

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 5, Diciembre 1996

Las aporías de la vanguardia: Asedios inconclusos

Laura Scarano

pp. 31-37

# Las aporías de la vanguardia: Asedios inconclusos

Laura Scarano

## 1. Del desconcierto como instrumento de indagación crítica

El problema de la vanguardia, como pocos, surge en mi especulación crítica como un objeto resistente a miradas esquemáticas o simplificadoras. Y en el ejercicio teórico de pensarlo como objeto de la crítica, el móvil más recurrente para perseverar en su estudio ha sido para mí el desconcierto, como actitud generadora de interrogantes. Desconcierto resultante de su emergencia histórica en un abanico de manifestaciones plurales; pero también desconcierto de la metacrítica que ha generado, casi siempre contradictoria y aporética. De ahí el título de estas reflexiones: la vanguardia parece constituirse en el gesto de la aporía, constituyéndose ésta en un núcleo conflictivo que crece en sus contradicciones y tiene la no resolución como dirección de su movimiento especulativo.

Pero, además, no es legítimo concebir a estos comentarios sino como “asedios”, tanteos, tentativas, ejercicios que quizás incursionen también ellos en miradas encontradas; y por añadidura “inconclusos”, porque no puede ser de otra manera la especulación sobre un objeto que hace de su condición problemática su emblema.

## 2. Del carácter aporético de la vanguardia (y de estas reflexiones)

Hans Magnus Enzensberger tituló su ensayo de 1962 con el sugestivo rótulo de *Las aporías de la vanguardia*, para señalar las premisas y actitudes autocontradictorias del movimiento. En este sentido, parecía rescatar antiguas afirmaciones de Charles Baudelaire, quien en 1860 rechazaba el término por postular un inconformismo artístico encapsulado en una metáfora que implicaba una fuerte disciplina militar: “La literatura de vanguardia. Esta tendencia a las metáforas militares es un signo del espíritu, no militante en sí, pero hechos para la disciplina –es decir, para la conformidad–, espíritus congénitamente domésticos, belgas que sólo pueden pensar en sociedad” (*My Heart Laid Bare*; cit. en Calinescu, 1987, p. 113).

Para Baudelaire, las aporías surgían ya en el siglo XIX del (incipiente) uso cultural del término vanguardia. Y la primera de ellas es la que Enzensberger destaca a partir de las frases iniciales del *Primer Manifiesto Surrealista de Breton*: “La nueva doctrina cristaliza, como siempre, alrededor de su grito por la libertad absoluta. La palabra fanatismo es ya una indicación de que esta libertad se puede adquirir sólo al precio

Argentina. Doctorada en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Dirige el grupo de investigación “Semiótica del discurso”, y es vice-coordinadora de la Maestría en Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde se desempeña como profesora titular y directora del Área de Literatura Española (CE.LE.HIS.). Es autora de más de 30 artículos en revistas de la especialidad y co-autora de tres libros: *La voz diseminada* (Biblos, 1994); *Marcar la piel del agua* (Beatriz Viterbo Ed., 1996); *Entre-textos. Estudios de literatura española* (Biblos, 1996).

de una disciplina absoluta: en pocos años, la guardia surrealista se transforma ella sola en un capullo de reglas" (Calinescu, 1987, p. 123).

El concepto de vanguardia parece surgir desde sus orígenes mediante un fenómeno de "transferencia" entre esferas. Lo define bien Matei Calinescu (en un excelente capítulo donde pasa revista a las definiciones históricas de la vanguardia en su relación con la modernidad) como "el grupo de escritores y artistas avanzados que transferían el espíritu de la crítica radical de las formas sociales al dominio de las formas artísticas" (1987, p. 115). Esta transferencia supone la bifurcación desde su inicio de lo

que Renato Poggioli llamó "las dos vanguardias", la política y la artística (1964, p. 12). La búsqueda de confluencia entre ambas sería su principal programa ("revolucionar el arte para revolucionar la vida"), programa éste no siempre operante en términos históricos, de lo cual se generarían no pocas contradicciones. Una de las más advertidas es la progresiva asimilación de la misma ruptura vanguardista por el propio sistema que era blanco de sus ataques. La "institucionalización" de la vanguardia como "moda" artística, ya desde los '60, fue advertida por varios críticos, que vieron en su "popularidad" y su conversión en "mito cultural de los '50 y '60" una forma de muerte. Para Barthes "la vanguardia se estaba muriendo porque era reconocida como artísticamente significativa por la misma clase cuyos valores rechazaba drásticamente" (Calinescu, 1987, p. 122).

En la misma línea, Irving Howe reflexionaba: "En la guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa algo ha ocurrido recientemente que ningún portavoz de la vanguardia logró anticipar. Una fuerte enemistad ha dado paso a unos abrazos permisivos,

la clase media ha descubierto que los más fieros ataques a sus valores pueden ser convertidos en gratos entretenimientos, y el artista o escritor de vanguardia ha de enfrentarse al único reto para el cual no estaba preparado: el desafío del éxito" (Calinescu, 1987, p. 123). Conversión y asimilación que habría logrado neutralizar la carga demoleadora del programa y de la práctica de la vanguardia.

Entre tanto, el proceso semántico del término cristalizó en una serie de postulados casi incuestionables. Calinescu cita una serie de afirmaciones de los propios practicantes de la vanguardia que nos darán pie

para especular sobre el programa teórico del movimiento:

- Guillaume Apollinaire concebía la vanguardia como "extremismo" que incluía tendencias experimental y artísticamente revolucionarias (p. 119).

- La máxima anarquista de Bakunin, "destruir es crear", suponía el rechazo del pasado y el culto al nuevo en una actitud fuertemente iconoclasta (p. 120).

- Eugene Ionesco definía la vanguardia "en términos de oposición y ruptura", no un estilo sino un anti-estilo para el

cual "el hombre de vanguardia es el oponente del sistema existente" (p. 121).

Todas estas premisas pueden ser agrupadas en lo que Calinescu define como "cultura de la crisis" (p. 126). Puesta en crisis que supuso el rechazo de categorías como las de orden, racionalidad, inteligibilidad, comunicación. Pero la otra matriz complementaria que, en mi opinión, explicaría mejor el programa de la vanguardia, es la de una clara autoconciencia, que se resuelve en desmantelamiento de la tradición y movimiento autodestructivo, como punto de arranque de una ruptura epistemológica. Dicha autoconciencia emerge de un ejercicio de análisis crítico como



operatoria textual, por el cual la escritura pretende exorcizar los antiguos mitos artísticos que la mantenían sujeta al orden racional de la cultura. Una “contra-gramática” como “contra-cultura” que construye un estilo para proponerlo como anti-estilo, desde un arte que se predica como anti-arte.

Ejercicio de la crisis, autoconciencia operante y experimentalismo iconoclasta parecen ser imágenes que dibujan bastante acabadamente el gesto vanguardista. Pero me interesaría pensar cómo se articulan estas notas en la dinámica misma del concepto de vanguardia como instrumento crítico. Sobre la vanguardia se ha especulado en general siguiendo dos ejes:

1. El eje formal, considerando la vanguardia como práctica artística desde su emergente, los textos. Se ha dicho que los textos vanguardistas se constituyen a partir de una particular “poética de desvío” de la norma del lenguaje, extremando el proceso de “extrañamiento” o “desautomatización” (Schklovsky). Esta postura crítica entendería la vanguardia primariamente como revolución estético-lingüística, y su extremo sería convertirla en una codificación retórica (donde el experimentalismo lingüístico y la práctica del desvío son las herramientas de comprensibilidad hermenéutica). Esta postura daría pie a la aplicación del concepto no sólo a un segmento histórico único (la vanguardia de los '20), sino a varios sucesivos, viéndola como “modalidad” (en el ámbito español, Paul Ilie defiende esta postura más general). Esto explicaría su movilidad y ubicuidad: la denominación de “segunda vanguardia” a los '50 y '60 o “neovanguardia” a sucesivos experimentalismos contemporáneos.

2. El eje ideológico, viendo la vanguardia como fenómeno cultural que incluye una “poética”, “un programa teórico”, “una militancia” (como postulaba Breton en su *Segundo Manifiesto*). Esta postura intenta ver el funcionamiento sincrónico de aquellas dos vanguardias que Poggioli veía fatalmente “divorciadas” en la mayor parte de sus manifestaciones históricas. Afines a esta postura son las polémicas entre Luckács y Brecht, con la proclamación por parte de este último de la vanguardia como auténtica revolución estética por la vía de la experimentación lingüística; o bien la posterior entre Adorno y Benjamin, que me gustaría considerar más detenidamente para analizar algunas de sus implicancias.

Adorno consolida un pensamiento sobre la vanguardia como sinónimo de “verdadero arte”, en contra de la amenaza que para él significan los procesos de masificación de la cultura. El arte está pensado dentro de la cultura, y en el siglo XX, con la tecnificación de la sociedad, habría surgido un “arte para

consumistas” que Adorno condena (englobando diversas manifestaciones de dispar factura como el kitsch, jazz, rock, cine, fotografía, etc.). Adorno coloca el “extrañamiento” en el centro mismo del movimiento por el cual el arte se constituye como tal, pues el extrañamiento es la condición básica de su autonomía: “En la era de la comunicación de masas el arte permanece íntegro precisamente cuando no participa en la comunicación” (Martín Barbero, 1987, p. 55). Precisamente allí reside el “aura” del arte, en ese radical extrañamiento que provoca y le garantiza su autonomía, su espacio de privilegio, su alejamiento de la masa. Teoría del aura que parece equipararse peligrosa y reductivamente a una teoría sobre la vanguardia como única posible manifestación de tal “verdadero arte”.

Benjamin, más interesado por los márgenes, los géneros menores y fronterizos, busca reinsertar el pensamiento estético en los parámetros de la nueva sociedad para ver cómo esas nuevas condiciones de producción tecnificada también afectaban el espacio de la cultura y la producción y recepción del arte. Jesús Martín Barbero enfatiza la falsa reducción de que fue objeto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* como canto al progreso tecnológico, reduciéndose a una homología la “muerte del aura” y la “muerte del arte” (1987, p. 57). Desde esta reducción sólo sería arte la vanguardia entendida como rescate del aura y autonomía estética. A diferencia de la experiencia estética de la “alta cultura”, cuyas cifras son la sublimación del arte y el extrañamiento, la clave de la percepción estética en la “cultura de masas” se halla en el uso y el reconocimiento, “la percepción” o “conquista del sentido para lo igual en el mundo” (Martín Barbero, 1987, p. 58). Cine o fotografía violarían el aura adorniana, mientras que para Benjamin la re vincularían con la praxis social, apuntando a una nueva percepción, la del reconocimiento, el acercamiento, que viene a replantear de modo fundamental las condiciones de existencia y comprensibilidad histórica del arte.

Esta disputa, más que acercarnos a acotar el término de vanguardia, nos ayuda a ver las complejas redes tejidas en torno a él, las dependencias con otras concepciones (el arte, la sociedad, su función) y la “inflación” semántica que el mismo vocablo conlleva, convirtiéndolo más en fuente de equívocos que en instrumento de clarificación teórica o herramienta de operaciones críticas. Cabe preguntarse (y desde allí considero que no hay otra posible lectura del fenómeno que la que emerge del desconcierto) si a estas alturas puede aún ser un término útil para la tarea crítica y qué es lo que él realmente designa. ¿Es sólo un rótulo o marbete clasificatorio que apunta a una codificación estilística

(función meramente tipológica dentro del paradigma artístico), o bien describe un fenómeno cultural que excede la función de mero nomenclador de una retórica cristalizada?

### 3. Acerca de las implicancias de la noción historiográfica de vanguardia

Jaime Brihuega define el problema con claridad: por su “exuberante capacidad metafórica”, el concepto de vanguardia tuvo una aceptación inmediata en la cultura occidental, apoyado en un pacto tácito que hizo lícito el uso universal del término a pesar de reconocer su ambigüedad e indefinición. La noción parece actuar “simultáneamente como elemento sistematizador, como criterio reductor y como cuadro categorial de valores estéticos, historiográficos, económicos, es decir, sistematiza el conjunto de la cultura [artística], provoca una elección y la correspondiente descalificación del resto no valorado” (Brihuega, 1981, p. 33). Coincidimos con su planteo revisionista, por el cual la definición de vanguardia debe superar “la mera sintomatología de las actitudes elevadas a regiones quasi-metafísicas” (p. 21). Por otro lado, aboga por evitar miradas teóricas como las de Poggioli o Guillermo de Torre, que focalizan el “hecho individual y la cultura de grupo [...] pero marginan la dimensión mercado: se escamotea el cliente potencial o virtual cuando es justamente el mercado el que puso en marcha la maquinaria de la heterodoxia, la automarginación, la prospectiva y la redención vanguardista” (p. 20).

En la tarea historiográfica, la vanguardia parece constituir un auténtico “callejón sin salida”. ¿Es sólo la tipificación de un período histórico restringido (los años 20)? ¿Nos brinda una plataforma metodológica más amplia? ¿Supone una sanción ideológica operando como instrumento de contundencia discriminadora? Su tan mentado nexo “vanguardia política-vanguardia artística”, ¿es una mera fórmula retórica? Estos y otros interrogantes dispersos en el trabajo de Brihuega sobre las vanguardias visuales en España, tienen como corolario dos conclusiones fecundas. La primera apunta a afirmar que la vanguardia es, además de un instrumento historiográfico, una noción histórica cuyas variaciones diacrónicas es necesario fijar, pues ampliarla “contribuiría a aumentar la ceremonia de la confusión” (p. 71). La segunda la delimita como concepto teórico en términos relativos: [concepto] “tras el que sólo estará parapetada la noción que, en cada momento y desde cada frente, tuvo una existencia virtual en la ideología artística de la época” (p. 66), renunciando a su carácter universal, a ser clave de una exégesis, a su valor como monopolio explicativo.

Con similares argumentos, el concepto de vanguardia como “travesía”, que propone Noé Jitrik privilegia el desplazamiento (temporal y espacial) a la focalización inmovilista del gesto vanguardista. El término define “la confluencia de una multiplicidad de manifestaciones particulares que encuentran luego sus puntos en común, sus entendimientos, en un friso muy amplio cuyo trazado corre por cuenta de los historiadores o los críticos” (Jitrik, 1995, p. 8).

### 4. En torno a la vanguardia como problema en una agenda de estudios culturales

Uno de los problemas que más arriba advertíamos es la (quizás fatal) involuntaria reducción de la discusión a dos ejes: estilo o ideología, con los consecuentes cruces que puedan resultar entre ambos, sujetos a definiciones históricas. Creo que sería más productivo abordar el concepto desde otras dos facetas complementarias que no parecen traducir el binarismo fondo-forma que arrastra como secuela la anterior distinción. Se trata de ver la vanguardia como práctica escritural (en tanto estilo y programa de escritura) y como proyecto cultural.

Peter Bürger, en su tan conocida *Teoría de la vanguardia* (1974), intenta refutar de algún modo a Adorno en su concepción de la vanguardia como arte autónomo. Sin embargo, su pensamiento parece partir y acabar en el análisis de la vanguardia como programa estético e ideológico, sin corroborar sus tesis con la práctica escritural misma. Mi lectura de Bürger reconoce en sus tesis dos articulaciones, que entrarán en conflicto provocando aquellas aporías mencionadas, al menos en el caso específico de las vanguardias españolas (que es mi campo de especialización crítica).

Apoyado fundamentalmente en el *Segundo Manifiesto* de Breton, Bürger proclama para la vanguardia, una militancia de ruptura poética y política, y define el núcleo de su proyecto como el “restablecimiento de los vínculos entre praxis artística y praxis vital-social” (1974, p. 62), que liquidaría el viejo concepto de “autonomía” (cap. II), entendida como desvinculación de ambas esferas. Esta propuesta parece difícilmente aplicable a las vanguardias “autóctonas” en lengua española, ya que, si la vanguardia es un programa militante que trata de fundir arte y vida y se contrapone formalmente con la “teoría de la pureza”, este programa en España no se rompe de modo alguno, sino más bien se consolida la teoría de la autonomía artística (en una clara genealogía que parte del programa romántico presimbolista de Bécquer, se consolida con Jiménez y tiene su culminación en Salinas o Jorge Guillén). Si la vanguardia es concebida como movimiento de exigencia revolucionaria y reclama paralelamente una militancia

ideológica, señala bien Antonio Monegal que “el modelo de Bürger es insuficiente para dar cuenta del caso español: las consideradas vanguardias autóctonas como el ultraísmo o el creacionismo no se amoldan a lo que para Bürger son las vanguardias históricas. Lo que dice no es aplicable a todo movimiento llamado vanguardia, pero sí refleja con precisión las aportaciones específicas del dadaísmo y el surrealismo francés [...]. En España ninguno de los poetas cuestiona la autonomía del fenómeno poético que el legado de sus maestros, Ortega y Juan Ramón, tiende a subrayar. Sus obras están regidas por principios estéticos en los que no tiene cabida la gratuidad del signo y nunca retiran por completo la invitación a ser interpretadas” (1991, p. 60).

El concepto de vanguardia se le vuelve a filtrar –y consolidar– a Bürger cuando trata de definirla como programa de escritura, ya que el segundo pilar sobre el que asienta su definición de la vanguardia es la “anti-representación” (p. 15), la intransitividad, el énfasis en la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad, la liberación de la lógica racional y represiva de la vida para obtener una “artisticidad” pura, su autorreferencialidad constitutiva. El prologuista a la edición en castellano, Helio Piñón, advierte que con esto Bürger reformula de otra manera el concepto de autonomía: “El objetivo común a todas las vanguardias sería entender el objeto como marco de su propia interpretación [...]. El lenguaje construye la realidad, no refiere un mundo pre-existente. [...] La vanguardia rechaza la idea de representación” (Bürger, 1987, p. 15). Este postulado, más que el primero, parece constituir, desde mi lectura, la clave del programa de la vanguardia, pues da pie para entender la práctica escritural como autorreferencial, por la cual la escritura expone su mismo proceso de constitución discursiva: “Práctica que abandona el comentario para asumir plenamente la acción creadora, entendida como producción de una realidad liberada de su existencia” (p. 15). El texto deja de ser “expresión de” otra cosa fuera de sí, para ser un texto “objeto de su propia dinámica de constitución. [...] El arte es intransitivo” (p. 9), con sus propias leyes y legalidad. No es más que el concepto de autonomía o “especificidad”, analizado desde la práctica escritural, que supone un gesto, un estilo y un programa teórico simultáneamente. En esta línea, parece muy acertada la visión de Luiz Cozta Lima (1986), para quien la “ruptura de la mimesis” es el gesto cristizador del programa vanguardista, delatando sus profundos nexos con el programa del romanticismo y del modernismo.

Desde otra línea de discusión, quisiera retomar como último aporte ciertas reflexiones de Raymond

Williams en su artículo “El lenguaje y la vanguardia”, en que el autor trata de desmontar las miradas teóricas monolíticas que se han construido en torno al movimiento, abogando por advertir sus simultáneas y contradictorias tendencias. Por un lado intenta cuestionar la identificación entre “escritura moderna y escritura vanguardista”, apoyada en “determinadas actitudes hacia el lenguaje que la teoría puede hacer coincidir por generalización o por analogía” (1989, p. 42). Esta operación, si no de identificación al menos de desplazamiento y continuidad de una similar concepción del lenguaje como autosuficiente –que yo misma he suscripto (Scarano, 1994, pp. 21-22)–, aparece sin embargo como plausible en su posterior argumentación donde, si bien apuntando diferencias, acaba predicando análogas afirmaciones de ambas y confirmando una genealogía que reconoce en el concepto (y epistemología) de “moderno” las raíces de la postura “vanguardista”. Así, Williams advierte dos concepciones históricas de “lo moderno”, como “época histórica” y como “contemporaneidad eterna”. Si de la primera deriva el concepto de “vanguardia” como futuro y prospectiva, de la segunda acepción deriva para él una generalización del arte y del lenguaje que se bifurcó entre “una [modalidad] que considera el lenguaje como material dentro de un proceso social” y “otra que, como en varios movimientos de vanguardia, ve en el lenguaje un agente bloqueador o entorpecedor de la auténtica conciencia”. Si la primera “tiende a formas que se comprometen con la historia y con estructuras sociales concretas”, la segunda genera formas donde “el acto creador está en primer plano” (p. 52). Extendiendo su argumento al caso específico de las vanguardias españolas, podríamos decir que estas consolidaron sin duda alguna esta segunda tendencia y aportaron una práctica escritural apoyada en una teoría de corte idealista (como nueva cristalización del imaginario de lo “inefable” al que Williams mismo alude). Más aún, refuerza esta segunda acepción al suscribir la idea de Schklovsky de “la resurrección de la palabra” como clave ideológica de la vanguardia, a la que añade “la exclusión o devaluación deliberada de todo significado referencial” (p. 44).

Considero importante para la presente discusión la defensa que hace Williams de una operatoria crítica que distingue en la historia cultural “un conjunto de tendencias de escritura que tuvieron aquí y allá resultados específicos” (p. 43). El objetivo queda pues definido: “en las diversas corrientes que se engloban en el movimiento moderno o en la vanguardia [advierto otra vez sobre esta equivalencia, arriba cuestionada por él mismo], tenemos que dirigir nuestra mirada hacia las diferencias radicales de la práctica realizada en el ámbito de algo que se puede ver,

con demasiada ligereza, como una orientación común” (p. 43).

Como programa dentro de una agenda de historia cultural, parece pertinente rescatar su propuesta, sólidamente imbricada en esta mirada aporética y centrífuga que venimos aplicando en el presente trabajo: “Lo que tenemos que analizar en realidad no es un solo punto de vista respecto al lenguaje en la vanguardia o en el movimiento moderno. Por el contrario, es preciso identificar tendencias diferentes y en muchos casos opuestas entre sí, tal como se han materializado en el lenguaje. Esto nos exige, evidentemente, trascender definiciones convencionales como práctica vanguardista o texto moderno. El análisis formal puede contribuir a ello, pero sólo si se basa sólidamente en el análisis de tendencias” (p. 54).

### **5. A propósito del sujeto vanguardista (los rostros de la aporía):**

Analizando las alternativas de constitución de un nuevo sujeto en la práctica vanguardista, quisiera añadir otro margen de reflexiones que colabora con el concepto de aporía (el cual, a estas alturas, ya aparece como constitutivo del programa de la vanguardia, o mejor de “las vanguardias”). El nuevo sujeto emergente de las fisuras del lenguaje no parece desarticularse más que como efecto de lectura caótica y descentrada. Desde los textos un yo pretende tiranizar la lectura imponiendo su propia lógica estética (aunque irracional, no carente de dirección). Su aparente antiteleología enmascara en un estallido y volatilización de voces a un sujeto que busca afirmarse como omnipresente (no siempre con éxito), y que sólo como efecto de lectura se despliega en máscaras y ecos, posturas diversas y muchas veces antagónicas. Este proceso que exhibe buena parte de las antinomias constitutivas de la vanguardia aparece paradigmáticamente desarrollado en el surrealismo español.

En un trabajo sobre las voces de la vanguardia en García Lorca (Scarano, 1995), reflexionaba cómo se profundiza en su poesía la dialéctica ya abierta con el “otro”, la instancia dialógica que abre una brecha en la especificidad monolítica del sujeto de la modernidad. Es por estas fisuras donde comienza a resquebrajarse el primer y más consistente programa de la vanguardia: el del montar un ego trascendental y demiúrgico, poseedor de las claves de significación poética, creador de orbes textuales alternativos. La violenta subversión de la lógica del enunciado, el fluir onírico y disparatado de imágenes apocalípticas, esa contra-gramática que hegemoniza el discurso surrealista no es sin embargo —como se ha dicho— el símbolo de una ruptura con las estéticas anteriores. Por el con-

trario constituye otro registro fracturado que abona la tesis de autonomía del lenguaje de la modernidad poética. Es la culminación del programa trascendentalista del arte que, en palabras de Jürgen Habermas, define “el proyecto de la modernidad artística que va desde la obra de Baudelaire, se despliega en los movimientos de vanguardia y finalmente alcanza su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo” (1983, p. 21). Esta escritura vanguardista es deudora de aquella “teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo” que define para Pierre Bourdieu el proyecto moderno (1971, p. 141).

Lo que cierta crítica mayoritaria ha denominado en España “Generación del 27” (García Lorca, Cernuda, Guillén, Salinas, Alberti, Aleixandre, entre otros), utilizando el reductivo esquema generacional, no es sino la poética de las vanguardias, que en España no emergen como un movimiento de ruptura contra el modernismo y simbolismo precedente, sino que se erigen como su culminación (proclamando a viva voz, por otra parte, la paternidad estética de Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna). Consolidan pues un modelo discursivo montado sobre esta matriz trascendentalista, la construcción de un poeta carismático y de un lector minoritario e iniciado, la radical autonomía del lenguaje, la desvinculación entre praxis artística y praxis vital. La vanguardia representó la fase climática de este proyecto de la modernidad, aunque también anticipó, a través del discurso surrealista de algunos de sus mejores textos, sus futuras grietas.

Las voces de la poesía de García Lorca, quizás como ningún otro poeta español, ponen en escena la paradoja constitutiva de la vanguardia: la radicalización de un programa de escritura que no puede llevar más que a su propia autoanulación. Como bien lo ha visto Francine Masiello para las escuelas argentinas de la época: “El yo de la poesía de vanguardia es el super-yo, superior a la gente común y con mayor capacidad de interpretar el arte y la sociedad, el que controla el mundo que describe. Pero la vanguardia cede a sus propias contradicciones revelando premisas fraudulentas para la subjetividad. Si defiende al principio su creencia en un sujeto unificado, más tarde admite el fracaso de este proyecto” (1986, p. 21). Como vemos en García Lorca, la escritura va minando progresivamente esta confianza (logocéntrica) en el yo como dueño de su lenguaje, porque paulatinamente el orden del “otro” emerge en el discurso, desafiando su hegemonía, creando dudas sobre su estabilidad y poder de control. Comienza lo que en los años '40 y '50 se agudizará como “el colapso de la identidad dentro del lenguaje”, y este fenómeno “compromete definitivamente la idea de una única

voz homogénea y del control de los significados del texto”.

En términos culturales, la vanguardia representó un hito legitimador del control de la cultura por el artista comenzado en el fin de siglo, y como agudamente concluye Masiello, “una batalla por el control de los signos que organizan la sociedad” (p. 21). Podríamos aventurar nosotros que, más que en el programa teórico o en los manifiestos militantes y comprometidos de los practicantes de la vanguardia, es en su praxis textual donde “el escritor mantiene la ilusión de que el sujeto es una identidad fija, responsable de la producción de todo significado” (Masiello, 1986, p. 16); progresivamente serán estos mismos signos verbales desconcertados y en fuga los que van a convertir al escritor en “víctima de su propio uso del lenguaje y de la forma literaria”. Este es el doble programa y la fatal paradoja de nuestras vanguardias, experiencia que la escritura de García Lorca como muy pocas exhibe y desnuda.

## 6. Pensar la vanguardia, pensarse desde la vanguardia

Quiero añadir—como comentarios finales— que asumir la vanguardia como programa intelectual su-

pone pensarla como objeto y pensamos, inexorablemente, como sujetos anclados en lo que hoy ya puede llamarse “la tradición de la vanguardia”.

Como actores sociales y como críticos culturales, no podemos desconocer nuestro profundo arraigamiento en las huellas que ha abierto la vanguardia en nuestra manera de pensar el arte y su conexión con la historia, la palabra y su potencial demoleedor de la razón ordenadora

Aquella lógica transitiva por la cual se experimentaban las producciones simbólicas como la traslación nominalista de cosas a palabras, el pasaje metonímico de lenguaje a realidad y viceversa, ha sido desmantelados por las premisas revolucionarias del pensamiento cultural de la vanguardia. Pensamiento que se ha convertido en práctica no sólo artística sino cultural, que impregna nuestros mismos comportamientos cotidianos y que algunos críticos no dudarían en caracterizar como nuestro auténtico imaginario social: la práctica del lenguaje como crisis, la historización de sus fisuras y falencias, la desmitificación de sus mitos hegemónicos, la fatal diferencia que lo (nos) constituye de cara a unas presencias reales que, parafraseando el conocido título de George Steiner (1989), están allí pero nuestras propias aporías nos impiden reconocer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bourdieu, Pierre (1971): “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Brihuega, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Ed. Istmo.
- Bürger, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península. Prólogo de Helio Piñón.
- Calinescu, Matei (1987): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Cozta Lima, Luiz (1986): *Sociedad y discurso ficcional*. Río de Janeiro: Guanabara.
- Habermas, Jürgens (1983): “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Hal Foster (ed), *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Jitrik, Noé (1995): “La vanguardia en América Latina. Una introducción”, apuntes del seminario dictado en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Martín Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili, p. 57.
- Monegal, Antonio (1991): “La poesía nueva de 1929: Entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista”, *Anales de Literatura española contemporánea*, 16, p. 60.
- Poggioli, Renato (1964): *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Ed. Revista de Occidente.
- Scarano, Laura et. al. (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- : “Las voces de la vanguardia en Lorca: Una poética del desconcierto”, Conferencia pronunciada en la Villa Victoria Ocampo, Mar del Plata, Argentina, 14 de abril de 1995.
- Steiner, George (1991): *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- Williams, Raymond (1989): “El lenguaje y la vanguardia” en VV.AA., *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.