



**Las vanguardias y la pasión por lo real
El modernismo anglosajón en el Río de la Plata**

Carina González¹

Recibido: 30/03/2016
Aceptado: 31/07/2016

Resumen

El tan reconocido retorno de lo real marcó el inicio de una revisión que vuelve a poner el acento en la crisis de la representación y en la cuestión del realismo como género abierto a filtraciones desacostumbradas. Este regreso debe ser acompañado por una reflexión que involucra nuevamente a las vanguardias como impulsoras de la relación entre estética y política. El ensayo propone un acercamiento al tema a partir de la valoración del modernismo anglosajón como la vanguardia que introduce la tercera posición en la dialéctica de las oposiciones entre lo alto y lo bajo, el arte y la vida o el sujeto y el mundo. Se analizan las estéticas de Joyce y Kafka en el contexto de su recepción en el Río de la Plata a partir de traducciones, reseñas y producciones de los principales autores de la región.

Palabras clave

Modernismo – Joyce – Kafka – vanguardias.

Abstract

The well-known returning of the real marked the beginning of a new revision that emphasizes the crisis of representation and the question of realism as a genre opened to an uncommon leaking. This returning must be rethinking by the reflection about how the avant-garde promotes the debate on aesthetics and politics. This essay proposes an approach to this topic by analyzing modernism as the avant-garde that introduces a third position in the dialectics of high art and popular culture, art and life or the individual and the world. The study of the work of Joyce and Kafka will be addressing by the traditional readings and its approaches from reviews and translations written by main authors in the Río de la Plata's region.

Keywords

Modernism – Joyce – Kafka – Avant-garde.

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Maryland y ha trabajado como profesora en la Universidad de Florida. CONICET-CELEHIS. Universidad de Mar del Plata. Su investigación aborda la problemática de las escrituras migrantes y su inserción en las vanguardias como estéticas que plantean no solo la revisión de la tradición, la identidad y las geografías nacionales sino también las políticas de la lengua, la hibridación de los géneros y la naturaleza del exilio. Contacto: farruggio@gmail.com

Arte y cambios de siglo

¿Cómo justificar hoy la necesidad de volver a pensar el arte desde sus premisas vanguardistas? No se trata de regresar a la estéril discusión sobre su aparato formal ni de la nostalgia por restaurar un sistema articulado sobre certezas que ya se saben ilusorias sino de la actualización de un discurso que vuelve a hacerse cargo de su contemporaneidad. César Aira a comienzos de este siglo afirmó la presencia de las vanguardias como procedimiento, un método que utiliza en su propia ficción como matriz de escritura:

Entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran (Aira 1998).

Desde la mirada teórica, Julio Premat se pregunta por el presente de las vanguardias destacando la contradicción temporal que las define ya que, si bien la novedad las liga al futuro y a la utopía, se inclinan también hacia el pasado y la tradición para romperla o cambiarla. En la coyuntura actual, en la que la crisis político-social se reanuda, su planteo recupera una continuidad que tiene que ver más bien con las manifestaciones estéticas de las neovanguardias y con los ideales políticos de la década del sesenta, condensados en las revueltas estudiantiles de los campus universitarios, en las protestas contra la guerra de Vietnam, en la liberación sexual, y en la comunidad hippie, tanto como con el mayo francés o la noche de Tlatelolco. Apartándose del momento histórico de esplendor, una explosión que arremete contra la institución del arte y que revela la artificialidad en la que se fragmenta el mundo conocido de la representación, Premat propone revisar la percepción crítica que abordó el agotamiento de las vanguardias atacando la tibia renovación estética en la que desembocó la cultura pop de los 60, una vanguardia que regresa una vez que ha digerido los alcances de la industria cultural y de la cultura de masas. Esta última manifestación esconde bajo lo efímero del happening y la fragilidad de las obras una impronta política que la década del veinte no alcanzó a consumir y que la involucra, de alguna manera, en una política más revolucionaria que aspira a modificar las prácticas, no solo de la relación con el poder sino de nuevas formas de vida y de comunidad. Es necesario volver a la militancia del 68 y a los movimientos insurgentes de América Latina para completar y llenar de significados la laboriosa misión estética de aquellas vanguardias que encontraron una manera diferente de ser artista y de articular la estética y la política.²

² Para pensar esta nueva figura del artista Premat ejemplifica con la Factory de Warhol y el Instituto Di Tella en Buenos Aires. Pero lo más importante de este momento de recuperación de las neovanguardias es que se corresponde con un momento de redefinición de las izquierdas americanas y europeas que está operando sobre la necesidad de redefinir el arte y su relación con la política. En este sentido, si la vanguardia histórica ocupó durante mucho tiempo el lugar predominante como objeto de la crítica y la teoría, son las neovanguardias las que ahora reclaman mayor atención: “es la neovanguardia la que realiza

Esta perspectiva entronca con la posición de Hal Foster quien recupera el papel revolucionario de las neovanguardias amparadas en una militancia que desarticula las formas de hacer arte y de hacer política pero, sobre todo, las formas de enfrentarse a lo real. El retorno de lo real tiene que ver con la aceptación de un mundo inaccesible y, por lo tanto, con una especie de sondeo que recorre la obra de arte clásica desde sus márgenes, –instalaciones, documentos y comentarios que dan cuenta del backstage o de su génesis y de su continuación en la postproducción mezclando la ficción y la documentación–, hasta la consideración de una serie de nuevos materiales que pueblan las nuevas obras expuestas.

Si se toma en cuenta el tema de los géneros, quizá se trate nuevamente de los límites del realismo, o más bien de su persistencia en extremos que desbordan la identidad o la mimesis para excederse en atributos orientados hacia la pura ficción (realismo mágico, realismo delirante, realismo fantástico), expresiones que estrechan la fuerza de la contradicción y que fueron acuñadas por escritores ante la necesidad de describir sus propias narrativas pero que también merecieron la atención de la crítica que, ya desde hace tiempo, viene advirtiendo sobre la hibridez y el oxímoron. Florencia Garramuño habla de la experiencia opaca y define en ese atributo la fuerza de la indecisión (Garramuño 2009), Graciela Montaldo asedia el exterior de la literatura postulando una nueva perspectiva que tiene que ver con las zonas ciegas que obstaculizan los géneros (Montaldo 2010) y Graciela Speranza acentúa un fuera de campo cultural en el que se desajustan los modelos de las grandes narrativas (Speranza 2006).

Después de haber anotado esta presencia todavía abismal del realismo abierto por la herida vanguardista, habría que plantearlas desde otro acercamiento, una especie de paralelismo entre comienzos: ¿en qué sentido la entrada al siglo XXI deviene o imita ese otro despertar que fue comienzo de las vanguardias en el siglo XX? Esta segunda alternativa, que incluye de algún modo a la primera, no ignora además la incidencia del arte en la política ni elude su carácter revolucionario. Adecuado a otro contexto en el que se asiste al derrumbe del capitalismo, a los modos de organización que sistematizaron el colonialismo y a las guerras de conquista desplazadas de lo territorial a lo mezquinamente económico, el arte vuelve a hacerse cargo de la expresión del hombre y este nuevo siglo en todo lo que de terror, desacuerdo y contradicciones tiene.

Para ordenar un poco las ideas, es conveniente merodear el contorno de las definiciones. Comenzar por ejemplo, por la definición de lo real, problema filosófico que resume las polémicas del pasado siglo y que Alain Badiou sintetiza de un modo extraordinario al ubicarlo entre la pasión por lo real y el montaje del semblante (Badiou 2005). Si bien es cierto que las vanguardias, como acción revolucionaria, surgen a partir de una consciencia del engaño, también es importante advertir que ese engaño se despliega en múltiples facetas. En una primera instancia, navega por la superficie del lenguaje haciendo evidente la incapacidad de acceder a la realidad. La crisis de la representación es también una fractura en la certeza más inmediata que vinculaba las palabras a las cosas y así, la poesía clásica, las formas líricas tradicionales dejan de expresar la armonía entre el mundo y las ideas, el lenguaje pierde la capacidad de expresar el afuera y las palabras ya no significan lo que significaban en su

los ideales de la vanguardia, y es a partir de allí que se transforman duramente moral, institución, poder, obra, y artista” (Premat 2013: 62).

transparencia.³ La nostalgia por el mundo clásico, la desilusión ante una realidad corrompida, la angustia por la incertidumbre y la necesidad de evasión describen una vanguardia tenue que se pierde en la inmovilidad y en la parálisis de su misma impotencia.⁴ Durante este periodo, que indica una suerte de transición después de la revuelta surrealista hacia la neovanguardia que sucede a la revolución cubana y que instala una nueva definición estética para América Latina, el arte trata de dar una respuesta ante la inconsistencia del hombre como sujeto, la muerte de Dios y la incertidumbre que lo ataca a partir de saberse “expulsado al mundo” y único responsable de sus actos. No solo el arte sino otras disciplinas abordan la crisis existencial del hombre; desde la filosofía del lenguaje Wittgenstein expone su tratado lingüístico para concluir que el lenguaje no significa y que la comunicación es un juego en el que, tanto el emisor como el receptor terminan siendo engañados, y Lacan, desde el psicoanálisis, estructura el “yo” bajo la tríada de lo real, lo simbólico y lo imaginario revelando la construcción ficcional del “yo” y la tensión que se establece con un otro que es, tanto la imposibilidad de comunicación como el límite que determina la consciencia (Badiou 2005).

Ante una revelación de semejante envergadura, el arte se transforma, como se transforma el pensamiento, para dar respuesta al cambio ontológico que trata de asumir el lugar del sujeto en el universo. La determinación de investigar a fondo el problema del hombre caracteriza la contradictoria idiosincrasia del siglo XX y hace cuerpo especialmente en las vanguardias históricas para prolongarse más allá de los cambios engendrados después de la segunda guerra. Con el esplendor inicial generado por los *ismos* –la máquina de futurismo, la creación espontánea del dadaísmo, el subjetivismo expresionista, el inconsciente surrealista, etc.– se acentúa la relación dialéctica entre arte/vida, o sujeto/mundo incorporando la dimensión social, en la tensión individuo/comunidad. Sin embargo, esta ingenua primera fase que algunos llaman heroica o de contemplación tuvo manifestaciones diversas que convergen en la expresión “vanguardias” para enfrentarse al realismo burgués propio del siglo XIX pero que no esconden sus propias diferencias y especificidades. Si bien es cierto que las vanguardias actuaron sobre el arte en función de destruir las instituciones y de transformar, no sólo la obra de arte sino la posición del artista y del mercado frente a las nuevas condiciones de producción y recepción, fueron más bien diversas en sus formas de relacionarse con lo real. Con esta salvedad, propongo un deslinde que permita diferenciar dentro del conjunto homogéneo que el significado vanguardia impone bajo las premisas de “ruptura” y de “innovación”, un espacio abierto a la singularidad que designa una hegemonía periférica: el modernismo anglosajón, en términos de Adorno, el alto modernismo (Adorno 2013); en los términos de Lukács, la literatura decadente

³ Las vanguardias locales han sabido entender esa crisis en la década del 40 cuando la generación neoclásica se esforzaba en una evasión que reproducía la nostalgia por los bienes perdidos. Así esa generación se apoyaba en el consenso “en torno del rol del poeta y de la concepción de que la poesía ya está hecha y solo se trata de aplicarla, entendida como un conjunto de normas, saberes y creencias previamente aceptados. La confianza en que las palabras dicen lo que está establecido que dicen y la negativa del poeta a poner en cuestión sus instrumentos, no sólo la lengua, y las técnicas y retóricas sino la propia percepción del mundo y de sus sentimientos y las propias ideas (Friedenberg 1996: 19).

⁴ Trabajo específicamente la retracción vanguardista de la generación del 40 en el estudio introductorio “Las formas de irse y los modos del regreso”. En: *Juan Rodolfo Wilcock. Teatro inédito*, Bs. As, Biblioteca Nacional, 2015.

(Lukács 1984), nombres que resumen el debate ideológico en la entrada a la industria cultural que, implícito en el conglomerado de todas las vanguardias, es al mismo tiempo, fondo y forma de estas revoluciones estéticas.

Políticas del modernismo

Pensar el modernismo desde la lógica de la modernidad implica enfrentar sus propias contradicciones ya que, por momentos, parece acompañar la filosofía que proyecta al hombre fuera del feudalismo impulsando la ciencia y la industria, liberando la sociedad tradicional y exaltando la experiencia subjetiva mientras que, por otros, parece atacar los resultados indeseables del mismo proceso que puso en movimiento.

El modernismo no presenta límites precisos; se origina indiscriminadamente como correlato de una modernización que afecta a los espacios urbanos, a la demografía de las masas, y a la aceleración de los avances tecnológicos propios de la modernidad. Una modernidad que no es pareja, que en América Latina avanza en forma desequilibrada, que es una modernidad periférica en Beatriz Sarlo (Sarlo 1988), encuentros y desencuentros en Julio Ramos, (Ramos 1989) o una cultura híbrida para Néstor García Canclini (García Canclini 1990), y que desde el debate estético cobró presencia como oposición al realismo y a la base ideológica que éste solventó como estandarte del orden burgués. La novedad como norma y el presente como la necesidad de adecuarse a la acelerada transformación de la modernidad funcionan como categorías que unifican la heterogénea consistencia del campo cultural. Sin embargo, la explosión de esta gama de experiencias singulares, aglutinadas por el desafío de la novedad y la ruptura, permanece en la oscuridad si no se la coloca en relación a su base social. En *Políticas del modernismo*, Raymond Williams advierte sobre la esterilidad de un análisis centrado en los cambios estéticos o en los postulados lingüísticos que transforman la obra de arte, y propone abordarlo desde lo material, desde el cuerpo colectivo en que éste encarna. Desde esta perspectiva, el modernismo adquiere una presencia física que determina la consciencia y que responde a su carácter masivo. Este atributo, disminuido frente a las apreciaciones que enfatizan lo nuevo o lo moderno desde un enfoque más estético que político, es el principio que estructura cada una de las fases del modernismo. No es arbitrario que haya una especie de acuerdo en ubicar su origen en las barricadas de París en 1848, cuando el proletariado se levanta contra la burguesía y comienza la historia de su consciencia de clase.⁵

Pero esta misma instancia colectiva que al comienzo genera la fuerza capaz de revolucionar el sistema político y las transformaciones de la sociedad –las masas liberadoras de la consciencia–, se repliega en un gesto amenazador que las neutraliza bajo la consigna de la cultura de masas. La burguesía no se resigna a perder sino que, arrastrada por una revolución que no puede terminar de combatir, asume su propia

⁵ Entre otros, Barthes, destacó el papel histórico de la burguesía en el momento de su decadencia, estableciendo la contradicción del enfrentamiento con lo feudal y a la vez, su incapacidad para dejar el campo abierto a la revolución del proletariado. “Cuando la burguesía ataca salvajemente a las masas parisinas, la afirmación de emancipación universal incorporada a su ideología y a la Ilustración se enfrenta a sus propios límites sangrientos...en lo sucesivo esta misma aparece meramente como una más entre muchas otras posible; lo universal se le escapa, dado que trascenderse significaría condenarse” (citado en: Williams 2013: 22).

decadencia. Desde este momento, la manifestación de esa crisis se expresa en la dislocación del lenguaje y en los experimentos vanguardistas que destruyen las formas y que hacen de su propia muerte, la materia de sus producciones. Bürger teorizó sobre esta muerte, y estableció las diferentes etapas de su desaparición, alegando la falta de potencia de la obra de arte inorgánica, la pérdida de impacto y de capacidad para incidir en la realidad. Esta segunda fase reacciona contra la cultura de masas emergentes porque ahora ya no son liberadoras sino el sepulturero que señala el límite de su existencia.⁶ Adorno reflexiona sobre la industria cultural y la incidencia de los medios masivos tanto en la producción como en la recepción de la obra de arte, algo que pone en jaque la misma noción de arte, así como también el estatuto del artista y de todas las instituciones. Más que el surrealismo, toma al modernismo como caballo de batalla frente a la “masificación” de la cultura. Por otro lado, Lukács, dentro de la conflictiva posición de intelectual adscrito al régimen socialista, reflexiona sobre los límites de un arte decadente que resigna el compromiso social en función de un narcisismo estético que se disuelve en el nihilismo y la impotencia.

Sin embargo, la resistencia de la burguesía al ingreso de las masas en la industria cultural no recalca lo suficiente en la fuerza matriz de lo masivo. El levantamiento de los proletarios en París no acaba en la represión sangrienta sino que se proyecta en una reacción, menor si se quiere, pero que también tiene a las masas como protagonistas. Se trata de una zona cultural de inmigrantes que conquista o coloniza la escritura a través de la literatura y que sienta las bases para singularizar un campo cultural propio al modernismo anglosajón. Williams se percató de una cierta mirada exterior que solo el de afuera puede aportar, algo así como la alienación de la modernidad vivenciada a través del extrañamiento de aquellos que no pertenecen a un espacio determinado y que, por ello mismo, son capaces de experimentar la sorpresa, la crítica, la opresión y hasta la fuerza expulsiva generada por el distanciamiento.⁷

Esta inesperada manera de ser protagonista al mismo tiempo que marginal, se repite en la empresa creativa de un arte que se desarrolla también en los márgenes pero que, apuntalado por el desprejuicio y la necesidad de combatir desde adentro el orden de las instituciones, se afianza con el poder innovador del lenguaje y de las formas. Borges define esta fuerza de subversión en su famoso ensayo sobre “El escritor argentino y la tradición” (1953), en el que utiliza a Joyce como ejemplo de aquellas escrituras capaces de corromper, ampliar y desvirtuar una tradición al punto de hacerla estallar y producir cambios alentadores. Años después, Gilles Deleuze leyendo los diarios de Kafka, describe el poder de las pequeñas literaturas para socavar la norma de las grandes tradiciones. En ambos, lo que se destaca es cierta base marginal del modernismo que singulariza el enrarecimiento de la lengua advertido en la crisis de la representación y

⁶ Las discrepancias entre críticos que proceden de una misma ideología ilustran el impacto de lo masivo como protagonista de la historia. Mientras que Benjamin todavía cree en el advenimiento de una etapa de acción para las vanguardias en la que las masas se incorporen activamente adoptando las técnicas de la industria cultural, Adorno teme la contaminación alienante del capitalismo y propone una estética de elite que rechace el populismo masificante del mercado. Esto sería una especie de repliegue del arte en las vanguardias como el único arte capaz de salvaguardar la cultura.

⁷ Williams señala que las formas modernas enajenadas y distanciadas tienen su matriz en una generación de inmigrantes provincianos que llegan a las grandes capitales imperiales. De esta manera “la inmigración define la base social del modernismo” y es también en los bordes de Europa, en el reverso colonial, en la llegada del tercer mundo a las capitales imperiales que el modernismo tiene lugar.

que modifica la relación que esa lengua adulterada entabla con las formas literarias. Así, estas literaturas menores transforman la tradición de las grandes narrativas nacionales, al mismo tiempo que desarman la hegemonía de una lengua única, materna y natural. El modernismo es, desde este punto de vista, más cosmopolita cuanto más enrarece la lengua nacional con variaciones locales, mezclando en su hibridez los usos de la lengua y sus dialectos.

Vale la pena detenerse en la cuestión lingüística del alto modernismo porque el uso menor de esa lengua, un uso rebelde que refleja el carácter social y político del lenguaje, es un atributo ineludible para definir a los escritores que lo integran. Se sabe que el *Ulises* de Joyce funciona como el estandarte mismo de la literatura moderna. En gran medida, el acceso a esta obra monumental es obstaculizado por el inmenso arsenal lingüístico que reclama la explicación crítica o el trabajo de interpretación constante de neologismos. Para algunos es un trabajo que agudiza la mirada estética, la hiperescritura en donde se refugia el arte críptico separado de las masas, para otros, es una reacción de lo “menor”, un desacuerdo lingüístico que vuelve al momento inaugural de las lenguas superpuestas de Babel, una literatura nueva que pone en escena la lucha ideológica contra una lengua hegemónica impuesta por intereses políticos que remiten a otros imperialistas. Por eso, la innovación lingüística del *Ulises* trasciende el marco de las literaturas nacionales y se proyecta en torno a otras literaturas y otras lenguas. En primer lugar, se trata del desafío de la traducción, y recién después, a partir del resultado de sus lecturas, de los efectos que esta obra ejerce en las producciones locales que, fuera de la lengua inglesa, también ajustan sus propias cuentas con las narrativas y las lenguas hegemónicas. Hay un primer impacto de la lengua que eleva la condición del subordinado y destruye la legitimidad del colonialismo cultural.

El *Ulises* original está escrito, no en una lengua o dialecto, sino en la tensión entre una variante desprestigiada (el inglés de Irlanda) y otra dominante (el inglés británico imperial); relación que puede compararse aunque no homologarse, a la que existe entre el español de España y el de los demás países de habla hispana (Gamerro 2008: 19).

En un segundo impacto el modernismo altera lo literario desde su forma, técnicas y procedimientos narrativos, pero también desde su definición, los límites del arte, la figura del artista, el rol de las instituciones, y lo que es central para el debate vanguardista, la contemplación del afuera, su incidencia en lo real y su participación en lo político.

Del mismo modo, Kafka también es un escritor que trabaja sobre la lengua. Deleuze ya ha señalado cómo este escritor checo marca la expresión de la lengua alemana a partir de una operación de desterritorialización. La literatura menor de Kafka no tiene que ver con el uso de un idioma menor (o de un dialecto) sino con “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28), esto es, con los desplazamientos que rompen la lógica centro-periferia y buscan las proyecciones en forma de haz. La luminosidad del alemán de Praga contiene el espectro de las minorías que engloba a checos, alemanes y judíos cada uno distanciados de su entorno. Pero esta desterritorialización que aleja la lengua de la hegemonía impuesta por una lengua establecida —esta minoridad atribuida a una literatura desterritorializada—, es al mismo tiempo su condición revolucionaria. La literatura menor sigue siendo marginal,

periférica y popular, pero al ejercer su minoridad se vuelve una máquina colectiva de expresión que arrastra los contenidos y los transforma. Kafka inventó una manera singular de desterritorializar la materialidad de la lengua, buscó acentuar la pobreza del alemán de Praga, “ir siempre más lejos de la desterritorialización misma...a fuerza de sobriedad (...). Oponer un uso intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o significante. Llegar a una expresión perfecta, una expresión material intensa” (33). La lectura que hace Deleuze de Kafka enfatiza en esa intensidad la pobreza, el ayuno, los ruidos del animal, y el grito que desestructuran el registro y los usos de la lengua territorializada. La supuesta precariedad de su escritura —el vocabulario empobrecido, la sintaxis incorrecta—, más bien expresa las tensiones de una lengua que es llevada a sus extremos.⁸

Quizá por no ser un movimiento que cristaliza en la forma colectiva del manifiesto, quizá por su origen decisivamente menor, en el sentido de marginal o desterritorializado, el modernismo convergió en estéticas muy particulares imposible de ser separadas de sus progenitores. De esta manera, Joyce y Kafka representan dos extremos por los que el modernismo rebasó la capacidad transformadora de las vanguardias impulsando un debate que parece buscar, aún hoy, la mejor alternativa ante la ignorancia asumida del hombre, ante la conciencia del carácter ficticio de lo real y aun ante la crisis de los sistemas políticos que organizaron el mundo después de las dos guerras mundiales, tanto desde la izquierda como desde el capitalismo más brutal.

Las vanguardias en el Río de la Plata

La historia de las vanguardias en el Río de la Plata, como todas las historias literarias, es compleja y arbitraria; confronta los problemas derivados de la colonización, la relación de Europa con América Latina y la conflictiva configuración de un campo cultural ansioso por encontrar una identidad nacional que esté, a la vez, acorde con la civilización “occidental”. En términos teóricos, esta tensión se expresó en las oposiciones que estructuraron el campo cultural en binomios que ignoran los matices y las ambigüedades. Criollismo vs vanguardia, nacionalismo vs cosmopolitismo, realismo vs expresionismo son algunas de las definiciones que encausaron la lucha ideológica que caracterizó la entrada en el siglo XX. En este contexto, la polémica instaurada por las vanguardias recrea el mismo poder desestabilizador de un arte que reacciona frente a la fragmentación del orden burgués recomponiendo sus propios postulados a partir de una crisis más general que incluye la pérdida de las certezas adquiridas durante el positivismo: desconfianza en el lenguaje para dar cuenta de la realidad, la existencia profana del hombre (en la línea existencialista de Heidegger), la inconsistencia de la norma como natural y el desconsuelo de no poder alcanzar la verdad ni el acuerdo comunitario. Sin embargo, estas condiciones materiales siguieron ancladas en oposiciones locales. La discusión entablada con el realismo condensó la decisiva oposición ideológica que confrontó a las vanguardias. Florida y Boedo (o Borges vs

⁸ Deleuze en su análisis más lingüístico cita a Wagenbach quien estudia la influencia del checo en el alemán a partir del uso incorrecto de preposiciones, del abuso de pronombres, multiplicación de adverbios, usos de verbos que sirven para todo, la discordancia interna entre vocales y consonantes, etc. “Todos estos rasgos de pobreza de una lengua se encuentran en Kafka pero con una función creadora...al servicio de una nueva sobriedad, de una nueva flexibilidad de una nueva intensidad” (38).

Arlt), no es más que una división esquematizada de las posiciones del realismo social y las vanguardias autónomas del arte por el arte que, sin embargo ignora los alcances de lo político. Como afirma Bürger, las vanguardias ponen en escena la relación entre arte y compromiso, desde una perspectiva en la que, lejos de ignorarlo, se implican en la política para accionar sobre la realidad. De una u otra manera, las vanguardias inciden sobre la vida y desafían los modelos, las formas, el contenido y los materiales utilizados por el arte burgués.

Al igual que en Europa, las vanguardias se expresaron a través de revistas y de manifiestos sosteniendo un debate que superó las consignas artísticas y que sirvió para alimentar un periodo de esplendor que caracterizó la literatura nacional en las primeras décadas del XX. Del lado de Florida, los martinfierristas hicieron propias las consignas del surrealismo, en mayor o menor medida, del lado de Boedo, los poetas del realismo socialista abogaron por un Bs. As. de la inmigración y del mundo obrero poniendo en evidencia las falacias de una modernización desigual. Entre estos dos polos, hubo una increíble cantidad de ideas que pasaron desapercibidas o que fueron encausadas hacia alguna de las dos escuelas. Esta indefinición, advertida por la discusión teórica que describió la salida de la guerra, habla de la necesidad de hallar una tercera posición y de establecer un puente capaz de conciliar ciertas diferencias.

En tal sentido, el modernismo aparece tangencialmente dentro de las vanguardias obliterado por la fuerza irruptora del surrealismo y por la vehemencia con que éste fue adoptado en el campo intelectual de la época. El modernismo, aquello que surge de un relevamiento de la modernidad (y que se halla implícito como consigna en todas las vanguardias) parece ser completamente ignorado frente a la poderosa inserción de los otros *ismos* que lo invocan. En 1924, Breton publica el *Manifiesto surrealista* pero también sale a la luz el *Ulysses* de Joyce en 1922 y Kafka escribe sus novelas inconclusas que más tarde serán publicadas por Max Brod. Es cierto que hay una diferencia genérica, el surrealismo funciona y fluye mucho mejor en la poesía (y en tanto manifiesto, como consigna de ruptura contra las convenciones sociales que inciden también en lo político) mientras que el modernismo se desarrolla en una narrativa desbocada que encara sin prejuicios la cancelación de la representación amparada en la lógica de la mimesis o de la identidad. Pero, de alguna manera, ambas opciones plantean desafíos al orden de lo real.⁹

Esta disolución del modernismo en relación a las otras vanguardias permea las discusiones estéticas de la década del 40 inaugurando un periodo de transición, en el que la generación neoclásica se vuelve a la apreciación del alto modernismo a partir de la consideración de los escritores que mejor lo representan.¹⁰ En este sentido, analizar la

⁹ Benjamin hace uno de los mejores estudios de la novela surrealista. Como forma narrativa, trata de recuperar la experiencia, una experiencia que tiene que ver con las “iluminaciones profanas” inducidas por sus precursores, Rimbaud y Lautremont pero las revelaciones que estas obras ofrecen son deficientes en el orden material de lo político mientras que se muestran más eficaces como denuncia de la moral burguesa. “Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas. *Nadja* ha encontrado la verdadera síntesis creadora entre novela artística y novela en clave”.

¹⁰ En el caso de la poesía, T. S. Eliot representa los cambios que la vanguardia necesita incorporar. La revolución del lenguaje poético inspirada en la incorporación de lo cotidiano y en la asimilación de una realidad deformada o corrosiva quiebra la transparencia clásica de las formas. Dice Wilcock: En 1917,

recepción de obras como el *Ulises* y la *Metamorfosis* deslinda un panorama que muestra el poder de transformación de algunas escrituras que fueron decisivas para la literatura posterior y para el ingreso de la literatura nacional en el universo occidental. El vehículo de estas apropiaciones, fue la traducción y, como anexo las reseñas que de estas obras se escribieron en la amplia gama de revistas de circulación masiva. A la aparición individual que aleja al modernismo del orden de los movimientos, se le superpone una vinculación indirecta que tiene que ver más con la apropiación del debate ideológico que con las prácticas de escritura. Son muchos los críticos que escriben sobre la importancia de Joyce o Kafka pero son muy pocos los escritores que asumen de manera directa el desafío que estas nuevas narrativas exponen hasta que, ya entrando en la segunda década del siglo, su presencia en la literatura nacional se vuelve innegable como en toda la literatura posterior.¹¹

El *Ulises* criollo¹²

Joyce responde más bien a una discusión ideológica que se manifiesta a través de dos consignas claves: primero, la innovación lingüística que tiene que ver con la incorporación de neologismos y de técnicas narrativas que rompen con la estructura hegemónica de la lengua del imperio, y luego, con la desproporcionada intención de totalidad que destraba el ideal del realismo crítico. Mientras que la novela realista del siglo pasado pretende dar cuenta de la totalidad del orden burgués, el *Ulises* es una novela total que se conduce hacia la incontinencia. La relación jerárquica entre un acontecimiento indispensable para el desarrollo de la trama y los detalles mínimos que la acompañan, entre la narrativa y las escenas en las que la descripción desvía el rumbo de la acción, encauza sobre un mismo y constante deambular que, tanto el personaje como el lector, deben emprender sin una orientación precisa. Estas fueron las primeras impresiones que la novela propulsó en el campo de la literatura local.

Borges es uno de sus primeros reseñistas. En 1925 escribe una nota para la revista *Proa* donde señala los numerosos obstáculos que presenta la novela. Con su acostumbrada síntesis, enumera en orden las virtudes y proezas soltando insidiosamente sus críticas, que empezando por lo inabarcable de la extensión y siguiendo por lo enraizado de la escritura, dificultan la lectura.

Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro

Eliot logró sorprender a centenares de lectores introduciendo, en una de sus conocidas poesías serias, una cucharita de café, objeto que hasta ese momento solo había sido admitido en la poesía jocosa (...). Contemporáneamente sus colegas franceses descubrían la posibilidad de escribir poesía lírica catalogando palabras sin relación entre sí; ya que en este sentido, exceptuando el común acuerdo de la guía telefónica y el silencio, resultaba difícil innovar” (*Diario de poesía*, 22).

¹¹ De entre los que arriesgaron una escritura modernista, Leopoldo Marechal es quien abiertamente inicia la aventura joyceana con su *Adán Buenosayres* (1948) y, más híbridamente, Juan Rodolfo Wilcock en algunos de sus relatos y novelas. En las décadas siguientes, los rastros del modernismo ya se asimilan de forma natural a la narrativa expandiéndose a casi toda la literatura del siglo.

¹² Trabajo alguna de estas ideas sobre la recepción de Joyce en el Río de la Plata en mi artículo “Lectores de Joyce. Borges y Wilcock frente al modernismo inglés”. En: *Variaciones Borges* 32, 3-20.

conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye ni aun de todos sus barrios (23).

Esta entrada desde lo incompleto o lo fragmentario no impide la comprensión subjetiva pero traiciona las expectativas del lector clásico (y Borges lo es) quien espera que en la forma y escritura del relato estén las claves que lo descifren. Hay un punto en común entre ambos escritores ya que abordan la totalidad; pero mientras Joyce se aboca a cumplirla estrictamente al pie de la letra, Borges es seducido por la idea que la totalidad connota, es decir, sus relatos evocan la totalidad como concepto; el libro de arena, el aleph, la memoria ilimitada de Funes, el poema infinito de Daneri no son más que lugares ficticios en donde ésta habita. Joyce, en cambio, la ejecuta desde el punto de vista de la técnica, mediante el monólogo interior que permite ir enlazando hechos e ideas que eluden la causalidad de la lógica narrativa y parecen evitar el principio de selección que segmenta la realidad para que ésta pueda ser comprendida. Al mismo tiempo, la totalidad se expresa en el plano de la materia porque la novela funciona como una enciclopedia de saberes en donde el arte, la política, los mitos, la religión y la historia de Irlanda hilvanados en las discusiones afiebradas de Stephen aparecen ligados a las peripecias sentimentales de Bloom, a la sospecha de infidelidad, a los conflictos familiares y a la economía doméstica de los personajes. De este modo, se alteran las pautas que regulan, tanto la producción narrativa que tiende a la prodigalidad infinita, como las que guían la recepción y modifican la atención del lector que Borges, buen conocedor de los géneros menores como el policial o el fantástico, nunca desestima. Es así por lo que censura irónicamente esa incontinencia narrativa que lleva a un trabajo más exhaustivo de decodificación.

Su tesonero examen de las minucias más irreducibles que forman la conciencia, obliga a Joyce a restañar la fugacidad temporal y a diferir el movimiento del tiempo con un gesto apaciguador, adverso a la impaciencia de picana que hubo en el drama inglés (...). Si Shakespeare –según su propia metáfora– puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector. (No he dicho muchas siestas) (25).

Detenerse en detalles triviales, abundar en escenas procaces, desafiar la paciencia del lector mediante una narración inagotable son elementos que, más que desestimar la cualidad de la escritura, hablan de la animadversión que estas innovaciones provocan. Esta primera advertencia es fácil de explicar; nada más disímil que estos dos modelos de narrativa. La escritura del *Ulises* se despliega en una ampliación desenfrenada que contrasta ejemplarmente con la síntesis meticulosa de Borges. Estructuralmente, mientras que el *Ulises* es una suma de estilos y voces que niegan el orden de las jerarquías, los relatos de Borges están prolijamente avocados al desarrollo de la trama, condensan la acción en los límites predispuestos y la prosa en su justa medida. Por esta razón, el escritor argentino alaba la mezcla entre lo real y la fantasía que el monólogo interior precisamente hace posible al representar el fluir de la conciencia pero siempre destacando la resignación del orden que es, en última instancia, el molde de su escritura. “Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indesciframente caótica” (176), dirá más tarde en un texto

publicado en *El hogar* (1937); caos que es, en la nota de *Proa*, una ilustración de la mezcla incongruente que Borges todavía no puede digerir.

La conjetura, la sospecha, el pensamiento volandero, el recuerdo, lo haraganamente pensado y lo ejecutado con eficacia, gozan de iguales privilegios en él y la perspectiva es ausencia. Esa amalgama de lo real y de las soñaciones, bien podría invocar el beneplácito de Kant y de Schopenhauer (25).

Lo que falta en esa escritura que todo lo abarca es la perspectiva, el principio de selección que otorga los privilegios “esos escalones ideales que van de cada mundo subjetivo a la objetividad, del antojadizo ensueño del yo al transitado ensueño de todos” (25). En la lectura europea, sus críticos también apuntarán contra la fractura entre el sujeto y el exterior, una brecha que niega la dimensión social y reduce la capacidad de identificar el espíritu histórico de una época. Este límite es el que anota Lukács cuando critica la superficialidad de la literatura decadente. Porque no se trata de que en el fluir de la consciencia se encadenen temas triviales sino de que se pierde la relación épica entre el hombre y su entorno (entre el personaje y la situación). No sólo se cae en una relación estática que actúa de un “modo pasivo, externo y contingente” (22) sino que al presentar la angustia existencial del hombre desligada de la relación dialéctica que une lo interior y lo exterior de la realidad objetiva, no hay posibilidades concretas de acceder a lo real.¹³ La vanguardia propiciada por el realismo crítico busca incidir en la realidad, no desvincularse de lo histórico por la disolución de la forma objetiva en elementos subjetivos sino acentuar las contradicciones, resaltar el dinamismo y trabajar sobre posibilidades concretas que “tienen necesariamente un carácter objetivo desde el punto de vista social-histórico” (27). La vanguardia que Joyce representa es todo lo contrario; lleva a un extremo la exaltación de la subjetividad quebrando el orden de la realidad. En este punto, no solo no se puede acceder al afuera objetivo sino que ese mismo exterior se manifiesta como una distorsión, como la deformación de lo real que el modernismo, mediante la estética de la acumulación, resalta. Al mostrar el lado oscuro donde la sordidez, lo escatológico y la vulgaridad ingresan para ampliar la visión espectacular de una época, se convulsiona además la ética narrativa.¹⁴

En la apreciación de Borges, también subyace esta censura moral ya que la falta de decoro que escandalosamente Joyce esgrime con absoluta consciencia, esas “minucias más irreductibles” que conforman el monólogo interior no son, para Borges, parte de la materia literaria. En este sentido, el escritor debe saber cuándo detenerse, y la

¹³ En este sentido, Lukács se distancia del postulado existencialista de Heidegger que ubica a un ser “arrojado al mundo” incapaz de acceder o comprender al otro, para seguir el principio de la dialéctica de Hegel: “El elemento histórico-social, con todas las categorías que esto implica, es inseparable de lo que Hegel llamaba su realidad efectiva –de su ser en sí, de su modo ontológico esencial, para usar un término de moda–. La singularidad duramente humana, profundamente individual y típica de estas figuras, su manifestación artística, está inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia (21).

¹⁴ Lukács vincula, por esta razón, al modernismo con el naturalismo, porque ambos perciben la deformación como característica natural de la condición humana, eliminando la capacidad de acción y promoviendo la evasión: “(...) lo patológico expresa una tendencia abstracta y vacía a escapar del hecho ineluctable; una tendencia a escapar que, en principio, no puede convertirse en acción, y cuya esencia nunca puede elevarse por encima del nivel de malestar, de la náusea, del deseo de la nostalgia, etc.” (35).

escritura, como la historia, debe respetar las leyes del pudor. Así como el drama isabelino prohibía la representación de la muerte en escena, hay ciertas zonas de la realidad que están vedadas para la literatura. Pero “En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total” (25) y aparecen al mismo nivel los debates poéticos de Stephen junto a las proyecciones sexuales de Bloom, las pujas nacionalistas de Irlanda y la defecación liberadora de su héroe. La sordidez del picadero convive con la erudición que muestra el osado manejo de la tradición. Y, aunque esta ampliación de la materia narrativa huele a error, es precisamente en esa mezcla en donde radica la originalidad de Joyce, en el haber combinado lo alto y lo bajo, lo serio y lo vulgar en una tensión que es dialéctica porque nunca se resuelve. El mismo Borges lo percibe de esta manera:

Junto a la gracia nueva de las incongruencias totales y entre aburdeladas chacotas en prosa y verso macarrónico, suele levantar edificios de rigidez latina, como el discurso del egipcio a Moisés. Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos (26).

Luego de apuntar a la zona depravada del *Ulises*, Borges señala otra incongruencia que hace estallar las normas clásicas de la escritura. Esta vez, la modernidad de la narrativa tiene que ver con la innovación lingüística y los “versos macarrónicos”. Los famosos neologismos y las palabras valija propician quizá los juicios más rudos del escritor argentino que los define como “una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que no es difícil de calificar de frustrados e incompetentes” (Borges: 317)

Sin embargo, estos reclamos no detienen la admiración que, centrada en la osadía y en la libertad con la que Joyce disequilibra la tradición de su propia literatura, Borges sabe reconocer. El *Ulises* pasa del plano de la reseña al de la producción en dos momentos que resumen parte de sus prácticas de escritura; en la traducción del monólogo final de Molly, (que incluye como coda de la nota de *Proa* y elige para presentar el texto de Joyce al público argentino) y en la escritura de uno de sus relatos más logrados, “Funes el memorioso” (1944). La seducción del modernismo entra de la mano de las ensoñaciones amorosas de Molly (monólogo que quizá se ajusta más que los de Bloom o Stephen a la asociación de ideas inconscientes que Borges admite como técnica vanguardista) ya que ella se encuentra recostada en su dormitorio y las imágenes que recrea son invocadas desde el interior. La particularidad de la traducción de Borges radica en la elección de vocablos incorporados del habla rioplatense. La tensión entre el inglés del imperio y el irlandés, entre una lengua desprestigiada y otra hegemónica, se reproduce al introducir las variaciones porteñas en el español matriz. Su versión ajustada al imaginario local es fiel, de alguna manera, a la intención del *Ulises* verdadero que genera un enrarecimiento del inglés mediante la hibridación con otros dialectos. Este extrañamiento se produce a través de omisiones, elipsis, elecciones léxicas y giros gramaticales que son propios del español americano. La eficacia de lo marginal y la incorporación de la oralidad dan cuenta de una perspectiva que acentúa los márgenes y que le otorga a la periferia el poder de la innovación.¹⁵

¹⁵ Para consultar una análisis particular de esta versión de Borges, ver Battistón, Trouve y Reda (2001).

El otro lugar donde repercute la narrativa desproporcionada del *Ulises* es “Funes el memorioso”. Allí, lo infinito toma cuerpo en la memoria ilimitada de Ireneo, un compadrito de los suburbios que luego de un accidente rural es capaz de recordarlo todo. Esta cualidad asombrosa, lejos de verificarse como virtud transforma al personaje en un monstruo y a su cualidad en un “vaciadero de basura”. La escritura modernista está ausente y Joyce figura solo como inspiración, como concepto de lo ilimitado y como correlato de una empresa imposible, la de su lectura.¹⁶ Funes es la versión de Borges de aquel lector inmenso que Joyce necesita porque “la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil páginas del *Ulises* exigiría monstruos análogos” (176).

La odisea criolla del *Ulises* comienza con Borges pero no se acaba allí. A partir de su primera versión al español realizada por Salas Subirat (1945) para la editorial Rueda, siguen proliferando las lecturas. Al mismo tiempo, Juan Rodolfo Wilcock escribe una nota en *Ficción* sobre *Stephen, the hero*, reseña la traducción argentina del *Ulises* en su revista *Disco* y realiza, ya en Roma, la traducción de *Finnegan's Wake* al italiano. Leopoldo Marechal, además de hacer explícito su vínculo con el *Ulises* en sus claves para el *Adán Buenosayres* supo plasmar en su novela lo monumental de la obra al trabajar sobre la hiper-escritura (lo críptico, la alegoría, las superposiciones míticas) y lo escatológico (la vulgaridad del suburbio, la oralidad, y la sordidez del arrabal). A partir de allí, la cadena de afiliaciones a Joyce es interminable y trasciende las oposiciones vanguardistas. Borges y Arlt, Florida y Boedo se hermanan dentro de este modernismo que no sólo desafía los límites del realismo sino que vuelve a insertar a las vanguardias en la dialéctica que les otorgó vigor.

Kafka en las orillas

Kafka tiene un ingreso menos polémico que el de Joyce en el campo de la crítica. Una vez más Borges lo reclama como atributo de una narrativa que genera a sus propios precursores. A partir de una hipótesis que desafía el orden de la cronología, el escritor argentino hace suya la narrativa kafkiana utilizándola como ejemplo para indicar que, la literatura verdaderamente innovadora, crea un modo de lectura desde el cual se destruye el orden riguroso de la tradición y se desafían las normas estéticas aún a contrapelo del contexto político o social en el que la obra fue creada. De esta manera, se transforma tanto el pasado como el futuro y es posible reconocer un espíritu común que reúne obras aparentemente tan disímiles como las de Zenón, Kierkegaard, Browning, Lord Dunsany o León Bloy y construir una genealogía que define un tipo literario (quizá más atrevido o vanguardista) frente a otro (más conservador o remitido al canon tradicional). Lo que resalta de su apreciación es una determinada predilección por lo fantástico, el hallazgo de un animal sobrenatural, la contradicción de un hombre que transita territorios sin abandonar su pueblo natal o de un sujeto que jamás llega a la ciudad deseada. No trata de descartar la angustia o la opresión de una lectura existencialista pero Kafka es, ante

¹⁶ Borges asume la deuda con Joyce reconociéndolo como inspirador del relato aún antes de la escritura: “Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican misteriosa y rudimentalmente) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula “Funes el memorioso” y que en otras versiones más castigadas se llama “Ireneo Funes” (175). Esta acotación está incluida en “Fragmentos sobre Joyce”, es decir, es parte de una semblanza que el escritor argentino hace sobre el escritor del *Ulises*.

todo, el escritor de los relatos de *La contemplación* porque Borges prefiere al inventor de fábulas y de parábolas frente a una literatura que rompe con el realismo a partir de las vanguardias. En este sentido, aleja también la lectura kafkiana de su cauce expresionista para ubicarla más bien, del lado de la sobriedad clásica.¹⁷ Sin embargo no todo cierra a la perfección en cuanto a la forma del relato. Benjamin lo afirma cuando estudia la relación con las *hagadas* del Talmud, narraciones sobre la doctrina que abundan en descripciones ejemplares y en donde la fórmula lleva a la instrucción. Sólo que en Kafka esa doctrina, como cualquiera de las otras certidumbres, se derrumba en el vacío. Difíciles de clasificar, los relatos se despliegan en parábolas pero no encajan con las formas occidentales, no son estrictamente alegorías pero tampoco textos independientes porque funcionan como cita de algún otro o como aclaración que debería llevar a la enseñanza. Hay como una dislocación que afecta los espacios tanto de la narración como de las correspondencias del lenguaje, una sospecha de que todo lo que se dice enuncia otra cosa. Por eso, el sentido debe buscarse más allá y también por eso muchos encuentran en esa distorsión la lectura que ampara lo sobrenatural.¹⁸

La dislocación del relato está planteada en la imposibilidad de orientarse hacia un único sentido que estaría dirigido hacia la doctrina, en el caso de lo religioso, o hacia la realidad objetiva en cuanto a las pretensiones del realismo. Pero en esa desorientación del texto, prevalece cierto orden que tiene que ver con el pacto con el lector. Borges recupera lo clásico en ese acompañamiento que nunca decepciona aunque el sentido esté ensombrecido por la desconfianza o la inmovilidad. A pesar de lo extraordinario que asoma en lo fantástico —expresado como sorpresa, fantasma o ensoñación— lo que prima es lo circular, en el sentido de relato cerrado formal y materialmente, como los cuentos chinos o las leyendas románticas occidentales. Por esta razón, Kafka ingresa a la *Antología de la literatura fantástica* que compilan Borges, Bioy y Silvina Ocampo, en el prólogo, como ejemplo de argumentos que tienen que ver con la transformación o metamorfosis, y en dos relatos que son “Josefina la cantora” y “Ante la ley”.¹⁹

Por otro lado, Borges también es responsable de la traducción de algunos de sus relatos publicada por Losada en 1938.²⁰ A partir de esta difusión comienza una trayectoria kafkiana que afecta a cierta literatura orientada a la experimentación y que abre una dimensión fantástica para el absurdo. No se trata de la inmovilidad propia de una narrativa atrapada en la desolación existencial del hombre sino de relatos que expresan el extrañamiento de lo real, un despertar a la irracionalidad del mundo que juega con la desautomatización de la percepción, procedimiento vanguardista por excelencia que, también lo acerca al surrealismo. Mientras que las lecturas de los

¹⁷ En los diarios de Bioy “Kafka inventó un tipo totalmente nuevo de relato; pero a diferencia de todos los inventores y precursores ha sabido manejar su invento con economía y lucidez, utilizando una cantidad mínima de elementos” (554).

¹⁸ Benjamin desacuerda con las lecturas naturalistas o teológicas y prefiere un acercamiento a partir de la experiencia de la modernidad reconociendo las filiaciones con el pasado y su despliegue hacia el futuro, su vínculo con lo nuevo que no está totalmente abolido de la tradición y figura en tanto resto o huella, y en tanto miedo o incertidumbre ante lo desconocido.

¹⁹ Cabe notar que también se incluyen dos relatos de Joyce “Definición del fantasma” y “May Goulding”, además de agregar en la segunda edición, uno de Wilcock, “Los donguis”.

²⁰ Hay una confusión general a cerca de esta traducción de la *Metamorfosis*, atribuida a Borges. Aparentemente, la editorial Losada utilizó la primera versión al español publicada en España en la *Revista de Occidente*, en 1924. Esta traducción fue hecha por Margarita Nelken aunque no aparece su nombre. Borges tradujo el resto de los escritos de Kafka que figuran en el volumen pero no tradujo la novela.

teóricos de las vanguardias acentúan la angustia o la impotencia (Lukács lo toma como ejemplo de una literatura de evasión atrapada en la parálisis de la alienación capitalista, mientras que Adorno lo reclama como una obra que trabaja sobre su propia materialidad para demostrar la artificialidad de lo real), la repercusión de Kafka en el Río de la Plata se enfoca hacia el absurdo fantástico, haciendo un recorte que lo liga más al desajuste de la percepción promovido por las vanguardias. En este sentido, la literatura kafkiana es más una dimensión de lo fantástico que una mirada nihilista frente al poder alienante de la sociedad post industrial. Afecta y desafía tanto a las reglas de la estética (trabaja sobre fantasmas y pesadillas que enrarecen el orden de lo real alterando los géneros) como a las leyes de lo social (propone una dimensión de lo común que reúne al hombre en una comunidad que se articula a partir de la lógica animal de la manada).

Los animales abundan en los relatos y fecundan un espacio que convoca al movimiento. Según Deleuze, esa es una forma de desplazar los lugares del poder y de encontrar las líneas de fuga para abolir la máquina política del capital o el triángulo edípico de la familia. Kafka inventa un devenir menor de la literatura y un devenir animal del sujeto que, lejos del aislamiento alienante lo lanza hacia formas de vida que privilegian la multiplicidad, la intensidad, la hibridez y lo diverso.²¹ Esta válvula de escape es más ambigua para Benjamin quien lee en el animal un resto de trascendencia humana porque los animales de Kafka piensan, son depositarios del olvido y por eso, están unidos como ruinas de lo familiar. La angustia procede de la reproducción de los sistemas e instituciones pero a la vez hay esperanzas porque el animal enrarece al hombre, le devuelve su otredad olvidada a través de un cuerpo que le es propio aún sin pertenecerle. En todo caso, la desterritorialización no está totalmente consumada en el mundo animal sino en el de los asistentes. Para Benjamin, son ellos los que se alejan en el flujo asignificante de los sin nombre, los que evaden el seno familiar, y los que rechazan las formas de vida que garantizan el éxito en la sociedad capitalista.

El rasgo común de los animales kafkianos es la cruza que impide la clasificación y que aboga por la incertidumbre de las marcas registradas, una mezcla de gato y cordero, una deformación que transforma lo humano y revuelve la naturaleza del zoos. Por eso el animal es también el espacio de lo cómico, allí anida el golpe grotesco que desmantela la lógica de la tragedia e impide la catarsis. El héroe, despojado de los atributos humanos, refugiado en una intimidad corroída por la perversión o minimizado por el aparato opresor que lo reduce, recupera su cuerpo mutilado para renacer en el humor. Lo cómico no es simplemente la transgresión de lo serio sino que adquiere un estatuto independiente. Es una línea de fuga que se halla en el deseo, es una explosión del cuerpo porque la risa se inscribe en lo físico pero al mismo tiempo se expande a lo metafísico liberándolo de la culpa.²² Lejos de ese ámbito animal, el humor se instala en

²¹“Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes” (24).

²² Muchos críticos recuerdan la risa de Kafka y de su auditorio en la escena de lectura de *El proceso*. Esa misma alegría no es menos importante que la denuncia política que, en la escritura de Kafka, van unidas. Dice Deleuze: “Nunca ha habido autor más cómico y alegre desde el punto de vista del deseo; nunca ha habido autor más político y social desde el punto de vista del enunciado” (65). Sobre el humor kafkiano ver además Zenia Yébenes Escarbó. “Abraham el patriarca fallido o la risa de Kafka”, *Laberinto* (28-33).

el desajuste de las expectativas, en situaciones en las que la torpeza del sujeto se refleja en el desconocimiento de lo obvio, en la imposibilidad para dar la respuesta adecuada. Se trata también de la inversión de categorías, del encuentro con una perspectiva excéntrica, de colocar e imitar a aquellos que hacen del humor su profesión. Por eso, *América* que funde la aventura de lo desconocido con la rutinaria máquina capitalista es un escenario circense, “una inmensa payasada” (Benjamin 220).

En cuanto a la ficción, la influencia de Kafka en la literatura local es decisiva. El mismo Borges suscribe a la economía del relato kafkiano y a su precisión. La sobriedad que articula los escasos recursos de la literatura menor, también es parte integral de una narrativa periférica que, desde Arlt hasta Piglia, refleja la sensación lisa y llana del hombre común enfrentado a su circunstancia. Cuando la discusión todavía es sobre el realismo, sobre la historia y cómo contarla, Kafka es el referente de la literatura modernista.

Wittgenstein vislumbró con toda claridad que la única obra que podía asemejarse a la suya en la restitución suicida del silencio era la obra fragmentaria, incomparable de Kafka, ¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para entrar en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella (Piglia 155).

Esta pesadilla no es más que el enfrentamiento de las vanguardias con la mímesis, otra de las formas en las que lo excéntrico y la parálisis que el subjetivismo supuestamente impone (desde el expresionismo o la literatura moderna) intercepta la función política de la estética. Por eso, Lukács percibe a Kafka como una mosca atrapada en el pegamento de su propia tela, tan ligada a lo subjetivo que la realidad objetiva se le escapa. Entonces, los fantasmas, que son para Borges la suma de todas las posibilidades, para el analista ruso clausuran la posibilidad de accionar sobre la realidad.²³ La pesadilla que tanta angustia genera es, para la narrativa argentina posterior, un correlato de la historia; las formas dislocadas del relato kafkiano que transitan la alegoría y la fábula son formas adecuadas para narrar el horror, para enfrentarse con la escritura a la historia, para contar de otro modo el presente y abordar la pesadilla de lo contemporáneo.

Como en Joyce, la saga kafkiana sigue de la mano de las primeras traducciones, Wilcock dedicado a su literatura menor, traduce *Cartas a Milena* y parte de sus *Diarios*. Como escritor, pone en escena la realidad kafkiana, esa que se enrosca en el absurdo, denuncia los desvíos de la sociedad industrializada y se regocija en la impotencia; toma en sus relatos la fábula animal, el enfrentamiento con la máquina, y el humor desquiciado del sujeto que ríe en su pobreza. Los cuentos de *El caos*, son parodia de un universo que Kafka ha sabido señalar mejor que nadie y Odradek, ese “bastardo primitivo” en forma de carrete y estrella, es precursor de cualquiera de los seres que habitan en *El libro de los monstruos* o *El estetoscopio de los solitarios*. Por otro lado,

²³ Dice Lukács, sobre el realismo de Kafka: “los detalles realistas se convierten en su obra en elementos portadores de una irrealidad fantasmagórica, de un mundo de pesadilla, el cual, por consecuencia, tiene que perder precisamente su carácter de mundo, y solo puede tener una realidad en el sujeto como vehículo de una reacción de angustia” (Lukács 1984: 30).

Leopoldo Marechal incorpora el laberíntico mundo de la intriga en *El banquete*, novela que tanto en la disposición de la escritura como en el despliegue burlesco de sus personajes remeda las tribulaciones ante la ley de *El proceso* y las peripecias circenses de *El artista del trapecio*.

Otros modernismos: la periferia de la periferia

El modernismo es la vanguardia invisible; transcurre imperceptiblemente en un caos que le resta particularidad o que, más bien, lo desintegra en narrativas singulares. En su polémica con el realismo, frente al derrumbamiento de todas las certezas elaboradas al amparo de la Ilustración, esta vanguardia que Lukács relaciona con la decadencia o que Adorno sostiene como pilar de una ideología estética capaz de refugiarse en la división del arte (como única opción de representar lo político en la sociedad postindustrial y mediática) abre una perspectiva oblicua que da entrada a los matices y a la ambigüedad. En 1955 Lukács, ya oficialmente conocido como un intelectual del régimen, presiente la necesidad de replantear el debate sobre arte y compromiso evitando las exclusiones. Por esta razón habla de “ser el tercero en discordia” y busca la opción de una tangente que vincule ambos extremos en los movimientos por la paz. Allí, donde se mezclan burgueses y proletarios, en donde la política desarticula sus intereses partidarios, en donde se construye una “identidad de la no identidad”, encuentra un horizonte intermedio capaz de representar la síntesis dialéctica. Desde otra perspectiva, Adorno persiste en la capacidad de las vanguardias para reflejar los conflictos modernos de la sociedad del capitalismo tardío. La obra de arte vanguardista transformada en una obra fragmentaria e inorgánica, pone en escena la alienación y el enajenamiento de la era postindustrial. El arte perdió la capacidad de representar la realidad, porque ya no es posible la reconciliación sino la desgarradura. Esta negatividad atribuida al derrumbamiento de todas las certezas y a las posibilidades del arte después del horror, exige la necesidad de pensar las nuevas condiciones de producción y de recepción, para definir un arte a la altura de su propia barbarie. Por eso, no se trata de abogar por una síntesis dialéctica sino de ubicar lo esencial en la división, la verdad no se halla en uno u otro extremo sino en el abismo que separa las clases, de las estéticas. Dado que lo masivo y lo serio se presienten y se auto-determinan construyen de esta manera una resistencia a la lógica jerárquica de la industria cultural. La división es necesaria pero también la convivencia. Esto nos lleva a plantear que la relación entre una escritura hiper-trabajada a partir de la innovación formal y de la articulación con los mitos de la tradición y una escritura que incorpora la sordidez del mundo material, adoptando como modelo narrativo el principio de la no selección (en otras palabras, ignorando las apreciaciones del gusto y de lo bello) es una relación dialéctica. Dialéctica en el sentido de una síntesis en la que los extremos no llegan a fundirse. Porque el *Ulises* de los neologismos, de la estructura criptica del mito, de la alusión alegórica y de la erudición es inseparable de la deposición lastimosa de Bloom, de sus inclinaciones sexuales, y de la vulgaridad caricaturesca de sus gustos; y el Kafka de la impotencia ante la ley, de la castración paterna o de las pesadillas convive con el de la risa liberadora, los ruidos asordados del lenguaje animal y las metamorfosis de cuerpos que mutan.

En el río de la Plata, las narrativas que expresan esta dialéctica fueron censuradas, reseñadas con recelo o firmemente atacadas por posturas ideológicas

disímiles. Pero no por eso pudieron ser silenciadas y, a pesar de su condición marginal o de exilio, proyectaron una estela que abrió las puertas a una estética que todavía se resiste a la toma de partido. No se trata de vanguardia o realismo, de arte o política, de literatura seria o de literatura de entretenimiento, del gusto refinado o del vulgar, de los placeres sibaritas o de los placeres bajos sino de lo uno y lo otro. Así como en Kafka están el sufrimiento y la liberación, el ayuno y el banquete, la angustia y la risa, en el Adán conviven la poética martinfierrista y la sordidez del suburbio, la fineza de Pereda y los pedos de doña Tecla, la deposición del Cristo y la deposición de un perro callejero. En Wilcock existe la aristocracia del filósofo y la barbarie de la plebe, la armoniosa estructura clásica y la desproporcionada hibridación de los géneros, la trabajada escritura formal de un poema sumerio con la ligereza del slapstick comedy. Lo grotesco que el modernismo incorpora a su prosa estilizada es parte de una realidad asumida por la sociedad postindustrial, no un género escindido que se adosa a lo real como diversión o desviación. Lo patológico y la alienación censurada por los críticos del decadentismo están ensamblados en una escritura que no elude la mezcla sino que por el contrario reivindica la fuerza de la contradicción dialéctica.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1996), "Dossier JR Wilcock". En: *Diario de poesía*, 35:13-25.
- Adorno, T. y M. Horkheimer. (2013), *La industria cultural*. Apostillas Luis Ignacio García. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Aira, C. (1998), "La nueva escritura". En *Jornada semanal*: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html> (18-05-2016).
- Badiou, A. (2005), *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Battistón, D., Trouve, C. y Reda, A. (2001), "Borges y la traducción de las últimas páginas del Ulysses de Joyce". *Anclajes*, 5: 55-70.
- Benjamin, W. (1980), *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea (1929)* Trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus.
- _____. (1991), *Franz Kafka*. Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, A. (2006), *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- Borges, J L. (1985), *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de cultura económica.
- Bürger, P. (2000), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (1978), "¿Qué es una literatura menor?". En *Kafka por una literatura menor*. México: Era.
- Foster, H. (2001), *El retorno de la real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Alkal
- Gamero, C. (2005), *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- _____. (2008), *Ulises. Claves de lectura*. Buenos Aires: Norma.
- García Canclini, N. (1990), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Fondo de cultura.
- Garramuño, F. (2009), *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.
- González, C. (2011), "Lectores de Joyce. Borges y Wilcock frente al modernismo inglés". En: *Variaciones Borges* 32: 3-19.

- _____. (2015), "Las formas de irse y los modos del regreso". En *Juan Rodolfo Wilcock. Teatro inédito*. Bs. As: Biblioteca Nacional.
- Jameson, F. (2007), "El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir". *Youkali*, 7: 189-201.
- Lukács, G. (1984), *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral. México: Era.
- Montaldo, G. (2010), *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura.
- Piglia, R. (2001), *Respiración artificial*. Madrid: Anagrama.
- Premat, J. (2013), "Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo". En *Cuadernos de literatura*, XVII (14): 47-64.
- Ramos, J. (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de cultura.
- Sarlo, B. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Speranza, G. (2006), *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Yébenes Escarbó, Z. (2009), "Abraham el patriarca fallido o la risa de Kafka". En *Casa del tiempo*, VI (18): 28-33.
- Williams, R. (1997), *Políticas del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Introducción Tony Pinkney. Buenos Aires: Manantial.