

JULIO PREMAT, *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2021; 236 pp.

MARIANO GARCÍA

Universidad Católica Argentina

ardeo2@gmail.com

orcid: 0000-0002-9182-2629

Como fenómeno estético, al menos en las letras latinoamericanas, y concretamente en las argentinas, la vanguardia ha ido creciendo hasta abarcar tantas cosas que la posibilidad de una definición sucinta se antoja ilusoria. De una modalidad y una ética de la creación, la vanguardia parece haberse especificado como un género que, en cuanto tal, cumple con su determinado horizonte de expectativas: imprevisibilidad, “locura”, sinsentido, disparate, cortocircuito, oscuridad, capricho, el todo ligado por una actitud antisistema igualmente codificada. Es el producto que se vende como *no-producto*, como supuesto proceso y supuesta experimentación. El contexto histórico en el que nacieron las vanguardias y la función que cumplieron en él se han difuminado hasta dejarlas suspendidas en una atemporalidad que las acerca a la alegoría —que mantuvo fuertes conexiones con algunas de ellas, como el surrealismo— o a la novela metafísica. De hecho, el plural con el que solían designarse sus muy discretas manifestaciones tiende a concentrarse en un singular —la vanguardia— que las uniforma y en cierto modo las simplifica. Bajo la dictadura de un mercado cada vez más impaciente, quienes crean —y, más en concreto, quienes escriben— deben definirse entre la propuesta abiertamente comercial o la pretensión vanguardista a riesgo de condenarse a la invisibilidad en esa tierra de nadie que es hoy el no llevar una etiqueta. De cualquier manera, para los vanguardistas sólo es cuestión de tiempo, hasta que ese mismo mercado abduzca y banalice cualquier esfuerzo ajeno a su propia lógica. Sin embargo, uno no puede dejar de preguntarse si los coqueteos sarcásticos con el mercado (Duchamp, Warhol) no llevaron a las vanguardias a ese callejón sin salida que hoy parece abocarlas al capítulo exótico de lo que el mercado tiene para ofrecer: fieras melancólicas en una jaula de zoológico.

Todo lo dicho, sin embargo, no invalida el planteamiento de nuevas preguntas sobre las vanguardias; por el contrario: este reciente libro de Julio Premat lo demuestra con creces. Esas preguntas, esas

Recepción: 28 de septiembre de 2021; aceptación: 25 de noviembre de 2021.

exploraciones, son más necesarias que nunca para entender no ya lo que fue la vanguardia, sino lo que es o “será”, según el título que nos propone Premat y que tiene una motivación muy precisa: qué “será” y no qué “es” permite evitar el esencialismo al introducir un punto de fuga y el distanciamiento. A su vez, “¿qué será la vanguardia?” plantea el fenómeno como algo no conocido ni definido de una vez por todas, al tiempo que agrega una dimensión especulativa, así como cierto gesto de sorpresa y extrañamiento infantil, en suma, que no apunta a una identidad, sino a “una preocupación constante... por el futuro, por las formas y las modalidades de eso que vendrá” (p. 11), según lo que Premat encuentra, ante todo, en Ricardo Piglia, cuyo seminario *Las tres vanguardias, Saer, Puig, Walsh* reconoce como disparador del presente trabajo.

La insistencia actual en la vanguardia constituye para Premat un fenómeno intrigante, incongruente, pero se propone aprovechar la extrañeza misma de ese fenómeno como aliciente para cuestionar su omnipresencia en un período que estima sin marcos hermenéuticos fuertes. De ahí que el seminario de Piglia confirmara a Premat que la vanguardia ofrece una entrada posible para interrogar la relación de la literatura argentina con la novedad, la ruptura, el pasado y la tradición alternativa. Sin embargo, Premat no retendrá ninguno de los nombres propuestos por Piglia, sino que incluirá al mismo Piglia en su propio terceto vanguardista, que habrá de completar con Héctor Libertella y César Aira. A este primer momento se sumará un análisis de figuras de generaciones más cercanas como Félix Bruzzone, Gabriela Cabezón Cámara, Sergio Chejfec, Pablo Katchadjan, Mario Ortiz y Damián Tabarovsky, para finalmente ofrecernos una reflexión que vincula la vanguardia con la utopía, algo que ya se había señalado a propósito de las vanguardias históricas (Michael Löwy, por ejemplo) y que tiene su razón de ser en que la utopía es básicamente un cuestionamiento al *statu quo*, un desenmascaramiento de lo que la ideología quiere ocultar, según la conocida formulación de Karl Mannheim. Pero es precisamente la vinculación que establece Premat de la vanguardia con la utopía, a mi juicio, lo que permite proyectar estas preguntas hacia el futuro y establecer un punto de vista extremadamente lúcido, a la vez que plantea un canon —*perivanguardista*, si se me permite el neologismo— abierto.

Tras un breve pero muy lúcido repaso por lo que *fue* la vanguardia, sus contradicciones y la recepción crítica polarizada al respecto, Premat establece ciertos paralelos entre el movimiento romántico y la vanguardia: “desacuerdo entre el término y la realidad textual, falta de reconocimiento de los propios escritores en la categoría, deformación y parcialidad en la imagen que se transmite del movimiento y... una falta de definición que fue afirmada irónicamente por los escritores mismos”, pero también el hecho de que ambas corrientes

se manifestaran como la encarnación literaria de una crisis en todos los ámbitos de la sociedad (p. 22). De este modo, la vanguardia (pero también el realismo, otro punto de referencia que será invocado y equiparado en estas páginas) aparece como un “calificativo performativo que, al enunciarse, se realiza, fija sus fronteras, crea su tradición, establece sus protocolos y elige sus características” (p. 18), aspectos que tendrán peso puntual en los siguientes análisis, en los cuales Premat encuentra más libertad y menos actitud programática de lo que se suele ver en este tipo de textos, y que suponen, por tanto, una lectura sugerente y original.

Por lo pronto, la misma elección de autores tan diversos —cuando no enfáticamente opuestos, caso Piglia-Aira— ya plantea la heterogeneidad bajo la que se conciben ciertas categorías literarias, en muchos casos para ayudar al crítico a organizar sus ideas, pero con el peligro de reducir la especificidad de determinadas propuestas. En cualquier caso, Piglia, Libertella y Aira “trazan un mapa de los posibles (de algunos de los posibles) de la vanguardia de su tiempo”, que, sin ser los únicos, “programáticamente son los más fuertes” (p. 26); luego, continúa otra tríada de nombres (Tabarovsky, Katchadjian, Cabezón Cámara), de los que Premat admite el recorte arbitrario para su análisis, el cual, sin embargo, no agota otras apuestas por lo extraño (Chitarroni, Mario Ortiz), lo extremo (Chejfec, Guebel, Link, Marcelo Cohen) o lo insólito (Pron, Damiani, Vecchio, Cristoff), que a su vez se prolongan en un aspecto decisivo: el de las editoriales independientes que fueron surgiendo entre finales del siglo xx y comienzos del siglo xxi, entre ellas, las editoriales cartoneras producto de la crisis argentina de 2001. Y así como el fenómeno de las editoriales cartoneras se replicó en otros países latinoamericanos, del mismo modo encuentra Premat propuestas semejantes a lo analizado en Argentina en el caso de Mario Bellatin en México, Matías Celedón y Mike Wilson en Chile, o Amir Hamed en Uruguay.

Si la posibilidad misma de la vanguardia ha caducado, según cierta tendencia de la crítica, esto se debe no tanto a la repetición de lo nuevo o a la integración al mercado como al cambio de paradigmas temporales de nuestro presente: aquello que François Hartog caracterizó como “presentismo”: imposibilidad de proyecciones al futuro, inoperancia de profecías o mesianismos, pérdida del pasado como punto de referencia, transformación de ese pasado en archivo, tiranía del presente, incredulidad en la novedad o en la revolución, fugacidad (pp. 41-42). De manera paradójica, si en la época de las vanguardias históricas había un pasado denostado y un futuro anhelado, en la “confusa superposición de añoranzas contemporáneas” se tiende a considerar con nostalgia la época en que aún era posible la ruptura con el pasado, que se traducía en la confianza en un futuro habitable

(p. 43), lo que viene a decirnos que ser vanguardista hoy es o bien un anacronismo, o bien un avance hacia el pasado.

En la ambivalencia que se instala en el recurso actual a la vanguardia, Premat constata cambios menos absolutos de lo deseable para la crítica, pero que merecen someterse a estudio por “la paradoja de su supervivencia desviada, sus usos modificadores, su dimensión legendaria y, por ende, su función legitimadora” (p. 44). Así, en el contexto del presentismo ya mencionado, la temporalidad vanguardista es una forma de utopía que anula la linealidad cronológica para recuperar los posibles no cumplidos del pasado: ya no utopía de la novedad futura, sino utopía de la asimetría, de lo impensable —escribir la gran novela del pasado, recuperar la radicalidad cuando ya no hay nada con lo que romper.

Premat elige esa pregunta por la temporalidad como puerta de entrada para la comprensión de las obras contemporáneas; una temporalidad que reviste la forma paradójica del anuncio melancólico de la muerte de la literatura en convivencia con la “innovación quimérica”, síntoma de la modernidad por el cual el escritor vive creyendo que ha llegado tarde, pero del que quedan exentos los tres autores estudiados. En cierto modo también paradójico, “si alguna vez la vanguardia se situó en posiciones antiarte o proclamó la muerte del arte, la situación actual es... inversa: se trata de defender el arte o al menos de enarbolar las banderas de cierto tipo de arte” (p. 50), es decir que la vanguardia que se nos presenta hoy difiere en un sentido muy concreto de las vanguardias históricas, pues conlleva una relación con el pasado, con la memoria cultural y con postulados de imposibilidad o de utopía.

En el caso de Piglia, su lectura de la vanguardia se manifiesta como sinónimo de la posición del escritor ante la sociedad, ante la creación y ante la historicidad, sin sentidos uniformes ni estables, sino, por el contrario, zona de ambigüedades, conflictos y postulados contrapuestos (p. 58). La vanguardia se convierte así en símbolo de la figura mítica del trabajo de creación y de su proyección hacia una utopía literaria, esto es, el enfrentamiento sistemático del que se deducen la novedad, la singularidad, los paroxismos formales, la relación literatura/ sociedad, que Piglia examina para la novela posterior al *boom* y a Cortázar, considerado el último avatar de la tradición Macedonio-Borges, que para Piglia finaliza en 1967. En Piglia el interés no recae en grupos, sino en las tradiciones abiertas por las grandes figuras que transformaron la novela (Faulkner, Joyce, Kafka), y en la novela misma como género lateral para las vanguardias más explícitas (p. 73). La operación de Piglia a propósito de la vanguardia es simétrica a la lectura pigliana que hiciera de Borges un escritor más macedoniano de lo que fue: más crítico y experimental. En suma, la gran literatura, entendida como literatura de valor o de vanguardia,

es para Piglia aquella que va más allá de ofrecer una visión del presente: es la que pone en movimiento cierto imposible, cierto horizonte utópico, un futuro que no sea necesaria prolongación del presente (p. 93), y en la que la utopía tiene un peso definido: la coincidencia fantasmática, prometida pero no realizada, entre deseo, intención y resultado (p. 95).

Con Libertella nos encontramos ante el escritor secreto, el vanguardista “de verdad”, con su logia de jóvenes seguidores —logia invisible, como en la novela de Jean-Paul Richter—, una figura que carga “con la responsabilidad de representar la virtud del artista” y que, por consiguiente, “encarna a la vanguardia, pero en su sentido más extremo, en sus principios subversivos, en su insumisión, en la virtud de su desacuerdo radical con las imposiciones de normalización y abaratamiento de la palabra literaria” (p. 101). Libertella, despojado de expectativas sociales o de compromisos con la claridad —“hermetismo” es un calificativo omnipresente para su obra, que suele tematizar esta condición—, es el que manifiesta una auténtica ética de esta clase de escritura sin concesiones y, por eso mismo, una presencia casi desconocida hasta hace relativamente poco, pese a su ritmo de publicación desde finales de la década de 1960 en adelante, y que estudios como este mismo de Premat comienzan a sacar a la luz y a valorar en su justa medida, con todo y las dificultades que plantea el análisis de sus textos, que por lo demás representan un verdadero desafío para los editores por la importancia casi artesanal de la *mise en page* que algunos de ellos reclaman. En él, la poética de la vanguardia se asume como poética de la negatividad radical (negatividad de la negatividad) que es también paradójal: “Mantener la adhesión a un efecto textual, a una autonomía estética, integrando los discursos de su imposibilidad, de su final, de su agotamiento” (p. 107).

El caso de César Aira, tercero y último de este trío diverso, parece responder a la negatividad libertelliana con su ya célebre y celebrada profusión: profusión leibniziana y barroca en la que parecería haberse propuesto no dejar vacíos en la (su) literatura, y relación lúdica y un poco cínica con el mercado, opuesta al mercado tétrico que plantea Libertella (por ejemplo, en *El árbol de Saussure*), y cuya cifra puede leerse en *Duchamp en México*, ese eterno Duchamp aireano que parece dictar sus operaciones mordaces ante un mercado que no lo intimida y al que opone una perpetua prueba de resistencia. A partir de la lectura de estudios todavía tempranos de su obra, el de Sandra Contreras y el mío propio, Premat propone una muy lúcida lectura de Aira, una de las más completas de los últimos años —y valiosa, entre otras cosas, precisamente porque recoge mucho de lo último de su producción, en que se ha ido decantando buena parte de lo que en un principio se leyó como vacua provocación.

El análisis, por supuesto, se concentra en la insistencia de Aira, particularmente el Aira ensayista, en el procedimiento como garante de la innovación. Para Premat, el caso de Aira se podría equiparar al de ese gran generador moderno de procedimiento que fue Raymond Rous-sel, junto con Duchamp, otra de las piezas fundamentales en la poética aireana: “a fuerza de desviar la atención de los textos a los mecanismos conceptuales que los regían, a figuras de autor o a posturas editoriales inhabituales, sus textos dejaron de ser relevantes” (p. 126). Según Premat, Aira ha dejado de ocupar un lugar preeminente en la producción crítica sobre literatura argentina contemporánea porque, como pasó con autores de obra extensa como Cortázar, Borges, Saer o Piglia, “ya se lo conoce”, y parece difícil que vaya a alterarse la interpretación canonizada de sus textos. A esto se suma un halo de clasicismo que adulteraría su radicalidad: sus gustos por la literatura “del pasado”, por los libros bien hechos, por cierta “buena escritura” (el uso del pretérito y la tercera persona) que se contradice en el tiempo con su famosa y, hasta cierto punto, escandalosa reivindicación de la “mala escritura”, el error productivo, la improvisación total, el descuido y la asimetría estructural, la incoherencia de los personajes.

Premat encuentra asimismo un desajuste entre lo que impide una profundización interpretativa de las ficciones y la “indudable existencia de una manera Aira” (p. 128), estilo que resume en la forma anómala de desovillar los tiempos narrativos, el subrayado de comportamientos de desorientación o subjetividad paradójica, la repetición de tipos de personajes y conciencias —sobre todo de conciencias, según una tendencia visible a la abstracción y la alegoría en sus últimas obras, así como a una fusión entre ensayo, ficción y autoficción. En la postulación de un linaje de literatura argentina en el que él mismo se inserta (Copi, Pizarnik, O. Lamborghini, Puig), la poética de Aira se plantea como continuidad más que como ruptura. En tal sentido, en el uso de lo vanguardista para Premat se manifiesta cierta similitud con la función de lo fantástico: es la mala conciencia de la literatura utilitaria, realista, no problematizada.

Una de las preguntas más incisivas de Premat insiste en el tema del procedimiento en la obra de Aira: ¿es uno o son muchos?; ¿existe sólo como teoría o realmente se lo practica?; ¿es un auténtico mecanismo o un mito ulterior que vuelve posible una escritura ya realizada? “En los recurrentes relatos sobre modalidades de escritura de Aira, el disparador de la redacción es en todo caso una idea primera y una inspiración digresiva, flotante, acumulativa, o sea en alguna medida lo opuesto del procedimiento «mecánico» del que habla a veces” (p. 141). El hermetismo en Aira, muy distinto al de Libertella, pasa por la inutilidad, el juego intrascendente, la mirada infantil o idiota sobre el mundo, elementos que vuelven sus textos inasimilables, y problemática su recepción e interpretación.

La invención de tiempos alternativos, la negación de la cronología, la transformación de lo imposible en espacios imaginarios, el mesianismo que anuncia infinitos, la voluntad de salir de lo real, la función del arte como representación de lo alternativo, o, más aún, de lo impensable, apuntan a la dimensión utópica de las ficciones de Aira, a las teorías de los “mundos posibles” (p. 149) en los que late la presencia de Leibniz, filósofo muy presente en la escritura aireana de los años noventa que tuvo su apoteosis con *El juego de los mundos*, novela del año 2000 que Aira reescribió en 2018. En relación con la utopía, un último elemento que Premat destaca acertadamente es la melancolía, cada vez más explícita en sus últimos ensayos, melancolía por un futuro que “todavía podía inventarse, comenzarse”: esos comienzos absolutos de Roussel, de Duchamp, de Pizarnik y de Copi, que en la ficción de Aira adoptaron la forma característica (y bastante criticada) de aceleraciones eufóricas que se agotan y se disgregan antes de llegar al final, final que nos es escamoteado muchas veces y del que el autor se desentiende. La melancolía en Aira puede asociarse a nuestro presente sin comienzo, que es un final permanente y estruendoso.

Sobre estas bases, Premat planteará pues un análisis ya breve de los autores más jóvenes arriba mencionados, estableciendo las respectivas vinculaciones, prolongaciones y filiaciones, para retomar el concepto que sobrevuela sus páginas: *lo utópico* como proyección de las relaciones entre lo concebible, lo existente y lo imaginario. Alejándose del género en sí, y de su supervivencia en nuestras actuales fantasías distópicas “que cristalizan nuestras obsesiones por todo tipo de catástrofes y destrucciones” (p. 209), Premat rescata la condición abstracta de lo utópico como aquello que se presenta sin realización ni materialización posible, pero que consigue suspender la incredulidad; vale decir, aquel posible no realizado que se concreta mediante la literatura.

Por todo lo apuntado, no hace falta subrayar el interés y la oportunidad de esta valiosa monografía, no sólo porque entre la abundantísima bibliografía sobre vanguardia se centra en lo específicamente literario, sino por la indudable precisión y objetividad con que analiza a sus autores, la acertada elección de las obras estudiadas, así como por la exactitud que evidencia en la propuesta de sus genealogías, destinadas a conformar un canon de lo alternativo. La escritura de Premat, sin abandonar los rigores académicos, tiene la cualidad de los ensayos que se leen con placer, que sorprenden por el *mot juste* y por sus veredictos tan equilibrados como certeros. *¿Qué será la vanguardia?* es un libro absorbente que nos sumerge en el panorama literario argentino del cambio de siglo y que nos hace reflexionar, y a veces quizá disenter, sobre esa condición utópica de la literatura como forma de resistencia y como forma de vida.