

Las vanguardias artísticas y su deseo: oscilación estética de la contradicción

*Artistic vanguards and their desire: the aesthetic
oscillation of a contradiction*

SEBASTIÁN TERÁN ÁVALOS

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.6>

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2019



RESUMEN

La comprensión de las relaciones y las representaciones sociales se da en el reconocimiento de sus articulaciones y contradicciones, tanto internas como con su entorno. Un análisis de las vanguardias artísticas del siglo XX, debe considerar la coyuntura de crisis de la modernidad capitalista, que propició su rivalidad con representaciones del arte burgués en una disputa por la realidad y el arte bajo la idea de transformación de la realidad en la búsqueda del progreso absoluto y la abundancia –objetos del deseo moderno–. La literatura de Pablo Palacio y la pintura de Pablo Picasso ilustran el vínculo entre vanguardias artísticas y arte burgués moderno, en su identificación con los mismos objetos de deseo y la convivencia de opuestos en esta unidad histórica, evidenciando la contradicción de la revolución vanguardista y su “espíritu de la utopía” moderno.

PALABRAS CLAVE: Pablo Palacio, Pablo Picasso, vanguardia, contradicción, deseo, objeto, mimesis, barroco, residual, oscilación, monstruo.

ABSTRACT

Our understanding of relations and social representations occurs in our recognition of their internal and external articulations and contradictions. An analysis of the artistic vanguards of the XXth century, must thus consider the conjuncture created by modern capitalism's crisis which sparked its rivalry with the representations of high bourgeois art, in a dispute for reality and low art, under the perception that reality may be transformed in the search for absolute progress and abundance –objects of modern desire–. The literature of Pablo Palacio and Pablo Picasso's painting illustrate the link between artistic vanguards and modern bourgeois art, in their identification with the same objects of desire and the coexistence of opposites in this historical unity, demonstrating the contradiction of the avant-garde revolution and its modern “utopic spirit”.

KEYWORDS: Pablo Palacio, Pablo Picasso, vanguard, contradiction, desire, object, mimesis, baroque, residual, oscillation, monster.

LAS RELACIONES DE los seres humanos se estructuran en una tensión conflictiva. Esta tensión surge de la satisfacción de necesidades e intereses sociales, así como de la configuración del deseo que da sentido de unidad a la experiencia humana (Girard 1998). Se trata de una oscilación de la vida que se expresa de distintas maneras y en distintos momentos de la historia, a partir de la que se configuran representaciones imaginarias de las relaciones sociales (Althusser 1981; Eagleton 2003; Žižek 2005) en las que se captura la experiencia contradictoria y violenta de la vida humana.

Para dar cuenta de la contradicción en las relaciones y las representaciones de los seres humanos, se puede pensar en el contexto histórico de inicios del siglo XX. Este período es un “momento de gran conflictividad

social, política, ideológica y estética, marcado por la violencia, la subversión y la fuga” (Cevallos 2006, 181) que acarrea una fractura del sentido histórico debido a la acumulación de antagonismos. En estas condiciones, el arte buscó la superación de las contradicciones a partir de posturas estéticas vanguardistas para resolver la crisis bajo los fundamentos que desataron el conflicto moderno.

El acercamiento a la estética de vanguardia ilustra la contradicción en la configuración de deseos que tienen como origen un objeto común que los hace devenir antagónicos. La representación de esta contradicción en lo literario y lo pictórico crea mundos irónicos y oníricos, en los que se expresa la resolución de esta rivalidad a partir de una informe y monstruosa unidad de partes antagónicas. Para dar cuenta de esta imagen de la contradicción que signa la estética vanguardista, se hará una lectura desde *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* (1932) y se usarán los cuentos “Las mujeres miran las estrellas” y “La doble y única mujer” del libro *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), del lojano Pablo Palacio, así como de los cuadros “Las señoritas de Avignon” (1907) y “Hombre con clarinete” (1911) de Pablo Picasso. A partir de su revisión se comprenderá, por medio de las vanguardias artísticas, la contradicción del deseo al converger sobre un mismo objeto y la manera en que este antagonismo dialoga con un entorno social y cultural marcado por tensiones y cambios.

CONTRADICCIÓN EN EL DESEO DE LAS VANGUARDIAS

Como parte de su universo simbólico (Žižek 2005), en el mundo moderno la revolución es “vívida como una actividad que tiene su propia meta y su sentido de progreso político absoluto: la cancelación del pasado nefasto y la fundación de un porvenir de justicia, abierto por completo a la imaginación” (Echeverría 2001, 143). El “espíritu de la utopía”, a decir de Bolívar Echeverría, establece la idea de que la abundancia podría sustituir la experiencia básica de los seres humanos en el mundo. En el anhelo por concretarlos se dieron momentos de tensión y lucha social en el siglo XIX (1848 en Francia y otros países europeos con los inicios de la organización obrera, y 1871 con la comuna de París), los cuales fueron reprimidos por el orden imperante y contaban, asimismo, con sus propias

limitantes. La agudización de los antagonismos del capitalismo y la modernidad dieron pie a una “realidad contradictoria y accidentada” (De Michelli 1999, 104), en la que se creaba un arte “duro y despiadado” que no representa de manera realista el mundo; esta estética se adjudicó a la denominada vanguardia histórica. Los movimientos característicos de las vanguardias

no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa; [además, cuestionan] el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central (Bürger 2010, 24).

La vanguardia histórica expresa, entonces, la fractura de la realidad a través de sus distintos registros artísticos y hace manifiesta la decadencia no solo de la institución arte, sino de la sociedad burguesa en general. Si el régimen de representación artística anclado al Renacimiento comprendía que “la obra de arte orgánica está creada a partir del modelo estructural sintagmático” en el que “las partes y el todo forman una unidad”, las vanguardias niegan esto a través de obras no-orgánicas, en las que sus “partes se ‘emancipan’ de un todo que está sobre ellas” (112-3). La fractura de la realidad hizo que emerja una mirada subjetiva que se expresa en un arte fragmentado, atentando contra la representación romántica y naturalista de la realidad. Estas condiciones permitieron que corrientes vanguardistas como el cubismo represente realidades fragmentadas –a través de técnicas como el montaje o el *collage* (2010)– y en las que se muestran las distintas caras del mundo cuando se “cubican” las imágenes (Apollinaire en De Michelli 1999).

Esta crisis de la modernidad se dio a nivel global, incluyendo a Latinoamérica. Tomando en cuenta las diferencias culturales, económicas y políticas de ambos continentes, se pueden hallar similitudes entre la vanguardia histórica que surge en Europa y las vanguardias artísticas latinoamericanas:¹ los principios de transgresión del régimen de representación y

1. Sobre las diferencias y las similitudes entre las vanguardias europeas y las vanguardias latinoamericanas se puede revisar el libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, que da cuenta de las vanguardias de América Latina a partir de sus manifiestos; *Las vanguardias artísticas del siglo*

de denuncia de la sociedad, son algunos puntos de encuentro. Un ejemplo de la expresión de los postulados vanguardistas de transgresión y denuncia está presente en la literatura del ecuatoriano Pablo Palacio.

En su novela *Vida del ahorcado*, publicada en 1932, Palacio crea un mundo en el que alucina Andrés Farinango, personaje asfixiado por la realidad y su vuelco contradictorio. En su asfixia, Farinango reconoce el contexto en el que tiene lugar su delirio: “He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo” (Palacio 2000, 146). La fractura de la realidad ha partido el mundo entre lo antiguo y lo nuevo –lo vanguardista–, abriendo la posibilidad del vacío y el caos en un momento que es vivido por Farinango como “la transición del mundo” (146). Su angustia propicia sus delirios hasta cometer un onírico filicidio, y a través de su narración se expresa estéticamente la fractura histórica que inspira a las vanguardias.

La violencia y la crudeza contenidas en el arte vanguardista ante la imposibilidad de realizar el deseo de abundancia universal, lo vuelve antagonista del arte burgués que se ha instalado cómodamente en una institucionalidad artística que ya no se corresponde con los principios modernos que buscan superar las condiciones de escasez. La violencia contenida en la relación de rivalidad y antagonismo que establecen las vanguardias artísticas con el mundo capitalista, da cuenta de la convergencia de deseos de distinto origen sobre un mismo objeto (Girard 1998, 151); y en este caso, la violencia se resuelve con el surgimiento de un arte nuevo que busca realizar el horizonte moderno. Las manifestaciones vanguardistas buscaban la superación del arte burgués en nombre de un mundo en el que sean realidad los principios modernos que germinaron la misma crisis.

Este hecho evidencia la condición antagonica del deseo. La irreverencia de las vanguardias y la condición dominante del arte burgués, se configuran a partir de los mismos referentes de deseo: “*El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo

XX de Mario De Micheli, que caracteriza a las vanguardias europeas partiendo, de igual forma, de sus textos y manifiestos; el trabajo de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, para comprender teóricamente la condición de las vanguardias estéticas; el texto de Marcos Bosshard, *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*, que conceptualiza la vanguardia latinoamericana y andina en particular, entre otros.

designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo” (1998, 152). El arte de la burguesía y el *statu quo*, así como los mundos creados por las vanguardias, dieron forma a imágenes sustentadas en ideas de abundancia material y espiritual, ambas acorde a los principios modernos. A pesar del antagonismo expresado, los deseos convergen sobre los principios históricos como objeto para la realización del ideal moderno a través de la creación artística.

En la novela del ahorcado, Farinango vive, como la mayoría de gente, “en grandes cubos *ad-hoc*” (Palacio 2000, 146). Aparece en un mundo marcado por cubos, en el que todos los hombres despiertan en uno parecido y el suyo tiene la particularidad de encerrar un aire de peligro, mostrando la realidad de Andrés a través de una óptica “cubicada” (Apolinaire en De Micheli 1999), en sintonía con algunas características de la estética vanguardista. Farinango mira su mundo desde la contradicción que da forma al arte vanguardista, por lo que le son posibles coincidencias entre posiciones antagónicas que buscan la consecución de la universalidad moderna: “Venid, entrad, señoras y señores burgueses, señoras y señores proletarios. Entrad vosotros expulsados de todo refugio y los descontentos de todos ellos” (Palacio 2000, 146). Tras la llamada a clases sociales antagónicas, continúa diciendo que su “cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma” (146), es un lugar de irónica convergencia de “los mundos antiguo y nuevo”, de la contradicción que ha fracturado la realidad y que ha dado lugar a formas estéticas diferentes y que se inspiran en los mismos principios históricos de la modernidad.

La rivalidad que se desprende de una convergencia de los deseos sobre un mismo objeto, responde a su característica “mimética”: el deseo “se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que ese mismo modelo” (Girard 1998, 153). La promesa moderna y sus valores son el objeto de deseo de la burguesía y su arte también es el objeto de la vanguardia histórica, por lo que su antagonismo se configura en este proceso “mimético” que recorre el deseo: “cualquier *mimesis* referida al deseo desemboca automáticamente en el conflicto” (153). Andrés Farinango es ejemplo de esta mimesis producida, en él se conjugan las oposiciones de clases sociales y, asimismo, hay espacio para expulsados y descontentos,

debido a que surge y es creación de las “contradicciones capitalistas” que dan lugar a la crisis y posibilitan la representación de una estética de la fractura y la contradicción. Farinango es “un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses” (Palacio 2000, 147), por lo que en el personaje están contenidos de manera contradictoria los principios que fundamentan el deseo moderno, condición que termina por ahorcarlo. La exposición de la fractura y la contradicción histórica por parte de Palacio, es fundamento de su propuesta narrativa. La máxima que sustentaba la literatura palaciana era la invitación al asco de la verdad actual (Palacio en Espinosa 2015), a través de imágenes que esbozan una alucinada mueca ante la aparente “normalidad” y unidad del mundo:

Interesado en mostrarnos un mundo más completo y contradictorio que el ordenado de acuerdo con las normas lógicas impuestas por una determinada ideología, Palacio profundiza en su crítica [de] demolición de la misma poniendo en entredicho uno de sus valores más acreditados: el prestigio de la institución Arte que, basándose en los principios de inmediatez y de verosimilitud, se autodefinía como una copia de la realidad y, más ambiciosamente, como la expresión de la Verdad (Fernández 1991, 297).

El desprestigio del arte moderno de Palacio parte de la creación de imágenes que expresan la fractura de la realidad y el arte, así como las contradicciones históricas y estéticas que los fundan. La creación literaria palaciana expresa la contradicción que estructura la experiencia moderna, la rivalidad entre el arte decadente de la burguesía y la violencia creadora de las vanguardias por la concreción de una realidad de justicia que responda al mandato de progreso absoluto (Echeverría 2001).

Esta lectura de la conjunción de antagonismos en la narrativa del lojano se reconoce desde ópticas distintas a la vanguardista, enriqueciendo la comprensión de la obra. El barroco literario hispanoamericano posibilita esta aproximación a la contradicción en Palacio, ya que su proceso de escritura realiza “un trabajo estético a partir de fragmentos de los discursos hegemónicos, recorta fragmentos de otros registros para trasladarlos al literario. El texto literario se constituye a partir de restos como una suerte de cuerpo múltiple” (Cevallos 2012, 52). En un proceso creativo que se asemeja al cubista, el barroco utiliza fragmentos discursivos de la realidad en el mundo literario creando el texto *collage* disforme y múltiple. Así pone en evidencia que la unidad del mundo de ficción es resultado de la

composición de elementos heterogéneos a partir de los cuales se busca la configuración de sentidos entre las diferencias.

La amalgama de fragmentos y discursos en la literatura inserta elementos de la realidad en la ficción en un diálogo paradójico que muestra tanto las suturas que conforman la narrativa, como un sentido del contexto histórico en crisis en el que tiene lugar la obra. La conjunción de estos elementos dentro de la narrativa palaciana, da como resultado “la interacción entre dos estéticas, una dominante y otra latente: la vanguardia social y el Barroco” (54). Esta interacción hace estallar la congruencia artística burguesa que inscribe a la obra literaria. Palacio, entonces, invita al asco de la realidad desde una posición vanguardista, y por medio de una escritura facetada que hace uso del “reciclaje de residuos” (2012, 54) ligada al barroco, arma mundos de ficción en los que conviven burgueses y proletarios, los padres asesinos y los hijos muertos, la idea de cambio del mundo con la necesidad de mantener los principios que dieron lugar a su decadencia, expresando la convergencia de opuestos sobre un mismo objeto de deseo.

La crisis del contexto de las vanguardias europeas y latinoamericanas, pone en evidencia los antagonismos históricos de la modernidad capitalista. Estos antagonismos implican conflicto por los objetos de deseo alrededor de los cuales se establecen las relaciones sociales y los sentidos culturales. La estética de las vanguardias expone los retazos y suturas que componen el mundo moderno, el mismo que funge como referente para su creación artística, así como para la del arte burgués: por tanto, la realidad fracturada que se sustenta en la promesa de abundancia moderna hace posible el arte moderno en sus formas románticas, naturalistas o vanguardistas. El antagonismo entre el arte vanguardista y el burgués surge de un mundo contradictorio y se expresa en una amalgama estética con la intención de superar la realidad en crisis; esa imagen compuesta por fracturas reconstruye con nuevas formas aquello que parecía superado: una estética anclada a los fundamentos modernos de progreso y abundancia.

OSCILACIÓN DE LAS VANGUARDIAS: DEL CUBISMO AL SURGIMIENTO DEL MONSTRUO

Palacio crea su obra narrativa a partir de principios y técnicas vanguardistas, aupadas por su filiación a formas del barroco literario hispanoamericano, como la escritura fragmentaria que también responde a los *collages* cubistas. El escritor lojano también fue influenciado por la pintura cubista con imágenes que se plasman en su narrativa; de esta manera su literatura expresa la complejidad y crisis del contexto, los residuos que pululan a su alrededor y componen la unidad del mundo de ficción.

Una referencia al cubismo se halla en el cuento “Las mujeres miran las estrellas”, del libro *Un hombre muerto a puntapiés* (2000). El personaje principal de la narración es el historiador Juan Gual, a quien “del gran trapezio de la frente le cuelga la pirámide de la nariz y el gesto triangular de la boca, comprendido en el cuadrilátero de la barbilla” (25). Todas estas facetas que “geometrizan” el rostro del historiador muestran la vida del mismo desde distintos ángulos, y al prestar atención a estos detalles se entiende que el rostro geométrico “tiene 45 años; la señora del historiador, 23; el historiador se porta un poquito flojo” (26). Entre estos datos proporcionados, aparecen el joven y esbelto secretario del historiador, la mirada de la mujer de 23 años clavada sobre este, el recelo del señor Gual por “besar en la boca a su señora delante del Secretario” (26), y el embarazo de la señora a pesar de que su marido “no ha hecho nada” (27). Los pormenores de la vida conyugal no se expresan de forma romántica, sino por medio de rasgos geométricos del rostro que muestran diversas facetas del historiador y su mundo de ficción, “cubicación” que descubre elementos que resquebrajan la imagen de pureza en el matrimonio y exponen las concomitantes paradojas en el devenir de la vida de pareja.

La geometría de Juan Gual es parte del movimiento que irrumpe ante el régimen de representación centrado y realista. Al romper con la forma orgánica de la obra, se diversifican las perspectivas sobre cómo se ve un rostro y sus distintas facetas son relevantes para la narrativa. La creación vanguardista transfigura los órdenes dentro de sus realidades y en la caracterización de sus personajes, haciendo que se alteren las jerarquías entre elementos nimios y hechos monumentales de la vida para lograr la deshumanización de su obra (Ortega y Gasset 1994). En esa medida, la figura

descaracterizada y cubicada del historiador es la denuncia violenta contra un arte impasible y acomodado en su decadencia histórica, que tuvo eco en la desfiguración de realidades y personajes creados por las vanguardias. Un ejemplo es la pintura “Hombre con clarinete” (1911), de Pablo Picasso, en la que la imagen retratada es una superposición de figuras geométricas que dan forma a un hombre con un objeto en su mano. Se pueden hallar coincidencias estéticas entre el historiador de Palacio y el hombre de Picasso.

El lojano hace manifiesta la influencia picassiana en la construcción de su universo narrativo. Al inicio del cuento, el narrador plantea que “hay que salir a gozar del buen tiempo: gargarismos musicales de los canarios; sombras de las figuras geométricas de Picasso que ensamblan en los cuerpos como una vida en otra vida” (Palacio 2000, 26), estableciendo una referencia estética a la pintura cubista que se modela en el rostro geométrico del historiador. Una mirada al cuadro muestra las similitudes entre las imágenes fracturadas de los dos hombres:



Pablo Picasso, “Hombre con clarinete” (1911)
Fuente: www.museothyssen.org

La pintura de Picasso muestra un ensamblaje de cuerpos a través de figuras geométricas y sus facetas, resquebrajando la unidad en la representación artística. Asimismo, al ser caracterizado a partir de fragmentos geométricos, la imagen de Juan Gual da cuenta de múltiples y disímiles facetas que constituyen la vida matrimonial, por ejemplo, el hecho de tener vástagos es consecuencia de la consumación del matrimonio; pormenor del cual el historiador no es partícipe, y las facetas de la narrativa lo van ilustrando. La descripción de un joven y esbelto secretario, así como la mirada de la señora Gual sobre este hombre y los miedos de su marido por demostrar afecto frente a su trabajador, son el vínculo entre los fragmentos de este triángulo amoroso que dicen que la mujer del señor Gual ha sido embarazada por su Secretario: así como las diferentes facetas que componen el rostro del historiador vuelven inteligible su imagen.

A través de la descaracterización y deshumanización de los personajes, el cubismo en la pintura de Picasso y en la literatura palaciana deforma realidades por medio de facetas en las que queda expuesta la condición contradictoria del arte moderno. Los fragmentos creados por el cubismo dan cuenta de una realidad compleja que no puede ser vista de manera unitaria, sino que va adquiriendo sentido de totalidad por medio de la vinculación de los múltiples pedazos dislocados. Esta recomposición de la imagen por medio de retazos es parte del espíritu utópico del arte vanguardista que quería crear nuevas realidades para superar un mundo y un arte caducos y fracturados. Se trata de una estética que expone cotidianidades y sus paradojas de manera franca y sin moralizarlas; con estas imágenes descarnadas y deformes se busca incidir en la decadencia burguesa de manera revolucionaria, en la búsqueda de un mundo de progreso anclado a los referentes históricos de la abundancia.

La crisis de la vida moderna hacía necesaria una “revolución estética” para cambiar el arte y su institucionalidad (Subirats 1997, 26). Pero en tanto el deseo moderno de plenitud y abundancia inspiró esta revolución vanguardista, se estableció una “vinculación interior y efectiva de la creación artística o de la estética de las vanguardias a un *logos* histórico, definido en los términos de una revolución universal” (28), en el que se mantuvo la continuidad de las tensiones históricas del capitalismo. Esta revolución estética surge de la modernidad y sus principios, por lo que se vincula a su crisis y a los procesos sociales y culturales articulados al *logos* histórico que dieron salida a la misma.

La revolución estética de las vanguardias, en esa medida, busca el cambio de la modernidad capitalista y su arte, debido a que se disputa la construcción del mundo de abundancia que la institucionalidad burguesa configuró. Su deseo de transformación tiene como referente el sentido de progreso absoluto, por lo que reproduce con nuevas variantes las formas modernas estéticas, económicas y sociales. La estética vanguardista se confronta al naturalismo, el romanticismo y modernismo burgués, porque todos ellos buscan superar el fantasma de la escasez y la imposibilidad de justicia universal, de ahí que la propuesta de artistas vanguardistas –en su condición antagónica y revolucionaria– coincida con los fundamentos modernos. La condición mimética del deseo establece irresolublemente un conflicto en y entre los sujetos que desean. Por ejemplo, al palaciano personaje Farinango lo ahorca su condición proletario-pequeño-burguesa entre burgueses durante el cambio del mundo y sus oscuras contradicciones; las vanguardias están en permanente rivalidad con el arte burgués a través de obras de arte que desafían sus cánones e institucionalidad. En estos casos hay una contradicción derivada del proceso de mimesis del deseo entre opuestos, que expresa la condición de conflicto en el deseo y las relaciones que del mismo se desprenden. Girard (1998) plantea que

Los deseos y los hombres están hechos de tal manera que se envían perpetuamente los unos a los otros unas señales contradictorias, siendo cada uno de ellos tan poco consciente de tender al otro una trampa en la misma medida en que él está cayendo en una trama análoga. [...] el *double bind*, el doble imperativo contradictorio, o, mejor dicho, la red de imperativos contradictorios en los que los hombres no cesan de encerrarse mutuamente, debe aparecérsenos como [...] el fundamento mismo de todas las relaciones entre los hombres (154).

El conflicto por la realización momentánea del deseo a través de la posesión de su objeto, contribuye a la estructuración de relaciones sociales, las cuales pueden fungir como referentes de las representaciones literarias y pictóricas de la realidad originadas en el objeto imaginario que son las creaciones artísticas (Eagleton 2003). La configuración del deseo propicia conflictos como los que atraviesa Andrés Farinango; y también aclara la manera en que la revolución estética de las vanguardias se ancla a los fundamentos del arte moderno, vinculándose al *logos* de revolución universal en la disputa por el deseo de abundancia. Es así que la deshumanización de la obra en la geometría pictórica o literaria posibilita la crea-

ción de un sentido estético frente al vacío que emerge de una sociedad y un arte en crisis.

La expresión de esta contradicción se contiene en otra imagen de la obra de Palacio. Para establecer el vínculo entre la historia y la literatura, hay que resaltar la función referencial de la primera para la segunda (Eagleton 2003), así como evidenciar la capacidad de la ficción para lograr la emergencia –de forma incrementada– de aspectos de la realidad histórica en el mundo de la obra de arte (Ricoeur 2000). En *Un hombre muerto a puntapiés*, aparece el cuento “La doble y única mujer”, narrado desde yo-primeras, la mitad al mando de los dos seres en uno, muestra la convivencia de la contradicción en un mismo ser (Palacio 2000, 33). Dice yo-primeras sobre su condición doble: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coxígea” (33). Esta unidad fisiológica compuesta por una dualidad, expresa la contradicción histórica que propicia la mirada subjetiva y fracturada de las vanguardias; esta mujer única muestra la fragmentación del mundo y las contradicciones en su unidad y coexistencia, pues yo-primeras solo es posible si existe yo-segunda.

A partir de la contradicción que constituye a esta mujer, la literatura palaciana problematiza la representación moderna del arte desde la perspectiva de la enunciación (Cevallos 2012). Yo-primeras y yo-segunda son el revés de “la mayoría de los animales que ríen” (Palacio 2000, 33), un ser que no encaja en la “normalidad”, por lo que su discurso desplaza y se opone a los que dan orden a la realidad hegemónica. “En Palacio, este mecanismo tiene como objetivo fundamental no solo el cuestionamiento de la representación realista, sino también el descubrimiento del grado de artificialidad de los discursos que construyen la realidad” (Cevallos 2012, 65). La mujer doble y su ficción literaria son el reverso de la ciencia positivista y de los principios del racionalismo y la ilustración, contradicen la unidad del arte y del pensamiento lógico racional, resquebrajando la ilusión de totalidad de la modernidad.

Yo-primeras sabe de su excepcionalidad y esa condición la vuelca a explicar sus particularidades. Para la exposición de su contradicción se vale de una argumentación lógico-racional que da cuenta de su conocimiento

y experticia sobre los discursos hegemónicos para atacarlos y descomponerlos. Su condición contradictoria y anormal que la diferencia del mundo “normal” y unitario, paradójicamente adquiere sentido desde una racionalización que unifica la contradicción de esta(s) mujer(es);

En efecto: en el momento en que estaba apta para andar y que fue precedido por los chispazos cerebrales “andar”, idea nacida en mis dos cabezas, simultáneamente, aunque algo confusa por el desconocimiento práctico del hecho y que tendía solo a la imitación de un fenómeno percibido en los demás, surgió en mi primer cerebro el mandato “Ir adelante”; “Ir adelante” se perfiló claro también en mi segundo cerebro y las partes correspondientes de mi cuerpo obedecieron a la sugestión cerebral que tentaba un desprendimiento, una separación de miembros (Palacio 2000, 34 y 35).

Yo-primer y yo-segunda responden de manera similar pero opuesta ante la acción de caminar. En la argumentación de esta tensión está contenida la paradoja respecto a los discursos homogenizadores: si bien es el reverso de lo “normal”, yo-primer usa la argumentación lógico-racional para patentizar su condición residual, evidenciando la fractura que vincula a los opuestos en una unidad. Así como las vanguardias y su impulso revolucionario responden a los valores y están insertas en el *logos* histórico de la modernidad capitalista, la doble mujer solo es comprensible como residuo de lo hegemónico a partir del empleo de discursos homogenizadores que consideran su duplicidad una “anomalía”.

“La narración de la mujer siamesa de la lucha entre yo-primer y yo-segunda se superpone al pensamiento de lo claro, lo distinto y lo verdadero basado en la unicidad del yo” (Cevallos 2012, 70). La imagen de yo-primer y yo-segunda se opone a la de unidad del sujeto cartesiano, es la expresión del residuo de la racionalidad moderna; sin embargo, el residuo integra la forma hegemónica del discurso racionalista y explica su antagonismo con la mayoría de los animales que ríen, estableciendo la tensión permanente entre la norma y su residuo. Esta tensión hace que el conflicto de la mujer doble se mantenga irresoluto y se reavive en cualquier momento; por eso cuando yo-primer se enamora de un hombre se reedita la lucha que tuvo lugar con yo-segunda cuando ambas quisieron caminar:

estaba enamorada de él. Y como antes ya he explicado, este amor no podía surgir aisladamente en uno solo de mis yos. Por mi manifiesta

unicidad apareció a la vez en *mis lados* [...]. La lucha que se entabló entre mí es con facilidad imaginable. El mismo deseo de verlo y hablar con él era sentido por ambas partes, y como esto no era posible, según las alternativas, la una tenía celos de la otra. No sentía solamente celos, sino también, de parte de mí yo favorecido, un estado manifiesto de insatisfacción. Mientras yo-primeras hablaba con él, me agujoneaba el deseo de yo-segunda (Palacio 2000, 40).

La doble mujer está en conflicto entre sus partes, su deseo es el mismo pero cada una quiere el objeto para sí. En la búsqueda del objeto de deseo se establece la rivalidad entre yo-primeras y yo-segunda: el movimiento del deseo y sus objetos propician la latencia del conflicto entre las rivales y que la victoria de cualquiera de ellas nunca sea definitiva: “todo es idéntico, no sólo el deseo, la violencia, la estrategia, sino también las victorias y las derrotas alternadas, las exaltaciones y las depresiones: en todas partes aparece la misma ciclotimia” (Girard 1998, 164) que perenniza el conflicto. Si la lucha por el hombre deseado se suscitara, una de las dos partes vencería, y luego se producirían nuevos antagonismos en torno a cómo satisfacer el deseo sexual o, si quedase embarazada, quién amamentaría al fruto de su vientre. El deseo y la violencia responden a la condición mimética que reaviva el antagonismo de manera cíclica, en la que cada parte amenaza o es amenazado alternativamente por su rival.

No hay victoria o derrota definitiva en la consecución del objeto de deseo, por lo que no hay víctimas ni victimarios en la lucha entre opuestos: la oscilación es la condición propia del antagonismo que surge del deseo mimético. Esta alternancia es una relación entre rivales en la que la victoria oscila de un combatiente a otro sin que se pose definitivamente en ninguna parte (1998). Así, la lucha de las dos partes de la mujer siamesa se transforma en una imagen que no tendría fin sino con su muerte, su condición fisiológica la obliga a la convivencia de los rivales y su conflicto en la unidad.

La crítica de yo-primeras hacia los discursos filosóficos y normalizadores de la modernidad se da desde su condición de residuo. Ella reconoce la legitimidad de los discursos hegemónicos y la oscilación que transgrede la racionalidad cartesiana con lo múltiple y su contradicción; integra en su argumento aquello que produce lo residual y lo vuelve inteligible en la doble mujer. Yo-primeras y yo-segunda como imagen de la fractura y la contradicción es un residuo de la unidad y, a la vez, transgrede el orden de

la representación artística mediante una obra basada en la descomposición y la desacreditación de esa misma representación; es decir, a partir de alterarse el rol de lo hegemónico y lo residual.

Desde esta oscilación se puede leer la literatura de Palacio como vanguardista y con filiación al barroco, volviendo plausible la representación de la contradicción. Esta se expresa como imagen –el cubicado historiador Gual y la paradójica y oscilante mujer doble–, y en tanto forma que configura el proceso de escritura desde la ambivalencia de la rivalidad por un objeto de deseo –la conjunción de fragmentos discursivos en la literatura, permite que un texto de ficción que aparece como residuo de la filosofía, cuestione la mirada del pensamiento racional moderno de Occidente y lo torne en una forma excrecente (Cevallos 2012) en un movimiento de alternancia–. Las contradicciones modernas desatan una estética transgresora frente a la institucionalidad del arte y la sociedad; y esa relación antagónica cuestiona la representación del arte en la medida en que los rivales responden a un deseo común que los hace entrar en conflicto, estableciendo un ciclo de alternancias entre victorias y derrotas de las vanguardias y la institucionalidad moderna por hacerse del objeto de deseo. Si en un primer momento critican la decadencia que les antecede y son producto de una crisis, en un segundo instante las vanguardias se convierten en la estética hegemónica que detenta momentáneamente el objeto de deseo.

En medio de la conflictividad y la aguda crisis moderna, la revolución estética de las vanguardias le dio un vuelco a la institucionalidad artística y social. Su posición crítica frente a la fractura histórica se hizo del discurso de transformación que busca el progreso, pero resignificado a partir del proceso de revolución estética, política, económica y cultural de la modernidad capitalista. En la rivalidad por el objeto de deseo, “toda la realidad está metida en el juego produciendo una entidad alucinatoria que no es síntesis sino mezcla informe, deforme, monstruosa, de seres normalmente separados” (Girard 1998, 166). La denuncia de la decadencia de la sociedad y el arte burgués aparece distinta a estos, pero se sustenta en los mismos principios que esa sociedad moderna y su arte, por lo que la revolución estética de las vanguardias es un cambio que da cuenta de la convergencia del deseo de consecución de un mismo objeto.

El *logos* histórico al que se articula la estética vanguardista transforma la modernidad capitalista dentro de sus parámetros materiales y económicos. Mantuvo la vigencia del deseo moderno bajo nuevas relaciones en

las que el arte reafirmó su condición elitista, pero también se transformó en mercancía para la industria cultural (Subirats 1997). Así, la revolución estética es parte de la resolución de la crisis moderna no con la creación de un arte y una realidad nuevas, sino en la recomposición del orden y los valores que desencadenaron las contradicciones históricas.

En las imágenes creadas por las vanguardias se expresa una concepción de transgresión en su deseo. No obstante, a pesar de representar una realidad distinta, son elaboradas desde los fragmentos derivados de las fracturas y las contradicciones para reacomodar la modernidad capitalista. La condición mimética del deseo se expresa en la confluencia en los valores modernos, por lo que el cuestionamiento de la unidad del régimen de representación, así como la exposición de los antagonismos y fracturas, elabora imágenes que integran la crisis y la contradicción a las nuevas concepciones de unidad funcionales a la reproducción de la modernidad capitalista.

La imagen del mundo fracturado en recomposición con sus residuos y fragmentos, se condensa en la doble mujer. Cuando yo-primeira esboza una explicación para su condición, recuerda que su madre leía perniciosas novelas y miraba extrañas estampas. La reflexión se refiere a un cuadro cubista, posiblemente “Las señoritas de Avignon” (1907) de Picasso, en el que aparece la imagen de mujeres dislocadas, representando la fractura de la realidad y dando forma a la crisis con rostros cubistas. Una lectura de un fragmento del cuento acompañada del cuadro, dan una idea de cómo luce esta “doble y única mujer” (Terán Ávalos 2016):

A los cuentos añádase el examen de unas cuantas estampas que el médico le llevaba; de esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, sólo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras (Palacio 2000, 37).

Ahora, si se observa a “Las señoritas de Avignon”, se hallará la imagen desequilibrada, el estrabismo y otras locuras que son caracterizadas por la doble mujer de Palacio:



Pablo Picasso, “Las señoritas de Avignon” (1907)
Fuente: www.arteenparte.es

Las absurdas formas que representan mujeres deformes, se burlan del régimen artístico. Pero esta imagen crítica es conflictiva en la medida en que se identifica con el objeto de deseo moderno, por lo que la tensión se produce no porque se gesta una nueva realidad artística con el arte de las vanguardias, sino porque se disputan la construcción de un mundo bajo el mismo parámetro de abundancia como objeto de deseo. Los rivales aparecen de manera informe y la contradicción junta aquello que aparece como opuesto. Las partes que debían tener su independencia se congregan en una mujer doble, poniendo de manifiesto formas residuales y monstruosas que antes eran obviadas y ahora dan cuenta de la fractura que mantiene en tensión a yo-primera y yo-segunda.

En esta unidad conflictiva y contradictoria, “el doble y el monstruo coinciden” y “en el desdoblamiento del monstruo aflora la auténtica estructura de la experiencia [...] que acaba de imponérseles, *pero bajo una forma alucinada*, en la oscilación frenética de todas las diferencias” (Girard 1998, 166). En la condición mimética del deseo se establece una relación conflictiva entre opuestos, se integran las diferencias en una unidad articulada por opuestos, como la mujer siamesa u otras creaciones del

cubismo pictórico y literario: seres deformes y monstruosos por la conjunción de fragmentos y antagonismos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El contexto histórico de la revolución vanguardista está atravesado por una crisis y sus antagonismos. Su estética contiene imágenes violentas en las que estallan las contradicciones de la realidad, pero, a la vez, mantienen vigente su deseo y el objeto que condujo a la debacle previa. Las vanguardias rivalizan con el arte burgués por el mismo objeto de deseo, y a pesar del antagonismo estético, construyen mundos de ficción en los que conviven burgueses y proletarios, o plantea la idea de revolución social conservando el horizonte histórico que quiere transformar, expresando la convergencia de opuestos sobre un mismo objeto de deseo.

Sus creaciones deshumanizadas desde los fragmentos y múltiples facetas de la realidad, hacen inteligible el vacío que implica la transición histórica. Las obras desafían cánones de una estética unitaria y centrada en la búsqueda del deseo por los valores modernos. La violencia de este deseo responde a la condición mimética que mantiene vigente el antagonismo entre estética vanguardista y un arte de la primera burguesía. Imágenes como el historiador Juan Gual, el hombre con clarinete o la doble mujer, son un residuo de la unidad orgánica del arte que transgrede el orden de la representación mediante su descomposición.

Asimismo, el cuestionamiento de la unidad del régimen de representación, así como la exposición de los antagonismos y fracturas, elaboran imágenes que integran la crisis y la contradicción a las nuevas concepciones de unidad, funcionales a la reproducción de la modernidad capitalista. Así, la estética vanguardista crea sus obras a partir de la articulación de contrarios: un doble y único deseo de progreso y abundancia que resuelve su conflicto en el desdoblamiento monstruoso de opuestos por un mismo objeto. ✱

Lista de referencias

- Palacio, Pablo. 2000. “Las mujeres miran las estrellas”. En *Obras completas*, 25-8. Madrid: ALLCA XX.
- . 2000. “La doble y única mujer”. En *Obras completas*, 33-42. Madrid: ALLCA XX.
- . 2000. *Vida del ahorcado (novela subjetiva)*, 143-84. Madrid: ALLCA XX.
- . 2015 [1933]. “Correspondencia”. En Carlos Manuel Espinosa, *Correspondencia 1930-1972*; 242-247. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja.

Referencias secundarias

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. 1969. *La dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Althusser, Louis. 1981. *La revolución teórica de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cevallos, Santiago. 2006. “Hacia los confines”. En VV.AA., *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, 119-88. Quito: Corporación Cultural Orogenia.
- . 2010. *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional.
- . 2012. *El barroco, marca de agua en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Eagleton, Terry. 2003. “Hacia una ciencia del texto”. En *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araújo y Teresa Delgado, 557-65. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Echeverría, Bolívar. 2001. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.
- Fernández, María del Carmen. 1991. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Libri Mundi.
- Girard, René. 1998. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Ortega y Gasset, José. 1994. “La deshumanización del arte”. En *La deshumanización del arte*, 11-54. Madrid: Alianza.
- Ricœur, Paul. 2000. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Subirats, Eduardo. 1997. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Terán Ávalos, Sebastián. 2016. “Racionalidad geométrica en *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio: alucinamiento en modernización”. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Žižek, Slavoj. 2005. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.