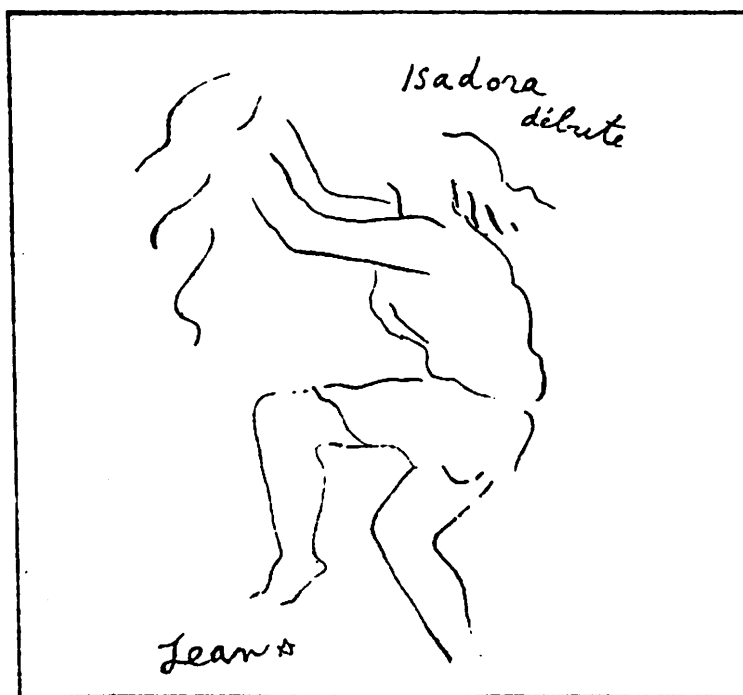


Susana Zanetti

"Con religión, con campo, con patitos..."



En sus últimos ensayos sobre el Modernismo¹ Rafael Gutiérrez Girardot sostiene con sensatez la necesidad de que se otorgue al mentado rasgo cosmopolita de esa formación literaria hispanoamericana -la primera realmente generalizada y hegemónica entre nosotros- su acepción correcta de "universalización" de la literatura, "pareja a la unificación del mundo". Es decir, insertar al modernismo en la lírica moderna, desechando la noción apocadora y eminentemente traslaticia, para pensarlo en el marco amplio al cual pertenece tramando sus vínculos tanto con George o Hölderlin, como con Verlaine y Azorín.

Algo similar ocurre con las vanguardias latinoamericanas, en general ausentes de las propuestas teórico-críticas pensadas para desarrollos de la institución arte extracontinentales, o más bien, sin atender al ámbito hispano

blante. Y no quiero señalar una falencia, por el contrario, atender al recorte como índice de que allí se articula un campo particular de la experiencia vanguardista. Cabe entonces a la reflexión teórico-crítica de este campo tan amplio -el de los hispanohablantes y el de los latinoamericanos- afirmarse en el marco internacional y conjugar en él nuestras vanguardias diseñando su significación y especificidades.

Intento comprender a las vanguardias latinoamericanas desde las fracturas producidas hacia los años veinte y que programáticamente postulan una crítica a fondo de la constitución, producción y circulación del arte con la demanda de nueva función vital y social del mismo en el mercado moderno. La revuelta era posible porque la proclamación de la autonomía del arte había provocado ya una extendida polémica, escandalosa en su tiempo, y porque se había sostenido consecuentemente sobre todo en los agobiados hombros de Darío. Pero tales fracturas reconocen como marcas propias, vinculadas a la experiencia americana de la modernidad en el siglo XX y que se visualizan en los problemas de profesionalización, en los vínculos entre el artista y el estado, en la ampliación y diversificación del público, tanto como en las instituciones artísticas y culturales específicas, o bien en la particular historia de la literatura y las artes en el ámbito latinoamericano.

Un primer problema -para comenzar por alguno- es el cronológico, nada inocente. Entiendo aquí un lapso amplio, iniciado sobre todo con los textos y las estrategias programáticas y de interacción de Huidobro que marcan un segundo momento internacional de las formaciones literarias, ya latinoamericanas, y que alcanzan diversos momentos de plenitud hacia 1922 ó 1924 -pienso aquí la irrupción ruidosa del modernismo brasileño, las vanguardias de Buenos Aires y México-, pero que encuentra su mo-

mento de cierre en esa nueva confluencia con España que se produce con la república y la Guerra Civil.² Debería justificar más o menos puntualmente este recorte, pero mi intervención en estas jornadas sólo se propone enunciar algunas cuestiones y atinar con algunas pocas respuestas, no más. En el diseño de la etapa atiendo a la relevancia que toma la constante relación con el campo intelectual español, de luchas y forjeos, de polémica y solidaridades, de propuestas a la alimón. Creo evidente que las reflexiones y vínculos entre vanguardia política y estética en América Latina reconocen la propia experiencia ideológica y política del continente (es decir, la Revolución Mexicana, los diversos movimientos populares y los partidos de izquierda, la reforma universitaria, las culturas oprimidas que se vuelven visibles, todos ellos en el agrosivo marco que impone el imperialismo norteamericano). Y quisiera agregar aquí, también por su incidencia ideológico-política, y por supuesto estética, el peso de nuevas disciplinas como la lingüística y la antropología, entre otras. El proceso histórico latinoamericano interesa directamente la constitución de nuestras vanguardias muchas veces. Baste recordar el surgimiento de la vanguardia cubana o la formación del Grupo Minorista en 1923, que se proclama contra el imperialismo yanqui y afirmando la unión latinoamericana, que se origina en la Protesta de los Trece contra la venta del convento de Santa Clara, que intentaba el gobierno de Zayas. Cuando me refiero a culturas marginadas ahora visibles pienso, por ejemplo, en *Macunaíma* o *Ainsi parla l'oncle* de Price-Mars, ambas de 1928, o *Sóngoro cosongo* de Guillén (de 1931).

Este proceso, por cierto, se conecta con la actualidad mundial -la primera guerra, la revolución rusa y el fascismo-, pero la constitución de la República Española alcanza relevancia especial,

"CON RELIGION, CON CAMPO, CON PATITOS..."

sobre todo para las vanguardias hispano americanas, en los textos -es, además, momento de cierre y cambio de figuras eminentes como Vallejo y Neruda- en los cruces de los campos intelectuales respectivos, que había abierto sin dudas el modernismo, girando de modo violento hacia el oeste y más allá del océano, el meridiano intelectual en lengua española. Con la República y la guerra civil se hace visible un internacionalismo que coloca, por primera vez en la modernidad, al mundo hispánico como centro. Creo importante puntualizar con detalle los cambios y fracturas de los modos de religación entre España y América Latina articulados por el modernismo y las vanguardias, para acceder a una mirada totalizadora de éstas últimas en el nivel internacional.

Otra cuestión a la que hay que volver la mirada es a la asimetría de las experiencias estéticas latinoamericanas que vuelve a presentarse, hecho que permite tematizar el problema de la reproducción de la vanguardia en nuestro ámbito específico. Afirmaría que no hay realmente vanguardias en todos los centros latinoamericanos: muchas de ellas son limitadas o de superficie, en el sentido de que sólo rozan los textos convenciones provenientes de las vanguardias europeas. Como dice Vallejo: "Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema, motor, caballo de fuerza, avión'... No importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva".³ Un ejemplo, Colombia: quizás debamos esperar a los nadaístas para hablar aquí de vanguardia. Pero además, cuando encaramos las vanguardias más orgánicas (Buenos Aires, México, Brasil, Cuba...) inmediatamente se presentan sus propios estatutos. ¿Cuáles y cómo son las rupturas con lo previo? ¿Cuáles las tensiones y diferencias con la impronta francamente fundadora y eminentemente contemporánea

del Modernismo? ¿Desde qué lugar hablan textos cuyos productores aparecen con frecuencia muy vinculados al Estado? No podíamos tirar abajo los museos, casi más bien se pelean por abrirlos. Y aquí recuerdo, sólo como ejemplo, a Mário de Andrade recuperando la figura del Aleijadinho o a Rivera apelando a revivir técnicas pictóricas del pasado, quien además, hace del didactismo el proveedor de la totalidad de sentido en sus murales. No se hace tabla rasa de la experiencia anterior en muchos órdenes. No niego, es obvia, la fractura con el sistema modernista, con la musicalidad y su función en el interior de un sujeto con aptitud totalizadora. Sin embargo, la cuestión se complica en los campos intelectuales respectivos: se vapulea, por cierto, a Darío, a Lugones, pero en México es notable la fraterna solidaridad con López Velarde y el rango de respetado maestro que no acaba de perder González Martínez. En Cuba será Martí el modelo de cubanidad por antonomasia y la Revista de Avance le rinde homenaje en su primer número, y luego a Goya y a Góngora.

En este aspecto me interesa señalar la productividad para la reflexión crítica que aporta la consideración de la tradición, sobre todo de las tradiciones nacionales, porque es una preocupación significativa en las vanguardias latinoamericanas que las diferencia mucho de las europeas, dado el diverso espesor de las perspectivas. Las vanguardias más orgánicas americanas asumen polémicamente la resignificación de la literatura y la cultura nacionales: de Huitzilopochtli a la antropofagia, de Machado de Assis a sor Juana y a José Hernández hasta el samba o el tango, el carnaval o la herencia afro. Les preocupa articular nuevos materiales para dar cuenta de lo autóctono al tiempo que encaran militantemente la difusión de experiencias de otros ámbitos, en una nueva preocupación por el aggiornamiento.

En este aspecto es importante la reformulación de la idea de texto y de texto literario, así como la primera emergencia señalable de relaciones intertextuales en y con la literatura latinoamericana. Menciono sólo algunas: la de Borges con el *Martín Fierro*, las de "Primero sueño" y "Muerte sin fin" o las de Oswald de Andrade y las crónicas primeras del Brasil y especialmente el cruce de literatura canónica - *Iracema* de Alencar- y textos antropológicos, folklóricos, etc., de *Macunaíma*. La reformulación de la tradición incluye la española: la revaloración del barroco, por una parte, y el estatuto que adquiere el verso español que no se descarta con la fuerza de otras experiencias vanguardistas.

Otra cuestión interesante es la de la ruptura con la pretensión representativa, con el realismo, pues este posee una historia en buena medida epigonal en el siglo XIX y de tensiones peculiares en el XX. Acercó sólo dos preguntas: ¿Puedo arbitrar contactos y equivalencias a nivel textual respecto de este problema entre Mário y Oswald de Andrade y las de Arlt? Y la segunda: ¿En el marco crítico de las vanguardias con respecto a la vida social, y por su incidencia en el campo intelectual, cómo vuelvo a relacionar los ejemplos citados con la narrativa ecuatoriana -dado que es en ella donde hay propuestas vanguardistas en Ecuador-? ¿Debo separar en todos sus aspectos al grupo de Guayaquil y a Pablo Palacio, o son ambas experiencias vanguardistas? ¿Tematizo de otro modo la cuestión del realismo, ya que sería algo ridículo reparar sólo en el uso de los caligramas en José de la Cuadra para declararlo por ello "vanguardista"?

Si encaro la ruptura del concepto de totalidad y atiendo a cómo opera el fragmento y el montaje en *Macunaíma*, ella se presenta como uno de los tex

tos culminantes de nuestras vanguardias, aunque con flexión relevante, la cuestión nacional, de identidad nacional que la atraviesa y la constituye irónicamente. No es *Macunaíma* una excepción y el poner en juego esta cuestión es, creo, una tarea primordial. En la época de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui y de *Ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, ambos de 1928, como *Macunaíma*, y con títulos que enuncian una perspectiva muy discordante con las vanguardias europeas, pero que mucho consueñan con las americanas.

Titulé mi ponencia "Con religión, con campo, con patitos", una cita incompleta de "Telúrica y magnética" de Vallejo ("Oh campo intelectual de cordillera, / con religión, con campo, con patitos") porque me parecía que daba cuenta de esa necesidad de atender al cruce particular de lo arcaico y la modernidad para colocarnos en el marco internacional de las vanguardias. La atención a los textos debe ir junto a la consideración de las experiencias concretas de la vida social y de las instituciones literarias y artísticas, de la relación entre arte y mercado, prestando oído al "bullicio de la literatura", en suma. Me parece oportuno, además, mirar productivamente la irrupción de nuestras vanguardias (las latinoamericanas) y las españolas, en una historia de la poesía, de la literatura y el arte muy diferente de la europea.

Para cerrar estas breves notas quiero reparar en ciertos aspectos de Vallejo. Creo difícil hablar de una vanguardia orgánica en el Perú, sin embargo es en esta área de modernidad precaria donde surgen dos vanguardistas importantes como Mariátegui y Vallejo. Vallejo no responde a muchas de las pautas convencionales transitadas por muchos vanguardismos latinoamericanos: ni máquinas, ni aviones, ni vuelo con para

"CON RELIGION, CON CAMPO, CON PATITOS... "

caídas, ni juego. Tampoco despliega la seducción del viaje, más bien lo desgarrara el destierro, las pérdidas entrañables. Es una figura extrema de las vanguardias de América, reflexiva, concentrada "en remover, de modo oscuro, subconsciente y casi animal, la anatomía política del hombre";⁵ y una de las pocas en la que se vuelven productivas las concesiones teórico-críticas pensadas para las vanguardias no hispanohablantes, como las de Benjamin, Adorno o Bürger.

Desde las astillas de un pequeño mundo entrañable, andino, regional, desquicia esa palabra poética que acaba de culminar en un espléndido despliegue de sentido, que acababa de revitalizar un pasado memorable y para Vallejo también entrañable, al que no termina de renunciar. No abandona el soneto, una de las formas más altas de esa tradición, ni aún en Trilce. Una de las pocas reflexiones sobre la concreción de su escritura, "Intensidad y altura" -en la que vibra la presencia de "Y persigo una forma"-, derrumba su impotencia exacerbando procedimientos (versos trabados, separación entre cuartetos y tercetos, rima difícil) que sustentan el prestigio del soneto desde los Siglos de Oro. "Suma" y "pirámide" imposible ya, aquella de Quevedo y Garcilaso que Darío cerraba. La búsqueda de nuevo cogollo sólo puede emprenderse, para Vallejo, desde la vulnerabilidad de lo dado, desde la oscura conciencia de vacío. Descuajar las palabras, viejas palabras arcaicas de sabor eminentemente español y andino, que como cuerpos congelados apenas pueden ser alimento de previsibles cenas miserables.

Romper, fragmentar los códigos y los paradigmas, liberarlos a la contingencia en busca quizás de una nueva virtualidad, caracteriza al vanguardismo de Vallejo. ¿Qué es Trilce? ¿Un tres y un dulce/triste? Es mejor atender a ese montaje que habla del número y del

nombre, del sustantivo, una identidad que en el logos significa diferencia, cierre y sello, valor asignado, sujeto también a la reproducción y al valor de cambio si pensamos que en el léxico trífido puede vincularse a esa línea de significación que expande las marcas materiales de las monedas y las monedas peruanas mismas. Pero la terminación (-ce) alude al adjetivo, contingente y móvil, que predica abriéndose, trayendo además un desecho de la historia de la lengua, resto ambiguo frente a la de terminación de los géneros en el español. De los orígenes de esa historia emerge también fragmentos vacíos, marcas gráficas muertas como son la v, la b y la h, excrescencias de sentidos perdidos que fuerza a significar, a veces condensando o confundiendo contradictoriamente los paradigmas básicos articulados entre igualdad y oposición. Me refiero ahora a Trilce IX: "Vusco volvvver de golpe el golpe..." en el que esas marcas gráficas se contaminan con la homonimia y los movimientos de oposición ("de golpe el golpe", "vusco volvvver"). Podrían multiplicarse los ejemplos. Insistir también el violento desgarrar con que somete al nombre, al verbo y al adverbio; socavándolos para dejar abiertos los límites entre léxico y gramática se pueda atinar a esa comunicación que el poeta siente intransferible y que ahoga todo atisbo de saber o de unidad.⁶ Quizás sea el borrador de una cruzada fallida esta demanda de nuevas junturas, parece indicar Trilce XXV: "Alfan alfiles a adherirse/ a las junturas, al fondo, a los testuces,/ al sobrelecho de numeradores en pie". A veces palpa la irreversible fatalidad de lo legible, como en Trilce XIII, que cierra con el "estruendo mudo" imposible de decir y de leer.

Pero busca atajos, caminos posibles. Se atiene a los pronombres, paradigmas lábiles, abiertos, en los que los sujetos y los objetos son casi sólo un lugar.

Vallejo destaca además las posibilidades de ambigüedad del pronombre y también su vacío con el uso frecuente del relativo acentuando su carácter mediante la presencia o no del acento, dado su hábito de conferir al tilde un valor a menudo errático y dudoso.

Para concluir con estas breves observaciones me parece oportuno vincular esta productividad de la fragmentación de paradigmas y códigos con otra dimensión de su praxis poética. El constante uso de elementos del código matemático. El número es en este abstracto y preciso, cerrado, casi inviolable, y sujeto a la lógica y a la no contradicción. Vallejo los expande en sus diversas gráficas y los fuerza a abrirse a otras significaciones sin anudar ninguna; elude condensarlos en símbolos justamente porque desea estallar el valor irreductible y aislado del símbolo numérico, travestiendo su hermetismo, el prestigio de lo cifrado.

Podría insistir en el análisis de esta materialidad heterogénea y fracturada, de fragmentos que constantemente se contaminan, chocan, desgarran, que parecieran siempre seducirse y rechazarse. Podríamos decir, en suma, que la escritura de Vallejo se centra en el desgarrero, y elijo esta palabra por la materia corporal, física, que entraña la violencia, la agresión y la herida, pero también la posibilidad de penetrar y de ser penetrado por el otro. Posibilidad de unión y de constitución de la escritura (esa cadena de incisiones) pero marca también de lo precario y lo que se dispersa; un quebrar la soledad y el aislamiento, la clausura, pero no el conjuro del dolor y la muerte.

Notas:

1. Rafael Gutiérrez Girardot, **Modernismo**, Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 21.
2. Me fueron de gran utilidad las reflexiones de Beatriz Sarlo en Buenos Aires; **una modernidad periférica**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
3. "Poesía nueva" en **Favorables París Poema**, n.1, julio de 1926.
4. Pedro Henríquez Ureña, en notas a **Las corrientes literarias en la América Hispánica** (1ra. ed. en inglés de 1945) apunta: "Esencialmente indio" consideran a César Vallejo sus admiradores peruanos, aún cuando los asuntos de sus poemas no son predominantemente indios. Su poesía expresa la vieja tristeza de la vida nativa con mucha mayor frecuencia que la protesta contra la opresión" (México, 4 reimp., Fondo de Cultura Económica, 1978, pág.271). En el texto se ocupa brevemente de Vallejo señalando el carácter militante y social de su obra.
5. En **Mundial**, 31 de diciembre de 1927.
6. "La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica... El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía,... lo dilata al infinito." en "El arte y la revolución". **Lima. Mosca Azul. 1973.**