

VANGUARDIA, POSTVANGUARDIA, POSMODERNIDAD.
MAX AUB, JUSEP TORRES CAMPALANS
Y LA VACUNACIÓN VANGUARDISTA

POR

OTTMAR ETTE

Universität Potsdam

Partiendo del análisis de una de las obras estéticamente más logradas de Max Aub, «Jusep Torres Campalans» (1958), el presente estudio enfoca las relaciones complejas entre las vanguardias «históricas» y las neovanguardias de los años sesenta y setenta, entre una estética postvanguardista y (el espacio cultural de) la Posmodernidad, vacunada —en el sentido de Roland Barthes— con un poquito de Vanguardia.

PALABRAS CLAVES: *Max Aub, Vanguardia histórica, Postvanguardia, Posmodernidad, teoría estética.*

TODO INVENTADO

En agosto de 1997 se podía ver expuesto en el escaparate de una famosa librería de Frankfurt, que estaba decorado con nuevas publicaciones sobre Historia del Arte, el libro de un autor, cuyo nombre, aunque sonaba a alemán, sigue siendo desconocido para muchas lectoras y lectores de lengua alemana. A la traducción del libro de Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, se le había añadido —algo que no gustó nada a la editora¹— una notita que quería servir al mismo tiempo de aviso y de reclamo: «¡Todo inventado!» El texto había sido escrito en español por Max Aub, el gran novelista, ensayista y dramaturgo de origen judío, hijo de un alemán y una francesa. Había nacido en París, crecido en España y, más tarde, exiliado en México. Este texto trataba de un artista de veras inventado de la Vanguardia histórica: un pintor catalán al que Max Aub dice haber encontrado de

¹ Mercedes FIGUERAS edita y coordina la traducción de las *Obras* de Max AUB en Eichborn Verlag, en Alemania. La anécdota es suya.

nuevo en México en los años cincuenta, al que dedica un extensa monografía y del que dice ha organizado una exposición con pinturas y bocetos, todo lo cual, sin embargo, había salido de su pluma y su pincel.

Aunque el artista-protagonista sea una creación de Max Aub, no es «todo» «inventado». Ese pintor, al que Aub atribuye de manera ingeniosa (como reacción a la fotografía) la invención del término «cubismo», es presentado de manera tan convincente en los contextos políticos, sociales, culturales y artísticos de su tiempo que durante muchos años nadie dudó de la existencia del temprano vanguardista amigo de Picasso y comenzaron a aparecer los primeros trabajos sobre su obra artística. Si no se hubiera hablado tanto en los años noventa del carácter ficcional de esta obra, tal vez habría sido posible dar al ministro alemán de Asuntos Exteriores, Klaus Kinkel, encargado de la negociación del llamado «botín artístico» en Rusia, una lista con las creaciones vanguardistas recogidas en forma de catálogo en el libro de Max Aub como ocurre con cualquier otra seria monografía. Se desperdició la ocasión, parece que ha pasado ya el tiempo de los espectáculos al estilo vanguardista.

Un libro, en el que es «todo inventado», no puede sacar tan fácilmente de quicio a un crítico literario. Max Aub, que nació en París en 1903 y murió en la ciudad de México en 1972, es sin duda uno de los más destacados escritores españoles y de la literatura del siglo XX. Mantuvo estrechos contactos con los literatos y filósofos de la llamada «Generación del 98» y con los artistas de las vanguardias históricas de la Península Ibérica hasta el momento de abandonar España y emprender el camino del exilio mexicano en medio de dramáticas circunstancias. Sabía de qué hablaba cuando, en su volumen aparecido por primera vez en México en 1958, se identificaba con un vanguardista en cuyo nombre creó también obras de arte que fueron recogidas como reproducciones en su monografía, adaptada perfectamente a este tipo de textos.

Jusep Torres Campalans representa sin duda una mirada a esa Vanguardia, a la que hoy llamamos histórica, desde una perspectiva postvanguardista. Aub, gran lector y con una amplia bibliografía, marcado por el modo de pensar de la llamada «generación del 98» y por los procedimientos estéticos del arte de vanguardia, estaba capacitado, como casi ningún otro, para llevar a cabo un nuevo planteamiento de las exigencias de las Vanguardias europeas tras la destrucción de la institución arte y de la apertura radical de la literatura a la praxis vital desde una perspectiva de la producción artística internacionalizada, que superaba con mucho el mundo europeo. Incluso en su monografía, donde se ponen en relación intermedial las diferentes artes y medios, da pruebas de su conocimiento de las técnicas y procedimientos vanguardistas, pero no los subordina a una estética del shock o de la ruptura, como se podría esperar. Como (casi) perfecta falsificación, *Jusep Torres Campalans* puede leerse como un eslabón que une las Vanguardias históricas —y no sólo de España y Francia— con las literaturas (y artes) que, podríamos decir, aparecen bajo el signo de la Posmodernidad. La pregunta de si,

en esta divisoria entre la primera y la segunda mitad del siglo XX, nos hallamos con un texto postvanguardista o postmoderno, nos servirá como punto de partida para nuestras reflexiones sobre las relaciones entre Vanguardia, Postvanguardia y Posmodernidad.

ESCRITURA CUBISTA TRAS EL CUBISMO

La inclusión de Jusep Torres Campalans en el contexto social y artístico de su tiempo, que convence y que confunde a más de un crítico de arte y lector, y en una red de relaciones con una gran cantidad de artistas reales, nos muestra primeramente que ese texto *friccional*, que oscila y se mueve pendularmente entre realidad e imaginación, entre lo que existe y lo inventado o —en palabras de Gérard Genette— entre dicción y ficción, abarca de forma análoga e inversa a la de la novela histórica todos los registros de formación mimética de la verosimilitud. No sólo lo hace para lograr un efecto de realidad (*effet de réel*) y con ello un engaño, sino para llevar mediante ese fingir a un plano superior una verdad que sólo se expresa a través de él². En la persona del artista llena de alusiones autobiográficas, Max Aub fue capaz de mostrar, sirviéndose del procedimiento oscilante de la friccionalidad, no sólo la problemática de su propia creación sino, sobre todo, un arte de vanguardia que, desde la perspectiva de los años cincuenta, seguía viva no sólo para el catalán encontrado e inventado en México. El texto de Aub corrobora esa función de bisagra —poco estudiada hasta el momento— que tienen los años cincuenta como transmisores de las estéticas (no sólo vanguardistas) de la primera mitad del siglo, tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y del genocidio judío (del que Aub se escapó por suerte), a la segunda mitad del siglo, marcado por el debate en torno a la Modernidad. Y lo hace desde una perspectiva personal, reflexionando sobre su propia vida que se mueve entre España, Francia y México.

El vanguardista catalán —que aparecía presentado brevemente en un «Prólogo indispensable» con una serie de obras perfectamente datadas, que estaba incluido histórica y artísticamente en una amplia parte de los «Anales»— al que se presentaba en una «Biografía» posterior, que era entrevistado al final de su vida en «Las conversaciones de San Cristóbal», cuyo estudio monográfico recoge un catálogo de las obras de arte y los agradecimientos del autor— se convirtió a los ojos de los lectores en un personaje en el que se reflejaban tanto el impulso cultural, la potencia creativa y el fracaso artístico o enmudecimiento, de las vanguardias históricas, como la situación del escritor de los años cincuenta. Como algo típico de la vida de muchos artistas, se describe la carrera de un genio de provincias

² Véase Mercedes FIGUERAS, «Wie kann es Wahrheit ohne Lüge geben? Max Aubs Jusep Torres Campalans», Max AUB, *Jusep Torres Campalans*, Trad. por Albrecht Buschmann y Eugen Helmlé, Frankfurt am Main, Gatzka bei Eichborn, 1997, pp. 419-440.

que se siente desgarrado por las tempestades políticas y artísticas que se viven en la primera mitad del siglo en Europa, y que emigra a México —siendo así más consecuente que Antonin Artaud, que va tras su «sueño mexicano»³ con billete de vuelta— para convivir de verdad con los indígenas. Torres Campalans se transforma mediante su currículo inventado —que se salvó gracias a un encuentro casual, antes de ser olvidado y sepultado— en una especie de monumento que Max Aub (poniendo en él muchos elementos autobiográficos) levantó al Artista Desconocido del siglo XX.

La tridimensionalidad de este monumento que los lectores y lectoras pueden observar desde diferentes puntos de vista a la vez y que el tiempo, como cuarta dimensión, pone en movimiento como un móvil, parece haber sido creado literariamente utilizando una técnica de escritura «cubista»: la figura del artista aparece siempre nueva al ser iluminada y bosquejada desde diferentes perspectivas.

Sirviéndose de un procedimiento muy parecido al que Jorge Luis Borges utiliza en *Ficciones* y en *Pierre Menard, autor del Quijote*, se aborda un problema fundamental de mimesis literaria y artística que ya se halla paratextualmente en los lemas del texto y sobre el que se llama la atención en el «Prólogo indispensable». No sólo se trata del oscilar entre tipos de texto diccionales y ficcionales o de la inclusión de lo imaginario en el mundo «real» tan deseada por las vanguardias históricas —como lo presenta Borges en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, si bien ya no con el tinte vanguardista—, sino también de la simultaneidad de la percepción a la que aspiraban las primeras vanguardias⁴, tal y como aparece en la obra de arte cubista. Si nos fijamos en la ordenación y presentación del material «disponible», las reflexiones metaliterarias del Yo narrador, que comparte muchos elementos biográficos con Max Aub, ponen en relación directa el arte del personaje presentado con el arte del que lo presenta:

Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914).

Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz.)

Aparte, sus escritos. Aparte, también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra. Al final, las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era.

³ Aquí sólo podemos aludir al intento de algunas de las vanguardias históricas por alcanzar una fusión o al menos una simultaneidad entre las culturas no occidentales y las occidentales; Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO ha utilizado para ello la fórmula del «sueño mexicano»; véase *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard 1988.

⁴ Para la problemática de la simultaneidad, véase Wehle, Winfried, *Lyrik im Zeitalter der Avantgarde, Die Entstehung einer »ganz neuen Ästhetik« zu Jahrhundertbeginn*, Dieter JANIK (ed.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 419-422 y 453-459.

Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista⁵.

La construcción «cubista» del objeto a partir de perspectivas diferentes no resulta tan espectacular como la irrupción de lo ficcional e imaginario en la realidad vital, es —lo mismo que ocurría en Borges— algo más bien suave y sucesivo. Los fines y procedimientos de la estética vanguardista se implantan en nuevos contextos y se integran de tal manera que no quiebran las fronteras entre ficción y realidad, entre arte y realidad vital, sino que las van socavando suavemente. *Jusep Torres Campalans* es una literatura que supera fronteras no sólo porque Max Aub se divierta tomando el pelo a sus contemporáneos, probando así las fronteras del juego literario. Se trata más bien de una estética que pretende provocar una percepción chocante en el receptor, que se presenta bajo la forma de una dislocación suave, de un fingimiento y desplazamiento apenas perceptibles, pero de muchas consecuencias, y muy diferente de las pretensiones de las vanguardias históricas. En esta falsificación del exvanguardista Aub, la presencia del mundo empírico vanguardista se percibe tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión. Pero ¿cómo podemos caracterizar una estética de este tipo después de la vanguardia?

RUPTURA CON LA RUPTURA DE TRADICIONES

La estructura de la obra de Aub, *Jusep Torres Campalans*, a la que hemos aludido y en la que podemos distinguir siete partes diferentes, asigna a la lectora y al lector un papel activo en la recreación del texto. La multitud de «informaciones» facilitadas sobre el vanguardista catalán, sobre el contexto histórico, sobre el autor de la monografía y la presentación del libro, permiten, en su recíproca complementariedad y en sus contradicciones parciales, una posibilidad de combinaciones tan grande de los diferentes elementos textuales, de los datos biográficos o de los exámenes autorreflexivos, que no puede ser agotada por ningún lector. Los mismos hechos presentados en los «Anales» —que, a primera vista, parecen ordenados sin más y que contienen, además de datos históricos, tecnológicos, sociales, literarios y artísticos, alguna información falsa (haciendo casi imperceptible la inclusión de lo imaginario en el plano de la realidad)— sugieren tal procedimiento de lectura que se puede definir como versión interrelacional, obligando al lector a saltar continuamente entre las diferentes partes de la monografía. El esquema del movimiento de comprensión que nos encontramos aquí no es tanto el de la línea (el de una lectura que progresa de manera lineal), sino el de los saltos continuos. Se trata, como dice el Yo narrador en la primera frase de los «Agradecimientos»,

⁵ Max AUB, *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle, 1958, p.16.

de una adivinanza, de un *rompecabezas*⁶, que no se cierra —tal y como ocurría en las *Ficciones* de Jorge Luis Borges— como modelo de estructuración e interpretación lógico y racional. El universo de los textos en el que se inscribe la misma pseudomonografía de Max Aub se puede estructurar fácilmente y presenta un espacio literario analizable tanto a nivel explícito como implícito.

También me resulta imposible analizar aquí en detalle las obras recogidas en los «Anales» para los años que van de 1886 a 1914, con las que entabla un diálogo permanente el propio texto de Aub. Sin embargo, conviene dejar claro que a través de las conexiones recíprocas se perfila un proceso de comprensión que no aparece en el libro de manera lineal, de principio a fin, sino que presenta en forma de red, de manera relacional. No sólo se abre al lector el archivo (o museo imaginario) del arte presentado en el texto —como sería de esperar en una monografía sobre un artista—, sino también la biblioteca de la literatura, lo que, a partir de la doble posibilidad de relación, llama la atención sobre el biografiado y el biógrafo, creando un espacio estructurado que es al mismo tiempo intertextual e intermedial.

La lectura discontinua, consecuencia de la ordenación del material y que recuerda la percepción de una pintura, viene guiada por las continuas referencias cruzadas, notas a pie de página, comentarios, notas a pie de página para los comentarios y referencias al catálogo, igual que ocurre con la serie que surgen entre los elementos (de un cuadro). Se experimenta un tipo de lectura no lineal, que aparecerá plasmada en 1963 de una manera mucho más radical en la *Rayuela* de Julio Cortázar, donde se ofrece al lector un *Tablero de dirección* que lo coloca ante la disyuntiva de elegir entre una lectura lineal, desde el comienzo hasta el capítulo 56 renunciando al resto, o leer los 155 capítulos siguiendo las indicaciones dadas, como ocurre en esos juegos infantiles en los que se va saltando de una casilla a otra⁷. En la escritura de *Jusep Torres Campalans* de Max Aub se encuentran también —si bien presentados de una forma menos dirigida— elementos de un modelo de lectura interrelacional que se ramifica. Se retoma así lúdicamente un elemento típicamente vanguardista —la alteración de una lectura lineal.

No resultaría difícil encontrar en la novela de Max Aub muchas de esas técnicas vanguardistas (como, por ejemplo, el entrecruzamiento intermedial de texto e imagen, la introducción de *papiers collés*, de montages y *collages*) que permiten entablar un diálogo con los elementos vanguardistas que se hallan en el plano del contenido, y que se introducen a través de la biografía del artista. Pero esa red de relaciones, y las consiguientes tensiones que provoca, no viene marcada por esa voluntad tan característica de las Vanguardias históricas de acabar con las convenciones reinantes, las tradiciones y los discursos. Las múltiples relaciones que se establecen ponen más bien de relieve que esos procedimientos vanguardistas se pueden seguir utilizando y aprovechando. Se convierten así en parte del

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Barcelona - Buenos Aires, Edhasa - Sudamericana, 1977, p. 7.

archivo de arte y literatura del que parece servirse el texto actual (como también el arte actual) y renuncian a la ruptura con la tradición. La ruptura se presenta aquí como tradición; sólo se rompe con el corte tradicional⁸.

La tarea de una perspectiva central, que viene motivada vanguardísticamente por el objeto de representación, hace posible una estructura de red interrelacional en la que experimentos y resultados de un proceder vanguardista se integran en una obra de arte, evitando friccionalmente toda posibilidad de ordenamiento claro, genérico y estético-literario. A primera vista, esta estructura de siete partes parece centrada, pues presenta la *Biografía* de Torres Campalans en el centro como parte cuarta. Pero si observamos con atención nos daremos cuenta de que nos hallamos ante una estructuración abierta, cuyo centro queda vacío pues, a pesar de todos los procedimientos miméticos, incluyendo informes de testigos oculares y fotografías que tratan de aportar credibilidad, el artista catalán no existió «propiamente». Lo inventado se origina y se pone en movimiento con ayuda, sobre todo, de tipos de texto diccionales —algo parecido a lo que ocurría en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

En el «Cuaderno verde» de Torres Campalans —el «borrador» del artista catalán publicado por el Yo narrador— encontramos una gran cantidad de reflexiones cortas acerca del arte y la literatura que, en muchos casos, se pueden relacionar tanto con el desarrollo progresivo de una interpretación artística vanguardista como con el plano de la autorreflexividad y de la estética implícita de los propios textos de Aub. Algunas manifestaciones que podemos datar en torno a 1908 remiten de nuevo a la problemática de un modo de representación pluriperspectivista:

¿Por qué pintar desde un solo punto de vista? Eso, cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tiene la obligación de abarcar más.

Un objeto quedará *siempre* mejor si se le retrata simultáneamente desde varios ángulos; el ideal: que se viera desde todos: como Dios lo hizo. O desde adentro.

Una pintura global⁹.

También este pasaje se puede leer desde los dos planos esbozados, pero al hacerlo entra en diferentes contextos semánticos. Si nos referimos a la primera década del siglo XX, diremos que marca el desarrollo de una «estética totalmente nueva» —según Apollinaire— que tuvo lugar en diversos países de Europa y que fue llevada a cabo por diferentes grupos que estaban relacionados entre sí; si nos

⁸ No es necesario decir que el corte que intentan o llevan a cabo las vanguardias históricas afecta sólo a determinadas tradiciones, pero las inscribe de nuevo en otras tradiciones (lo mismo que ocurre con determinados aspectos de la *Décadence* y del *Fin de siècle*). En la ruptura con el corte tradicional se puede reconocer una contradicción y al mismo tiempo una «inmunodeficiencia» de nacimiento, de la nueva estética.

⁹ Max AUB [5], p. 204.

referimos a la década de los cincuenta, diremos que se trata de una toma de posición que analiza de manera especial las relaciones intermediales entre imagen y texto. Si la simultaneidad, la perspectiva múltiple cubista y la exigencia de totalidad son elementos de las vanguardias históricas que aparecen continuamente en los manifiestos de las tres primeras décadas del siglo XX (y también posteriormente), la discusión sobre la simultaneidad de la pintura, desde la perspectiva de la literatura, adquiere un nuevo significado.

En el plano literario, la interconexión cubista de diferentes perspectivas afecta al modo de ver *desde adentro* que presenta el «Cuaderno verde» y al empleo de determinadas técnicas literarias, que permiten trasladar la linealidad de la literatura a la casi simultaneidad de la pintura y con ello crear esa *pintura global*, cuyo retrato —si creemos a Torres Campalans— perdurará. Como en el *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, la misma frase se puede leer y entender de manera distinta al entrar en un contexto semántico y diegético diferente. Si en un plano significa la ruptura más o menos radical con los modelos de presentación y las maneras de percepción normativas de comienzos de siglo, en el otro desarrolla también la integración de diferentes perspectivas en una producción y percepción globales, es decir, en el contexto de una nueva interpretación de las relaciones (iconotextuales) entre pintura y escritura, tal y como se presentan a través del personaje artístico Jusep Torres Campalans. Si la colocamos en otro contexto, no cabe duda de que se podrá leer la Vanguardia de forma distinta. La letras y los dibujos se pusieron en movimiento de la noche a la mañana, como dice el prólogo. El arte vanguardista se presenta así como postvanguardista. La ruptura con el corte tradicional está tan bien camuflada que no se percibe como tal ruptura. La «estética totalmente nueva» está latente y se manifiesta en los movimientos, en el *juego* entre ambos planos.

UNA PINTURA GLOBAL

Junto a otros muchos elementos textuales, también las fechas dan unidad a las diferentes partes del texto, especialmente a los «Anales» y al «Cuaderno verde». Formalmente, se impone un modo de lectura que va y viene continuamente de unos apartados y fechas a otros. Pero si consideramos la disposición y estructura de los «Anales» como archivo (histórico) y biblioteca, nos daremos cuenta enseguida que desde el comienzo los artistas, los literatos y sus obras, asignados a las diferentes fechas y recogidos en los diferentes apartados, no son sólo catalanes, españoles, franceses o europeos. Constituyen más bien un espacio literario (y artístico) que contiene una gran cantidad de referencias a una literatura y a un arte que no son europeos —no olvidándose tampoco del año de nacimiento de Borges, tan importante para la transmisión de las posiciones vanguardistas a Latinoamérica y al que no se le ha prestado a menudo la debida atención.

Así como las vidas de Jusep Torres Campalans y de Max Aub —y lo mismo ocurre con la del español Ramón Gómez de la Serna, la del mexicano Alfonso Reyes, la del chileno Vicente Huidobro o la de los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges— se sitúan a ambos lados del Atlántico, también se crea un espacio literario interno que se funde en la diegesis textual. Un espacio en el que el arte y la literatura no europeos no representan un papel dominante, pero se tienen en cuenta. Potenciada sin duda por el origen pluricultural de Max Aub y la dolorosa —aunque muy enriquecedora desde el punto de vista cultural— experiencia del exilio, la vanguardia histórica se desarrolla y desenvuelve en un contexto de reflexión que se vio acentuado a finales de la década del ochenta del siglo XX¹⁰. Así encontramos en *Jusep Torres Campalans* referencias a España, Francia, Italia y Alemania, a Inglaterra, Rusia, Noruega y a otros países europeos, pero también aparecen alusiones a los Estados Unidos y a las diferentes naciones de Latinoamérica. En los «Anales» no sólo tienen cabida testimonios y acontecimientos de México sino también del Caribe de habla española —sobre todo de Cuba y Santo Domingo. Max Aub era consciente de que en casi todos los países de Latinoamérica se habían formado distintos grupos vanguardistas— algo que siguen ignorando muchos europeos —que mantenían estrechos lazos entre sí— algo que no era obvio en las relaciones culturales latinoamericanas anteriores al Modernismo¹¹.

Más allá de la diegesis constituida por el texto, es decir, del marco espacio-temporal de la novela, se puede reconocer un modo de ver de la vanguardia en el que el mundo no europeo no sólo se presenta como lugar de encuentro o de huida a corto plazo de los artistas de la Vanguardia, sino como un espacio en el que se desarrollan el arte y la literatura vanguardistas. Así nos encontramos con un horizonte cultural claramente internacionalizado que tiene en cuenta y presenta, mucho antes de la Segunda Guerra Mundial, el entramado real de artistas y grupos artísticos vanguardistas.

Las posibilidades de comunicación internacional y de transporte intercontinental resaltadas programáticamente por los futuristas italianos y vistas a menudo desde una óptica europea, no deben hacernos perder de vista que esa potencial ubicuidad, que por vez primera parece alcanzable, influyó en las formas de expresión artísticas de las vanguardias *européas*, como resultado de la euforia técnica y en el desarrollo de las vanguardias históricas tanto en Europa como fuera de ella.

Sólo la comprensión total de este hecho hará posible un nuevo *mapping*, una nueva cartografía. Con razón se ha dicho que, poco después de la aparición del primer manifiesto futurista en 1909, el poeta modernista nicaragüense Rubén

¹⁰ En este contexto me parece paradigmático el trabajo de Harald WENTZLAFF-EGGEBERT, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika», *Iberoromania*, 33, Tübingen, 1991, pp. 125-139.

¹¹ Véase Ottmar ETTE, «Asimetría intercultural. Diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa», *Casa de las Américas*, XXXV, La Habana, 1995, pp. 36-51.

Darío dio a conocer el texto de Marinetti en Buenos Aires¹². Simultaneidad y ubicuidad no son sólo proyecciones programáticas y categorías estéticas del arte de vanguardia europeo inducidas por un determinado estado de progreso tecnológico, sino experiencias fundamentales y puntos de partida de una vanguardia que se va entretejiendo a nivel internacional y estableciéndose más allá de las fijadas fronteras culturales; una vanguardia que ya no puede ser comprendida de manera adecuada desde una perspectiva exclusivamente europea (para no decir eurocéntrica)¹³. Si Max Aub presentó, en el plano de un desarrollo de nuevas formas de expresión artísticas, a Josep Torres Campalans también camino de México, como alejándose del arte —al contrario de lo que ocurre con su desarrollo personal, pero haciendo una clara alusión a Artaud—, para mostrar el fracaso de las vanguardias históricas, también presentó en el segundo plano, el autorreflexivo, un espacio literario que no se podía medir ya sólo con modelos y categorías europeos. En este sentido, en su *Jusep Torres Campalans* aparece ya el esbozo de una visión pluriperspectivista de los desarrollos artísticos y estéticos que entendemos hoy como vanguardias históricas, que presenta muchas perspectivas. En este texto de 1958 ya se pueden reconocer los contornos de su *pintura global*.

LA VACUNACIÓN (DE LA) VANGUARDIA

En la última conversación que mantiene en Chiapas con un Yo narrador, llamado Aub, Josep Torres Campalans confiesa haber reflexionado durante el último tiempo sobre arte y pintura. Para él, el Cubismo sigue siendo un movimiento anarquista y por lo tanto muy marcado por los artistas españoles¹⁴. Torres Campalans ve con ojos críticos los nuevos desarrollos:

— La gente no se da cuenta, pero la pintura, la que cuenta en las revistas de las peluquerías, ha dejado de ser un oficio para convertirse en un juego, es de-

¹² Véase Harald WENTZLAFF-EGGEBERT, «Avantgarde in Hispanoamerika», Harald WENTZLAFF-EGGEBERT, *Europäische Avantgarde in lateinamerikanischem Kontext*, p. 8. A partir del último tercio del siglo XIX, se puede ver cómo la rapidez de la comunicación intercontinental influye en la literatura.

¹³ Winfried WEHLE ha descrito de manera convincente los cambios que experimenta la vida de principios de siglo y sus consecuencias para las específicas formas literarias y artísticas, «Estaba naciendo un nuevo estado de ánimo. Sus efectos eran la «omnipresencia», la «ubicuidad», la «colectividad». Allí donde esto era aceptado o apreciado surgía un culto verdadero de la Modernidad — con el consiguiente desprecio de la fidelidad al pasado como «pasadismo».» Winfried WEHLE, «Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ganz neuen Ästhetik», Dieter JANIK (ed.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 408-480. Este análisis certero se podría aplicar también a la ubicuidad de las formas de expresión artísticas y a las condiciones de su apropiación creativa.

¹⁴ Max AUB [5], p. 287.

cir, en cosa de aficionados. Un pintor de verdad no puede darse el lujo —recalcó lo de lujo— de no vender un cuadro a lo largo de su vida. Son ganas de hacer algo que le gusta a uno.

Se frotó las manos, tal vez para entrar en calor.

— Lo que me gusta, de veras, Aub, es no hacer nada.¹⁵

Aquí se presenta el fracaso de la vanguardia como proyecto total que une vida y arte, profesión y vocación, frente a un arte lúdico y que obedece a las reglas del mercado internacional del arte y de la cultura de masas; un fracaso que se presenta una vez más, y *a costa del arte*, como estética negativa. ¿O más bien supone un triunfo la victoria del *no hacer nada*, frente al *hacer algo*? Sea como sea, frente al arte de las revistas del corazón y del juego, el apartarse del arte es una prueba definitiva, aunque también paradójica, de la exigencia de totalidad de la rebelión vanguardista. Sin embargo, da la impresión de que esta estética y práctica vitales, como parece poner de relieve la «muerte» del pintor catalán acaecida un año después, resultan impracticables en la segunda mitad del siglo. El espacio del arte ha cambiado, los salones de peluquería compiten con las galerías como lugares de recepción artística.

También en 1955, año en el que el pintor y el escritor mantienen su última conversación sobre el arte de Vanguardia en San Cristóbal, la capital del estado de Chiapas, Roland Barthes —nacido en 1915 y que se dió a conocer en 1953 con su libro *Le Degré zéro de l'écriture*— se ocupa en la capital francesa de la problemática de la Vanguardia en un entorno social y cultural que había cambiado extraordinariamente, y no sólo en Francia, tras la Segunda Guerra Mundial. En un artículo aparecido en marzo de 1955 en las *Lettres Nouvelles* se ocupaba, bajo el título «La vaccine de l'avant-garde», de la representación que Jean-Louis Barrault había hecho de la obra de Christopher Fry *A Sleep of Prisoners* en el Théâtre Marigny. Se preguntaba si, con aquel aburrimiento terrible y desesperante que surgía del escenario, no había tratado de poner a prueba el «instinto de conservación del espectador» (*instinct de conservation du spectateur*)¹⁶. Pero Barthes criticaba sobre todo un procedimiento del que se había servido Barrault para vacunarse con Vanguardia y así inmunizarse contra toda crítica:

Ceci n'aurait pas beaucoup d'importance si cette vaccine n'était maintenant une opération courante dans l'art conventionnel. On inocule un peu de progrès —tout formel, d'ailleurs— à la tradition, et voilà la tradition immunisée contre le progrès: quelques *signes* d'avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde, la révolution profonde des langages et des mythes¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, p. 288.

¹⁶ Roland BARTHES, «La vaccine de l'avant-garde», Roland BARTHES, *Oeuvres complètes*, Edition établie et présentée par Eric Marty, 3 vols., Paris, Seuil 1993-1995, vol. I, p. 472.

¹⁷ *Idem*.

A Barthes, esta vacunación le parecía tanto más peligrosa porque la misma vacuna amenazaba con amortiguar y eliminar a la «verdadera» Vanguardia — en la que tan a gusto se encontraba el lingüista y mitólogo. Esto nos dice qué es lo contrario de la Vanguardia: un poco de Vanguardia. La actitud luchadora de Barthes¹⁸ puede servir para mostrar la identificación profunda del autor de *Mythologies* (1954) con el *Théâtre populaire* y con la Vanguardia. Sin embargo, en julio de 1954 definió esa concepción teatral como el intento de justificar tres obligaciones que, si las consideramos por separado, no suponen nada nuevo, pero que vistas en conjunto pueden resultar revolucionarias: «un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde»¹⁹.

Aunque no podamos detenernos aquí en la concepción teatral de Barthes y la enorme influencia que en ella tuvo la praxis teatral de Brecht a raíz de la actuación de la Berliner Ensemble en 1954 en París²⁰, conviene dejar claro que también se sentía obligado —por lo que toca al teatro— a relacionar críticamente actividad artística y comercialización, Vanguardia y cultura de masas. Lo que choca a la crítica de teatro académica, es algo familiar para el público cinematográfico, dice Barthes en un artículo publicado en 1956, en el órgano portavoz del grupo, la revista *Théâtre populaire*, y recogido más tarde en los *Essais critiques*; esperaba que surgiera un nuevo teatro político a partir de lo que define como «Descondicionamiento del viejo teatro de Vanguardia»²¹. Se pone así de manifiesto que Barthes consideraba como inapropiados los procedimientos «tradicionales» de la Vanguardia para satisfacer las exigencias de sacudida y desautomatización permanente de los esquemas de percepción convencionales en el contexto de la comunicación y cultura de masas. Pues lo que debía sacudir llevaba mucho tiempo siendo patrimonio de una industria cultural en expansión. Y ésta introducía en sus producciones «un poco de Vanguardia».

UN POCO DE VANGUARDIA

Para Roland Barthes —que en 1956 publicó la segunda parte teórica de sus *Mythologies*, las cuales aparecerían al año siguiente en forma de libro— el arte vanguardista estaba expuesto al peligro constante de ser arrastrado por la cultura de masas y de ser apropiado por los otros mitos (burgueses). En un texto publica-

¹⁸ Poco después ataca duramente a Barrault en *Théâtre populaire*, en su respuesta a una indignada carta, «comment se fait-il que Barrault, animateur révolutionnaire dans ses débuts, en soit venu à être le fournisseur officiel de la bourgeoisie parisienne? Comment est-il passé d'un Théâtre de de la Faim à un Théâtre de Luxe?» (*Ibidem*, vol. I, p. 488)

¹⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 430.

²⁰ Véase también Ottmar ETTE, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, pp. 136-144.

²¹ *Ibidem*, p. 1226.

do por primera vez en 1958 y posteriormente recogido en los *Essais critiques* y que llevaba por título «No hay ninguna escuela de Robbe-Grillet», Barthes decía que es un viejo truco de la crítica bautizar con el nombre de vanguardia lo que ella puede asimilar, probando así su propia visión de futuro y su espíritu abierto²². Teniendo como telón de fondo un arte vacunado vanguardísticamente y que se puede consumir en el contexto de la cultura de masas, el autor de las *Mythologies* desconfía de la Vanguardia y de sus procedimientos (y del prestigio que se le ha atribuido) y se va alejando, ya a partir de 1956, cada vez más decididamente de las presentaciones específicamente vanguardistas. En un artículo aparecido ese mismo año bajo el título «¿En la Vanguardia de qué teatro?» decía apodícticamente:

Le mot même d'avant-garde, dans son étymologie, ne désigne rien d'autre qu'une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise²³.

Para Barthes, la Vanguardia parece haber perdido definitivamente su fuerza como motor de cambio de la sociedad y la cultura, y haber sido engullida por la armada burguesa.

Sin embargo, algunos años más tarde, la entrada de Roland Barthes en el campo de gravedad de la revista *Tel Quel* marca un cambio en sus posiciones. Su atención se dirige menos a los fenómenos culturales de masas y más (si es que no exclusivamente) a los fenómenos específicamente literarios, adoptando puntos de vista acordes con la autognosis vanguardista de los *tel-queliens*, en un momento en el que se está produciendo una polarización de los intelectuales franceses del *avant-mai*. Las discusiones y polémicas, algunas de ellas muy duras, en torno a Roland Barthes llevaron en los años sesenta —dada su posición más bien marginalizada institucionalmente y teniendo presente la preponderancia con la que la ciencia y la crítica literaria tradicional, apostrofada por Barthes como *ancienne critique*— a una radicalización de sus planteamientos (teórico-textuales) y de su manera de proceder en el entorno del grupo *Tel Quel*. Un poco de Vanguardia, sabía Barthes, no era suficiente.

Por ello, aprovechando las posibilidades que se le ofrecían en el campo intelectual francés tras el final de la hegemonía de Sartre, decidió tomar partido, a partir de la mitad de la década del sesenta, por una Vanguardia que no dejaría escapar su oportunidad histórica y determinaría los debates sobre teoría literaria y cultural hasta bien entrados los setenta, y no sólo en Francia. Si el autor de *Crítica y verdad* había reconocido el talón de Aquiles del hacer vanguardista —el agotamiento de la ruptura con la tradición y la previsible recuperación por la industria cultural pisan-dole los talones a la Vanguardia—, siguió defendiendo sus posiciones mientras éstas fueron minoritarias dentro del campo literario e intelectual.

²² *Ibidem*, vol. I, p. 1244.

²³ *Idem*.

Con el triunfo de determinadas posiciones defendidas por el grupo reunido en torno a Philippe Sollers y a Julia Kristeva, cambió de nuevo su manera de proceder. Aunque posteriormente seguirá luchando contra las costumbres burguesas de la literatura, el arte y la cultura, en el paso de los sesenta a los setenta se apartará despacio, pero de manera segura, de tácticas directamente confrontativas y adoptará procedimientos que no debían provocar rupturas sino flexuras —por seguir con las metáforas geológicas— bajo la superficie.

Al apartarse por segunda vez de las posiciones vanguardistas, da la impresión de que aquel primer alejamiento de las opiniones vanguardistas haya permitido al autor de *El placer del texto* sacar ciertas consecuencias. No son sólo los lazos de amistad con Kristeva o Sollers los que hacen que ese alejamiento no se presente como un enorme corte; en el transcurso de los años setenta parece aprovechar también «un poco de Vanguardia» para su propia inmunización, en un doble sentido. Por una parte podía valerse de un cierto elemento vanguardista a la hora de discutir, en el marco del campo intelectual de la época, con representantes académicos; y por otra —y más importante para nuestro planteamiento—, el «poco de vanguardia» lo inmunizaba frente a la nueva recaída en comportamientos vanguardistas, de los cuales se había despedido secretamente, pero de manera definitiva, ya a principios de los setenta.

Su estética, orientada a un concepto prospectivo de Modernidad como utopía concreta —el texto moderno como «*el texto, que todavía no existe*»²⁴—, trató de sacar provecho para su propia escritura de los procedimientos del desplazamiento y del fingimiento. Un movimiento y fricción continuos de las fronteras debía de crear, al contrario que una clasificación de las convicciones definidas de manera más o menos clara, siempre nuevos espacios literarios y teóricos, y proteger de una recuperación demasiado fácil. Dado que estas posiciones no pudieron tampoco evitar la apropiación y refuncionalización posteriores, resultan menos importantes para nuestro planteamiento que el hecho de que se pudiera llevar a cabo una despedida sin ruptura y postvanguardista de la Vanguardia; de que sus maneras de proceder y teoremas se integraran en un diálogo, transformándose en un componente de la propia obra (de arte). Nos ocuparemos más adelante de si sería mejor definir una estética de este tipo como postvanguardista o como posmoderna. Baste por ahora con decir que esta nueva estética está en cierto modo vacuna-da vanguardísticamente.

LA RETAGUARDIA DE LA VANGUARDIA

El pequeño volumen *Le Plaisir du texte* aparecido en 1973 nos muestra el doloroso intento de acabar con la Vanguardia y, al mismo tiempo, depurar algunas

²⁴ *Ibidem*, vol. II, p. 901.

de sus técnicas para la estética futura, para el «moderno» texto que se está creando. Es lo que se entiende por «*Récupération*» (una palabra que sólo nos encontramos en el índice) de la problemática de la destrucción, de la que Barthes se vuelve a ocupar:

Le malheur est que cette destruction est toujours inadéquate; ou bien elle se fait extérieure à l'art, mais devient dès lors impertinente, ou bien elle consent à rester dans la pratique de l'art, mais s'offre très vite à la récupération (l'avant-garde, c'est ce langage rétif qui va être récupéré). L'inconfort de cette alternative vient de ce que la destruction du discours n'est pas un terme dialectique, *mais un terme sémantique*: elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du «*versus*» (*blanc versus noir*); dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes *paradoxaes* (celles qui vont, littéralement, contre la *doxa*): les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice: il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées.

(J'entends à l'inverse par *subversion subtile* celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un *autre* terme: un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï [...])²⁵.

Ante el telón de fondo de la *contestation* de mayo de 1968, Barthes intenta resolver la aporía de la Vanguardia en un movimiento inútil, el cual o bien acaba en una destrucción, en un lenguaje reacio, que puede ser recuperado rápidamente de nuevo, o en un abandono del campo del arte. La primera solución la había examinado —como hemos visto— ya en los años cincuenta; para la segunda, Max Aub nos había ofrecido un ejemplo a la vez preciso y precioso con su *Jusep Torres Campalans*, que había desaparecido del arte marchándose a Chiapas.

La búsqueda del término excéntrico que se despide del paradigma no se puede considerar, bajo el signo de la síntesis, como despedida de la aporía vanguardista. No obstante, en lo excéntrico, en lo tremendo (*inouï*), sigue mostrándose la audacia de la Vanguardia. Claro está, de una Vanguardia que se disimula y se desplaza, que se ve privada de su centro y de su estructura temporal de inmediatez. La búsqueda del otro está vacunada vanguardísticamente y se esfuerza por evitar una recaída en el paradigma (cuyos peligros Barthes conocía por experiencia) y en la *récupération*. No quiere ni abandonar el espacio del arte ni destruirlo. Lo que desea es descentrarlo. En lugar de una estética de la ruptura aparece una estética del fingimiento, entendido éste como dislocación, engaño y heterotopía. Esto constituye el movimiento necesariamente inherente a este tipo de escritura.

¿Se puede definir como moderno un arte (y una teoría) de este tipo? ¿O habrá que decir que se ha salido del paradigma de la Modernidad? En una entrevista

²⁵ Roland BARTHES, «Le Plaisir du texte», Roland BARTHES [16], vol. II, p. 1522.

publicada en otoño de 1971 por la revista *Tel Quel*, Barthes refundía su propia proposición como repaso de lo que había publicado hasta entonces:

C'est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s'interroger là-dessus) est d'être à l'*arrière-garde de l'avant-garde*: être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore: j'aime le romanesque mais je sais que le roman est mort: voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris²⁶.

Al hablar de una retaguardia de la vanguardia se está proponiendo una metáfora espacial que sigue anclada en el paradigma de la lucha vanguardista, pero que se ha retirado de las líneas del frente de la vanguardia. Barthes retira el espacio de su escritura de las líneas de ataque sin desertar definitivamente de la Vanguardia. Al mismo tiempo, esta posición ni es ocupada por el grueso de las unidades que avanzan a continuación ni por la retaguardia que sigue a esas tropas que avanzan. Esta posición describe un *post*, que pertenece a un *avant*.

Por eso mismo tampoco es una posición *detrás* de la Vanguardia. La doble militancia en una vanguardia —si bien las vanguardias francesas, *marxistas* en diferente grado, de los años cincuenta y sesenta se diferencian claramente entre sí— había vuelto bastante sensible a Barthes hacia esa problemática. ¿Cómo se podía pensar un arte después de la destrucción del arte, cómo una teoría después de la teoría, cómo una novela después de la novela, si el amor a lo romanesco se halla bajo el signo de la muerte? ¿Qué posibilidades quedaban abiertas en el contexto de una situación del campo intelectual en el que el discurso ácrata de los *tel-queliens* se había convertido en el poderoso discurso encrático²⁷ de una Vanguardia aún minoritaria pero muy influyente? Sin embargo, en la metáfora de espacio y movimiento de una retaguardia de la vanguardia se muestra también que Roland Barthes había visto la necesidad de proteger a la Vanguardia frente a ese ejército que tomaría las posiciones conquistadas y las reclamaría para sí.

Contra la ocupación de una posición, es buen remedio deslocalizarla, cambiar de lugar. Simultáneamente, se socava así de una manera sutil —no sólo metafóricamente— una semántica del avance y del progreso que se halla en la base de la metáfora de la Vanguardia, pues todo movimiento corre el peligro de ser acaparado rápidamente y, precisamente por ello, desechado. Sin embargo, una estética del cambio de lugar —para Barthes— evita a una literatura en movimiento la disyuntiva de tener que elegir entre dos posiciones, lo que la condenaría a la inmovilidad tanto dentro como fuera del arte.

²⁶ *Ibidem*, vol. II, p. 1319.

²⁷ Sobre estos conceptos véase Ottmar ETTE [20], p. 372.

LUGARES DE LA LECTURA

La gran —y quizá decisiva— diferencia entre Roland Barthes y Max Aub estaría en el hecho de que la Vanguardia, para el francés, fue una configuración «evidentemente» europea. Sus resultados pudieron ser generalizados y universalizados, pero su existencia y significación estuvieron siempre unidos a unas pocas literaturas europeas y —más aún— en lo fundamental casi exclusivamente a la escena francesa, ya se tratara de las Vanguardias «históricas», vistas desde una perspectiva actual, de la primera mitad del siglo XX, o de las Vanguardias artísticas y teóricas, de la segunda mitad del pasado siglo. Para Max Aub, por el contrario, la Vanguardia no era un fenómeno puramente europeo. El espacio artístico-literario de su mirada retrospectiva friccional de la Vanguardia histórica incluía también, de manera plenamente consciente, aquellos movimientos vanguardistas que se habían desarrollado o se estaban desarrollando fuera de Europa.

Si observamos desde una perspectiva actual el desarrollo de la discusión histórico-literaria o artística así como los debates teóricos en el campo de los estudios literarios y culturales, se puede defender la tesis de que se produce, en sentido inverso a la cronología, una creciente internacionalización de los horizontes culturales del pasado que, con cierto retraso, conduce también a una internacionalización de la creación teórica que tiene en cuenta esas nuevas cartografías. De hecho, también se puede constatar de que con frecuencia se discute la Posmodernidad desde una perspectiva puramente europea y norteamericana. Sin embargo, este tipo de posiciones exclusivistas, dada la gran cantidad de voces —incluso dentro de Europa— que se esfuerzan por incluir puntos de vista no europeos, ha sido puesto en tela de juicio.

Y es bueno que así sea. Gracias a la globalización de los debates posmodernos (y el plural quiere reflejar que dichos debates ni han concluido ni se limitan a una discusión franco-alemana, con Norteamérica como mediadora) se ha replanteado la definición de la Modernidad, convertida ya en una formación plural en la que Modernidades «divergentes» o «periféricas» han puesto en tela de juicio la concepción eurocéntrica, antes incuestionable, de *un* proyecto de la Modernidad. Si en los años ochenta era posible todavía tratar las Vanguardias literarias como formación plural, pero ignorando conscientemente desarrollos no europeos y dejándolos fuera²⁸, en la última década se ha desarrollado la opinión (aunque no mayoritaria) de que un estudio de las Vanguardias históricas debe tener en cuenta las formaciones de grupos y los horizontes de discusión no europeos. Bajo la influencia de los estudios en lengua española sobre el *Modernismo*, llevados a cabo a ambos lados del Atlántico, tales convicciones se han impuesto desde hace

²⁸ A este respecto resulta revelador el volumen de Manfred HARDT (ed.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

mucho en la investigación sobre el *fin de siècle*²⁹, mientras que para la época del Naturalismo este tipo de estudios parecen desarrollarse sólo recientemente. Fuera de Hispanoamérica, la existencia de un Romanticismo hispanoamericano (que en muchos países de Europa sigue siendo «desconocido») resulta tan poco importante en las discusiones dentro y fuera de la academia como en relación con la literatura de la Ilustración, cuya *République des Lettres*, por supuesto, no se limitó sólo a Europa. Esto no sólo significa que la Historia de la Literatura y de la Cultura, a partir de estos cambios, tenga que ser revisada y haya que replantearse la estructura de las clases que se imparten en las universidades y centros académicos; más importante aún resulta el hecho de la necesidad de revisar cuanto antes desde esta nueva perspectiva los fundamentos teóricos de nuestros conceptos histórico-literarios y estéticos³⁰. Europa ha tenido madera de provincia, pero dispone también de la fuerza para liberarse de ese *mal européen*.

En 1983, en las *Postille* a su exitosa novela *Il nome della rosa*, Umberto Eco abordaba con ironía el problema de la relación entre Vanguardia y Posmodernidad:

Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente»³¹.

La fina separación entre la Vanguardia —que pertenece a la Modernidad—, y la Posmodernidad se representa mediante una línea de rotura: la de la existencia o encubrimiento de un metalenguaje. La Posmodernidad —dice Eco— ha tomado conciencia del hecho de que el procedimiento de la destrucción, como lo había practicado la Vanguardia —y al decir esto el novelista y semiótico italiano tenía presente la de los años sesenta, a la que él mismo perteneció—, ya no sirve. Sin embargo, la explicitación de Eco evita irónicamente la separación hecha entre

²⁹ Véase Klaus MEYER-MINNEMAN, *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

³⁰ Desde el punto de vista político-científico, se pudo notar en Alemania, durante el cambio de milenio, un creciente reaseguro con respecto a Europa, que hundía sus raíces racionales e irracionales en un clima dominado por el «Euro» y la «Europeización». Para unos, la europeización supone dar la bienvenida a la internacionalización; para otros, representa el baluarte de una nueva provincialidad de la que tampoco están a salvo las ciencias.

³¹ Umberto ECO, *Postille a «Il nome della rosa»*, Umberto ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1990, p. 529.

Vanguardia y Posmodernidad gracias precisamente a la existencia de un metadiscurso inseparable que hace que el discurso amoroso se intercale o se transforme en un metadiscurso. Este procedimiento es análogo al empleado por Roland Barthes en 1977, cuando antepuso el encuadramiento metadiscursivo a sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, haciendo que todo lo que seguía se transformara en una (supuesta) cita, como en el autor de *El nombre de la rosa*: «Es un enamorado el que habla y dice»³². Un procedimiento de este tipo —Eco lo sabe— no es inocente. Y, seguramente, tampoco vanguardista.

El «fracaso» explicativo del semiótico italiano en el metadiscurso de su «nota final» se puede justificar posmodernamente si somos capaces de reconocer en ello el intento por evitar esa separación en estructuras antinómicas, contra las cuales la Posmodernidad pretende arremeter. La ironía se convierte en el procedimiento que anula las reglas del metadiscurso explicativo. No obstante, en una interpretación de este tipo, este mismo «fracaso» pone de relieve el punto débil (o punto de ruptura) del discurso posmoderno que hemos presentado.

Un problema para esta determinación de la Vanguardia y de la Posmodernidad estriba en el hecho de que Umberto Eco y Roland Barthes toman (y contra ella la dirigen) su terminología de una Vanguardia con la que cada uno de ellos ha tenido sus propias experiencias personales³³. Pero la limitación de esta mirada a un fenómeno, en el mejor de los casos, europeo-norteamericano (en el que las Vanguardias de la segunda mitad del siglo participan todavía de estéticas y procedimientos de la primera) se ve con claridad si ponemos en relación este modo de ver con posiciones que se han desarrollado en Latinoamérica en el transcurso de los últimos años. En un ensayo publicado en 1992, el uruguayo Hugo Achugar, crítico literario y teórico de la cultura, formulaba una serie de preguntas que resultan relevantes para nuestro planteamiento:

¿Dónde ponemos la vanguardia histórica? ¿La vanguardia es parte de la modernidad o su cancelación y por lo mismo el comienzo de la posmodernidad? Creo que la respuesta a estas preguntas pasa por una caracterización de la utopía en el discurso de la vanguardia³⁴.

De que Vanguardia se está hablando aquí? Al contrario de lo que ocurre con muchas perspectivas europeas de la Vanguardia, para el crítico uruguayo —como

³² Roland BARTHES, «Fragments d'un discours amoureux», Roland BARTHES [16], vol. III, p. 464.

³³ El horizonte literario de Roland Barthes está marcado por el eurocentrismo y el francocentrismo. A veces, incluso coquetea diciendo que casi todos los textos que lee están en francés. En una entrevista de 1979 afirma, «Reste que je connais mal les littératures étrangères, j'ai un rapport très aigu et très sélectif à la langue maternelle et je n'aime vraiment que ce qui est écrit en français», Roland BARTHES, «Roland Barthes s'explique», Roland BARTHES [16], vol. III, p. 1077.

³⁴ Hugo ACHUGAR, *Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia*, Hermann HERLINGHAUS / Monika WALTER (eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin, Langer Verlag, 1994, p. 238.

para la mayoría de las investigaciones latinoamericanas sobre la Vanguardia— importa menos, desde un punto de vista (periférico) latinoamericano, la problemática de la destrucción y la ruptura que la de la utopía y de la discusión crítica con una Modernidad y modernización europeas. Este hecho desplaza en gran medida la construcción y la forma de ver las Vanguardias históricas, y todas las posteriores. Aunque la dimensión utópica de la creación vanguardista se vea expuesta tanto a la pregunta sobre su última recuperación y valoración, las Vanguardias, sin embargo, son «esencialmente utópicas y como tantas otras utopías terminaron en el basurero de la historia que son los museos y los estudios académicos»³⁵.

Si el arte vanguardista en Latinoamérica no trata (o por lo menos no en primer lugar) o no está interesado en una destrucción de la institución arte (tal y como lo entiende Peter Bürger), sino que más bien procura dar a esta institución —también en el ámbito de la literatura— una mayor estabilidad dentro de las sociedades que se hallan expuestas a una acelerada modernización económica y social desde el último tercio del siglo XIX; si las estéticas de las Vanguardias en Latinoamérica tienen que ser entendidas no sólo a partir de las Vanguardias europeas sino también teniendo presente los desarrollos específicamente latinoamericanos; y si el arte vanguardista, como ocurre en Brasil, sustenta la metáfora de apropiación del canibalismo (como también del mestizaje o de la raza cósmica), de tal manera que se centra en la apropiación y no en la destrucción de otras tradiciones y convenciones (lo que también explica que la temática del canibalismo pudiera ser en 1998, bajo signos posmodernos, el tema de la Bienal de São Paulo); si esto es así, la relación funcional entre Modernidad y Posmodernidad se presenta de una manera bien distinta. Se ve con claridad la importancia que tiene *el lugar desde el cual* leemos la Vanguardia. El hecho evidente, visto desde nuestra actual situación social, cultural y política, de que percibamos con claridad los movimientos de las diferentes Vanguardias de la primera mitad de siglo como procesos de internacionalización cultural, tiene consecuencias para una nueva teoría de las Vanguardias. La pregunta es: ¿cuál es el lugar de la lectura desde el que ella se pone en movimiento y puede desarrollar una nueva dinámica?

POSTVANGUARDIA DE MANERA POSTVANGUARDISTA

En muchos sentidos, el desarrollo de las diversas variantes regionales de la Vanguardia latinoamericana no se puede entender tanto como el intento de una destrucción de tradiciones, problemáticas y estrategias de escritura anteriores, sino más bien como su agudización y radicalización bajo el signo de una prueba crítica y experimental de su capacidad de carga. En realidad, no tendría mucho sentido llevar a cabo la destrucción de la institución arte y literatura en países en

³⁵ *Ibidem*, p. 239.

los que dicha institución existía —en el mejor de los casos, desde hacía pocas décadas— de manera más precaria y con bastante menor autonomía que en la Europa Central y Occidental. Las Vanguardias hispanoamericanas continuaban trabajando de manera consecuente sobre la problemática de la identidad que había planteado el *Modernismo*. Y la intensifican de tal modo que, a finales de la década de los años veinte y comienzos de la década de los años treinta del siglo XX, las consecuencias de una desigual modernización socioeconómica se pueden percibir con claridad en la realidad vital de las grandes ciudades, aunque no sólo en ellas. Las respuestas a la problemática de la identidad resultan diferentes si acentuamos el Vanguardismo literario o estético, o si por el contrario ponemos el acento en el Vanguardismo político. Sin embargo, tanto el mexicano Alfonso Reyes —en su creativo trabajo sobre el mito occidental— como el peruano José Carlos Mariátegui —en su discusión sobre el desarrollo social y cultural del Perú— introducen elementos específicamente americanos (recurriendo por ejemplo a las diferentes culturas indígenas) *sin* abandonar, por supuesto, su «proprio» espacio cultural.

Lo extraño y lo ajeno están presentes en lo propio, forman parte de él. En su trabajo sobre el chileno Vicente Huidobro y el *creacionismo*, Karin Hopfe ha escrito que el «estudio de los esbozos poéticos de Huidobro» nos lleva no sólo a los contextos europeos, sino también a los específicamente chilenos e hispanoamericanos³⁶. Si no es así, «esa diferencia con la literatura europea se convertirá en deficiencia»³⁷. Los procedimientos y técnicas desarrollados en Europa por los diferentes grupos vanguardistas muchas veces los encontramos también en Latinoamérica, combinados con otros desarrollos no vanguardistas y entrando a formar parte de nuevas relaciones funcionales, un modo de proceder que se presenta como estrategia consciente para el diálogo latinoamericano-europeo ya desde la recepción, sumamente productiva, de la Ilustración europea, y no sólo desde el *Modernismo*.

La nueva contextualización que ya se perfila en Max Aub y la internacionalización creciente de la Vanguardia en el marco europeo —tanto si la consideramos como «Vanguardia europea en el contexto latinoamericano»³⁸ o le concedemos un lugar más independiente— plantea la pregunta sobre la posibilidad de una teoría más precisa de la Vanguardia y exige nuevos conceptos. La *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger, de 1974, «resulta tan discutible como indispen-

³⁶ Karin HOPFE, *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, Tübingen, Narr, 1996, p. 7.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ Véase Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano. Europäische Avantgarde in lateinamerikanischem Kontext*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.

sable para la discusión con las Vanguardias»³⁹. Su interés viene determinado por otro contexto y otra problemática⁴⁰.

La defensa que Bürger hace de una «Ciencia Crítica» que —contrariamente a la «ciencia tradicional» reflexiona tanto sobre la «significación social de su propio quehacer» como sobre su modo de verse como «parte de la práctica social»⁴¹— debe mucho sin duda a una manera de entender el trabajo científico que se consideraba como Vanguardia, como parte más progresista de un proceso social de avance que había dejado de avanzar. La teoría de la Vanguardia de Bürger se presenta, por ende, como Vanguardia de la teoría - y se identifica como tal. Teniendo esto presente se puede comprender por qué para el romanista alemán la «estética actual « no debiera pasar por alto el hecho de

que el arte se halla en una fase postvanguardista. Se le puede caracterizar diciendo que la categoría de la obra ha sido restaurada y los procedimientos ideados con intención antiartística por la Vanguardia son utilizados para fines artísticos. Esto no debe verse como «traición» a los fines de los movimientos vanguardistas (supresión de la institución social del arte, unión de arte y vida), sino como resultado de un proceso histórico⁴².

No por casualidad el concepto de la Postvanguardia se pone en relación en este pasaje con el retroceso político, social y cultural, y el neoconservadurismo; lo mismo que a éste le sucedería, pocos años después con el término «Posmodernidad», en el discurso de Habermas sobre el proyecto de la Modernidad —también éste, una teoría de la Modernidad que aparecería más tarde en forma de libro⁴³. Además, la Postvanguardia aparece aquí integrada en una procesualidad histórica que no se halla bajo el signo de la «traición», sino de la Restauración y sirviéndose

³⁹ Karin HOPFE, *Vicente Huidobro*, p. 22. Critica a Bürger el haber limitado «sin más» su estudio a las «Vanguardias centroeuropeas», y haber desarrollado «a partir de ellas un paradigma normativo y restrictivo de la Vanguardia histórica» (*Ibidem*, p. 26). Su crítica parte de un análisis más fundado y diferenciado de las categorías de Bürger que se había desarrollado hacia finales de los ochenta; véase también Rincón, Carlos, La vanguardia en Latinoamérica, posiciones y problemas de la crítica, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT [38], pp. 60-62.

⁴⁰ En el epílogo a la segunda edición de su influyente libro, Peter Bürger dice, «Si a pesar de la intensa discusión y de las protestas desatadas, el libro aparece aquí sin cambios es porque éste es fruto de una problemática histórica, la que surge de los acontecimientos de mayo del 68 y del fracaso del movimiento estudiantil de comienzos de los 70.» Véase Peter BÜRGER, «Nachwort zur zweiten Auflage», Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 134.

⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴² *Ibidem*, p. 78.

⁴³ Véase Jürgen HABERMAS, «Die Moderne - ein unvollendetes Projekt (1980)», Jürgen HABERMAS, *Kleine Politische Schriften (I - IV)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, pp. 444-464; así como Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985. La proximidad de la terminología y la analogía de las posiciones observables en todas las diferencias acerca los conceptos (y proyectos) de Vanguardia y Modernidad.

artísticamente (por lo tanto dentro de la institución arte) de los procedimientos que superan al arte⁴⁴. Una estética postvanguardista sería en este sentido —comparable con la metáfora de Barthes, de una «vacunación de la Vanguardia»— una retirada de la Vanguardia a los límites tradicionales de la institución arte (de Bürger). Pero esto equivaldría a una retirada en la que la Postvanguardia daría un nuevo significado más literario o artístico, que aquel procedimiento que la Vanguardia del arte y la sociedad burguesas trataban de dar.

En un estudio más reciente, Andreas Gelz ha dado un nuevo giro al concepto de una estética postvanguardista. Partiendo del hecho de que el término «posmoderno» aparece raramente en las autoras y los autores franceses estudiados por él (Kristeva, Sollers, Robbe-Grillet y Georges Perec), y que en parte tampoco los antiguos representantes del *Tel Quel*, *Nouveau Roman* y *Oulipo* han utilizado el término «postvanguardista», se esboza la estética de una Postvanguardia de los años ochenta muy cercana a la de la Posmodernidad⁴⁵. Partiendo de la crítica hecha en la *Prosa de la Modernidad* de Peter Bürger, el concepto de la Posmodernidad se deja de lado en la investigación, señala simplemente un «después», que queda indefinido⁴⁶.

Se coloque uno donde quiera ante esta valoración de Bürger, que trata de privar *in toto* de toda pertinencia a una parte significativa de la creación teórica del último tercio del siglo pasado, hay que tener presente que aquí el concepto paradigmático de la Postvanguardia no significa sólo un desarrollo histórico y autorreflexivo de los autores y textos tras el (supuesto) final de la Vanguardia. La escritura aquí investigada y situada, o situándose, *después* de la Vanguardia no se enfoca negativamente mediante una concepción del arte que mira hacia atrás, sino que se interpreta positivamente como apertura a nuevos potenciales semánticos. Así, este concepto sin duda innovativo de Vanguardia permite lanzar una nueva mirada retrospectiva sobre la Vanguardia.

¿POSTVANGUARDIA O POSMODERNIDAD?

El concepto de la Vanguardia propuesto por una estética postvanguardista de tal orientación se encuentra doblemente limitado, ya por la exclusiva referencia a

⁴⁴ Así condena Bürger la Neovanguardia -como él la define- de los años cincuenta y sesenta, «La reproducción de 100 latas de Campbell encierra una crítica a la sociedad de consumo sólo para aquel que así lo quiera ver. La Neovanguardia, que renueva la ruptura vanguardista con la tradición, se convierte en un espectáculo sin sentido que permite todo tipo de sentidos.» Peter BÜRGER [40], p. 85.

⁴⁵ Véase Gelz, Andreas, *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 3. No deja de ser interesante para nuestro estudio que los debates franceses de los años ochenta —exceptuando a Lyotard— hayan llevado a Francia, al apartarse de una terminología posmoderna, a ocupar una posición más bien en la «periferia» (*Ibidem*).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 3.

los representantes de *Oulipo*, *Nouveau Roman* y *Tel Quel*: se reduce por un lado (y esto afecta incluso al experimentador y novelista italiano, Italo Calvino), a las variantes esencialmente francesas de la Vanguardia de los años cincuenta, sesenta y setenta; y por otro lado, al ámbito de la literatura y (de su) teoría. De este modo —por sólo citar estos dos aspectos— se eliminan tanto las Vanguardias históricas y las Neovanguardias artísticas (marcadas por Norteamérica) que aparecían condenadas en la *Theorie der Avantgarde* de Bürger, como aquellas Vanguardias, que se hallan al otro lado de las fronteras de Francia, en los supuestos «extremos» de Europa o fuera del Viejo Mundo. Esta constitución del ámbito del objeto mediante la «estética postvanguardista» —como la define Andreas Gelz— es, por supuesto, legítima y surge de las particularísimas discusiones en torno a las Vanguardias literarias y teóricas que tras la Segunda Guerra Mundial se habían desarrollado en Francia y a menudo de manera francoecéntrica.

Resulta revelador que estos grupos, que cuentan a menudo con una base estético-literaria y que argumentan de manera postestructuralista, se presentaran a sí mismos como vanguardia de una teoría «totalmente nueva» de la literatura y la cultura, y alimentaran y calentaran aún más los encendidos debates que se estaban llevando a cabo sobre la Posmodernidad a nivel de la recepción internacional. Si se echa un vistazo sobre la historia de *Tel Quel* y de sus miembros —tan diferentes unos de otros—, se verá enseguida que contribuyeron grandemente a la creación de esa reserva de ideas y conceptos tan importantes para las discusiones en torno a la Posmodernidad, a pesar de que algunos de sus miembros —que todavía se hallaban «a bordo» de la *Théorie d'ensemble* (1968), como Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes o Julia Kristeva— vieran (o quisieran ver) sus propias contribuciones como posmodernas. Las vanguardias de la teoría que se desarrollan en Francia en los sesenta y setenta impulsaron un debate posmoderno que ya se había internacionalizado al superar el horizonte de discusión europeo occidental y norteamericano.

Si se relee hoy desde esta perspectiva un libro como el de Manfred Frank *Was ist Neostukturalismus?*⁴⁷, tan importante y estimulante en su tiempo, se observará cómo ya desde el mismo título se concentra sobre el horizonte de discusión franco-alemán y que se limita a las dimensiones específicamente estético-literarias y filosóficas de forma tal que condicionan los resultados de la investigación. El concepto de neoestructuralismo, que no se ha logrado imponer en los debates internacionales parte de las analogías semánticas que mantiene con el concepto de la «Neovanguardia» esbozadas por Bürger en su *Theorie der Avantgarde*⁴⁸.

⁴⁷ Manfred FRANK, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

⁴⁸ Ya nos hemos referido a la proximidad entre el concepto de Posmodernidad de Habermas y el concepto de Posvanguardia de Bürger; parecidas asociaciones peyorativas parece presentar también (al menos en la recepción de la República Federal de Alemania) el paradigma del término Neovanguardia (Bürger), Neoconservadurismo (Habermas) y Neoestructuralismo (Frank) en relación con el Neoliberalismo (al que todos conducen).

También se puede ver aquí una de las causas de por qué las discusiones francesas —si exceptuamos a unos pocos personajes importantes— a partir de la segunda mitad de los ochenta se fueron haciendo cada vez más «periféricas» y de que París fuera perdiendo su importancia histórica como lugar de creación e irradiación de teorías. La expresión de una «teoría *después* de la teoría» que pasa revista a los debates de los años sesenta y setenta, como la expuesta por Antoine Compagnon en *Le démon de la théorie*⁴⁹, no oculta que de ninguna forma el *daimon* de la teoría ha desaparecido o decaído. El lector de esta retrovisión teñida de melancolía y nostalgia que comienza con la pregunta *Que reste-t-il de nos amours?* podría perder de vista que la fuerza de este demonio es inquebrantable; que la teoría, sin embargo, ha ampliado y cambiado sobre todo su campo temático; y que son otros los lugares en los que ella se encuentra preferentemente y desde los que irradia a nivel global.

Hablar de una «estética postvanguardista» es, sin lugar a dudas, legítimo, pues permite a su constitución temática una gran operacionalidad⁵⁰ dentro de las dimensiones elegidas de espacio, tiempo y ámbito teórico. Esta estética se sitúa al mismo tiempo en los campos de la filosofía y de la (teoría) de la literatura, dentro de una tradición de diálogo franco-alemán. Un diálogo que sólo se ha percibido —como la punta de un iceberg— en la controversia mantenida entre Lyotard y Habermas, pero cuya energía parece haberse agotado hoy. Tanto en la filosofía como en la literatura, ya no existe un «eje franco-alemán» con una proyección mundial.

Puede que el concepto de Posmodernidad, dada su alta complejidad, se presente —precisamente en comparación con el desarrollo de «los» franceses— como menos manejable. En un reciente estudio dedicado a uno de los «profetas de la Posmodernidad», Christine Pries lo ha rechazado claramente, «porque este concepto, en contra de la agitación que ha desatado ni se halla entre los términos centrales de la filosofía de Lyotard ni, como simple palabra clave, hubiera podido seguir a la larga cargándose de contenido»⁵¹. Si el concepto hubiera seguido siendo una «simple palabra clave», habría que apoyar esta opinión. Pero no es este el caso. El pasar por alto una discusión de la Posmodernidad, que en muchos lugares sigue viva y creadora, permite a la autora, liberarse de una discusión que en Alemania se presenta como «agitada» y «carente de contenido», y concentrarse en el ámbito de la «verdadera» filosofía de Lyotard (y en una cuestión que se

⁴⁹ Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

⁵⁰ Andreas GELZ, *Postavantgardistische Ästhetik*, p. 30 s. «Se eligió el título «estética Postvanguardista» porque resulta más fácil operar con la denominación Postvanguardia y se puede reformular mejor en los planteamientos científico-literarios que la denominación no tan específica de la Posmodernidad.»

⁵¹ Christine PRIES, «Prophet der Postmoderne? Jean-François Lyotards Philosophie des Widerstreits im Spiegel ihrer Rezeption», Joseph JURT (ed.), *Zeitgenössische französische Denker, eine Bilanz*, Freiburg, Rombach Verlag, 1998, p. 211.

ha vuelto periférica). No hay duda: desde los años setenta —y en los noventa no se produjo ningún cambio— el concepto de la Posmodernidad viene teniendo bastante mala prensa en Alemania. Y sin embargo éste se relaciona con una constitución del objeto, tan diferente de las Postvanguardias que hemos reseñado aquí, que impide que una pueda ocupar el lugar de la otra. Esta tesis exige naturalmente que hagamos una serie de precisiones.

POSTVANGUARDIA DE MANERA POSMODERNA

No se puede tratar aquí ni de presentar la discusión mantenida a nivel mundial y durante largas décadas en torno a la Posmodernidad ni de intentar delimitar y precisar la terminología que se difunde a veces sirviéndose de artificios con la única intención de elevar su baja operacionalidad. Sin embargo, se puede decir, para tranquilizar algunas «excitaciones», que la terminología de la Posmodernidad no es, desde el punto de vista epistemológico ni de su aplicación, menos segura y estable que la de la Modernidad. Se puede afirmar que en la *scientific community* hay una multitud de definiciones de la Posmodernidad y de la Modernidad, pero ninguna definición consensuada. Este hecho, más intranquilizador que tranquilizador, sirve también tanto para el ámbito de la Vanguardia —ya hemos visto que el término «Postvanguardia» puede ponerse en relación con vanguardias muy diferentes— como para la problemática terminológica de la relación entre Modernidad y Vanguardia, como términos contrarios, complementarios e incluso congruentes. Lo importante es ponerse de acuerdo sobre las coordenadas o dimensiones espacio-temporales y de otro tipo, de estas diferentes cartografías. Como es sabido, el carácter constructivista —sobre todo en relación a sus objetos— es inherente a los conceptos teóricos y no tan sólo de los artefactos literarios.

Retomemos brevemente algunas coordenadas de las discusiones posmodernas anteriores. Las pasadas décadas han puesto de relieve que el término Posmodernidad no se puede limitar al campo de la literatura y de la filosofía (o de la teoría); que en él se hallan de manera inseparable procesos históricos de la internacionalización y de la globalización parcial; que se halla más allá del gran cisma entre la alta cultura y la cultura de masas así como de la cultura popular y cultura de la vida cotidiana, etc.; y que se sitúa —por sólo citar un punto más— en una red de relaciones intensa e intermedial dentro del contexto de los medios electrónicos que van imponiéndose a nivel mundial⁵². Este pequeño esbozo muestra ya

⁵² Naturalmente que el término «Postvanguardia» estaría en condiciones de integrar —y éste sería un desarrollo deseable, aunque no sea previsible— el estado actual de los debates en torno a la Posmodernidad y su terminología. El trabajo de Andreas Gelz señala las posibilidades teóricas de conexión en el campo temático «intermedial» al que acabamos de aludir. Si una ampliación del contenido del término supusiera algún avance en relación con las vías de discusión andadas hasta ahora, y no tuviera de nuevo efectos negativos sobre la «manejabilidad» del concepto «Postvanguardia» —de

con claridad que el término Posmodernidad concibe y construye sus objetos de una forma esencialmente distinta a como lo hacía la Postvanguardia. No existe por tanto la posibilidad de intercambiar los términos. Desde mi punto de vista, se trataría si podemos sacar provecho de la superación de fronteras, relacionada con el concepto de Posmodernidad, de los campos «disciplinados» de la ciencia y del objeto, que funcionan de manera independiente, tanto para el modo de ver de la Vanguardia como para una comprensión de los actuales desarrollos culturales.

Las reflexiones anteriores tratan de poner de manifiesto que el título del presente trabajo, «Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad», no quisiera de ninguna manera señalar o esbozar (como alguno que otro tal vez temiera) una sucesión cronológica, histórico-literaria o histórico-teórica. La imposibilidad de un cambio terminológico de Posmodernidad y Postvanguardia no es el resultado de diferentes fases que se hubieran relevado entre sí, sino de una delimitación muy diferente (y elegida de manera diferente) del campo temático. Es el resultado de intereses cognoscitivos y conceptualizaciones que difieren entre sí, no de una (pos) temporalidad en el contexto de una sucesión.

De esta manera se señala una amplia diferencia que, desde mi punto de vista, es fundamental. Las definiciones divergentes de Postvanguardia parecen —por mucho que las vanguardias, a las que ellas se refieren conceptualmente, traten de diferenciarse entre sí— tener siempre en cuenta una pos-temporalidad, una diacronía más o menos claramente estructurada, conforme a la cual el «después» se une a un tiempo de Vanguardia «verdadera», en la forma que sea —tanto como ruptura radical con esa Vanguardia, como trato lúdico-irónico o como vaciamiento de sentido y renuncia de posiciones esenciales. Sin embargo, no es éste el caso cuando se habla de Posmodernidad. La terminología de la Posmodernidad trató desde el primer momento, como muy bien reconoció Jacques Leenhardt, de evitar una sucesión consecutiva para escapar al «paradigma de las revoluciones y Vanguardias»⁵³. Modernidad y Posmodernidad pueden formar un espacio común estructurable de manera diferente, pero que no se basa necesariamente en una dicotomía entre Modernidad y Posmodernidad.

Esto significa al mismo tiempo que la Postvanguardia puede leerse de manera posmoderna. Si a menudo da la impresión de que la Postvanguardia —tanto negativa como positivamente— parece nacer de la necesidad de las Vanguardias (de su desarrollo histórico), no ocurre lo mismo con la temporalidad (como también la determinación del contenido) de la Posmodernidad. La Postvanguardia aparece

la que se ha servido—, habría que analizarlo desde una perspectiva «postvanguardista» teniendo presente futuros análisis. A. GELZ [50], pp. 228-231.

⁵³ Jacques LEENHARDT, «La querelle des modernes et des post-modernes», *Le texte et son dehors. Autour de la littérature et de son esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 186, «Si le moderne dépasse l'ancien en le totalisant, c'est-à-dire s'installe dans une séquence historique et progressive, le post-moderne cherche au contraire un espace qui échapperait à cette vision consécutive, qui sortirait du paradigme des révolutions et des avant-gardes.»

siempre referida a la experiencia de la Vanguardia, sin embargo la Posmodernidad evita en lo posible una complementación del paradigma vanguardista constituido —aunque esta limitación, como mostraba el texto citado de las *Apostillas* de Umberto Eco, sea de naturaleza ambivalente. Hay razones para esta ambivalencia: la Posmodernidad lleva en sí esa vacuna, ese «poco de Vanguardia», que la protege de una posible recaída en el esquema de las Vanguardias.

Si el término Postvanguardia se refiere siempre a una determinada Vanguardia, su definición dependerá de esa Vanguardia que sólo la constituye mediante su «después». Si la Posmodernidad y la Postvanguardia se diferencian también por tener una temporalidad estructurada de una forma distinta, la discusión sobre la Postvanguardia podría igualmente contribuir de manera importante a la determinación del concepto Vanguardia, algo parecido a lo que ocurrió, desde mi punto de vista, con la discusión sobre la Posmodernidad, que supuso una aportación decisiva para la amplia determinación de la Modernidad o de las Modernidades.

Para ello se ofrecen primeramente dos posibilidades definitorias: bien el término Postvanguardia se relaciona con una única Vanguardia precisa y (re-) construida o bien aparece en cierto modo transhistoricamente en diferentes lugares como iterativo de la Historia de la Literatura y del Arte. En el primer caso sería posible delimitar el término Vanguardia a esa fase concluida que Peter Bürger ha caracterizado como Vanguardia «histórica». Si relacionamos el término Postvanguardia con determinadas constelaciones francesas como *Tel Quel* o (más problemática aun) el *Nouveau Roman*, nos hallaríamos aquí ante una Postneovanguardia, una terminología precisa y paradójica a la vez.

En el segundo caso, el término «postvanguardista» describiría aquellas fases que se relacionan con determinadas Vanguardias —el Surrealismo de Breton, la Vanguardia cubana de los años veinte, la vanguardia brasileña de los años treinta o las latas de sopa del Pop Art. En este caso nos encontraríamos ante un concepto multifuncional que podría registrar paradigmáticamente las diferentes formas de la «liquidación», del «acabamiento» de las Vanguardias. Al mismo tiempo, este diagnóstico se puede poner en relación con la idea de que el tiempo que sigue a la Vanguardia puede ser leído e interpretado también como tiempo anterior a la Vanguardia, con otras palabras, como una posición que se presenta de manera postvanguardista —la de Roland Barthes en la segunda mitad de los años cincuenta— pero que siempre puede transformarse (o proporcionar una nueva interpretación autorreflexiva) en una posición prevanguardista, como la del autor de *Crítica y verdad*. Las fases postvanguardistas ofrecen además un fructífero campo de investigación para los problemas socio-literarios, la teoría de sistemas o la estética de la cultura. El alejamiento de una determinada Vanguardia —podemos sospechar— dice tanto sobre ella como sus manifiestos. A menudo, sin embargo, no se aprecia ningún carácter de manifiesto en la escenificación de una salida de escena.

Si se comparan entre sí las terminologías espacio-temporales de Postvanguardia y Posmodernidad en el contexto de estas reflexiones, la metáfora espacial de una *arrière-garde de l'avant-garde*, empleada por Barthes, parece no poder subsu-

mirse bajo presentaciones postvanguardistas, pero sí bajo presentaciones posmodernas. La Postvanguardia no es precisamente la retaguardia de la vanguardia, sino el último reflejo crítico y la disolución polémica de ella. Sin embargo, desde el punto de vista de la(s) Posmodernidad(es), el final de las Vanguardias es siempre (y quizá también necesariamente) precario.

Para ello se pueden aducir al menos tres causas: primero, porque la Posmodernidad puso a disposición y dispone de los procedimientos, las teorías y los bienes simbólicos acumulados históricamente —bajo la influencia de los vanguardistas; segundo, porque necesita y tiene que disponer, más allá de una estética de la ruptura, del *input* vanguardista como suero de su propia movilidad; y tercero, porque ha transgredido tanto el procedimiento de la destrucción de la institución arte y literatura —el *leitmotiv* de la Teoría de la vanguardia de Peter Bürger—, socavando así (lejos de reincidir en la institución prevanguardista) en una «subversión sutil» las fronteras institucionalizadas y sancionadas socialmente para superar el cisma entre cultura elitista y cultura de masas. Habrá que definir con mayor precisión estos movimientos que, de diferentes maneras, superan estas y otras fronteras.

IMÁGENES DE LA VANGUARDIA, DE LA POSTVANGUARDIA Y DE LA POSMODERNIDAD

En el marco de la teoría crítica de la literatura discutida por Peter V. Zima⁵⁴ que impide una ideologización e imposibilidad de revisión monológica de las opiniones con ayuda de un diálogo interdiscursivo que incluye también el de las constituciones del objeto, habría que comprobar qué relaciones mantienen entre sí los términos Vanguardia, Postvanguardia y Posmodernidad, que acabamos de discutir. ¿Cómo se comportan estos términos entre sí cuando sacamos la teoría de la Vanguardia del espacio europeo? ¿Qué ocurre si concebimos la Vanguardia como praxis estética e intermedial en las relaciones radicales y recíprocas que el arte, la literatura y la cultura popular mantienen con nuestra triada terminológica y, de manera especial, con el término Posmodernidad? ¿Cómo se comportan los esbozos terminológicos aquí expuestos cuando comparamos diferentes (y en parte contrarias) construcciones de objeto?

A estas preguntas sólo podemos dar aquí una somera respuesta. Si interpretamos como postvanguardistas las *Ficciones* de Jorge Luis Borges publicadas en los años treinta, nos preguntamos por las relaciones que estos textos guardan con las actividades vanguardistas y ultraístas del argentino, que había regresado de España

⁵⁴ Véase Peter V. ZIMA, *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen, Francke Verlag, 1989, especialmente p. 56, así como también, del mismo autor, *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London - New Brunswick, The Athlone Press, 1999, de manera especial la parte final «Towards a Critical Theory of Literature» (pp. 205-213).

a Buenos Aires en 1921. De la relación contradictoria entre las mundialmente famosas narraciones y los volúmenes de poesía anteriores o los proyectos de revistas de una Vanguardia europea «traducida» y transformada en un contexto latinoamericano, y de la relación problemática del escritor, nacido en 1898, con sus primeras publicaciones, se puede comprobar la existencia de elementos de ruptura con los planteamientos vanguardistas pero también de apropiación y continuidad de determinados motivos y técnicas procedientes de la Vanguardia histórica. Si relacionáramos la producción literaria de los años treinta con un movimiento de Vanguardia internacionalizado fuera de Europa, se obtendría una imagen más precisa de la Modernidad que la que surgiría de un planteamiento del problema bajo signos posmodernos. Las relaciones de las *Ficciones* llamaron tanto la atención de las teorías de la Vanguardia francesas de los años cincuenta y sesenta —como pueden ser las interpretaciones de Borges hechas por Maurice Blanchot o Michel Foucault— que pusieron en marcha un desarrollo dirigido a la constitución de una estética postmoderna y una teoría propia. Si nos preguntáramos además por esas relaciones cambiantes del argentino con la cultura de masas y la comunicación de masas a lo largo del siglo XX —tan marcado por Borges—, y si analizáramos su comportamiento en las entrevistas de radio y televisión, descubriríamos aspectos que serían apropiados para lograr una aproximación científico-literaria (o ajustada a un estrecho concepto de literatura) al autor de *El Aleph*. Si embargo, serían también apropiados para reconocer, bajo las condiciones de la época de los medios de comunicación de masas de la segunda mitad del siglo XX, determinadas técnicas de la Vanguardia histórica, especialmente de un pretendido efecto de choque: una especie de travestía (y seguramente no de parodia) de la Vanguardia en la Posmodernidad.

Se podría ver lo diferentes e incluso complementarias que pueden ser estas construcciones del objeto desde el punto de vista de la Vanguardia, de la Postvanguardia y de la Posmodernidad, tomando como ejemplo a Boris Vian. Si se observaran desde una perspectiva postvanguardista las traslaciones que Vian hace del arte a la vida, orientadas sobre todo por el Surrealismo francés, mediante el escándalo o la transformación de efectos de choque en formas de presentación literarias y que recuerdan a veces los cuentos de hadas o las pesadillas, serían tan reveladoras como las que surgirían si se observaran adoptando una perspectiva posmoderna. También se podrían tomar los aspectos intermediales, especialmente los fonotextuales (es decir, los existentes entre música y texto), de su creación y relacionarlos tanto con una teoría posmoderna posterior como con la revaluación observable en el autor de *J'irai cracher sur vos tombes* de los géneros presuntamente marginales (caso de la novela policíaca) en relación con la cultura de masas.

Una estética postvanguardista alumbraría retrospectivamente los textos de Borges, Vian o Aub en sus relaciones con la Vanguardia, y ofrecería una nueva perspectiva del desarrollo de las vanguardias (por lo demás muy diferentes). Considerar esta post-vanguardia como posmoderna significaría ponerla en relación prospectiva

con una literatura, arte y cultura que se halla bajo el signo de la Posmodernidad y de sus aspectos ya citados. En el campo de tensiones entre Vanguardia y Posmodernidad, iluminándose mutuamente, se puede entender mejor el nacimiento de una estética posmoderna que precedía a la formación de una teoría posmoderna, y no sólo en el ámbito literario. Se comprendería así también por qué la formulación de una teoría de la Posmodernidad ha podido —y puede que hasta debiera— recibir de vez en cuando (algo fácil de constatar) rasgos vanguardistas.

El arte y la literatura se podrían estructurar internamente, bajo el signo de la Posmodernidad, de tal forma que el escribir, el pintar o el comunicar permitirían diferenciarse en tres fases: *antes*, *durante* y *después* de la creación teórica. Si se clasificara a Borges, Vian o Aub (por seguir con estos tres ejemplos) en la fase anterior a la teoría de la Posmodernidad, a los representantes de las Vanguardias literarias de los años sesenta y setenta, como Kristeva, Barthes, Calvino o Eco, habría que incluirlos en la fase de la formación de la teoría posmoderna —dando así una imagen distinta de la que se obtendría desde la estética postvanguardista. A la tercera (y por ahora última y, al mismo tiempo, transitoria) fase bajo el signo de la Posmodernidad corresponderían las técnicas de escritura tan diferentes como las de Diamela Eltit o Zoé Valdés, Marie Redonnet o Raphaël Confiant, Juan Manuel de Prada o Juan Villoro, así como la creación teórica del ya mencionado Antoine Compagnon.

¿DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD — ANTES DE LA VANGUARDIA?

En un ensayo publicado en mayo de 1975 con el título «Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad», Roland Barthes se volvía a ocupar de Bertolt Brecht que, desde los años cincuenta, los tiempos del *Théâtre Populaire* y de la representación parisina de la *Mutter Courage*, le venía fascinando y que parecía prometer una salida al dilema de la Vanguardia. En este trabajo, que se puede leer simultáneamente como una larga reflexión sobre el camino recorrido desde aquellos años cincuenta, escribía Barthes:

Tout ce que nous lisons et entendons, nous recouvre comme une nappe, nous entoure et nous enveloppe comme un milieu: c'est la logosphère. Cette logosphère nous est donnée par notre époque, notre classe, notre métier: c'est une «donnée» de notre sujet. Or, déplacer ce qui est donné ne peut être que le fait d'une secousse; il nous faut ébranler la masse équilibrée des paroles, déchirer la nappe, déranger l'ordre lié des phrases, briser les structures du langage (toute structure est un édifice de niveaux). L'oeuvre de Brecht vise à élaborer la pratique d'une secousse (non de la subversion: la secousse est beaucoup plus «réaliste» que la subversion); l'art critique est celui qui ouvre une crise: qui déchire, qui craquelle le nappé, fissure la croûte des langages, délie et dilue l'em-

poissement de la logosphère; c'est un art *épique*: qui discontinue les tissus de paroles, éloigne la représentation sans l'annuler.⁵⁵

Brecht ya no señala aquí el camino *desde* la Vanguardia sino *en* la Vanguardia — claro está, desde una logoesfera que podemos definir como posmoderna. Una retórica de la perturbación y de la destrucción, del desgarramiento y de la liberación, del forzamiento y de la ruptura, que cae como una cascada y un lenguaje casi épico-emancipador en el que arde todavía la chispa de la utopía (y con ello la de la creación a partir de la destrucción).

La Vanguardia es recogida en la Posmodernidad. Y lo es de tal manera que en nuestra logoesfera actual —Barthes hubiera utilizado antes el término intertextualidad— encontramos a diario formas y técnicas vanguardistas tanto en los anuncios de coches o cervezas como en los conciertos de Alice Cooper o de Michael Jackson. Un hecho que a primera vista podría ser considerado como una «victoria» de la Vanguardia. Pero no olvidemos que la vacunación en las *Mythologies* de Barthes designa a la primera de aquellas figuras que él había puesto de relieve y con cuya ayuda la burguesía habría mantenido su mundo y sus mitos⁵⁶. La Vanguardia, me parece, es ese suero que se debe inyectar una y otra vez, y también con cierta regularidad, en las venas de una estética postvanguardista y, más aún, de una estética posmoderna para poder mantener y garantizar su funcionamiento. ¿Es la Posmodernidad adicta a la Vanguardia? ¿O es la Vanguardia una adicción?

Teniendo esto presente, se comprobará la validez de la observación de Hugo Achugar cuando se pregunta por la función que, desde una perspectiva actual y posmoderna, otorgamos a la Vanguardia histórica: «¿La vanguardia es parte de la modernidad o su cancelación y por lo mismo el comienzo de la posmodernidad?»⁵⁷ En la actualidad resultaría incluso mucho más difícil dar una respuesta a esta pregunta de si la vanguardia cierra una estética de la ruptura y con ello de la modernidad. Pues nuestro modo de ver la Vanguardia histórica ha cambiado tanto durante la última década con la creciente toma en cuenta de las Vanguardias extraeuropeas que una teoría unitaria de la Vanguardia, que se siguiera basando en una estética de la ruptura y de la destrucción de la institución arte parece ya indefendible. Las líneas de las rupturas con la tradición se pueden releer como flexuras; desde una perspectiva posmoderna, las continuidades han pasado a ocupar el primer plano.

⁵⁵ Roland BARTHES, «Brecht et le discours, contribution à l'étude de la discursivité», Roland BARTHES [16], vol. II, p. 261.

⁵⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 713 (acentuando aquí todavía el efecto compensatorio), «Ce traitement libéral n'eût pas été possible, il y a seulement cent ans; à ce moment-là, le bien bourgeois ne composait pas, il était tout raide; il s'est beaucoup assoupli depuis, la bourgeoisie n'hésite plus à reconnaître quelques subversions localisées, l'avant-garde, l'irrationnel enfantin, etc.; elle vit désormais dans une économie de compensation, comme dans toute société anonyme bien faite, les petites parts compensent juridiquement (mais non réellement) les grosses parts.»

⁵⁷ Hugo ACHUGAR [34], p. 238.

Como ya ha puesto de relieve el fracaso del modelo explicativo propuesto por Umberto Eco, tanto en la Vanguardia como en la Posmodernidad, la reflexión sobre el arte es una parte del arte, un componente del decir. Es difícil encontrar un ejemplo mejor para ello que el género vanguardista *par excellence*, el manifiesto⁵⁸. Su oscilar entre lenguaje y metalenguaje, y a menudo entre dicción y ficción, lo convierte en un objeto de estudio que no sólo es importante para la discusión sobre la Vanguardia sino también para la discusión sobre la Posmodernidad. Sin embargo, en estos planteamientos y horizontes del problema pudiera estar el significado actual de las vanguardias —y no sólo el significado de las Vanguardias actuales: las vanguardias no se han vuelto históricas—ni siquiera las Vanguardias «históricas», sino que marcan, como parte de una Modernidad radicalizada, la entrada en un espacio cultural común que actualmente no pasa repentinamente de la Posmodernidad a la Vanguardia, porque la primera se inyecta continuamente su vacuna para combatir sus inmunodeficiencias o para no caer en otra ebriedad. Volviendo al maravilloso y multifacético texto de Max Aub: no en balde, Jusep Torres Campalans había abandonado el Viejo Mundo y se había ido al país de los alucinógenos naturales y no artificiales. En un movimiento que traspasa todas las fronteras y no obedece a la estructura circular y paradigmática del viajero europeo, incluyendo a Antonin Artaud, el protagonista de la obra de Max Aub ya no regresa al Viejo Mundo. En sus movimientos espaciales y hermenéuticos, quizá podamos ver un anticipo de esos nuevos espacios a los que nos conduce una Posmodernidad vacunada con «un poquito» de Vanguardia.

Traducción: Antonio Angel Delgado

The analysis of one of Max Aub's most brilliant novels, «Jusep Torres Campalans» (1958), allows us a deep insight in the complex relationship between the «historic» Avantgarde and the Neoavantgardes of the sixties and seventies as well as between postvanguardist aesthetics and (the cultural space of) Postmodernity. Focussing different forms of the break with the break of tradition, this essay deals with the avantgardist vaccination of postmodern cultural practices.

KEY WORDS: Max Aub, Historic Avantgarde, Postavantgarde, Postmodernity, Aesthetic Theory.

Fecha de recepción: 4 de Febrero de 2002.

Fecha de aceptación: 26 de Julio de 2002.

⁵⁸ Véase los dos volúmenes editados por Wolfgang ASHOLT/ Walter FÁHNDERS (eds.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 - 1938)*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 1995; y Wolfgang ASHOLT/ Walter FÁHNDERS, 'Die ganze Welt ist eine Manifestation'. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.