald de Andrade, y lo que Rama llama “su adentramiento posterior en el sistema literario del conti-

A. Contreras. Pasajes de la vanguardia...  
*Estudios* 15:29 (enero-junio 2007): 215-232

nente”, hacia finales de la década del veinte: *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt, y *Casa de cartón* (1928) de Martín Adán. Adicionalmente, según Rama, en el espacio que abren estos dos polos de la vanguardia narrativa, se encuentra una tercera línea donde pueden ubicarse Julio Garmendia, José Félix Fuenmayor, Felisberto Hernández, las “novelas gaseiformes” de Enrique Labrador Ruiz, Mario de Andrade (*Cuentos de Belazarte*, 1934), Martín Adán y Macedonio Fernández. Esta tercera línea narrativa, se encuentra con un pie en la “talentosa imitación” y otro “en la investigación original de la propia cultura”; recupera la literatura “en tanto literatura”, es decir, su “autonomía” sin renunciar por ello “a su capacidad para decir algo”, dando a la “escritura esa categoría que sólo puede traducirse en términos de artes plásticas: pintura plana, sin perspectivas, sin ‘*trompe l’oeil*’, con figuras rebordeadas toscamente, con elementos que obedecen a sus propias leyes internas y un aparental desorden estructural”. Resulta interesante que esta posición transitiva señalada por Rama no está ligada a órdenes temporales y, quizás sí, al carácter de su escritura: “habría que reconstruir —aclara Rama— el proceso íntegro de esos años, abandonando la pretensión de encastrarlo en una sola corriente” (1977: 4). El diseño de este imaginario vanguardista se asemeja al proyecto de un sistema de relaciones de diferencias, a un corpus de estudio alterno y alterado continuamente por las lecturas provocadas en su interior, a un bosquejo narrativo pensado como transformación.

#### *Posiciones de vanguardia*

Perguntei a um homem o que era o Direito.  
Ele me respondeu que era a garantia do  
exercício da possibilidade.  
Esse homem chamava-se  
Galli Mathias. Comi-o.  
Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago* (1928)

En 1933, Pablo Palacio, en una carta dirigida a su amigo Carlos Manuel Espinosa, presentaba uno de los proyectos de escritura característicos de la vanguardia narrativa latinoamericana. Allí afirmaba la presencia de dos tipos de literatura: una de tono reivindicativo, de protesta, y otra con acento “expositivo” que omitía la injerencia del autor a través de comentarios personales,

en otras palabras, pretendía la exposición “a secas” de la realidad. Aclara Palacio: “Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador... y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes”. Este plan de descrédito era acompañado de una actitud agresiva contra los valores que sustentaban la realidad, con una invitación “al asco de nuestra verdad actual” (Palacio, 1964:74-79).

La posición de Palacio deja ver una distancia elemental respecto a los códigos literarios del realismo social dominantes de la época y a la noción de realidad que daba base a dicha tendencia. Esta distancia permite, por otro lado, visualizar las líneas generales del caso narrativo de la exposición “a secas”: exhibición de la realidad presente, además de los artificios formales que elaboran estos efectos de realidad. La exposición “a secas” de las realidades y las verdades actuales, implicaría en sí el gesto de anulación de una línea de experiencia situada en la cotidianidad por medio de los afectos, y asimismo la postura experimental de exhibir lo *literario* de esta experiencia, la trama ficcional del texto y la realidad que se escribe.

Aquellas dos actitudes parecieran tener continuidad en la presentación de Palacio de dos realidades, concebidas en su novela *Débora* [1927]: “las realidades grandes, voluminosas” y “las pequeñas realidades” (1964:196). Se trataría de dos diseños narrativos, uno de los cuales, el primero, correspondiente a la novela realista, “engaña lastimosamente, abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie” (195). La invitación al asco quizá entonces tenga que ver con el supuesto verídico de esos grandes mosaicos narrativos y el ocultamiento de su carácter artificioso. El narrador de Palacio, por extensión, el narrador vanguardista, hablará entonces de las pequeñas realidades, de aquellas que son objeto de construcciones textuales y pertenecen a la “labor festoneada” de “filósofos, historiadores, y literatos” (174). Estamos ante la relación significativa de una literatura de vanguardia que opera con pequeños escenarios, familiares y maravillosos, y a la vez acentúa su convención como trama ficcional. Para ello, se recurrió, como indicaba Ángel Rama, al “tono menor” y a la renuncia de la prédica retórica, apostando por una escritura más próxima a la vida cotidiana, por el tratamiento de asuntos triviales, siguiendo la “levedad del dibujo aplicado a la humildad del asunto”, diseñando

una nueva escritura y un nuevo lenguaje lejos del “nivel artístico que habían cultivado los modernistas para recuperarlo en el ordenamiento de los materiales” (1977:4). Agrega Rama: “Para poder resurgir, la literatura se escamoteó a sí misma y se asumió como relato simple y coloquial” (*íd.*). Es así como adquiere una importancia esencial el diseño, la disposición, el tratamiento del lenguaje y los temas, pues esto llevaba consigo la reflexión obligada sobre la práctica literaria como hecho autónomo.

Ahora bien, cómo liberarse de la incómoda y grave realidad. Por medio del *disparate*, como apuntaba Mariátegui a propósito de la poesía de Martín Adán. El “disparate puro”, en tanto categoría de la poesía contemporánea, “tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución. No es un orden —ni el nuevo ni el viejo—; pero sí es el desorden, proclamado como única posibilidad artística” (1928:11). O trabajando la “Nulidad de Certeza de la Existencia”, como apuntaba Macedonio Fernández. Jugar con las certezas del arte, es decir, la “noción de ser”, de “identidad personal” y la de “continuidad histórico-personal”: “el Arte se valdría precisamente del ‘personaje’ para diluir la noción de ser del lector” (1989:22-23). O mediante aquel esfuerzo claramente borgeano de manifestarse contra el ordenamiento causal de los hechos de la narrativa tradicional, el acuerdo “equivoco” como lo llama Barthes, entre temporalidad y causalidad. En su ensayo de 1932, “El arte narrativo y la magia”, ya adelantaba Jorge Luis Borges una inconfundible investigación sobre la verosimilitud narrativa. Si la “morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real”, la novela de “continuas vicisitudes” o el relato breve están regidos por un “orden muy diverso”, “lúcido y atávico”, el de la magia: “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (1981:231). Desde esta instancia del lenguaje, se imagina una escritura vanguardista como exacerbación de esa “frenética y precisa causalidad”, y la discusión paralela de las convenciones de la representación literaria. Liberarse de la realidad implica igualmente desatar la escritura y los conceptos de sus trayectos habituales, como lo propone Felisberto Hernández, para así dejar escapar el lenguaje, los afectos y las palabras.

El “descrédito de las realidades presentes”, por otra parte, registra líneas secretas de comunicación con la propuesta de una nueva *tecné* vanguardista actuando en varios territorios del campo literario: en la restitución de la



escritura como un trabajo artístico específico; en la manifestación de una nueva sensibilidad ligada a la investigación y reflexión de la forma como evento; y en la experimentación lingüística, construyendo desde su interior un nuevo público diferenciado del lector masivo. En este espacio, del mismo modo, se interpelan los signos genéricos de la literatura, las recurrencias a otros géneros discursivos, con sus tonos de género y condiciones formales originales, en disputa con los lugares de consagración de los mismos campos literarios de la vanguardia. En su ensayo “Tiempo de Vanguardias: Escritoras en el borde”, Sonia Mattalía lee el corpus vanguardista y lo hace apuntando estos problemas: “Una pregunta central, cuando se trata de escritura de mujeres, es cómo participan las mujeres en los campos literarios, cuáles son sus posicionamientos y cómo participan dentro de esos campos y cómo forman redes de fuerzas que ponen en cuestión al campo literario mismo” (2007:248). Uno de esos posicionamientos consiste precisamente en la inscripción autobiográfica, en tanto signo de disidencia genérica respecto a los lenguajes de la vanguardia como de los lugares de consagración del inventario vanguardista. En este borde de escritura se encuentran Nora Lange, Silvina Ocampo, Marta Brunet, María Luisa Bombal, Victoria Ocampo, Teresa de la Parra: “no utilizan, por ejemplo, la unidad programática o la coherencia homogeneizadora estética, ni proponen organizar movimientos ni consolidar una tendencia, sino que se coligan a través de la adquirida conciencia de su lateralidad” (*id.*).

Pero es preciso destacar otra manera de narrar enfrentada a la idea de disolución narrativa. Me refiero a la escritura de Roberto Arlt y a su enmienda crítica de aquellos elementos que cierta modernidad literaria había puesto en entredicho: las nociones de acontecimiento, trama y personaje. Se trata en el caso arltiano, de una defensa de la acción narrativa y de la noción de héroe, de la reivindicación del personaje como eje de los sucesos dramáticos —en oposición al procedimiento “antinovelístico” del “personaje inmóvil”—, del protagonista que intenta amoldar la realidad a sus deseos, no importa que estos sean “antisociales o quiméricos”; de desarrollar acciones dramáticas acordes al carácter de los personajes y su profesión, y sus ocultas pasiones; de construir no “hombres y mujeres secos”, con “interiores de madera”, como en general hace la “novela contemporánea”, sino de provocar e ir en búsqueda de acciones que deriven en conflictos. Ligado a esta experiencia literaria de construir una teoría del personaje, Arlt estipula un nuevo lenguaje para esta narrativa que necesita

incluir “zonas de conflicto más especializadas y profundas”, otros estados subjetivos, bien sean de “tiranos” o “santos”. La distinción propuesta entre “decadencia de la novela” y decadencia de algunos elementos clásicos de la narración, como las nociones de “acción” y “personaje”, colocan a Arlt en el plano de la discusión teórica acerca del género novelístico<sup>1</sup>.

Las distintas pautas de ataque al concepto de representación de la novela realista derivan ahora hacia una defensa razonada del acontecimiento narrativo y la recuperación del sentido clásico de narrar. La propuesta de minimizar la presencia del personaje y la idea de trama es respondida por Arlt presentando y defendiendo recursos existenciales donde se articula una experiencia diferente y transgresora de la cotidianidad. Si el “proceso mental en la novela clásica y moderna, era el trampolín desde el que el protagonista se lanzaba a la acción”, de donde derivaba el eslogan “Pienso, luego obro”, en la novela contemporánea “el protagonista parece, en cambio” afirmar “Pienso, luego no obro”. Si el lema del personaje de la novela contemporánea, la representada por Huxley y Proust, busca sustituir la acción por el pensamiento, es decir, el quehacer “por sucesiones de procesos mentales críticos”, la escritura arltiana recupera —para dialogar con ella e intervenirla— la línea de una tradición moderna, construyendo personajes *en acción*, colocados siempre en medio de la lucidez y la locura, desplazándose constantemente por calles y ciudades imaginarias de sentidos derruidos, por un territorio de márgenes. En la narrativa de Arlt sí hay acción dramática y “bultos de ideas”, la exploración de un constante paralelismo entre estilo y acontecimiento —comparar, por ejemplo, su valoración de las novelas *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, y *Contrapunto* (1928), de Aldous Huxley—, la asunción de zonas de conflicto sin por ello llegar a plantear una crisis de la narratividad en términos de disolución. Frente a las propuestas espaciales y experimentales de la escritura vanguardista, las llamadas por Arlt “las tretas tipográficas y de puntuación”, trucos a través de los cuales se puede convertir “un literato sin modernidad en escritor de momento”, y también frente a la novela subjetiva y la novela sin asunto, Arlt propone pensar la forma literaria como estructura de una experiencia moderna, y como información e interrogación de un nuevo sentido de narrar, como “juego emocional” entre las acciones del mundo representado y la existencia del lector, el desarrollo paralelo de dilemas “en el escenario y en el espectador”<sup>2</sup>.

Tratándose de Arlt, asoma de inmediato la polarización vanguardia política-vanguardia artística, Boedo-Florida, la “discordia ciudadana”, como la llama en tono humorístico Macedonio Fernández, entre el bando Enterneciente (Boedo) y el bando Hilarante (Florida). Tras este acento burlón resuena la disputa entre los diversos lenguajes vanguardistas. Las falsas oposiciones, como las llama Jitrik, entre lo artístico y lo político, nos recuerdan que no basta con describir una obra o el proyecto narrativo particular, bien sea desde la textualidad de los *manifiestos* o de las *obras*, sino además hay que ponerlos en relación, entendiendo las propuestas de ruptura en distintos niveles de diálogo y reflexión en torno a los vínculos de la obra y el escritor con la sociedad y, en consecuencia, minimizar la creencia de una novedad o negación absoluta a la hora de estudiar la narrativa de vanguardia. Igualmente, la noción de ruptura como recurso gratuito de destrucción, estableció una opción valorativa que privilegia lo artístico sobre lo político, trivializando el problema al colocar en el centro de esta falsa disputa la confusión entre *autonomía* y *tautología*<sup>3</sup>.

Si es compleja la noción de vanguardia desde este punto de vista, más lo es la idea de institución. La noción de tradición elaborada por la vanguardia muchas veces se reduce a un cuadro uniforme del pasado, a un lugar social y estético de actuación institucional. Imaginarla como sinónimo de originalidad y lugar de pertenencia ideal, no permite interrogar la complejidad que significa posicionarse ante la tradición, la dinámica organizativa de los diversos espacios institucionales de la cultura. En sus diversas y agrias polémicas con la literatura y el arte modernos, la escritura de vanguardia atacó algo que nombraba arte oficial o académico, otras veces gusto burgués, señalando con ello una práctica social reguladora, pero más específicamente, el lenguaje de una experiencia social solidificada, un arte encargado sólo de transmitir ciertas experiencias fijadas previamente por relaciones sociales, en otras palabras, una manera de expresarse y relacionarse con la literatura identificada en términos de procedimiento, la actitud conservadora, tranquilizadora, mesurada, ante los valores estéticos.

Así lo esbozaría en sus ensayos y obras narrativas el escritor chileno Juan Emar, desde una escritura que religaría los problemas de la representación artística a los riesgos de intensificar las convenciones de ficción de la literatura. Como estudio de las medidas ficcionales de la lengua literaria, la escri-

tura de Emar traduce la aventura libre de la imaginación desanudada de modos de hacer convencionales: “NADA HAY MÁS DULCE COMO DORMIR SOBRE UNA CREENCIA INAMOVIBLE”, dice irónicamente Emar en sus *Escritos de arte (1923-1925)* (1992:69)<sup>4</sup>. La palabra creencia sanciona la idea de un tiempo homogéneo y lineal, las confortables oposiciones entre un arte nacional —con huasos, mantas y espuelas— y otro universal. Desafiando estos dogmas, Emar plantea hacer “arte sencillamente” (112), y que ese arte asuma lo diferencial, aquello que lo hace especial, su carácter personal de realizarse, su “lenguaje autónomo”. Sumado a la discusión de las tesis nacionalistas de la literatura que atraviesa los años veinte, desde su punto de vista la polaridad entre un arte nacional o latinoamericano y un arte universal, es un problema “mal planteado” e “inútil”, lo importante sería hacer arte simplemente, entendiendo que Emar piensa el arte exclusivamente desde los códigos estéticos de la vanguardia europea.

Frente a los artistas vanguardistas participantes fervientes de los *ismos*, están instalados en igualdad de condiciones los artistas del “comodismo”: “los comodistas, contrariamente a los modernistas, no sólo defienden a los clásicos sino que también ‘hacen’ clásicos” (71). Emar coloca bajo sospecha los tradicionales estilos de hacer literatura, el arte fabricado según las normas del buen gusto, quizás por ello, al referirse a los comodistas, piensa en el arte academizado, en un prototipo de obra “en que han de buscarse eternamente las mismas cualidades para un mismo tipo de ojo” (74), es decir, una manera de hacer que se confunde con una condición de ver absoluta y eterna. El arte se habría transformado en un lugar donde se confirma lo que se desea, un lugar para la “autoadoración” (79). Lo que Emar afirma aquí es otra relación del artista con la vida moderna, traducida en un arte menor, atento a “las bellezas modestas de todos los días”; “había tantas bellas cosas en la vida que el ojo soberbio de las Artes no se había dignado mirar” (86).

La mirada afectada por la repetición, plantea una cuestión de ocultamiento en dos direcciones: de las bellas cosas de la vida y, al mismo tiempo, del modo de hacer literatura. En su trabajo, “Ideas sueltas sobre literatura” de 1924, Emar reacciona contra el carácter narrativo de la novela y cierta idea de suceso, en otras palabras, del personaje como suceso, de “relatos al servicio de”, derivando de ello dos modos de narrar “la vaguedad infinita”. El primero, se vale de la extensión de “lo sucedido a los personajes”, lo cual supone un sen-

tido acumulativo de lo narrativo, de sumas de acciones y tramas, y la identificación del lector con las aventuras relatadas, aquello que Arlt llamaría el “juego emocional”. Cree Emar que ese plus narrativo y ese grado de identificación nacen de pensar la literatura como un suplemento de la vida. El segundo, da acogida a obras de “ideas generales”, sin ubicación espacial, de “universalidad abstracta”. Al artificio de las acciones de la primera forma literaria, se agrega el artificio de lo cosmopolita. Cuanto sucede entonces en la novela debe definirse, según Emar, de acuerdo no a reglas de la realidad, sino de los propios códigos literarios. Aquel “ojo soberbio” fascinado por la repetición de las acciones, debe ser reemplazado por una mirada que pregunte “qué las hace suceder”, esto es, reflexionar sobre el procedimiento pero también cómo se crea una atmósfera narrativa, fijar la atención no en el apoyo referencial de los sucesos, sino en el “puro juego de valores esencialmente literarios” (96). Se trata de romper la correlación literatura-vida, aquellas identidades entre vida del personaje-vida del lector. La “literatura verdadera”, dice Emar, “alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto sucede no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor y concentración, es lo que da la sensación de total realidad, aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos” (*id.*).

De ahí su admiración por la obra de Proust, Dostoievski y Poe como escritores que trabajan una idea de suceso implícita a la misma literatura, por su puesta en “juego de valores esencialmente literarios” gracias a lo cual no necesitan explicar nada, por la “relación misma entre frases y entre hechos” (*id.*). He aquí, entonces, la creación de “un mundo real, paralelo al nuestro, pero tan real como el nuestro” puesto que está regido por “iguales leyes: siempre el ser interno, nunca la fantasía suelta” (*id.*). El discurso literario exhibe su propia legibilidad, y posibilita una reflexión autónoma sobre el objeto creado y sobre la tarea de crear ficciones; una mirada crítica del lenguaje como materia de trabajo y de la disolución narrativa de la realidad. De esta manera, el proyecto de asentar las convenciones de una praxis literaria autónoma, corre paralelo al gesto de atacar los protocolos del realismo y la “literatura *bluff*”, de reformar las claves del relato heredado, dar al traste con el orden del realismo; fundar un orden ficticio con acento en la forma, en la construcción del objeto literario desde los planos más insospechados, exaltando su “valor propio” y no su valor comparativo.

*Objeto de vanguardia*

Vous êtes tous accusés; levez-vous.  
L'orateur ne peut vous parler que si vous êtes debout.  
Francis Picabia, *Manifeste Cannibale Dada* (1920).

El satírico es la figura bajo la cual se  
acepta al antropófago en una civilización.  
Walter Benjamin.

Los nuevos trayectos y nuevas representaciones dibujadas por la escritura vanguardista, pueden verse en los *objetos* de la vanguardia. Pensemos en el relato “El antropófago”, de Pablo Palacio, para dejar en claroscuro el estatuto de este objeto vanguardista. Este cuento narra la presencia de un “fenómeno” en un mundo familiar: “Allí está él, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago” (1964:110). Se trata de una presencia extraña capturada por la ley, y desde donde se exhibe como espectáculo. Es la historia de un antropófago, y también la de un objeto en posición —una letra— atrapado en la ley. No está ya en el museo de las ciencias naturales, ni figura como parte de los *freak shows* circenses; se trata ahora de un mito alojado en la ciudad moderna, sin origen, simplemente está *allí*, como un *aparecido*. El estar atrapado en la retórica de lo legal añade un complemento de extrañeza, pues no sólo se convierte en un objeto fuera de la ley —está *allí* por ser una imagen del delito— sino a la vez queda encerrado por ella: “Todos lo conocen. Las gentes caen allí como llovidas por ver al antropófago. Dicen que en estos tiempos es un fenómeno” (*id.*). Ahora bien, el narrador —un estudiante de criminología—, en medio de confesiones socarronas, se propone sacar este objeto extraño del discurso legal, del discurso normalizador que lo convierte en algo teratológico, y hacerlo entrar en otro espectáculo: el de la imaginación y la literatura, en otras palabras, pensarlo, narrarlo, interpelarlo como objeto, no en su facticidad, sino como escritura. Estos movimientos densifican su significado sin intentar reducirlo a curiosidad mítica, legal o antropológica. Y para alcanzar su objetivo, el narrador de Palacio —el mismo narrador del caso policial en “Un hombre muerto a puntapiés”<sup>5</sup>— dibuja entonces, no la figura de un desnudo e hirsuto salvaje con garrote y cubierto de pieles, sino la de un *tipo* ladino, una letra escurridiza: “Lo tienen en-

cerrado en una jaula como de guardar fieras”. Y añade inmediatamente: “¡Y qué cara de tipo! Bien me lo he dicho siempre: no hay como los pícaros para disfrazar lo que son” (111). Si las alusiones a su fiereza pudieran relacionar este relato con las construcciones de la silueta del salvaje, la noción de picardía — y la del satírico benjaminiano— aleja la figura del antropófago de la curiosidad científica y legal, cierra la brecha entre lo salvaje y lo humano, pero este cierre no clausura el imaginario salvaje, sólo intenta hacerlo familiar. A propósito del cambio de hábitos alimenticios a que es sometido el antropófago, el narrador interviene en defensa de sus ritos nutritivos:

Al principio le prescribieron dieta: legumbres y nada más que legumbres; pero había sido de ver la gresca armada. Los vigilantes creyeron que iba a romper los hierros y comérselos a toditos. ¡Y se lo merecían los muy crueles! ¡Ponérseles en la cabeza el martirizar de tal manera a un hombre habituado a servirse de viandas sabrosas! (*íd.*).

Contra los signos imaginarios del salvaje, la historia familiar —el padre que devora a su hijo— intenta igualmente jugar con la evaluación moral del antropófago al presentarla como natural a un lector convertido a su vez en espectador, y al cual incluso se le invita a comer carne cruda, pues eso “de ser antropófago es como ser fumador, pederasta, o sabio” (112).

Es así como el narrador decide tomar “cartas en el asunto” (113), contar su versión de esa experiencia singular, imaginando otro trayecto para el lenguaje —no legal sino ficcional—, explorando aquellas zonas no convencionales de la lengua. No basta con sacar al objeto de la referencia legal o colocarlo fuera de la monstruosidad, dejar de mirarlo desde la legalidad, hay que además intervenir la traza impersonal del relato, y presentarlo como artificio en el doble sentido de treta y detalle: “No creáis en la sinceridad de mis disquisiciones. No quiero que nadie se forme de mí un mal concepto; de mí, una persona tan inofensiva” (111). Luego de esta fina ironía donde se deslinda sinceridad de responsabilidad, pero también se instituye la extraña identificación narrador-antropófago, cierra el narrador: “Lo del antropófago sí es cierto, inevitablemente cierto” (*íd.*). En este deslinde se afincan las posibilidades de lo literario como campo lúdico, invención constante, creación de identidad y diferencia, divertimento de escritura, fuga imaginativa, proponiendo siempre

otra historia que está fuera de ley y sosteniendo por ello mismo una “causa justa”. En medio de esta disputa por la apropiación del objeto entre la ley y la literatura, los jueces y el narrador, este último confiesa:

quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas, de mi adhesión al antropófago. Y creo que sostengo una causa justa. Me refiero a la irresponsabilidad que existe de parte de un ciudadano cualquiera, al dar satisfacción a un deseo que desequilibra atormentadoramente su organismo (112).

Habría dos causas justas ordenadas según los artificios de la ley o la literatura, una de las cuales se “rebela” contra la otra, asumiendo, sosteniendo e inventando la defensa literaria sus propios procesos e ideas de justicia.

¿Qué sabemos de la fábula familiar? Si en la primera parte la historia del antropófago es la historia del “fracaso completo” de ciertas doctrinas —las “de nuestro profesor”, dice el narrador—, podemos pensar una segunda parte a partir del momento de la invención de esta fábula: “En un pequeño pueblo del Sur, hace más o menos treinta años, contrajeron matrimonio dos conocidos habitantes de la ciudad: Nicanor Tiberio, dado al oficio de matarife, y Dolores Orellana, comadrona y abacera” (113). De este matrimonio irregular, luego de once meses de gestación, nace el posterior antropófago, devorador de su propio hijo. Donde los demás ven un simple antropófago, el narrador ve una historia familiar, de donde sale además otra historia genealógica con aires mitológicos y canibalescos. Ese objeto que mira desde una lejanía “con sus ojos vacíos” (111), desprovisto de mirada y de lenguaje, una lejanía que está en la ciudad; ese objeto vanguardista —como la escritura— productor de extrañeza, que inquieta la mirada de los demás y hace fracasar todas las doctrinas, está *allí* y también más *allá*, ocupa el lugar fantasmático inventado por la literatura<sup>6</sup>. Es un objeto productor de ficciones.

Cuando a mitad del relato el narrador decide intervenir, ¿dónde está inscrito?, ¿en la ley? ¿Qué exhibe el antropófago como relato, qué enseña u oculta el antropófago del relato de Palacio? Como objeto de vanguardia se trata de otra modalidad de apostar por todas las formas posibles de lo verosímil (lo posible, imposible, y algunos de sus mecanismos como la suposición o la hipérbolo), y ensayar múltiples juegos narrativos con la ley de la materia enunciada. Sin embargo, familiarizar ese objeto extraño no indica recogimiento, sino más



bien risa festiva y crítica del mismo objeto y de la realidad, de aquellas “realidades voluminosas” como indicaba Palacio, invitándonos “al asco de nuestra verdad actual”.

#### Notas

- <sup>1</sup> El trabajo de Analía Capdevila (2000) enmarca la posición arltiana sobre la novela dentro de la discusión abierta por José Ortega y Gasset en 1925 en su libro *La deshumanización del arte*, y la poética narrativa de los escritores nucleados en torno de la revista *Sur*.
- <sup>2</sup> Remito a los siguientes ensayos de Arlt: “Aventura sin novela y novela sin aventura”, “Literatura sin héroes”, “Acción, límite de lo humano y lo divino”, “Irresponsabilidad del novelista subjetivo”, “Confusiones acerca de la novela”, “Galería de retratos” y “La tintorería de las palabras” (1998: 536-567).
- <sup>3</sup> Didi-Huberman nos recuerda que los “formalistas rusos afirmaron ciertamente los caracteres autónomos y específicos de toda construcción formal”, pero “nunca los recluyeron en una concepción tautológica de la obra de arte” (1997:150).
- <sup>4</sup> Así como Emar atendió, desde sus “Notas de Arte” publicadas entre 1923 y 1925 en el diario *La Nación*, con sumo interés la labor revolucionaria y disciplinaria de los pintores vanguardistas, Oliverio Girondo también dedicó en 1936 un breve trabajo a estudiar el “problema pictórico” desde el impresionismo hasta el cubismo, su aspecto “técnico y sensorial”, la conversión del objeto artístico en forma geométrica (Girondo: 1966).
- <sup>5</sup> Ver mi antología del relato policial vanguardista (Contreras: 2006).
- <sup>6</sup> La extrañeza como aquello que nos mira desde la pérdida, con todos los elementos implicados —trama de miradas, deseo, memoria y distancia—, es tema de un agudo libro de Didi-Huberman. En esta definición de extrañeza se juntan las ideas sobre lo siniestro de Freud y el aura de Benjamin: “Freud coincide aquí con la definición benjaminiana del aura como ‘única aparición de una lejanía, por más próxima que pueda estar’, cuando retiene de lo *umheimlich* el carácter, ya advertido por Schelling, de una visualidad experimentada como la aparición extraña, única, de algo ‘que debía permanecer en secreto, en la sombra, y que salió de ella’. Algo salió de la sombra, pero su *aparición* conservará intensamente esa huella de alejamiento o profundidad que la destina a una persistencia del trabajo del *disimulo*” (1997:159).

A. Contreras. Pasajes de la vanguardia...  
*Estudios* 15:29 (enero-junio 2007): 215-232

### Bibliografía

- Arlt, Roberto. (1998) *Obras*, T. II: *Aguafuertes*. Buenos Aires: Ed. Losada (ensayo preliminar de David Viñas).
- Benjamin, Walter (1970) *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Borges, Jorge Luis (1981) *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores (12ª edición).
- Capdevila, Analía (2000) "Arlt contra Ortega (Una polémica sobre la novela)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Rosario-Argentina) 6: 67-89.
- Contreras, Álvaro (2006) *Un crimen provisional. Policiales vanguardista latinoamericanos*. Caracas: Bidandco.
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Emar, Jean (1992) *Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama.
- Fernández, Macedonio (1989) *Cuadernos de todo y nada*. Buenos Aires: Corregidor (2ª edición).
- Girondo, Oliverio [1936] (1966) "Pintura moderna" en *Obras*. Buenos Aires: Losada (7ª ed.).
- Jitrik, Noé (1995) "Las dos tentaciones de la vanguardia" en Pizarro, Ana (ed.). *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*. Vol. 3: *Vanguardia e Modernidad*. Campinas: Editora da UNICAMP, pp. 57-74.
- Mariátegui, José Carlos (1928) "Defensa del disparate puro". *Amauta* 13: 11.
- Mattalía, Sonia (2007) *Tupí or not tupí. Ensayos sobre la narrativa de vanguardias en América Latina*. Mérida (Venezuela): El otro, el mismo (2da. edición aumentada).
- Palacio, Pablo (1964) *Obras completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Rama, Ángel (1977) "La familia latinoamericana de Julio Garmendia". *Papel Literario*. *El Nacional*, Caracas, 17 de julio, pp. 4.
- \_\_\_\_\_ (1973) "Las dos vanguardias latinoamericanas". *Maldoror* (Montevideo) 9: 58-64.
- Williams, Raymond (1997) "El lenguaje y la vanguardia" en *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, pp. 89-107.