

The background is a vibrant, abstract cubist painting. It features a complex composition of overlapping geometric shapes, primarily in shades of blue, yellow, and orange, with some green and purple accents. The style is reminiscent of Pablo Picasso's work, with sharp lines and a sense of dynamic movement. The overall effect is one of intense energy and visual complexity.

MARTÍN KOHAN

**LA
VAN
GUAR
DIA
PERMANENTE**

booket

Martín Kohan

La vanguardia permanente

La posibilidad de lo nuevo
en la narrativa argentina



ÍNDICE

| | |
|---|------------|
| Cuando el arte ataque | 9 |
| De qué hablamos cuando hablamos de vanguardia..... | 23 |
| Cerca de la revolución | 45 |
| Una vanguardia moderada..... | 67 |
| Vanguardia crítica..... | 87 |
| Formalismo y formulismo | 105 |
| Las varias vanguardias | 127 |
| Una vanguardia sin épica..... | 157 |
| ¿Y ahora? | 179 |
| Reírse último | 205 |
| No lo que se espera..... | 213 |
| Referencias bibliográficas..... | 217 |

CUANDO EL ARTE ATAQUE

La letra en su conjunto remite a una historia de amor: sufrimientos de esa índole. Pero el estribillo (y su anticipo en el título) convoca otra clase de imagen: “¿Quién resistirá, cuando el arte ataque?”. Se trata de una canción de Luis Alberto Spinetta y fue editada en 1986 en el disco *La la la*, compartido con Fito Páez. “Cuando el arte ataque”: algo levemente impropio, y acaso un tanto extemporáneo, se juega en esa formulación. El arte al ataque, enfrentando resistencias. ¿Por qué al ataque? ¿Y atacando a quién? ¿Y de qué resistencias, eventualmente, se trataría: de una resistencia al arte mismo o de una resistencia al ataque, a su paso a la ofensiva? Sin tratarse, en realidad, de una vanguardia, parece haber una evocación de la vanguardia (del imaginario de las vanguardias) en esa parte de la canción. Es cierto que, en la forma de cantarla, queda más enfatizada la frase sobre la resistencia (“Quién resistirá”: la voz abierta y ascendente) que la frase sobre el ataque del arte (“cuando el arte ataque”: la voz descendente y mitigada), lo cual no dejaría de implicar toda una consideración sobre las vanguardias en ese contexto. Pero se trata, en cualquier caso, de ese imaginario, de ese vocabulario, de esa impronta en expansión del arte bajo un impulso

de tenor vanguardista. La idea misma de que el arte ataque.

La propia palabra, “vanguardia”, no tiene otro origen que ese: proviene ni más ni menos que del lenguaje militar. *Avant-garde*: guardia de avance, la fuerza que se adelanta, en eso consiste justamente. Antes del movimiento conjunto de la tropa en pleno, un grupo se anticipa en la incursión, va adelante para explorar. Y en esa tesitura, la de la exploración de avanzada, se activan otros factores que definen igualmente lo que pueden ser las vanguardias. Por lo pronto, aquello que de la exploración se resuelve en experimentación: un afán de novedad, una búsqueda radical de lo radicalmente nuevo, una ruptura radical con lo consabido y con lo establecido (no una mera renovación, como la que puede introducir cualquier corriente estética respecto de las precedentes, sino un gesto mucho más drástico: una puesta al límite de eso que es propio de la sensibilidad moderna, la de la valoración intrínseca de lo nuevo).

Adelantarse a explorar, como en la guerra, cobra en la acepción artística de los conceptos aun otra inflexión. El avance, más que espacial –ya que es espacial solamente en lo metafórico–, pasa a ser más bien temporal. El “*avant*” de las vanguardias, su avance y su adelante, más que en el terreno –en el sentido en que se habla de un terreno de operaciones–, pasa a darse en la cronología: se avanza hacia el futuro, donde se

incuba la promesa de lo nuevo (no sorprende, por lo tanto, que entre las diversas corrientes de vanguardia que surgieron en la primera parte del siglo XX hubiese dos que, aun teniendo entre sí sustanciales diferencias, adoptaron esa misma denominación: “futurismo”).

Vanguardia, entonces: extremar esa pasión por lo nuevo que inspiró el modernismo, de Baudelaire en adelante, explorando y experimentando, apurando los futuros; pero sin atenuaciones de ese tenor belicista que está en la base del término: la vanguardia lo es para entrar en lucha, para confrontar, para combatir. El género vanguardista por excelencia está constituido, notoriamente, por los manifiestos; casi no hay movimiento de vanguardia que no parta de esa clase de declaración, a la que cabe pensar siempre no solo como una declaración de principios, sino también, y sobre todo, como una declaración de guerra, dado el marcado predominio en ellos de aquello contra lo que se está.

Ponerse a la vanguardia, ser vanguardia y estar en contra: en un espectro por demás diverso (surrealismo, dadaísmo, expresionismo, futurismo italiano, futurismo ruso, etc., etc., etc.), el arte adopta ese temperamento primordial. Primer tramo del siglo pasado: el arte plantea una ruptura visceral con la tradición (aunque no es sino con la tradición que podrá procurarse lo nuevo), y declara abiertamente su guerra

contra lo adocenado, contra lo establecido, contra el gusto existente, contra el propio arte (contra el arte tal y como se lo concibe: sus valores y sus instituciones, sus parámetros y su regulación, sus públicos y sus consagraciones). El arte se pone en crisis a sí mismo, como nunca antes lo había hecho. Las condiciones que lo hicieron posible son tanto sociales como propiamente artísticas. Luchas de escuelas había habido, claro, y había habido sucesivas rupturas y refundaciones estéticas. Pero no en este grado, no hasta este punto, en que el propio estatuto del arte es lo que se quiere hacer colapsar.

La noción de vanguardia, surgida en la guerra, fue adoptada no solamente en la esfera del arte, sino también en la esfera de la acción política. Más concretamente, en el marxismo, y más concretamente por Lenin. La concepción del Partido Comunista como vanguardia política del proletariado, sin dejar de mantener la premisa de que el sujeto de la revolución no es sino la clase obrera, introdujo la perspectiva de una función de guía y de agitación, toda vez que el paso a la acción revolucionaria podía (o debía) no dejarse librado sin más a un confiado espontaneísmo de las masas. Porque, en efecto: será la toma de conciencia del proletariado lo que servirá de motor a su paso a la acción revolucionaria, y será el paso a la acción revolucionaria del proletariado lo que permitirá abolir el inhumano régimen social imperante y establecer una nueva sociedad

verdaderamente humana, sin explotación. Ahora bien, es preciso considerar asimismo que esa toma de conciencia y ese paso a la acción pueden requerir un grupo de avanzada que, sin suplirlos en su función histórica revolucionaria –pues toca a los explotados acabar con los explotadores–, pueda adelantar, iluminar, conducir, encender la mecha que habilitará el estallido.

Esta otra vanguardia, la política, la revolucionaria, la del leninismo, interpela a la anterior, la estética, ahí donde se intenta abordar una variante singular, la más intensa, por cierto, de la relación entre arte y política. ¿Qué articulación posible existe entre vanguardia política y vanguardia estética, ahí donde el gesto de ruptura más radical del estado de cosas en la sociedad y el gesto de ruptura más radical del estado de cosas en el arte coinciden, de hecho, en la apelación a un mismo término? Vanguardia y vanguardia. ¿Cómo se conectan, se encuentran o se desencuentran? La Revolución rusa y el futurismo ruso, la vanguardia política de Vladimir Lenin y la vanguardia poética de Vladimir Maiakovsky, en su estricta coexistencia, concretizan la cuestión. Maiakovsky sueña con una plena confluencia posible, y hasta necesaria. ¿No están haciendo, acaso, los revolucionarios de octubre de 1917, en la sociedad rusa, eso mismo que los futuristas están queriendo hacer, en esos mismos años, en la literatura?

Ese sueño de Maiakovsky se realiza parcialmente. La revolución política se lleva a cabo; el futurismo la

acompaña con su propia revolución, la literaria. Más que unidas, ya que no llegan a estarlo, se diría que una y otra vanguardia avanzan en correlación. No obstante, Lenin, para el caso, siente más afinidad, tanto personal como estética, con un novelista del realismo tradicional como era Máximo Gorki. Y aun Trotsky, interesado en el futurismo, le plantea discusiones. Esa correlación, de todos modos, va a desarmarse y estropearse de la peor manera posible: con el viraje al estalinismo de la revolución (o, por mejor decir: con la traición de la revolución por parte del estalinismo), las vanguardias pasarán a ser condenadas y perseguidas, y el realismo dejará de ser una literatura eventualmente afín para pasar a ser la doctrina oficial del régimen soviético. El suicidio de Maiakovsky, en 1930, expresa dramáticamente que esa vida se acababa, por propia voluntad, porque el sueño se acababa, en contra de su voluntad.

No todas las vanguardias, claro, ambicionaron una confluencia así. El surrealismo francés, por ejemplo, cuyo primer manifiesto se fecha en 1924, declaró su adhesión al comunismo, pero no se vio en la situación concreta de formar parte de un proceso revolucionario; aquel otro futurismo, el italiano, liderado por Marinetti, cuyo manifiesto se fecha en 1909, derivará su fascinación por los nuevos tiempos y las nuevas tecnologías nada menos que hacia el fascismo, el colmo de lo reaccionario. De manera que esas audacias

exploratorias que se proponen luchar, en el arte, contra todo lo existente, no encuentran una correspondencia política unívoca. Y ahí donde parecieron coincidir en una misma pasión por cambiarlo todo, el arte y la vida, la estética y la sociedad, no dejaron de aflorar las disonancias y las desavenencias.

¿Quién resiste, entonces, y quién se resiste, cuando el arte ataca? Ataca flancos diversos, tal y como puede hacerlo la vanguardia de cualquier ejército. Ataca las convenciones de la representación pictórica, por caso, o la idea misma de figuración, o el principio de tonalidad en la música, o la premisa que superpone lenguaje y racionalidad, o ataca ni más ni menos que aquello que se considera arte o no se considera arte; y así tenemos, por caso, el cubismo, el expresionismo abstracto, la atonalidad y el dodecafonismo, tenemos el surrealismo o tenemos el célebre (el que terminará por ser célebre) mingitorio de Marcel Duchamp, firmado y presentado en un museo, para alterar revulsivamente la identificación esencial de arte y belleza, de arte y creación personal, para poner en cuestión el acendrado fundamento de la esteticidad intrínseca; para inscribir el arte en lo hallado antes que en lo creado, para plantear que es la mirada la que estetiza el objeto, toda vez que se la convoca o se la suscita.

Vanguardia, entonces: "*avant*" (prefijo de adelantamiento, de un osado aventurarse) "*garde*" (en el sentido en que se diría: ponerse en guardia, estar en

guardia). A la palabra, que contiene ya un prefijo, se le han adosado ulteriormente otros prefijos. Cuanto menos, estos dos: “neo” (y se habló de neovanguardias, en los años cincuenta y sesenta) y “post” (y se habló de posvanguardia, desde fines del siglo XX y hasta ahora). Los prefijos, al acumularse, al sumarse uno al otro, producen ya sea una redundancia, ya sea una paradoja. Redundancia, podría decirse, porque, si en el *avant* se expresaba un movimiento hacia lo nuevo, ¿en qué sentido podría adosarse novedad a eso ya nuevo? ¿Cómo entender un movimiento de avance, si se resuelve como retorno? ¿Qué resulta de una irrupción, aparición intempestiva, si deviene una reaparición, una vuelta, una segunda vez? ¿Qué queda de lo “nuevo” en el “de nuevo”? ¿Cómo puede ser “nuevo” el “de nuevo”? Las vanguardias, en su regreso como neovanguardias, en el salto que va de comienzos a mediados del siglo XX, se encontraron con ese dilema: ¿qué venían a expresar las neovanguardias sobre las vanguardias: su vigencia o su agotamiento, su persistencia o su caducidad? ¿Qué lugar les cabe, a las vanguardias, en las neovanguardias: mantienen su poder de ruptura y desconcierto? ¿O, si pueden retomarse, citarse, remedarse, no es sino porque se han convertido, ellas mismas, en tradición?

Eso en cuanto a las neovanguardias, a los movimientos que, décadas después, se propusieron retomar o reactivar esas vanguardias que ya pasaban a

llamarse “clásicas” (de ahí el dilema: ¿se confirmaba un vanguardismo o se establecía una clasicidad?), ya fuera volviendo sobre sus mismos pasos (como la segunda ola surrealista, por ejemplo) o ya fuera intentando algo distinto (como el arte pop, por ejemplo, mediante una articulación inédita de arte y cultura de masas). Más desconcertante puede llegar a resultar, en todo caso, el montaje de “post” y “avant”, el de la noción de “posvanguardia”. Si “avant” supone un movimiento abierto hacia adelante, ¿cómo hacerlo congeniar con esa impronta de clausura y de después que se invoca cuando dice “post”? Esa noción, la de posvanguardia, queda integrada, por cierto, a esa verdadera andanada de “muertes” y de “fines” y de “post” que cunden casi por doquier: posmodernidad, posmodernismo, posmarxismo, posverdad, posautonomía, poshistoria; el fin de los grandes relatos, la muerte del sujeto, la muerte del autor, etc., etc., etc. ¿Por qué habrían de salvarse las vanguardias? También a ellas se les asestó el acta de defunción, el decreto de finitud, el sello de lo ya caducado, lo concluido. El post como condición de época, de una época que se piensa a sí misma en un absoluto después, en el después de que todo terminó. De ahí el planteo de Arthur Danto en *Después del fin del arte*. ¿Qué hay después del fin, es decir, de los tantos finales? ¿Qué sigue, qué puede seguir, una vez que todo se acaba? En las antípodas de la visión de las vanguardias, de su futuro y de sus

futurismos, de su adelante, impera la protesta pesimista: “No hay futuro”, y con eso, el tiempo cultural del reciclaje, del pastiche de lo ya existente, la renuncia a la novedad o bien su resignado reemplazo por lo falsamente nuevo, la moda retro (otro oxímoron), el continuo más de lo mismo. Posvanguardia: la excursión de avanzada tiene ahora los caminos cerrados, ese adelante ha quedado atrás, ese tiempo por venir ya terminó.

Lo entendió a la perfección Héctor Libertella, cuando escribió: “El futuro ya fue” (ahí donde esa expresión, “ya fue”, se convirtió en la manera de decir que algo no era ni sería). Libertella, referente ineludible en la literatura argentina para calibrar e interrogar qué significa ser de vanguardia en el presente, reformuló las cronologías con entera lucidez: hay un futuro, pero no está adelante, sino atrás. Hay un futuro, no es cierto que no haya un futuro. Pero ya ocurrió: está en el pasado. Esa ambición de futuridad, sin dejar de serlo, cobra el carácter de lo pretérito. Lo nuevo, sido. Como si conviniese fusionar el prefijo “neo” con el prefijo “post”, lo nuevo con lo concluido, lo pasado con lo pendiente, para mejor escrutar cuál puede ser la significación actual del vanguardismo. Libertella, de activa participación en la agitación artística argentina de fines de los años sesenta, autor, por caso, de textos formidables acerca de Mirta Dermisache y Jorge Bonino, escribe sobre el futuro (“el futuro ya fue”) en los

apesadumbrados años noventa. Las vanguardias se ven interrogadas así desde el cruce de neovanguardia y posvanguardia. Desde textos que, como los de Libertella, nunca dejan de “atacar” las convenciones establecidas, las taras de las lecturas domesticadas, el reino mustio de la literatura estándar.

Hay un futuro, pero ya fue. En sintonía con esa clase de enfoque, Ricardo Piglia planteó que “la literatura es la vanguardia de un ejército que retrocede”. Una redefinición crucial. La metáfora de guerra visiblemente persiste. Lo que cae, lo que desaparece, es la idea de la ofensiva. ¿“Cuando el arte ataque”? No, el arte ya no ataca. Está a la defensiva. Lejos del confiado optimismo que alguna vez lo llevó a pensarse bajo esa forma, lanzándose sobre la sociedad para conquistarla y para transformarla, para tomarla y para estetizarla, ahora se repliega, cede posiciones, flaquea golpeado por la indiferencia o por la banalidad, se siente inofensivo, lo es. Hay vanguardia (de hecho, Piglia denominó “Las tres vanguardias” a un seminario sobre Saer, Puig y Walsh que dictó en 1990 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y que luego se editó como libro). Hay vanguardia: una guardia que está adelante. Pero ese ejército del cual es vanguardia no avanza: retrocede. No ataca: opera cautelosamente su repliegue defensivo. ¿Quién resistirá? El arte es el que resiste, ahora que ya no puede atacar.

Héctor Libertella, siempre desde un imaginario de guerra, desde eso que él mismo llamó “pose de combate”, pensó que la del caballo de Troya podía ser una imagen más adecuada que la de la vanguardia para entender la condición del arte en conflicto con lo existente. A la revisión de las coordenadas temporales (la que pone el futuro atrás), agregó así una revisión de las coordenadas espaciales. Suplió el trazo del afuera-adelante, por un adentro sigiloso, encubierto. Otro modo de atacar, ya no abierto y declarado, ya no desplegado en enjundia, sino más bien conspirativo. Libertella propuso sótanos, propuso bodegas de barcos; el arte como conspiración secreta, desde abajo y desde adentro. De ahí el caballo de Troya: una vanguardia que se interioriza y se solapa, que se hace adentro (adentro del caballo) para meterse adentro (adentro de la fortaleza enemiga). El repliegue deja de ser, entonces, lo otro de la ofensiva, para pasar a convertirse en un truco de la ofensiva, en su mejor ardid. Un arte relegado, un arte replegado, desestimado hasta volverlo imperceptible, transforma todo eso en su arma, se vale de eso mismo para escabullirse, para ocultarse y para atacar.

El ataque, el futuro, lo nuevo, el arte y su lugar social: nada de eso permanece intacto, todo eso ha ido variando. Al igual que la propia vanguardia. Y en parte, en razón de ella misma.