

Selena MILLARES (ed.). *La vanguardia y su huella*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020

Autora

SONIA RICO ALONSO

Universidade da Coruña, España

soniaricoalonso@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6200-0901>

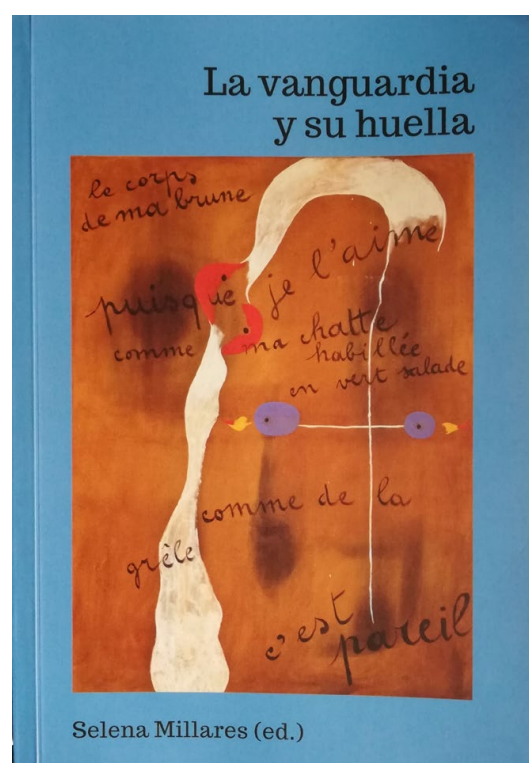
Citación

RICO ALONSO, Sonia. «Selena Millares (ed.). *La vanguardia y su huella*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 167-172. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.12>

Resumen

Reseña de Sonia Rico Alonso sobre *La Vanguardia y su huella*. (Iberoamericana, 2020) de Selena Millares (ed.). 432 pp. ISBN: 978-84-9192-135-6. [Review of Sonia Rico Alonso sobre *La Vanguardia y su huella*. (Iberoamericana, 2020) de Selena Millares (ed.). 432 pp. ISBN: 978-84-9192-135-6.]

Palabras clave: Vanguardia; Iberoamericana; Sonia Rico; Selena Millares.



A la hora de hablar de las vanguardias literarias hispánicas varias figuras aparecen de forma recurrente en el discurso crítico como auténticos referentes. Una de ellas es Selena Millares. Amplísima es su trayectoria en el análisis de los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica, que ha desarrollado en los últimos años en tres proyectos de investigación sucesivos y complementarios: «FFI2011-26187. Prosa hispánica de vanguardia» (2012-2013), «FFI2013-41720-P. Diálogo de las artes en

la vanguardia histórica» (2014-2016) y «FFI2017-84941-P. Literaturas hispánicas en vanguardia, siglo XXI» (2018-2021). Los resultados de estas investigaciones se han recogido en tres volúmenes colectivos respectivos: *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica* (2014), dedicado a «las prosas olvidadas de los años veinte y treinta del pasado siglo» (11); *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas* (2017), sobre la ruptura que la vanguardia supuso no solo de «los géneros, sino también entre las distintas disciplinas artísticas tradicionales» (11); y, por último, *La vanguardia y su huella* (2020), cuyo foco es «la proyección de aquel intenso dinamismo en las primeras décadas del siglo xx en las escrituras de posvanguardia y del siglo XXI» (11). Dedicaremos las siguientes líneas a profundizar en este último volumen, estadio último de un macroproyecto que ha contribuido a esclarecer algunas caras no tan conocidas del prisma que constituyeron los ismos en el mundo hispánico, derruyendo la frontera irreal entre España e Hispanoamérica y tratando sus manifestaciones literarias como reflejo de un lenguaje artístico común en los siglos xx y XXI.

Como señala Millares, «el proceso de las ideas estéticas desde la vanguardia ha sido tumultuoso» (11). Su ambición experimental, así como su actitud rebelde fueron fagocitadas por la institución-arte y el mercado, provocando, así, su fracaso y defunción. Pese a ello, es en la segunda mitad del siglo xx, con la vanguardia histórica ya consumada, en un contexto histórico convulso y con una revolución tecnológica imparable, cuando nace la neovanguardia, posvanguardia o una corriente experimentalista que, desde los años 60, tiende, con matices, puentes con los pasados ismos de comienzos de siglo. Más tarde, con la llegada del siglo XXI, que trae consigo la llamada muerte de la posmodernidad, en un contexto generalizado de crisis (económica, social y existencial), han surgido manifestaciones artísticas que merecen la atención de la crítica y que también entablan diálogo con la vanguardia histórica.

En definitiva, *La vanguardia y su huella* se dedica a «rastrear cuánto queda de aquella insurgencia fecunda en un tiempo de desorientación» (12) y lo hace en cinco bloques temáticos: «Formulaciones poéticas», sobre manifestaciones que proyectan la vanguardia en las décadas posteriores; «Textos fronterizos», estudios de obras concretas que dialogan con la vanguardia; «Estrategias teatrales», bloque dedicado al teatro, «el más desatendido en relación con las estrategias de los ismos artísticos» (16); «Diálogo de las artes», acerca de las relaciones entre la plástica y la literatura; y, por último, «Apuntes sobre narrativa», dedicado a los vínculos entre el género narrativo y la vanguardia.

«Formulaciones poéticas» se abre con el trabajo de Anthony Stanton «La neovanguardia surrealista en la poesía y la prosa de la década de 1950: Paz, Cortázar, Fuentes». El neosurrealismo, pese a su difícil delimitación, comparte un interés estético por los mitos prehispánicos. Este surrealismo etnográfico es rastreado en *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz, *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar y *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes. Las tres obras comparten la presencia

del elemento mesoamericano desde una perspectiva mágica y/o insólita, así como el hecho de operar de forma libre en el surrealismo.

A continuación, Domingo Ródenas de Moya nos habla «Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)». Partiendo de la presuposición de que existió una neovanguardia en España en los años 60 y 70 y de que el franquismo provocó el aplazamiento de la vanguardia en nuestro país –idea que exige revisión–, concluye que la neovanguardia española «respondió al mismo tiempo al llamamiento de la neovanguardia internacional y a la tarea de restañar el vacío histórico con una modernidad literaria que representaban los escritores exiliados y los deslumbrantes poetas y narradores hispanoamericanos» (63).

En el siguiente trabajo, «De ‘la otra vanguardia’ al transbarroco peruano», José Antonio Mazzotti trata dos tendencias de la poesía peruana reciente: la de tradición conversacional, que bebe del *Imagism* anglosajón y en la que influyó notablemente el contexto socio-político convulso y violento de la década de 1980; y lo que se conoce como transbarroco peruano, «la verdadera vanguardia» (80) para Mazzotti, que no ve como un movimiento generacional, sino como una tendencia con varias décadas de recorrido y que ha ocupado distintas posiciones en el campo literario.

Cierra este primer bloque la propia Selena Millares, con su trabajo sobre «*Amberes* de Roberto Bolaño, artefacto de vanguardia (con una apostilla sobre Carlos Oquendo de Amat)». Esta compleja obra de Bolaño se interpreta como «testamento literario» (83), síntesis de su poética, declaración definitiva de «su condición de latinoamericano errante» (83) y «homenaje a la insurrección vanguardista» (14). *Amberes* funciona como artefacto de vanguardia (novela, anti-novela, *collage*) en el que se reivindica la memoria personal y la suprema libertad artística.

El segundo apartado, «Textos fronterizos», se inicia con un estudio de Jorge Fornet sobre el «género» del manifiesto: «Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos». Caracterizado por la heterogeneidad formal, el manifiesto es «toda declaración explícita de principios artísticos o literarios [...] con el propósito de tomar parte en la cosa pública e incidir en ella» (110), pudiendo considerarse «el verdadero ‘género’ de la vanguardia y su vehículo de expresión» (111). No es exclusivo, no obstante, de la vanguardia histórica como demuestran las insurrectas propuestas de Roberto Bolaño, Pedro Lemebel, Martín Caparrós, Jaime Collyer o los grupos Crack y McOndo.

Por su parte, Rosa García Gutiérrez, en «Epílogos y epitafios de la vanguardia: nostalgias, parodias, abjuraciones, inmolaciones (*Los detectives salvajes*)», se ocupa de nuevo de Bolaño. En *Los detectives salvajes* presenciamos el fracaso de los movimientos de vanguardia –su conversión en *establishment* artístico y su mercantilización–, argumento de su novela. Ello constituye, paradójicamente, el triunfo de la misma («la inmolación acaba siendo para el espíritu de la vanguardia la única posibilidad de sobrevivencia», 144).

La posición central de esta sección la ocupa Francisca Noguerol, al ocuparse de la «Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI». Parte de una noción amplia de la idea de vanguardia para establecer vínculos entre las vanguardias históricas, las neovanguardias de los 60 y 70 y las e-vanguardias actuales. Los tres momentos comparten un contexto de profundas convulsiones y un importante desarrollo tecnológico. Esto se plasma en la narrativa actual en tres tendencias que buscan «ensanchar la percepción de lo real» (162): el «barroco frío», las obras de «temas lentos» y la escritura conceptual.

Es de esa tendencia conceptual de la que se ocupa Esperanza López Parada en «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad». El análisis se abre y se cierra con el «Poema enterrado» (1959) de Ferreira Gullar como emblema del concepto de «lo ilegible» en la poesía del siglo XX, que López Parada estudia en profundidad, analizando las contradicciones y conflictos del signo lingüístico en este tipo de obras de las que la autora hace un amplio acopio que acompaña de fotografías –hecho que favorece el seguimiento del trabajo dada la abstracción del tema–.

Por último, Ana María Díaz Pérez cierra las «Escrituras fronterizas» con «Crítica como creación: la nostalgia dadá de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa», en donde analiza el interés que Paz y Vargas Llosa mostraron por el dadaísmo, que recogieron en sendos ensayos: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1976), de Paz, sobre los *ready-made Le Grand Verre* (1915-1923) y *Étant donnés* (1946-1966); y *George Grosz, un hombre triste y feroz* (1992), de Vargas Llosa. Ambos dadaístas son ejemplos de límite, individualismo y libertad, tres elementos que motivaron su recuperación por parte de los dos escritores.

El tercer bloque, dedicado al teatro, lo componen dos trabajos. El primero de ellos, «Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena liminal de Oliverio Girondo a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini)», de Jorge Dubatti, contiene una ilustrativa teorización en torno al concepto de vanguardia y los rasgos que la definen en el género dramático –entendido de manera amplia e incluyendo la *performance* o el teatro liminal–, que luego identificará en manifestaciones posteriores como las de Oliverio Girondo, Norah Lange o Aldo Pellegrini, bisagra entre la vanguardia y la postvanguardia.

El segundo trabajo, sobre los «Itinerarios teatrales en el siglo XXI. El teatro español del nuevo siglo», lo firma Raquel Arias Caeraga. En él analiza las últimas tendencias del teatro español, destacando la importancia de las salas independientes y del teatro alternativo, y concluyendo que, frente a un teatro complaciente con el público, hay propuestas más arriesgadas «que muestra[n] una realidad no problematizada, o donde los problemas se resuelven sin apelar al conflicto que podría explicar por qué el mundo es como es» (277). Cabe destacar el especial hincapié que hace en destacar el trabajo de las dramaturgas y su poca presencia en el circuito teatral.

«Diálogo de las artes», cuarta sección de *La vanguardia y su huella*, se abre con «Los *Ensamblajes poéticos* de Julia Otxoa», que son objeto de estudio de Carmen

Valcárcel, seguidores de la estela de la poesía experimental de los años 60 en su línea «visual –y objetual–» (287). En la obra de Otxoa se advierte una indagación poético-visual sobre lo cotidiano que entronca con la obra de precursores vanguardistas como Man Ray, Marcel Duchamp o Joan Brossa; a la vez que funda un nuevo lenguaje que funciona «como escudo ante la adversidad y arma contra los dogmatismos» (290).

Por su parte, José Antonio Llera se dedica a rastrear la presencia de «Joan Miró en los versos de Juan Eduardo Cirlot» mediante el estudio de los poemas de Cirlot «Miró» (1949) y «Homenaje a Joan Miró» (1957). Ambos son muestra de dos momentos diferentes en el diálogo con el pintor barcelonés, con la admiración como punto en común. De este diálogo se extraen elementos centrales de la poética de Cirlot (y de la de Miró), en cuanto a su postura frente a la escritura automática y la *coincidentia oppositorum*.

Al quinto y último apartado de este volumen, sobre narrativa y vanguardia, le da comienzo Patricio Lizama con su estudio «Cortázar y la nueva física», en el que da cuenta de la relación entre la física moderna y los movimientos de vanguardia y posvanguardia (desde Huidobro hasta Volpi, pasando por Bioy Casares, Borges o Cortázar). Lizama se detiene en Cortázar y el surrealismo: para el argentino, la realidad es algo permeable y, a través de sus poros, penetra lo fantástico. Con ello, la lógica de la realidad queda desarticulada, tal y como se advierte en algunos de sus relatos y en *Rayuela*.

A continuación, Laura Ventura se detiene en los «'Nuevos cronistas de Indias': narradores posmodernos tras la estela de Arlt y Quiroga». Realiza un recorrido por la historia del género cronístico señalando sus momentos clave en la contemporaneidad: la renovación modernista, la generación de Walsh, García Márquez, Tomás Eloy Martínez, etc., pioneros de la crónica moderna; y los herederos, que constituyen la generación moderna de cronistas (Martín Caparrós, Leila Guerrero, Juan Villoro o Alberto Salceda Ramos), cuya obra dialoga también con los singulares «cronistas» Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

Por su parte, María José Bruña Bragado recupera la obra de dos narradoras poco reconocidas por la crítica en «Tras las huellas de Elena Fortún y Luisa Carnés». De la primera destaca sus obras *Celia en la revolución*, visión descarnada de la Guerra Civil, y *Oculto sendero*, «tortuoso proceso de conocimiento, concienciación y [...] aceptación parcial» (368) de su sexualidad e identidad. De Carnés recupera, sobre todo, *Tea Rooms. (Mujeres obreras)* (1934), novela social en que trata temas que atañen exclusivamente a las mujeres (el divorcio, el aborto, los derechos sociales, la prostitución, etc.).

Laura Hatry, en «Minificciones y prosemas: de la vanguardia al siglo XXI», realiza un recorrido contemporáneo por las formas de la narrativa breve hispánica, señalando la vanguardia como el momento en que esta adquirió «conciencia de género» (381). Las manifestaciones de las últimas décadas guardan similitudes claras con las

formas vanguardistas con elementos comunes como el fragmentarismo, la hibridez genérica o la reflexión metaliteraria.

Cierra la sección y el volumen, el trabajo de Teodosio Fernández «El género policial y la vanguardia: Jorge Luis Borges». Fernández presenta un completo y documentado panorama de la crítica y la práctica de Borges del género policial, que cultivó más que como opción estética firme como vía de escape y renovación frente a la narrativa realista argentina. El género policial le sirve para, como señala Bioy Casares, «destacar la importancia de la construcción» (420), constituyendo «un ideal de invención, de rigor, de elegancia [...] para los argumentos» (420).

Llegados a este punto, creemos evidente que *La vanguardia y su huella* presenta un panorama completo, transversal e interdisciplinar de la herencia vanguardista en la segunda mitad del siglo xx y las dos primeras décadas del siglo xxi. Sin duda, la vanguardia fue, como señala Bürger, «un momento histórico único e irreplicable en la cultura y el arte» (232), lo que no equivale a que, con su término y fracaso, su eco no siga resonando hasta hoy. Todo lo contrario: como hace patente este volumen, los ismos todavía laten en las propuestas no solo posteriores a ellos, sino en las más actuales, en un contexto que, pese a estar a casi un siglo, no dista tanto del de entonces. Las contribuciones de *La vanguardia y su huella* confirman el triunfo de esta, pese a su declarado fracaso, pues, como le ocurre a Bolaño-Belano en *Los detectives salvajes*, él (y la vanguardia) «se traicionará, fracasará y será derrotado, pero siempre podrá volver a partir, volver a leer su historia» (145).

Sonia Rico Alonso
Universidade da Coruña