

EL CUERPO, (DES)HECHO DE UTOPIA. UN COMENTARIO ACERCA DE *EL AUTÓMATA* DE XAVIER ABRIL

The body, cast(out) of utopia. A commentary on *The Automaton*, by Xavier Abril

Matías Di Benedetto

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
matias.n.dibenedetto@gmail.com

Resumen: La *nouvelle* vanguardista de Xavier Abril *El autómata* (1931) expone en su desarrollo una toma de distancia con respecto a la narrativa indigenista peruana. En este sentido, puede destacarse a partir del análisis de algunos de sus procedimientos narrativos más rupturistas, como el montaje y la fragmentación, o incluso mediante la revisión de paratextos previos a la publicación, la puesta en crisis tanto de un concepto de novela así como de sujeto. Este último se redefine mediante su conceptualización como autómata, pieza fundamental de un esquema económico-social capitalista, y en consecuencia su correspondiente formato narrativo, la novela, cuya caracterización se torna vehículo de dicha crítica.

Palabras claves: Xavier Abril; literatura peruana; crítica literaria; siglo XX, Perú.

Abstract: Xavier Abril's avant-garde *nouvelle*, *The Automaton* (1931), exhibits a distancing from the Peruvian indigenous narrative. In this regard, based on analysis of its most groundbreaking techniques, such as montage and fragmentation, or even through a review of paratexts prior to publication, one notices a challenge to both the concept of novel as well as that of subject. The latter is redefined by means of its conceptualization as automaton, a fundamental piece of a capitalist socioeconomic structure, and consequently its corresponding narrative form, the novel, whose characterization becomes a vehicle of said criticism.

Keywords: Xavier Abril; Peruvian literature; literary criticism; twentieth century; Perú.



El pesimismo como vitalidad

“Fue necesario que Colón zarpara en compañía de locos para que se descubriese América. Y ver cómo esa locura ha ido tomando cuerpo y ha perdurado.”

Primer Manifiesto Surrealista, p. 21

“También lo colectivo es corpóreo.”

Walter Benjamin,

El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea, p. 56

■ **E** *Autómata* (1931) de Xavier Abril pertenece a una serie de textos que la crítica literaria ha descripto como parte de un corpus conocido como “narrativa de vanguardia”, el cual según Hugo Achugar puede ser “definido históricamente por la década que va de 1922 a 1932 y por aquellos textos que [...] propusieron un nuevo modelo imaginario de entender y representar la vida cotidiana, tanto a nivel individual como social, a la vez que explotaron (¿o explosionaron?) los fundamentos estéticos y artísticos heredados” (16). Asimismo, la crítica especializada, de la que el comentario de Achugar es solo un ejemplo, no deja de destacar que en esta “compleja entidad discursiva” el componente histórico es muy importante ya que estas producciones establecen relaciones puntuales con dinámicas culturales específicas del período en que emergen. En particular, destacamos la consideración crítica del estatuto genérico de estas producciones, razón por la cual se señala la elección del término “narrativa” para referirse a este tipo de escritura vanguardista, ya que “consistió en una suerte de cataclismo que conmovió, más o menos según los casos, las premisas genéricas heredadas” (Achugar 22). A propósito de esta cuestión, Rose Corral ha sabido señalar atinadamente el carácter marginal de estas narrativas, a pesar de su originalidad rupturista: “Pese a su modernidad fundadora, esta narrativa rebelde e innovadora, escrita en los años veinte y treinta del siglo pasado [...] ha empezado sólo en los últimos años a recibir la atención crítica que merece” (9). Agrega, además, y en esto coincide con el texto de Achugar antes citado, la ausencia de una reflexión crítica sobre las vanguardias históricas que incluya no sólo a la poesía sino también a otros géneros, como la narrativa y el teatro. En este sentido, Corral ofrece un relevamiento de los momentos más importantes de esta tradición narrativa soterrada, estableciendo para ello una suerte de genealogía construida sobre “el mapa cambiante de las letras hispanoamericanas”¹.

1 Así y todo, el intento arqueológico, en el sentido foucaultiano, de excavar en esa tradición narrativa, lleva a Corral a implementar la noción de “linaje” con la intención de formalizar las “posibles prolongaciones” que inauguran los experimentos vanguardistas. Sin embargo, su hipótesis no se desarrolla y deriva en consideraciones de otro orden como las referidas a las relaciones entre vanguardia y modernidad como contexto de aparición de los fenómenos narrativos de ruptura que pugnamos por analizar a partir de este trabajo.

De esta manera, al recurrir a los abordajes historiográficos de Ángel Rama a propósito de la novela en Latinoamérica, la autora hace hincapié en la falta de visibilización de estos “raros y *outsiders*” en virtud de la obliteración que les propugna la emergencia y consolidación de una novela regionalista.

Ante la ausencia, por parte de la crítica, de comentarios acerca de este grupo de autores eclipsados por las narrativas de la historia literaria, se mencionan dos excepciones en el libro de Corral. Por un lado, se cita la *Historia de la novela hispanoamericana* de Cedomil Goic, quien apunta a la polarización de dos sistemas narrativos como argumento central: la existencia de una estética realista que llega hasta comienzos de la década del veinte del siglo pasado, enfrentada a una “generación superrealista de 1927” (1972: 124) que se opone a sus postulados. En ese período es cuando “una fractura en la historia literaria” deja entrever un nuevo modo de representar lo real, descripta como “asistemática, errática, arbitraria, de trabazón floja o musical” (177). Por otro lado, Corral se refiere a *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica* de Jerome Brushwood; en dicho texto se muestra un notorio interés por la novela vanguardista, haciendo énfasis en autores como Arqueles Vela, Salvador Novo y Gilberto Owen, Martín Adán, Pablo Neruda.

A través de esta *nouvelle* de Abril buscamos dar cuenta de, en principio, el “polo cosmopolita” de la literatura latinoamericana al decir de Ángel Rama en su conocido *Transculturación narrativa* (1982); escritores que apelan a un conjunto de prácticas y recursos narrativos que innovan drásticamente, en este caso, el campo cultural peruano, como lo son la fragmentación del discurso, la disolución de las categorías de personaje, de tiempo y espacio, el uso cinematográfico del punto de vista, la puesta en funcionamiento del montaje y del *fluir* de la conciencia. Nos parece importante hacer énfasis también en el impacto modernizador que propicia la incorporación de dichas técnicas narrativas, gesto que representa las consecuencias de un uso de la tecnología absorbido por las estéticas de vanguardia peruanas. Por lo cual, sostenemos que uno de los procedimientos narrativos más destacados a propósito de esta incorporación de recursos rupturistas resulta ser el mecanismo del montaje, a través del cual buscamos leer la fascinación de estos autores por los avances tecnológicos que influyen en las maneras de narrar heredadas del Realismo, procedimientos capaces de dismantelar la hegemonía de lo mimético y de las narraciones teleológicas de la Historia.

Pero incluso tendremos que detenernos en otro elemento común a esta serie de narraciones. La totalidad de estos textos ostentan la fragmentación como elemento rector de sus procedimientos; es decir, el conjunto de mecanismos narratológicos que ponen en funcionamiento se encuentra supeditado al régimen del fragmento. Este los ordena, los administra. Desde César Vallejo a Abril, pasando por Martín Adán, Mario Chabes o, incluso, el tan en boga Gamaliel Churata, sus textos recurren a esta llamativa forma de organizar esos conglomerados textuales, sus materiales disímiles, exponiendo así un régimen de la “plasticidad cultural” al decir de Rama: absorben las novedades y generan, dentro de la mis-

ma estructura cultural, respuestas originales a los embates de esa modernización estética producto del fenómeno vanguardista. Ese cuerpo textual es el espacio en el cual una serie de tensiones, tanto estéticas como políticas, tienen asidero.

Con la intención de plasmar una descripción lo más afín posible a los presupuestos estéticos enarbolados por el propio Abril en esta *nouvelle*, nos parece pertinente traer a colación dos frases aparecidas en el ensayo de Walter Benjamin titulado “El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea” de 1929, en virtud de la relación que se establece entre el mencionado movimiento artístico europeo y su difusión en el panorama cultural peruano a través de una figura como la de Abril². En Perú el surrealismo es recibido de manera celebratoria por autores como el mismo Abril, César Moro y Adolfo Westphalen, pero también consigue críticas como las de Vallejo en su artículo “Autopsia del superrealismo”. Las revistas *Varietades* y *Amauta* saltan a la vista como publicaciones dedicadas a la transmisión de sus postulados estéticos; en las páginas de ambas revistas aparecen artículos de José Carlos Mariátegui como “El grupo superrealista y *Clarté*”, “Balance del Suprarrealismo” y la reseña “*Nadja* de André Breton”. Así también, desde la dirección de su revista, el intelectual peruano se dedica a promocionar a los poetas afiliados a dicha estética vanguardista, gesto editorial que puede leerse como una operación de lectura destinada a poner en relación los reclamos políticos y su posible asidero en las formas literarias de la época, abordando al surrealismo ya no “como moda artística” sino más bien como “protesta del espíritu”, repercusión directa de su propio itinerario “del campo artístico al campo político” (“El grupo surrealista” 79).

En dicho ensayo, Benjamin se encarga de explayarse acerca del derrotero estético del movimiento surrealista, de sus puntos de inflexión más determinantes y además de su reciente viraje hacia un pensamiento más comprometido políticamente. Allí pueden destacarse, en primer lugar, la expansión en el plano literario de ese “organizar el pesimismo” al que se hace referencia casi al final. Ya que si “Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa. Ámbito de imágenes que no se pueden ya medir contemplativamente” (“El surrealismo” 54), veremos la manera en que se materializa esta descripción cuasi metódica en el texto abrileano. Claramente desde el uso de la yuxtaposición de imágenes del cuerpo destrozado del autómatas Sergio en la *nouvelle* hasta incluso las pavorosas descripciones de su agonía y posterior muerte, el proceso de escritura despliega un abanico de procedimientos destinados a socavar el régimen mimético de representación, elementos que hacen de *El*

2 Varios especialistas de la obra de Abril consideran su relación con el surrealismo como una de las más exclusivas del campo literario peruano. Por citar sólo a dos estudiosos de su obra, López Lenci sostiene que se trata del “primer poeta que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre 1925 y 1927, y [es] uno de los iniciadores de las resonancias de este movimiento en el Perú” (101-102); por su parte Kishimoto sostiene que se vuelve “una suerte de puente entre el ismo galo y la vanguardia peruana” (157).

autómata una obra que postula en el centro neurálgico de su discurso un pesimismo activo. Con el correr de las páginas, incluso, se hace asequible un proceso de desmantelamiento del cuerpo del protagonista, metáfora, como intentaremos demostrar en breve, de la reformulación del ya averiado y maltratado cuerpo de la novela realista durante la década de 1920 en Perú.

De esta forma, y en segundo lugar, la reflexión final del texto de Benjamin también nos es útil en lo que concierne al abordaje del texto de Abril: “Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva, y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad” (“El surrealismo” 61). A través de estas palabras buscamos leer la inclusión de un gesto denunciante en la prosa vanguardista de Abril, la cual se formaliza mediante la referencia, más o menos velada, a las derivaciones nocivas, tóxicas, que trae aparejado el proceso económico capitalista en el Perú de la década del veinte, un régimen de entronización del capital cuya efectivización se hace cuerpo en la transformación del sujeto en mero autómata³.

Si la novela es, lugar común ya clásico de la crítica literaria, el género exclusivo de la burguesía, *El autómata* de Xavier Abril pone en evidencia la convergencia de las ideas señaladas a propósito del ensayo benjaminiano: la automatización de ese organismo, su mecanización de lo vital, funciona como el síntoma más palpable del ejercicio de construcción de una forma novelesca lo más crítica posible del sujeto burgués capitalista. Extraer un proyecto literario que registre críticamente los avatares de ese “dogma” capitalista, como puede leerse en “El capitalismo como religión”, que describa incluso en sí mismo la instalación de la desesperanza como “condición religiosa del mundo” (Benjamin “El capitalismo” 187) a través de la violencia desplegada sobre lo corporal —cuerpo que no deja de ser colectivo— es el resultado de la potencia redentora del espesor pesimista de la *nouvelle*.

En este sentido, la búsqueda estética de Abril se sostiene indefectiblemente, como veremos, en un proceso de “politización del arte”⁴, cuyas instancias de

3 Para una certera contextualización histórica del período en cuestión, debemos remitirnos al panorama estrictamente histórico-social de la época; el llamado período de la “Patria Nueva” se inicia en 1919 con el “Oncenio” de Augusto Leguía: un gobierno de marcado signo autoritario y populista que promulgó una serie de medidas económicas y sociales de vital importancia para la modificación de un escenario de supuesto atraso en el que estaba inmerso el país. En lo económico se dio una apertura excesiva al capital extranjero, especialmente el estadounidense. Se llevó adelante una política de fortalecimiento del Estado, así como también se inició la modernización del país y se emprendió un vasto plan de obras públicas, financiadas mediante empréstitos y cuyo fin inmediato fue festejar apoteósicamente el Centenario de la Independencia del Perú en 1921 (Funes).

4 De la cantera de las reflexiones benjaminianas podemos extraer otra de las herramientas críticas cuya expansión dentro del texto de Abril puede servirnos de plataforma desde la cual condensar una de las dualidades fundamentales de *El autómata*. En su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” hallamos dos expresiones contrapuestas: la “politización del arte” que lleva adelante el comunismo frente a la “estetización de la política” en manos del fascismo. Si nos centramos en el texto de Abril, veremos la manera en la cual la destrucción de la escritura mimética que apuntaba a la novela se define como una desaprobación evidente del régimen artístico en tanto que programa de configuración de lo dado, formalización de una vida

expansión le deben mucho a la ruina del cuerpo de la novela; o mejor, para decirlo con palabras del propio Benjamin, a su inherente “carácter destructivo” (“El carácter destructivo” 160). El sujeto burgués devenido hombre-estuche ve demolerse no sólo sus fundamentos artísticos, el género literario en el cual se ha guarecido de la intemperie del discurrir de la Historia, sino que también su propio cuerpo se halla atravesado por un proceso de tecnificación, el cual funciona como materialización de los efectos de la burocratización y del cálculo definidos como los rasgos preponderantes de la sociedad capitalista; consecuencias de lo que Max Weber denominó la “jaula de hierro”, la conocida *stahlhartes Gehäuse*⁵, aunque también como puesta en escena de las flexiones políticas inherentes a la vanguardia, en la búsqueda de la conjunción del arte y la praxis vital (Bürger).

Si, en todo caso, el mecanismo que funciona como eje de estos procesos estéticos rupturistas puede encontrarse en las “formas sacrificiales e iconoclastas de la pasión de lo real” que adquieren su espesor intrínseco mediante “la correlación entre destrucción y sustracción” (Badiou 168), con la finalidad de “terminar con los retoños de la estética de Kant”, la noción de vanguardia, según Bürger, tiene su núcleo en el ataque a la categoría de obra de arte “orgánica” y su estatuto autónomo en el seno de la sociedad burguesa. Es decir, inscribe en su despliegue demoledor un cúmulo de procedimientos que tienen como horizonte un “estadio de autocrítica” (58). De tal forma, la filiación surrealista de la *nouvelle* de Abril se apoya en recursos narrativos tales como el uso de la automatización de las imágenes, el flujo de la conciencia, la dislocación de la causalidad y de la sintaxis, la discontinuidad como matriz narrativa, los tópicos de la locura y el sueño, hasta incluso ejes temáticos enraizados más visiblemente en el plano de lo ideológico como la crítica de la razón burguesa.

A propósito de esta descripción de los fenómenos artísticos de vanguardia en nuestro continente, uno de los rasgos que concentra una mayor potencia emancipatoria es la específica maniobra de reunión de las demandas políticas y las derivaciones estéticas. La redefinición del vínculo original con las vanguardias históricas europeas motiva en las manifestaciones latinoamericanas un crecimiento articulado con las vanguardias políticas. Es decir, el proceso de recepción mismo de las corrientes estéticas importadas se da en un marco “que toma distancia de la situación histórica que condicionó su germinación europea”, como afirma

de autómeta. Lo que domina en el proyecto de Abril es la necesidad de superar una forma literaria obsoleta, permutándola entonces por una de carácter medianamente revolucionario.

- 5 Dice Löwy al hacer referencia al análisis de este sistema económico y de sus prácticas por parte del autor de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*: “El orden económico moderno/capitalista, con sus condiciones técnicas de producción mecánicas y maquinales, determina el estilo de vida de todos los individuos nacidos en su seno, no sólo aquellos directamente involucrados en ganar su sustento. Weber compara esta constricción con una suerte de prisión, o una “jaula de hierro” donde el sistema de producción racional encierra al individuo [...] parece describir, en la *Ética Protestante*, las estructuras reificadas de la economía capitalista, como una suerte de prisión dura-como-el-acero, rígida, fría y despiadada” (“Anticapitalist” 3).

Ana Pizarro (20). De esta manera, se sabe que el factor de cosmopolitismo no logra desarrollarse en tanto que concepción de mundo en nuestro continente. El contexto histórico específico, es decir, un estado oligárquico-liberal, gobiernos dictatoriales, un modelo económico agroexportador y basado en la dependencia económica, rasgos que se actualizan en la década del veinte peruana, origina un “cambio de función” de los movimientos estéticos; se trata de aspectos históricos que modulan al interior de sus propuestas una serie de reclamos de orden político en sintonía con el panorama de la lucha política entre posiciones nacionalistas, antiimperialistas y democráticas.

De todas maneras, la descripción de los tópicos del debate político debe desecharse en lo referido específicamente a una explicación facilista de su conceptualización, basada en el error de considerar a la vanguardia “mero reflejo pasivo del marco histórico”. Ante la posibilidad de una interpretación equivocada de la original superposición de estética y política, señala Pizarro: “se trata de una articulación real en donde por una parte el fenómeno de vanguardia surge a partir de un condicionamiento histórico de dependencia cultural y por otra asume, en su carácter reivindicativo, las coordenadas de su momento histórico y político” (27).

Es decir, si el cuerpo de la novela decimonónica es lo que debe ser desmontado y vuelto a compaginar, el mismo sujeto burgués automatizado es quien también debe ser llevado a una instancia de reflexión acerca del estado de cosas en que se encuentra la incipiente modernización de la nación peruana. Y nada mejor para ello, para narrar dicha *performance*, que el establecimiento de una forma novelesca capaz de superar las propuestas telúricas y de raigambre hispánicas tan en boga en Perú. Se alcanza, de esta manera, una plataforma de transformación que hace del compromiso político, de la “descarga revolucionaria” que se extrae de las “excitaciones corporales”, un llamado a lo colectivo. La propuesta, entonces, emerge no de una “estetización del arte”, como diría Benjamin (“La obra de arte” 74), sino más bien de un desmantelamiento de los cuerpos literarios bien contorneados, mecánicamente armoniosos.

Biologicismo poético

En el número doce de la revista española *Bolívar* de julio de 1930, editada por su hermano Pablo Abril de Vivero, Xavier Abril publica un artículo titulado “Palabras para asegurar una posición dudosa” en donde se lee:

Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa. Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas. [...] El verdadero panorama de la cultura burguesa –agónica– es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el *surréalisme*; una clase, y no simple y solamente una escuela

literaria como creen algunos confucionistas anárquicos. Yo creo que al realismo burgués tendrá que sobrevenir el mundo, la cultura del subconsciente, lo que ya es ahora una anunciación con el *surréalisme*. [...] está naciendo un nuevo cuerpo humano y maravilloso. Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo [...] Es justo que se le devuelva al mundo el ser con todas sus pertenencias de paraíso, sin los gases asfixiantes que creó el capitalismo (*Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*: 219-220).

Sin necesidad de ahondar demasiado, la cita precedente, si bien extensa, expone en su superficie la certera articulación entre los tres elementos que hemos venido subrayando, fundamentales para la estética abrileana. Vemos así la manera en que se proyecta, primero, una serie de sentidos alrededor del concepto de “autómata”, rasgos que se tornan pertinentes al aludir, en segundo lugar, a la automatización del sujeto burgués, y finalmente, alojadas por ello en un contexto de incipiente emergencia del régimen capitalista. Son escenas que se suman al aparente gesto de resistencia crítica a dicho estado de cosas mediante la generación de un “verdadero cuerpo”, capaz de erigirse como la punta de lanza del tono de denuncia del artículo.

Un cuerpo que, podemos agregar, adquiere tonicidad, hace de su volumen específico la presentación de una estrategia capaz de modificar la gramática de lo existente. Es decir, en ese panorama de individuos oprimidos por el cercenamiento de su lucidez al que Abril hace referencia, veremos cómo en una serie de prefacios publicados por Abril en distintas instancias, se hace de la carnalidad, de la valoración del organismo y de una especie de *biologicismo poético* el cimiento de la textualidad de Abril en varios de sus textos, hasta llegar a su exposición más fehaciente con *El autómata*.

En *Hollywood* (1931), una compilación de poemas y textos en prosa, en donde encontramos un paratexto autoral que lleva el título de “Notice”, o también en “Autobiografía o invención”, lo que se va delineando es la doble valencia de lo corporal: por un lado, la coerción del sistema capitalista se hace carne en los mismos sujetos, es la misma que lacera sus subjetividades tornándolos simples autómatas homogeneizados, esperpentos instrumentalizados bajo el régimen del capital y sus derivaciones, a la intemperie frente a la diseminación sin parangón del fetichismo de la mercancía.

A su vez, por otro lado, Abril sostiene que se ve inmerso en una nueva corporalidad, la cual ha desechado luego de un largo periplo. Nuestra intención es sostener que en ese gesto se devela la clave de bóveda de la estética de *El autómata*: el nuevo organismo que yace disponible y que ofrece un nacimiento en tanto que ruptura de lo dado. Ruptura de eso que puede definirse como lo catastrófico en sí mismo pues no hay escenario más calamitoso para Abril que el de una vida sin exabruptos, peculiaridad que redundaba en la emergencia de la corporalidad socialista. La misma es llevada a ese presente de la enunciación como resonancia política mediante, al mismo tiempo, el cuerpo rejuvenecido de la novela vanguardista:

existe un nuevo cuerpo, una nueva forma en la Cultura [...] no es una continuación espiritual del cuerpo antiguo, como lo entienden los reaccionarios, sino una revolución, un nacimiento. La Revolución Rusa es, por ejemplo, un nacimiento de la historia. Existe verdaderamente –y esto es una felicidad– un cuerpo nuevo, sin bacilos, sin los vestigios de la diabetes de la cultura antigua. Todos sabemos que la diabetes es una enfermedad específicamente burguesa (“Nota” 70; el subrayado es nuestro).

El cuerpo enfermo, diabético, se anuda con uno de los hechos históricos más destacados de esa década del veinte, episodio que conforma la base de sustentación del proyecto de hombre nuevo abrileano, en el cual se pasa de los despojos de la Gran Guerra al reacomodamiento histórico que promete la revolución rusa. Si el siglo XX, entonces, “se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo”, como acota Alain Badiou (20), Abril, en su propio diagrama de figura autoral que va conformando en estos paratextos, pugna por generar las condiciones de posibilidad de semejante “proyecto prometeico” a nivel material; en este caso, específicamente literario.

En un artículo incluido en *Amauta*, titulado “Nota a la muerte de la novela” (1929), Xavier Abril describe el proceso de emergencia de esta nueva variante de dicho género burgués en cuestión: “En la crítica a la Muerte de la Novela, se precisa aunque un poco tarde la defunción, la denuncia social realizada por un nuevo organismo viviente. La novela –dicen sus impugnadores– *“presents a rigid, exhausted formula”*. Lo que ha muerto en la novela es la técnica, su funcionamiento cardíaco, debido al choque con un nuevo estilo de vida. [...] la constatación del nacimiento de un nuevo cuerpo sensible” (“Nota” 70). En el deterioro progresivo de las formas de narrar decimonónicas que enarbola esta prosa de vanguardia se hace visible una batería de técnicas literarias puestas a funcionar como dispositivos que buscan “darle muerte”, parafraseando a Abril, a dichas técnicas narrativas. Por lo tanto, la protesta contra la “actitud realista”, eje de la mayoría de las novelas abocadas a un régimen de lo mimético ya caduco para esta narrativa de vanguardia, como bien puede leerse en el Primer Manifiesto Surrealista (1924), se hace eco en la toma de posición de Abril con respecto a la necesidad de los cambios en su “técnica”.

Para proseguir, entonces, en la estela de las opiniones de Mariátegui, es el mismo autor de *El autómeta* quien confiesa la influencia directa del fundador de *Amauta* en la conversión de sus ideas políticas:

Después de mis primeros ensayos y experimentos literarios (1923: 25), hice un viaje a Europa. Asistí al debate del Surrealisme; pero a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui. Y mi vida y mis esperanzas son el proletariado [...] Mariátegui ha creado una conciencia, un nuevo nacimiento de América. Mi conocimiento y revelación del mundo político están vinculados a su agonía” (*Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos* 223).

Resulta llamativa la manera en la cual esa anatomía del cuerpo humano y de sus alteraciones utilizadas para hacer referencia a las modificaciones estéticas por las que atraviesa la novela, se torna el elemento predilecto en la descripción de su viraje hacia una vanguardia más politizada. El cuerpo de Mariátegui fenece y ese mismo proceso de descomposición habilita a pensar en los cambios que propicia su prédica incansable, su ponerle el cuerpo, a la utopía latinoamericana. Para Abril, la enseñanza mariáteguiana, su compromiso político, debe verse reflejado en la forma de la novela.

El cuerpo mecanizado: reducto de lo siniestro, germen de la utopía

Distanciado de otros textos latinoamericanos en los cuales se ofrece un vasto catálogo de invenciones siniestras, representativas en sus diferencias de la misma problemática de la mecanización de lo corporal y por ende de los peligros del avance de la ciencia como, por ejemplo, “La leyenda de Pigmalión” de Ventura García Calderón u “Horacio Kalibang o los autómatas” del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, “Kábala práctica” de Leopoldo Lugones o “XYZ” de Clemente Palma, Xavier Abril se dedica enfáticamente en las páginas de *El autómata* a abreviar de la potencialidad crítica que las sucesivas intervenciones de dicha figura le deparan a la esfera de lo social, en este caso mediante la referencia a determinados espacios urbanos.

Si tuviéramos que reconstruir el linaje estético de este protagonista, tampoco podríamos dejar de lado “El jugador de ajedrez de Maelzel”. Las diferentes significaciones que evoca este supuesto “pura máquina”, como lo llama Edgar Allan Poe, a lo largo de la historia, fluctúan entre la descripción de una invención que se asemejaba a un organismo humano hasta llegar a un uso basado en lo metafórico. Es decir, la hipótesis mecánica es posible en un contexto histórico y social en el cual los autómatas, las máquinas con fuente de poder autónoma, comenzaron a ser populares. Esto era ya evidente a inicios del siglo XVII, cuando las fuentes, molinos, relojes, bombas de agua y una gran variedad de máquinas de guerra habían llegado a ser perfeccionadas de tal modo que su funcionamiento podría ocurrir sin que fuera evidente la intervención de una fuerza ajena. Al respecto, podemos traer a colación, como dice Willy Thayer en *Tecnologías de la crítica* (2010), a la “virtualidad de las fuerzas productivas” concentradas en la proliferación maquinica de, como señala Marx, la implementación de la famosa “Jenny”:

La Jenny, como cuerpo mecánico, ya había sido ensoñada en el siglo XVII por Descartes, en su *Tratado del mundo*, uno de cuyos capítulos está dedicado al *Tratado del hombre fingido*. Descartes indagó la posibilidad médica del cuerpo-máquina inmortal, a través del trasplante de piezas. Teorizó la posibilidad de un cuerpo-máquina-mathesis de composición, descomposición

y recomposición infinita, no sólo de sus piezas y su mecánica, sino, sobre todo, de sus elementos y principios. Una máquina soberana, máquina-genio-maligno (102).

Inmersos en esta apelación al entramado constitutivo entre tecnología y trabajo, no debemos olvidar la necesaria mención de la permutación de sentidos a la que se somete al concepto de autómeta. Andreas Huyssen, en su lúcido análisis de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, aborda esta cuestión, haciendo referencia, en primer lugar, a las teorías materialistas que durante el siglo XVIII condujeron a una noción de máquina más o menos universal, cuyos fundamentos residían en la concepción del cuerpo humano como “un mecanismo de relojería, sujeto como el resto de la materia a las leyes de la mecánica”, así como también a la concepción de una “ciega máquina universal”, la cual venía a explicar la degradación de la conciencia y la subjetividad individual a “meras funciones de un mecanismo global” (130). Coincidentemente, en esa misma época, explica Huyssen, se desarrollaron los proyectos científicos enfrascados en la recreación mecánica de un cuerpo capaz de representar una autonomía de movimientos medianamente regular. Tal es así que, con la incorporación de las máquinas al mundo de trabajo, “la cultura de los androides decayó”, promoviendo, si se quiere, un cambio de paradigma, momento en el cual “la literatura se apropia del tema y lo transforma drásticamente”:

“El androide deja de ser visto como un testimonio genial de la invención mecánica. Es ahora una pesadilla, una amenaza para la vida humana. Los escritores empiezan a descubrir en el hombre-máquina rasgos aterradores que lo vuelven parecido a las personas verdaderas. Su tema no está tanto en el autómeta construido mecánicamente sino más bien en la amenaza que supone para los seres humanos” (131).

El autómeta Sergio, nos interesa destacar, actualiza algunos de estos rasgos. Se trata de la representación metafórica de un individuo a través del cual lo mortuario se exhibe sin atenuaciones, circulando por los recovecos de su cuerpo, desarreglándolo, instalando en la ficción el régimen de lo siniestro. En su intento de lograr asir lo que el denomina “el inconciente del surrealismo”, Hal Foster traza un atinado paralelismo entre la noción de lo siniestro, *the uncanny*, y el surrealismo en tanto categoría que, desde su propia historicidad, le provee de herramientas útiles a la hora de explicar las distintas facetas por las que pasó este movimiento de vanguardia. Sin embargo, no considera lo siniestro como una simple puerta de acceso al museo iconográfico del surrealismo, sino que más bien busca leer en los objetos y textos producidos por este grupo de artistas y escritores la circulación misma del torrente surrealista, como si fuera “extraído desde abajo” (24). Luego de revisar la fascinación de los autómetas por parte de los surrealistas, Foster establece esa “dimensión histórica de lo siniestro surrealista” al hacer énfasis en la misma reconfiguración del cuerpo

como máquina que se traduce en crítica direccionada a las formas de circulación del capital en la era moderna. La “confusión siniestra entre la vida y la muerte” se torna la obsesión de estos artistas, ya que perciben, nos dice Foster, en ese proceso de reificación del ser humano su duplicación mecánica; se ven reflejados en la cosa misma.

En estricta consonancia con lo planteado por Abril en sus paratextos, se observa cómo, al decir de Foster, ese cuerpo mecanizado resulta ser un ente representativo de los denominados “autómatas de la sociedad burguesa”, los cuales tienen como ámbito predilecto de aparición los “bancos, clubs, hoteles, teatros, prostíbulos”, espacios que, no podemos dejar de subrayar, establecen una relación evidente entre dicha mención a los ámbitos de sociabilidad predilectos del burgués y uno de los elementos que mejor caracteriza a este culto capitalista como lo son los *Banknoten*, los billetes de banco en los que se configura un mínimo atisbo de la, como dice el propio Benjamin en *Calle de dirección única* (1928), “arquitectura de fachada del infierno” (113).

En tanto que edificación sagrada, obra en construcción en donde las mochetas y bajorrelieves reúnen en su expresión más cabal la caracterización de una religión capitalista, la gran ciudad moderna, sus “bancos, clubs, hoteles” y demás sitios de interacción burguesa, deviene templo de las transferencias monetarias, espacio de circulación de esos billetes como “imágenes sagradas”. Dice Norbert Bolz a propósito de los mismos: “Los billetes, en tanto expresión pura del valor de cambio, representan al mismo tiempo alegorías [...] El ornamento del dinero, el sistema de emblemas de los billetes es la forma pura de la glorificación del valor de cambio; se desplaza como pantalla de la fantasmagoría ante el umbral de ese reino en el cual [...] debe abandonarse toda esperanza” (“El capitalismo” 9).

Definida significativamente como “corazón de la técnica”, reducto en donde se ejecutan la mayoría de las operaciones económicas, la metrópoli según Georg Simmel despliega en su haber una serie de actitudes endémicas de la cultura del dinero, como por ejemplo la representación de una “existencia flotante [...] sin raíces y anónima” (107) como lo es la descrita por el itinerario vital de Sergio, el autómata protagonista. En la última estampa de la *nouvelle* titulada “La ciudad y el manicomio” observamos algunos elementos que caracterizan a la dinámica urbana y la configuración misma de sus ciudadanos como elementos ignorados, carentes de sustancia e incluso visibilidad. “Vive la ciudad del manicomio”, escribe Abril, y pasa acto seguido a describir esa provisionalidad identitaria en la que se asienta el trato social, motivo central que define al anonimato urbano:

Cuando los hombres vuelven de los asilos ya son otros, desfigurados, cambiados. El que se llamaba Juan ya se llama Pedro. Y así todo. Las almas se truecan en otras; muchas veces desconocidas, extrañas, penitentes [...] Sergio ya no pasa precisamente por la calle [...] Su vida de ciudadano no ha dejado huellas

ni señas. Se le siente vivir ausente, lejos, sin latitud, en una extraña imagen propia y geográfica, con su color, pero sin sonido, en un silencio de flora e insectos (“El autómeta” 203).

De esta manera, no sólo el manicomio resplandece en tanto que institución que moldea subjetividades, sino que también se hace mención del hospital como otro de los ámbitos en los cuales el individuo sufre la pérdida de su autonomía a través del desmantelamiento de su corporalidad. Desde el primer fragmento de la *nouvelle* en el cual leemos como “Aquel hombre idiota, alcohólico, que entra al restaurante” tiene “un hijo en el manicomio”(165), el discurrir interrumpido de lo narrado se asienta en un esquema que va, como se insinúa en la cita anterior, de la decadencia a la atenuación del estado corporal del autómeta Sergio. Como corolario de dicho proceso se presenta entonces la escena final de la germinación, un acontecimiento que establece a grandes rasgos una estrecha relación con la naturaleza e incluso con la idea de un cuerpo nuevo, atisbo del mensaje redentor de la *nouvelle*.

El autómeta, si bien presenta imágenes de degradación, pesimistas, es también una disidencia activa y constructiva, donde apreciamos el talante surrealista del autor, la mencionada potencialidad de un pesimismo activo. Recordemos si no lo dicho por Mariátegui: “Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento; a la re-creación de la realidad” (“Grupo superrealista” 27). Esta recreación no se plantea en *El autómeta* ingenuamente sino que lleva la impronta del inconformismo, de la recuperación de un concepto de lo mimético que encuentre una solución de continuidad entre el panorama socio-histórico de un país atravesado por los avatares de la modernidad y las formas representacionales disponibles.

En este sentido, el montaje como técnica literaria vanguardista emerge como potencialidad creativa dedicada a poner en crisis los postulados realistas. La *nouvelle* consta de ocho fragmentos titulados: “El padre y el hijo loco”, “El sueño”, “El silencio”, “Origen y presencia del hombre”, “Lucha y pérdida del mundo”, “Muerte del autómeta”, “Metamorfosis de Sergio” y finalmente “La ciudad y el manicomio”. Vemos así cómo se cifra la tarea primordial de dicho procedimiento a lo largo de los fragmentos, ese llevar adelante el “mostrar por montaje” que George Didi-Huberman describe como particularísimo elemento de una generación de pensadores: Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Ernst Bloch, Serguéi Eisenstein. En ellos “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia” (*Cuando las imágenes* 98). Por consiguiente, no resulta llamativo el comentario que realiza Bloch al texto ya citado de Benjamin *Calle de dirección única*, en donde se traduce dicho procedimiento como el de la “forma de la revista”, la cual se presenta como “una improvisación pensada, *un escombros de la coherencia grie-*

tada, una sucesión de sueños, aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente” (99-100; el subrayado es nuestro). Las interrelaciones que el montaje suscita, confeccionando un modelo de legibilidad basado en lo heterogéneo, tienen como objetivo el relevamiento de las obturaciones que sufre el aparato sinestésico en el seno de la ciudad moderna, ese que nos convierte en autómatas de la percepción. Abril busca, en este sentido, desarmar las maneras de narrar anquilosadas para desde ahí desautomatizar formas de leer heredadas.

Dicha conceptualización del fragmento, común como ya anticipamos a la mayoría de estas narraciones vanguardistas, se reconoce en la genealogía cinematográfica del desgarrar del tiempo, que tiene en el mecanismo del montaje a su máximo exponente⁶. Y es este desgarramiento, esta ausencia de sutura que hace visible el hiato entre los planos narrativos, lo que inculca en la secuencia un corte, una interrupción. De esta manera, el montaje que organiza la totalidad de lo narrado opera a partir de una administración ostensible de la discontinuidad. Las frases de Abril se van acumulando unas sobre otras, generando no sólo una ruptura de la linealidad argumental, sino que incluso promueven la difícil tarea de hurgar por continuidades de sentido entre los fragmentos que conforman el texto. En un intento de reponer la peripecia, reconocemos la presencia de un padre automatizado que decide internar a su hijo, quien sufre gran cantidad de maltratos, en instituciones como el manicomio y el hospital, para finalmente también tornarse un autómata, aunque rebelándose a través de una metamorfosis que lo lleva a entremezclarse con la naturaleza, punto final de la narración sobre el cual enseguida volveremos.

En contra de las “metáforas benéficas” que buscan representar el carácter autosuficiente, incluso su aspecto de objeto cerrado, del “Libro”, como sostiene Roland Barthes⁷, vemos en la prosa de Abril la posibilidad de encontrar en la

6 A propósito, como señala David Oubiña al hacer referencia a una serie de películas en las cuales se escenifica la contraposición entre un tipo de discurso filmico excesivamente estructurado y los clásicos fantasmas de la representación alternativa (la improvisación, lo inorgánico, la narración desordenada), en el uso de la fragmentación estos filmes: [...] introduce[n] el corte dentro de un mismo plano para generar un cortocircuito allí donde la imagen habría discurrido como un continuo de manera natural. El mismo encuadre, el mismo espacio y el mismo personaje pero realizando una acción distinta: a diferencia del fundido encadenado que permitiría mostrar el paso del tiempo como un flujo continuo, aquí es una aceleración brusca que empuja al plano en un salto hacia adelante. *No captura el tiempo sino que lo desgarrar.*” (157, el subrayado es nuestro).

7 En su artículo “Literatura y discontinuidad”, Roland Barthes propone los posibles actos terroristas que una novela de Butor proyecta por sobre el cuerpo impoluto del Libro (así, con mayúsculas) y, por ende, sobre la institución literaria, argumentos que se reproducen, salvando las distancias, en *El autómata*. Primero, un atentado, una sacudida a las normas tipográficas clásicas, pues la impresión que sigue los parámetros de la normalidad discursiva protege la idea de lo literario; y en segundo lugar un acercamiento al vacío al ignorar esas figuras retóricas en las que se sustenta el credo de la continuidad: “Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos” (244).

interrupción una forma, en el fragmento una coherencia fundamental que descansa en el sentido que provee la ruptura. Vemos ahí, de manera más o menos velada, la puntual consideración de los fulgores de sentido, que permean por sobre cada fragmento visto entonces también como “destello”, “esencia fractal”, según los postulados de Jean Luc Nancy en *El sentido del mundo*⁸.

Así y todo, con antelación a la puesta en escena de dichas instituciones oficiales en las que es ingresado el protagonista, el autómatas está “muerto como guante sin dedos, olvidado. Sin alma, sólo cielo, señal vacía del que ha sido y ya no es y podría ser [...] pesada anatomía de madera carcomida y abierta” (191), aunque sin embargo “Él tampoco es lo que se puede llamar un muerto. Esta palabra no tiene concordancia con su estado” (203). En el capítulo “Sueño” la visión de la enfermedad de Abril se vuelve la representación de la automatización de la vida que quiebra la salud del hombre. Se lleva a cabo la constitución de un cuadro clínico mediante aceleraciones o golpes internos, que vuelven al dolor principio estético que guía la trama. Sergio se transforma en puro cuerpo sufriente; su carne, asidero de descripciones patéticas desligadas de la precisión de un lenguaje científico objetivo, una narración que hace mella en la merma de movilidad así como también en la inercia casi total del cuerpo, inclusive en la incapacidad de tomar la palabra, como instancias centrales del relato: “ojos y vidrio; sueño y vidrio. Caída en todo el esqueleto; entre la cal, óseo el dolor. Hueso con hueso. Sin movimiento, nulo, sábana el cuerpo. Gritan las interioridades del intestino igual que cañerías. El enfermo incorporase y no orina. Musgo en el riñón emblanquecido, hongos en el riñón” (171-172).

Pero detengámonos un momento en esta última imagen, en la que podemos extraer del dolor extremo, la proliferación, mínima aunque potencialmente decisiva, de una utopía. De la misma manera que los surrealistas reconocen en el aspecto siniestro de la máquina los resultados nocivos que le deparan al individuo los efectos de las leyes de la mercantilización bajo el capitalismo, consecuencia directa del impacto de un utilitarismo voraz, se hace presente en el interior de dicha corporalidad mecanizada el resurgimiento de un elemento que se liga, en su renacer, con el mundo de la naturaleza y la idea utópica del socialismo y del hombre nuevo.

La terrenalidad de la utopía socialista abrileana se acentúa en la posibilidad de permanecer en la naturaleza; la clave radica en que Sergio se corporice de otra manera, que vuelva y se regenere, no que persista en estado amorfo, supeditando por lo tanto la concreción de esta utopía: no se origina al margen de la realidad sino en ese presente desde el que se narra. Sergio nos descubre a través de su

8 Agrega Nancy al respecto de este establecimiento de lo fragmentario como nuevo eje del arte: “Lo que ha sido fragmentado –una cierta configuración del arte y la obra, una cierta cosmética de lo ‘bello’ y de lo sublime– tampoco ha desaparecido simplemente entre sus destellos. Antes que nada deberíamos saber qué es lo que queda en los destellos: ¿dónde está lo bello en los destellos de lo bello?, ¿cómo prorrumpe en destellos?” O bien, y suponiendo que no quede nada, “habría que preguntarse, suponiendo que la fragmentación haya propiamente dislocado la esencia a la cual a sobrevenido, si esta esencia [...] debería llamarse ‘esencia fractal’” (181).

padecimiento cómo se instaura la organicidad de lo utópico en lo histórico. Si el programa de vida burguesa redonda en la concepción del hombre como engranaje, la idea utópica, sea esta de carácter comunista o surrealista, libera y ofrece transformar el cuerpo del autómatas, volviéndolo parte de un proceso germinal que liga lo colectivo con la naturaleza. Puede leerse al final de la *nouvelle*: “El mundo natural rueda a las lindes de Sergio. El mundo material donde él tiene puestos los oídos, el tímpano musical y la laringe humanos, de otra época, ya que es una forma vasta de la naturaleza obsesionante y alucinada. Se le puede hallar en los vegetales o en los minerales abruptos. Tiene que ser esta una labor de descubrimiento” (67).

Lo mortuorio como exceso del discurso encuentra su culminación con este último párrafo de la *nouvelle*, el cual insta al lector a embarcarse en esa “labor de descubrimiento” del proyecto de hombre nuevo que se inmiscuye con lo natural, entendido como sostén de dicho proceso de permutación. Del cuerpo mecanizado a la ilusión de la utopía colectiva, *El autómatas* se lee a sí mismo como la búsqueda de la potencia vital que va en detrimento no sólo de la “regresión casi autista” (Foster 176) a la que tanto le temían los surrealistas, consecuencia directa del régimen económico capitalista, sino que también asume la tarea de desestimar las limitaciones de un modelo narrativo, definido ahora como espacio capaz de generar una tentativa rupturista, y por qué no romántica, de reencantamiento del mundo, de retorno a siluetas corporales, a narraciones un tanto extravagantes.

Referencias bibliográficas

- Abril, Xavier. “El autómatas”. *Documentos de literatura 2/3*, selección, prólogo y notas de Jorge Kishimoto Yoshimura. Lima, Más Ideas, 1994, pp. 156-204.
- _____. “Nota a la muerte de la novela”. *Amauta*, núm. 27, 1929, pp. 69-70, edición facsimilar. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1976.
- Achugar, Hugo. “El museo de la vanguardia” *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, editado por Hugo. J. Verani. México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996, pp. 7-40.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Barthes, Roland. “Literatura y discontinuidad”. *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 241-257.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999, pp. 41-63.
- _____. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Buenos Aires, Godot ediciones, 2011, pp. 27-74.

- . “El carácter destructivo”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 157-161.
- . *Calle de mano única*. Edición y prólogo a cargo de Jorge Monteleone. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014.
- . “El capitalismo, ¿una invención de los teólogos?”. En *Kapitalismus als Religion*, editado por Baecker Dick. Kulturverlag, Kadmos, 2003, pp. 187-207.
- Brushwood, Jerome. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, Barcelona, F.C.E, 1999.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- Corral, Rose. *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México, El Colegio de México, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Funes, Patricia. *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Kishimoto Yoshimura, Jorge. “Narrativa peruana de vanguardia”. En *Documentos de Literatura 2/3*, Lima, Más Ideas, 1994, pp. 9-18.
- López Lenci, Yasmín. *El laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima, Horizonte, 1999.
- Löwy, Michael. “Anticapitalist readings of Weber’s Protestant Ethic: Ernst Bloch, Walter Benjamin, György Lukacs, Erich Fromm”, *Logos. A Journal of Modern Society and Culture*, vol. 9/1, 2010. www.logosjournal.com
- Mariátegui, José Carlos. “El grupo surrealista y *Clarte*”, “Balance del Surrealismo”, “*Nadja* de André Breton”. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012, pp. 79-85 y 27-33.
- Müller Bergh, Klaus y Mendonca Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV*, Sudamérica: Ecuador, Perú y Bolivia. Madrid; Frankfurt, Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La marca, 2003.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Pizarro, Ana. "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina". *Araucaria de Chile*, núm. 13, 1981, pp. 81-96.
- Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1991.
- Simmel, George. "El individuo y la libertad. Ensayo de crítica de la cultura. Las grandes urbes y la vida del espíritu", *Revista de Estudios Sociales*, núm. 10, octubre 2001, pp. 107-109.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2010.
- Vallejo, César. "Autopsia del superrealismo", en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 465-470.

Fecha de recepción: 20/09/2016 / Fecha de aceptación: 10/07/2017