

Friedhelm Schmidt-Welle
(ed.)

Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade:
vanguardia – compromiso – etnicidad /
vanguarda – compromisso – etnicidade

IBERO-ONLINE.DE

El Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano es un centro interdisciplinario que se dedica al intercambio científico y cultural con América Latina, España y Portugal. Alberga la mayor biblioteca especializada en Europa en cuanto al ámbito cultural iberoamericano. Asimismo, es un lugar de investigación extrauniversitaria, y tiene como objetivo la intensificación del diálogo entre Alemania e Ibero-América.

Das Ibero-Amerikanische Institut PK(IAI) ist ein Disziplinen übergreifend konzipiertes Zentrum der wissenschaftlichen Arbeit sowie des akademischen und kulturellen Austauschs mit Lateinamerika, Spanien und Portugal. Es beherbergt die größte europäische Spezialbibliothek für den ibero-amerikanischen Kulturraum, zugleich die drittgrößte auf diesen Bereich spezialisierte Bibliothek weltweit. Gleichzeitig erfüllt das IAI eine Funktion als Stätte der außeruniversitären wissenschaftlichen Forschung sowie als Forum des Dialogs zwischen Deutschland, Europa und Ibero-Amerika.

En la serie IBERO-ONLINE.DE se publican textos provenientes de conferencias y simposios llevados a cabo en el Instituto Ibero-Americano. La serie se propone difundir los resultados de las actividades científicas del Instituto más allá del contexto local. Las publicaciones de la serie IBERO-ONLINE.DE se pueden bajar en formato PDF de la página web del Instituto: <<http://www.ibero-online.de>>. A pedido especial, los textos de la serie también pueden ser publicados en versión impresa.

In der Reihe IBERO-ONLINE.DE werden in loser Folge Texte auf der Grundlage von Vorträgen und Symposien veröffentlicht, die am Ibero-Amerikanischen Institut PK stattgefunden haben. Die Reihe dient der Diffusion der Ergebnisse wissenschaftlicher Veranstaltungen des Ibero-Amerikanischen Institutes und soll zu deren Verbreitung über den regionalen Rahmen und die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Veranstaltungen hinaus beitragen.

Die Publikationen der Reihe IBERO-ONLINE.DE können über die Homepage des IAI im PDF-Format heruntergeladen werden: <<http://www.ibero-online.de>>. Sie werden bei Bedarf auch als Druckversion aufgelegt.

Composición/Satz: Anneliese Seibt

1ª edición/1. Auflage 2004

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37,
10785 Berlin

ISBN 3-935656-16-5

**Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade:
vanguardia – compromiso – etnicidad / vanguarda –
compromisso – etnicidade**

Índice

<i>Friedhelm Schmidt-Welle</i> Prefacio	4
I. Vanguardias europeas y latinoamericanas	
<i>Harald Wentzlaff-Eggebert</i> Idiosincrasia de las vanguardias en España e Hispanoamérica	9
II. Vanguardias latinoamericanas y modernidad(es) / vanguardas latino-americanas e modernidade(s)	
<i>Dieter Reichardt</i> Los hablantes líricos en la poesía de Nicolás Guillén y César Vallejo	21
<i>Thomas Sträter</i> Uma pedra no caminho para a modernidade: o projeto drummondiano de humanizar o Brasil	30
<i>Helmut Siepmann</i> Carlos Drummond de Andrade e a construção da realidade poética – últimas considerações metapoéticas	39
III. Vanguardia, compromiso, etnicidad	
<i>Hans-Otto Dill</i> Nicolás Guillén: futurismo, afrocubanismo, compromiso cívico- político: diferencias y confluencias	49
<i>Antonio Melis</i> Perú del mundo: Vallejo entre indigenismo y vanguardia	59

Friedhelm Schmidt-Welle

Prefacio

Este volumen es el resultado de un coloquio llevado a cabo en el Instituto Ibero-Americano de Berlín los días 6 y 7 de diciembre de 2002 con motivo del centenario del nacimiento de Nicolás Guillén y Carlos Drummond de Andrade, y de cumplirse los ciento diez años del natalicio de César Vallejo. En él, se debatió el papel que desempeñaron los tres escritores dentro de la vanguardia latinoamericana y la relación entre vanguardia, compromiso y etnicidad presente en sus obras.

El afán de renovación estética y política de las vanguardias europeas está, en gran parte, ligado a una concepción estética y cultural universalista, en la que predomina la idea de un denominador cultural común presente en todas las culturas del mundo, sea en forma consciente o inconsciente. Probablemente esta idea fue expresada de la manera más clara y convincente en los manifiestos surrealistas de André Breton y en sus escritos sobre México, calificado por el autor como el país surrealista *par excellence*. A partir de los años ochenta del siglo pasado, las vanguardias fueron criticadas precisamente por este afán universalista, por su exotismo y la funcionalización del Otro para la interpretación de la historia cultural universal y los conceptos estéticos vanguardistas, crítica ejemplificada sobre todo en las exposiciones comparativas del arte vanguardista y africano a partir de este momento. Por otro lado, hay quienes sostienen la idea de un denominador común en todas las culturas y, con esto, la de procesos paralelos o semejantes entre las vanguardias históricas europeas y las latinoamericanas.

Sea como fuere, las ideas vanguardistas fueron acogidas con gran interés en los países latinoamericanos en los años veinte del siglo pasado, donde se vieron como una posible vía para la tan anhelada modernización formal y estética de las artes en el subcontinente, recién comenzada con el modernismo hispanoamericano. Además, la revolución rusa, la mexicana y las reformas universitarias en América Latina nutrían la esperanza de posibles cambios políticos y sociales. En este contexto, es significativo el hecho de que la gran mayoría de los artistas importantes de la época hayan participado en el movimiento universitario que propugnaba la justicia social y la soberanía nacional.

Debido a las estrechas relaciones de intercambio cultural que mantenía América Latina con las metrópolis europeas, la nueva influencia artística no se tardó en llegar a ultramar, y en consecuencia se desarrollaron en América Latina corrientes vanguardistas propias. El *ultraísmo*, el *creacionismo*, el *modernismo brasileño*, el *estridentismo* y el grupo de *Los Contemporáneos* constituyen solamente los pilares del discurso vanguardista disperso y hasta disolvente. Revistas como *Martín Fierro*, *Amauta*, la *Revista de Antropofagia* y *Mandrágona* jugaron un papel importante como instrumentos de articulación y puntos de encuentro de las corrientes diversas.

Es en el Perú donde se puede observar más claramente una de las características principales de la vanguardia latinoamericana: la vinculación de los afanes artísticos con el compromiso político-social y la etnicidad. César Vallejo, que aboga por la justicia social, se aproxima en sus poemas y en su prosa a la cultura autóctona andina de una manera que va más allá de la presentación/representación superficial: en su poesía incluye elementos de la cosmovisión y de la forma de pensar andinas utilizando, por ejemplo, estructuras de la literatura oral. Quizá es

por esta relación estrecha con las culturas locales que Vallejo se convierte en uno de los críticos más severos de los movimientos vanguardistas europeos y sus conceptos universalistas.

De igual manera, Nicolás Guillén recurre a los aspectos de la etnicidad, pero más como un acto político que como uno de valoración de la diferencia cultural de los grupos afro-americanos del Caribe. En su producción lírica perteneciente a la *poesía negrista*, trata de representar el ritmo y los rasgos idiomáticos del habla cotidiana y de la literatura de estos grupos étnicos aunque, debido a su socialización, al comienzo no tenía mucho contacto con sus culturas.

En cambio, la aproximación a la etnicidad en la obra de Carlos Drummond de Andrade se inscribe en el marco del movimiento vanguardista del modernismo brasileño de los años veinte y su vinculación con las vanguardias europeas. Sin ocuparse de aspectos étnicos de manera explícita, Drummond de Andrade combina las tradiciones literarias regionales con la escritura vanguardista en un contexto más general de la búsqueda de las raíces culturales del Brasil y de la creación de un arte “auténticamente” brasileño, es decir, una literatura nacional que, según Drummond de Andrade, para alcanzar el mismo nivel que las europeas, no debe ser nacionalista.

Sin duda, para los autores latinoamericanos, el recurrir a la etnicidad es tanto un medio de distanciamiento frente a la cultura y las tradiciones literarias europeas como un intento de definir o de construir, al menos en el nivel simbólico, la propia identidad en el fundamento de las diferencias culturales.

Al mismo tiempo, nos debemos preguntar si, y en caso afirmativo, en qué grado, las vanguardias latinoamericanas comparten el universalismo de las vanguardias europeas. ¿Qué consecuencias tiene, si las tiene, la identificación con los conceptos estéticos europeos en el contexto de sociedades poscoloniales? Y, para los casos concretos de Guillén, Vallejo y Drummond de Andrade: ¿En qué grado y de qué manera logran superar el exotismo en la representación de otras culturas característico de la aproximación de las vanguardias europeas a las culturas autóctonas de América Latina y África? ¿Cómo definen o construyen los escritores latinoamericanos la diferencia cultural con respecto a las metrópolis en base a la experiencia de la heterogeneidad cultural, los procesos de transculturación e hibridación y la diglosia? ¿Qué relación hay entre la pretensión universalista de las vanguardias y el saber local, entre modernidad y diferencia? Estos fueron algunos de los aspectos que se debatieron durante el simposio y que, en parte, se reflejan en las contribuciones que siguen.

En la primera parte, titulada “Vanguardias europeas y latinoamericanas”, Harald Wentzlaff-Eggebert analiza las semejanzas y diferencias entre las vanguardias en Europa (sobre todo en España y Francia) y en Hispanoamérica. Aclara que no entiende al término “vanguardia” en su sentido común como un grupo “avanzado”, sino como una corriente artística concreta –en el sentido de las vanguardias históricas analizadas por Peter Bürger– caracterizada por la “nueva sensibilidad” y el “espíritu nuevo”. Los miembros de los grupos de vanguardia veían esta nueva sen-

sibilidad como una facultad exclusiva de los artistas de sus respectivos grupos. Entendida como liberación del poeta y glorificación de la creatividad en sí —el poeta como un pequeño Dios creador de palabras—, esta sensibilidad se convierte en el denominador común entre las vanguardias europeas y latinoamericanas. Por otra parte, en América Latina, el “espíritu nuevo” ha sido sustituido por muy variadas relaciones entre el ímpetu rebelde vanguardista y las distintas situaciones histórico-políticas regionales, y se diferencia, por tanto, de lo que se entiende por “espíritu nuevo” en Europa.

La segunda parte, “Vanguardias latinoamericanas y modernidad(es) / vanguardas latino-americanas e modernidade(s)”, está compuesta por tres artículos cuyo denominador común es la cuestión de la estética moderna en la poesía de Guillén, Vallejo y Drummond de Andrade, y la de la modernización cultural en América Latina.

Dieter Reichardt analiza la función de los hablantes líricos en Nicolás Guillén y César Vallejo en comparación con José de Espronceda y los poetas españoles del Siglo de Oro. Afirma que la semejanza entre Guillén y Vallejo radica en la estética modernista como punto de partida de los dos poetas. Al mismo tiempo, destaca las diferencias: mientras que en la poesía de Guillén, se constituye un sujeto lírico moderno, pero en gran parte íntegro, Vallejo es mucho más radical en el cuestionamiento de la integridad de este sujeto.

En el caso de Carlos Drummond de Andrade, la relación entre vanguardia, compromiso y etnicidad no es tan obvia como en el de Vallejo o Guillén porque la etnicidad se entiende aquí en términos de la cultura nacional en general. Thomas Sträter ubica a Drummond de Andrade en el contexto del modernismo brasileño, más precisamente, en la segunda generación modernista del Brasil. Destaca las contradicciones internas más importantes de su poesía entre racionalismo y sensibilidad, intelectualidad y cuerpo/sexo, individuo y sociedad, provincia y metrópoli. Drummond de Andrade se define a sí mismo como poeta de la periferia, y ve el problema de la identidad cultural del Brasil en la dependencia de los modelos culturales europeos. Para superar estos modelos, cree necesario encontrar un camino hacia una modernidad “auténticamente” brasileña basada en un proceso de “humanizar” el Brasil, sin que el poeta destaque claramente cómo se podría realizar este proceso.

Helmut Siepman, por su parte, se ocupa de las últimas etapas de la producción literaria de Drummond de Andrade y, sobre todo, de su existencialismo. Considera las ideas poetológicas o metapoéticas del escritor, sus intentos de descubrir el o un sentido en lo absurdo de la existencia humana. La autorreflexión de Drummond de Andrade se realiza a través de varios disfraces del yo poético en un proceso semejante al de la poesía de Fernando Pessoa. De esta manera, se revela un sujeto moderno descentrado en el contexto de una modernidad periférica.

En la tercera parte, titulada “Vanguardia, compromiso, etnicidad”, se analizan las relaciones de estas tres nociones en la producción textual de Guillén y Vallejo.

Hans-Otto Dill interpreta la poesía de Nicolás Guillén destacando que el poeta cubano recurre a formas artísticas afro-cubanas no por ser culturalmente negro,

sino por razones políticas, es decir, por haber sufrido discriminación racial. De esta manera, Dill critica implícitamente la construcción de una relación directa entre la pertenencia étnica o la biografía de un escritor y el uso que éste hace de las formas de representación cultural provenientes de ciertos ámbitos étnico-culturales. Dill muestra el desarrollo del poeta Guillén desde el posmodernismo de los primeros versos, pasando por la afiliación al futurismo y las vanguardias en general, y por el afro-cubanismo multicultural y poliétnico, hasta la poesía neorromántica y neomodernista de su última época.

Antonio Melis parte también de la constatación de un lenguaje saturado de elementos simbolistas y modernistas en la poesía temprana de Vallejo, pero al mismo tiempo afirma que en ella se percibe una nota heterogénea. En Vallejo, no hay una correspondencia mecánica con un sentimiento indígena, sino dos elementos fundamentales en la representación de la relación entre compromiso y etnicidad: el espíritu comunitario y la disconformidad con respecto a un orden social injusto. Melis describe el repudio de la vanguardia europea, especialmente del surrealismo, por parte de Vallejo y concluye que en su poesía, la vanguardia, despojada de sus aspectos más epidérmicos, se manifiesta en un lenguaje poético profundamente renovado. En ella, el indigenismo ha abandonado todo aspecto meramente referencial y encarna los valores profundos de una civilización edificada a partir de una alianza entre el hombre y la naturaleza. El compromiso político representado en la producción literaria de Vallejo no constituye ninguna forma de voluntarismo ideológico y programático, sino que sabe unir perfectamente el diagnóstico sobre el presente con la proyección utópica hacia el futuro.

La publicación de este volumen no hubiera sido posible sin la colaboración de muchas personas. Por eso quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Ute Melenk por su colaboración en la preparación de la concepción del coloquio; a los colaboradores del volumen por sus ponencias y los textos aquí reunidos; a todas y todos mis colegas del Instituto Ibero-Americano por su ayuda en la organización del coloquio; y a Anneliese Seibt por su trabajo de composición del volumen.

I.
Vanguardias europeas y latinoamericanas

Harald Wentzlaff-Eggebert

Idiosincrasia de las vanguardias en España e Hispanoamérica*

Al intentar darse cuenta de lo que fue la vanguardia de ambos lados del Atlántico, antes de todo, hay que ponerse de acuerdo en no utilizar el término de vanguardia en su uso corriente de algo progresivo o provocador, que se puede aplicar a fenómenos nuevos de todo tipo y de todas las épocas, sino reservarlo para una corriente histórica concreta. La vanguardia se manifestó en Occidente antes, durante y después de los años 20 del siglo pasado, y estaba caracterizada por una gran cantidad de grupos y de “ismos”, pero también por las actividades de personalidades como Ramón Gómez de la Serna que no formaron parte de ningún movimiento particular.¹

1. “Espíritu nuevo” y ultraísmo español

La base de las vanguardias históricas europeas consiste en lo que en la época se llamó el “espíritu nuevo”, según el término que acuñó Apollinaire en su famosa conferencia de 1917, titulada “L’esprit nouveau et les poètes” (Apollinaire 1991).² Este término se refiere a los cambios radicales que se producen alrededor de 1900, sobre todo en las áreas científicas y técnicas. Recordemos que el progreso tecnológico permitió convertir la noche en día gracias a la luz eléctrica, superar los límites geográficos no sólo gracias al ferrocarril y al barco de vapor, sino también gracias al automóvil o al avión, y permitió estar presente en cualquier parte del mundo al mismo tiempo gracias a la telegrafía y al teléfono.

Con estos inventos técnicos se vincula una enorme euforia respecto a la inteligencia humana. Vicente Huidobro lo comenta de la siguiente manera: “Cuando uno dice que un automóvil tiene 20 caballos de fuerza, nadie ve los 20 caballos, el hombre ha creado un equivalente a éstos, pero ellos no aparecen ante nosotros. Ha obrado como la Naturaleza” (Schwartz 1991: 83).³ A continuación, Huidobro explica que “el hombre, en este caso, ha creado algo, sin imitar a la Naturaleza en sus apariencias sino obedeciendo a sus leyes internas” (Schwartz 1991: 84). Para él, el hombre del siglo XX se ha mostrado capaz para perfeccionar la Naturaleza y para mejorar las facultades innatas del ser humano:

El Hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa. En sus creaciones, el hombre siguió este mismo orden que le ha sido impuesto. Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas; y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico (Schwartz 1991: 84).

* Primera parte de un estudio preparado para la edición crítica de la obra poética de León de Greiff, a cargo de Rafael Gutiérrez Girardot, para la “Colección Archivos” de la UNESCO (en preparación).

1 La información bibliográfica más completa sobre las revistas, los manifiestos y los autores de vanguardia tanto en la Península Ibérica como en América Latina se ofrece en la serie “Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico”. Hasta ahora se han publicado los tomos sobre Brasil (Jackson 1998), los países andinos (Pöppel 1999), México y la América Central (Forster 2001) y España (Wentzlaff-Eggebert 1999a).

2 La traducción española del artículo fundamental de Apollinaire se publicó en *Cosmópolis*, núm. 1, enero de 1919, pp. 18-24.

3 “La creación pura”. Manifiesto publicado originalmente en francés en *L’Esprit Nouveau*, núm. 7 (París), abril de 1921.

Por algunos intelectuales de principios del siglo XX, estos avances tecnológicos fueron valorados como señales ciertas del inicio de una era fundamentalmente distinta: la humanidad parecía en condiciones de perfeccionar definitivamente la creación divina y llegar así a un mundo nuevo, del que tendría que formar parte integral una manera de vivir y una creación artística también fundamentalmente nuevas.

Parece lógico que en otoño de 1918, el primer manifiesto ultraísta, titulado “ULTRA – Un manifiesto de la juventud literaria”, reivindicara un cambio global, no restringido al campo de la literatura: “Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su ‘ultra’ como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político” (Brihuega 1982: 102). Esto quiere decir que, en un principio, los vanguardistas no se consideraban tanto protagonistas de una nueva corriente literaria que sucediera al romanticismo y al modernismo, sino que buscaban formas de expresión en sintonía con el espíritu de una época totalmente distinta de todas las anteriores. Es significativo el reproche de Rafael Cansinos Assens en 1921 contra los poetas tradicionalistas:

Los hombres han inventado relojes rapidísimos que saltarán la medida del tiempo: el automóvil, el aeroplano y el revólver que cantan la hora más vertiginosa [...]; ¡Todo ha cambiado a vuestro alrededor, y vosotros seguís ahí apegados a esos divanes untados de pez, como sombras antiguas adheridas a un muro, cantando en un salterio antiguo los pesares de vuestra almita triste! (Mainer 1987: 208).

Al fin y al cabo, los ultraístas, es decir, los que aspiraban al “más allá” (ultra), pretendían “anular la literatura misma, dando a esta palabra un sentido peyorativo” (Urrutia 1991: 97). No querían escribir “poemas” en el sentido tradicional de la palabra, sino inventar un lenguaje poético que por su originalidad correspondiese a los grandes cambios. El poeta ultraísta quiere dar al lenguaje poético una novedad proporcional a la de los fenómenos en cuestión. Busca un lenguaje que sea tan distinto del lenguaje poético tradicional como lo es la luminosidad del arco voltaico de la llama de una candela. Frente a lo fundamentalmente nuevo de la vida actual, el yo lírico no da mucha importancia a sus propios problemas y no piensa en transmitir al lector sus sentimientos personales. No es tanto él quien elige sus temas, sino que los aspectos novedosos de la vida moderna le eligen a él como portavoz. La auténtica expresión poética ya no se define más por la genialidad del poeta, sino por el grado de impregnación por el espíritu nuevo, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la omisión de nexos entre las diferentes unidades textuales, en las variaciones tipográficas, en la disposición vertical o diagonal de algunas palabras, en la inserción de exclamaciones, interrogaciones y, sobre todo, en la máxima capacidad metafórica de las imágenes.

Creando este nuevo lenguaje poético, los ultraístas están convencidos de haber correspondido al mandato del espíritu nuevo que creen a punto de cambiar a la humanidad en todos los aspectos: En el “Manifiesto ultraísta” de mediados de 1919, y publicado en el número 20 de la Revista *Grecia*, se lee:

Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos.

La convicción de formar parte de una vanguardia que está a punto de iniciar un cambio universal, explica la tendencia a formar grupos, a fundar revistas y a publicar manifiestos. Los vanguardistas impregnados por el “espíritu nuevo” tienen en común la visión de un mundo futuro perfecto (por lo vago que sea), que solamente se puede realizar si consiguen transformar en un movimiento masivo lo que por el momento solamente son actos aislados de rebeldía.⁴

2. “Nueva sensibilidad” y vanguardia hispanoamericana

Escribe César Vallejo en 1927:

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado “espíritu nuevo”, en un rasgo de incurable descastamiento cultural: Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. [...] Un verso de Maples Arce, de Neruda o de Borges, no se diferencia en nada de uno de Reverdy, de Ribemont o de Tzara (Schwartz 1991: 45).⁵

La polémica afirmación de Vallejo comprueba tajantemente la importancia del “espíritu nuevo” como corriente internacional. En otra ocasión había distinguido entre los que se adhieren sin más a esa corriente y los poetas de verdad, dotados de una “sensibilidad auténticamente nueva”:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cine, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero [...] los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad (Schwartz 1991: 45).⁶

No cabe duda de que tiene razón Vallejo con la diferenciación que hace aquí y de que muchos ultraístas cayeron en el error que destaca. Además, se sirve de un término –la sensibilidad–, utilizado por los mismos ultraístas para explicar porque no todo el mundo, sino solamente ellos son capaces de darse cuenta de la ruptura radical que representa el “espíritu nuevo”. Hace falta estar impregnado por la nueva sensibilidad, lo que corresponde a la siguiente afirmación de “Ultra – Manifiestos” de 1921: “[...] aportamos a la literatura nuevos motivos vitales y maquinísticos, descubiertos por la nueva sensibilidad” (Barrera López 2000: 35).⁷ Si para los ultraístas la “nueva sensibilidad” representa la puerta que se abre hacia el justo apre-

4 El anhelo de un cambio total explica la tentación que representarán para ellos más tarde las ideologías totalitarias tanto del fascismo como del comunismo, a la que sucumbieron no menos parte de los futuristas italianos y expresionistas alemanes como de los surrealistas franceses.

5 “Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero”. Publicado originalmente en: *Varietades* (Lima), 7 de mayo de 1927.

6 “Poesía nueva”. Publicado originalmente en: *Favorables París Poema*, núm. 1 (1926) p. 14.

7 Publicado originalmente en: *Cosmópolis*, núm. 29 (1923).

cio de la transformación actual del mundo, para otros vanguardistas se trata más bien de una nueva actitud general, sin referencia especial al progreso tecnológico. Para los ultraístas, la “nueva sensibilidad” y el “espíritu nuevo” forman una unidad indisoluble, la cual les confiere un sentimiento de superioridad, basado en la convicción de que el “espíritu nuevo” engendrará dentro de poco un mundo perfecto en todos los aspectos. Para otros vanguardistas la “nueva sensibilidad” no está ligada al “espíritu nuevo”, por lo que son menos eufóricos frente al futuro, pero no menos convencidos de que hace falta romper con todas las tradiciones literarias. Por consiguiente, la “nueva sensibilidad” no les ofrece necesariamente nuevos temas al compás con la evolución científico-tecnológica, sino la libertad de tratar a cada tema –sea viejo o nuevo– desde una perspectiva actual.

La mejor definición de esta acepción del término “nueva sensibilidad” se debe a Oliverio Gironde, redactor del “Manifiesto Martín Fierro”, publicado en Buenos Aires en 1924:

Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA SENSIBILIDAD y de una NUEVA COMPRENSIÓN, que, al ponerse de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. [...] *Martín Fierro* sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo (Schwartz 1991: 113).

Pese a la fuerte influencia del futurismo italiano, por ejemplo en el “estridentismo” mexicano o en la poesía de los peruanos Juan Parra del Riego y Alberto Hidalgo, parece que de una manera general, en América Latina, los jóvenes intelectuales y poetas se dejaron seducir en menor grado por la idea de un cambio radical inmediato que afectaría a todos los sectores de la sociedad y a todos los aspectos de la vida personal.⁸ Además, diferentes acontecimientos fuera y dentro de América Latina, en conjunto con situaciones político-culturales regionales muy variadas, matizaron también el alcance del “espíritu nuevo”.

Recordemos en este contexto que, si bien es muy probable que el progreso tecnológico era tan a la vista en las metrópolis latinoamericanas como en otras grandes ciudades, no lo es menos que los avances científicos en los que se basaban, fueron obtenidos mayormente en los laboratorios europeos y norteamericanos. Del mismo modo, aunque la Primera Guerra Mundial repercutió fuertemente en la vida política y económica, no dejó –por la distancia– el mismo sentimiento de catástrofe global. Por otra parte, parece que la Revolución de octubre de 1917 no afectó menos a los intelectuales latinoamericanos, ya que en América Latina, desde 1910, se tenía la experiencia de la Revolución Mexicana. Sobre este trasfondo los acontecimientos en Rusia demostraron definitivamente que una revolución podía acabar con los regímenes imperiales más poderosos del mundo.

En América Latina, el hecho que habrá fomentado más la rebelión de la juventud, aparte de la Revolución Mexicana, es el movimiento estudiantil de la Reforma Universitaria. No fue solamente una reacción indirecta frente a la pérdida de pres-

8 Para un panorama de los factores implicados en el nacimiento de la vanguardia en América Latina, véanse los dos primeros capítulos de Schwartz (1993).

tigio de Europa como modelo político e intelectual después de la Primera Guerra Mundial, sino que se trataba de un movimiento de protesta que influyó de manera muy concreta en el advenimiento de la vanguardia. Nació en la Argentina en 1918 y se propagó hasta 1921 por el Perú, Uruguay, Chile y México. Sin duda, las regiones o, mejor dicho, las ciudades universitarias afectadas eran más propicias a dar cabida a la protesta intelectual y poética, aunque ésta no siempre se relacionó con las actividades de gente de la categoría de César Vallejo o de José Carlos Mariátegui. La actitud de este último, además, puede servir de ejemplo hasta qué punto los problemas políticos y sociales de una región específica pueden influir en los objetivos concretos de la protesta. Mientras Mariátegui aceptó la colaboración de artistas vanguardistas en su revista *Amauta* (1926-1930), con la que quería preparar la revolución marxista en el Perú con base en las reivindicaciones de las masas marginadas de los indígenas, en el Caribe, la “poesía negrista” estaba asociada con la marginación de los negros y mulatos de igual manera como lo era la “Anti-academia” de Nicaragua con el rechazo de la creciente influencia cultural norteamericana.

No cabe duda, pues, que en América Latina el “espíritu nuevo” ha sido sustituido por muy variadas relaciones entre el ímpetu rebelde vanguardista y las distintas situaciones histórico-políticas regionales. Por otra parte, la “nueva sensibilidad”, entendida como liberación del poeta, alcanza una mayor trascendencia. Este, “al ponerse de acuerdo” con su época y consigo mismo, mira todo “con unas pupilas actuales”, descubre, dentro y fuera de su persona, “panoramas insospechados”, y se atreve a utilizar “nuevos medios y formas de expresión”. En Hispanoamérica, este rechazo de las normas y condiciones vigentes representa un acto mucho más rebelde que en Europa, así que las afirmaciones del “Manifiesto Martín Fierro” son más vanguardistas de lo que pueda parecer a primera vista. En España, y aún más en Francia, la gente puede haberse preguntado en qué consiste su potencial provocador. En Hispanoamérica, sin embargo, estar a favor de la “NUEVA COMPRESIÓN” y de la libertad de expresarla “con un acento contemporáneo” representaba una fuerte provocación. En aquel entonces, en América Latina reinaba un tradicionalismo fuerte que no solamente dominaba la praxis poética, sino que caracterizaba al sistema discursivo en su totalidad. Sirva de ejemplo el uso de la palabra “futurismo” como etiqueta despreciativa de la menor innovación, descrita por Mario de Silva Brito de la siguiente manera:

En 1920 ya es grande en São Paulo el consumo de la palabra futurismo [...]. Basta con que el crítico –o simplemente el observador– se tope con una novedad, con algo o nada fuera de lo común, para que de inmediato se ponga en sobreaviso y denuncie el hecho extraño, colocando así al artista al margen de la corriente general. Y entonces es aplicada la etiqueta –futurista– que tiene sentido peyorativo y significa, como mínimo, falta de equilibrio; está ligada a la idea de locura, de lo patológico. Todo es futurismo y todos son futuristas. Sólo es necesario que el artista se aleje un milímetro de las normas convencionales vigentes [...]. (Schwartz 1993: 75).

Este tradicionalismo impedía justamente que un poeta se ponía “de acuerdo consigo mismo” y fuera así libre para descubrir “panoramas insospechados”. Prueba de esto es el comienzo del citado “Manifiesto Martín Fierro”, que reza así:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del honorable público.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica todo cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al *anacronismo* y al *mimetismo* que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y, sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado [...].

Martín Fierro artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen, de continuo, el hábito y la costumbre (Schwartz 1991: 112-114).

Sin entrar en detalles, se puede afirmar que alrededor del cambio de siglo todo el abanico de formas discursivas practicadas públicamente giraba en torno a un patriotismo retórico, patético y eufórico, cimentado aún en 1910, en ocasión de las fiestas conmemorativas del Centenario. De él rebozan los manuales escolares de literatura, tal como el proverbial “Coronado”, es decir la antología coordinada por Martín Coronado bajo el título de *Literatura americana. Trozos escogidos en prosa y verso, originales de autores nacidos en la América Latina*, y que continuaba siendo lectura oficial hasta muy avanzado el siglo XX. El fin de estos textos es realzar su objeto. Trátese de un paisaje, de un hecho histórico, de un personaje famoso o de un sentimiento, todo lo convierten indiferenciadamente en entidades armónicas. A este discurso oficial se añaden los discursos más específicamente poéticos del romanticismo y del modernismo, completando así el sistema discursivo aceptado.⁹ Afirma Cayetano Córdova Iturburu en *La revolución martinfierrista*:

En el arte y en las letras imperaban la solemnidad y la grandilocuencia, la sumisión imitativa, la suficiencia pedante, la adhesión a módulos agotados, la ausencia de todo espíritu de indagación, de cambio, de aventura, la absoluta falta de identificación con el espíritu de los tiempos, la mueca del simio sudamericano de cierto hartante escepticismo irónico, tardíamente imitado de Anatole France. La ciencia y la técnica estaban transformando la fisonomía del mundo. Pero el arte y la literatura, en nuestro país, lo ignoraban como parecían ignorar la existencia del avión, del cinematógrafo y del cemento armado (Schwartz 1993: 88).¹⁰

Simplificando un poco, este estado de cosas nos conduce a dos conclusiones. Primero: en América Latina, y especialmente en Hispanoamérica, textos de apariencias mucho menos inusuales pueden resultar tan provocadores como los textos más extraños de la vanguardia europea. Segundo: romper las normas tradicionales del discurso poético, no se debe considerar como una extravagancia aislada, sino que representa una amenaza para todo el sistema discursivo. Para corroborar este últi-

9 Dice Hubert Pöppel en el capítulo dedicado al “Credo poetológico de la Generación del Centenario”: “La poesía que correspondía a este patriotismo –aparte de la poesía rebuscada y patriótica de los libros escolares– era este canon de romanticismo tardío, postmodernismo y esteticismo” (Pöppel 2000: 154).

10 Córdova Iturburu, Caetano: *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 9.

mo punto, se puede citar el argumento con el cual, según Oliverio Girondo, un amigo había intentado convencerle a dar a la imprenta sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), textos de lectura moderadamente extravagante,¹¹ si se los compara, por ejemplo, con los de *Hélices* (1923), el poemario ultraísta de Guillermo de Torre: “Porque es necesario declararle como tú le has declarado la guerra a la levita, que en nuestro país lleva a todas partes; a la levita con que se escribe en España, cuando no se escribe de golilla, de sotana o en mangas de camisa” (Girondo 1999: 6).

3. ‘Manifestar’ la ruptura

Esta última cita lleva escondida una frase sumamente reveladora: “Es necesario declarar la guerra”. Se refiere al hecho bien conocido que una de las características sobresalientes de la vanguardia es su tendencia a la polémica. A menudo se ha dicho, y con mucha razón, que el género vanguardista por antonomasia es el manifiesto. Hasta se habla del “manifestantismo” de los vanguardistas, lo que no se refiere únicamente a los manifiestos como textos, sino también a todo tipo de manifestaciones públicas, desde la revista mural hasta la acción provocadora, buscando siempre la confrontación con los representantes de las convenciones y normas vigentes (Unruh 1994).¹²

Es que uno es o no es vanguardista. Es incondicional. Se puede dejar de serlo, como ha sido el caso de Borges que ya en 1923 se retractó de su época ultraísta. Pero, tanto que lo era, lo era hasta los huesos. Ser vanguardista es una convicción y una fe. Uno se cree en un mundo cambiado por el “espíritu nuevo” o se siente impregnado por la “nueva sensibilidad”. Además, los vanguardistas saben que pertenecen a una minoría, pero los anima “la necesidad imprescindible de definirse”. Un afán impetuoso e irreprímible les infiere un valor, un atrevimiento y una audacia sin par, que les conduce a una crítica polarizante, como la del mismo Borges, durante su participación activa en el ultraísmo español:

En todos los países donde han surgido las modernas tendencias, en Bohemia, en Francia, en Alemania y en España, la crítica las ha sacrificado sobre la vieja cruz de claridad y de eurytmia. No han advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse del espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya.

Este ángulo de visión es diametralmente diferente del suyo. Por eso, toda advertencia cauta, toda burla, todo mohín de desdén basados en los viejos idearios, no muestran más que una total incomprensión del verdadero espíritu del ultra (Borges 1997: 30).¹³

11 No cabe duda de que –según Reichardt– “ya una somera comparación [de *Veinte poemas...*] con *Trilce* de César Vallejo [...] evidencia las limitaciones de la ruptura de Girondo con los vigentes cánones estéticos, por lo menos respecto de la inteligibilidad discursiva y la representación mimética” (Reichardt 1991: 218). Concretamente existe un notable parecido entre estos veinte poemas y las poesías contemporáneas de Paul Morand, las que en Francia no se consideran vanguardistas (Wentzlaff-Eggebert 1987).

12 El capítulo núm. 1 del libro de Unruh lleva el subtítulo “Manifiestos for Performing and Performance Manifiestos”.

13 “Al margen de la moderna estética”. Publicado originalmente en *Grecia* (Sevilla), 3, 39 (31 de enero de 1920).

A la incondicionalidad de rehusar en declaraciones como ésta se añade a menudo una postura francamente polémica y no menos agresiva en Hispanoamérica que en España. He aquí un pasaje de “Actual núm. 1”, manifiesto estridentista escrito por Manuel Maples Arce en 1921.

XIII. Me complazco en participar a mi numerosa clientela fonográfica de estolistas potenciales, críticos desrrados [sic!] y biliosos, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada, académicos retardatarios y específicamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda clase de anadroides exotéricos, prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista y apestado, con que seguramente se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inútiles sus cóleras mezquinas y sus bravuconadas zarzueleras y ridículas, pues en mi integral convicción radicalista y extremosa, en mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia, sólo encontrarán el hermetismo electrificante de mi risa negatoria y subversista. [...] [Quiero] combatir la “nada oficial de libros, exposiciones y teatro”. Es síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada.

XIV. Exito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, [...] a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial [...] (Schwartz 1991: 167-168).¹⁴

¿Se puede imaginar una crítica más feroz del sistema vigente de actividades culturales? Sí, el silenciarlas rotundamente, lo que ha sido la práctica normal de los vanguardistas. Por eso no existen muchas reseñas concretas de escritos tradicionales por parte de ellos. Es significativo que Oliverio Gironde, quien entre 1924 y 1926 escribe sobre artistas famosos de todos los tiempos –arquitectos, pintores, compositores, filósofos, autores de novelas o poesía–, no les dedica más que unos “membretes”, es decir aforismos o “greguerías”, según los habría llamado su amigo Ramón Gómez de la Serna. Estos “membretes” abarcan toda la historia cultural, desde Wagner hasta Saint-Saëns, desde Sócrates hasta Nietzsche, desde Rabelais hasta Cocteau. Los membretes sobre Rabelais y Nietzsche rezan así:

El espesor de las nalgas de Rabelais explica su optimismo. Para tener una visión como la suya, lo primero que se necesita es estar bien sentado; sentir el esqueleto lo suficientemente lejos, como para que nos dé un pregusto de muerte.

Nietzsche fue uno de los pocos filósofos que comprendieron que, para dar vuelta entre ciertas ideas es indispensable tener pies de bailarín, pero de bailarín alemán, número 54 (Gironde 1990: 42-43).¹⁵

En los membretes no se toma en serio a nadie. El mismo tono humorístico se emplea para hablar de una tela de Velásquez como del estilo de Proust. Esto significa que Gironde no quiere formar parte de la tradición cultural europea. Se sirve del fragmento y del humor para evitar el peligro del contagio. En última instancia, toda crítica detallada equivaldría a una traición de su afán renovador. Por eso, su crítica, en vez de hacer justicia, se burla. Afirma Eduardo González Lanuza que Oliverio Gironde

14 Texto pegado en los muros de Puebla, México.

15 Esta edición bilingüe de Silvia Gonzalvo es la única que ofrece el texto exacto de los membretes aparecidos en la revista *Martín Fierro*.

no busca ejercerse tanto contra las personas como contra las instituciones, debiendo entenderse aquí bajo esta palabra a *lo establecido*. Pero su agresividad en ese sentido es voluntaria y regocijadamente desorbitada. Su anticonservadurismo parece dar por descontado que todo lo que está, debe ser destruido por el simple hecho de estar, que cualquier cosa que no esté, es preferible por esa circunstancia de no estar (Schwartz 1993: 93).¹⁶

4. La obra de arte como creación

Si los vanguardistas se burlan de la literatura tradicional, no puede extrañar el que tampoco aceptan las valoraciones de sus propias obras por los críticos que desprecian. Pero hay más. En el fondo, no puede haber crítica de sus textos poéticos. ¿Por qué? Porque, según proclamó Huidobro ya en 1916: “El poeta es un pequeño Dios” (Schwartz 1991: 70-72). Creando poemas, el poeta, en última instancia, actúa como Dios creando el mundo. ¿Y quién va a criticar a la creación divina?

Lo que le distingue de Dios, sin embargo, es que, creando, el poeta no tiene a su disposición la materia, sino las palabras. Todas las palabras. Ellas constituyen la materia prima de su oficio. Es importante aclarar que por “palabra” se tiene que entender –según la teoría de Saussure– la unidad de un “significante” y un “significado”, haciendo abstracción de las relaciones que tenga esta entidad con sus referentes posibles en la realidad. Proclama Huidobro: “Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda [...]” (Schwartz 1993: 41). Con las palabras así liberadas de los servicios que nos prestan en la vida cotidiana, el poeta pequeño Dios crea “objetos” nuevos. Apunta Borges en 1920: “Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él [el ultraísmo] su apoteosis” (Borges 1997: 31). Antes, la poesía siempre había intentado transmitir una “idea de algo”; incluso la poesía modernista, esforzándose, por ejemplo, por transmitir la emoción de un ambiente entre exótico y erótico, oponiéndose así al ideario burgués. Ahora, los vanguardistas se rebelan contra esta premisa milenaria del decir poético porque tienen “la certidumbre de que el poema es un objeto [...] y de que tiene un fin en él mismo” (Charry Lara 1992: 13). Se consideran “creadores” del mismo modo en que lo hace el ingeniero de un automóvil. He ahí la visión eufórica que expresa Guillermo de Torre en 1920:

Todas las pugnantes corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El Arte Nuevo apellídese *ultraísta*, *creacionista*, *cubista*, *futurista*, *expresionista*, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente: allí, en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva (Guillermo de Torre 1920).

En el párrafo siguiente concretiza aún más lo que se debe entender por “creación vanguardista”, hablando de “relámpagos verbales” y de “acrobacias espontáneas”,

16 González Lanuza, Eduardo (1971): *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, p. 75. Son muy perspicaces las observaciones de Schwartz sobre “el humor crítico” (1993: 88-99).

y en el “Manifiesto del Ultra” de febrero de 1921 se proclama: “Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo. Es decir, desechamos las recetas y corsés absurdamente acatados por los espíritus exotéricos. La creación por la creación, puede ser nuestro lema” (Brihuega 1982: 105).¹⁷ Es muy parecido lo que dice Luis Vidales: “Yo no necesitaba más. Arrojé el utillaje poético que me aprisionaba y solté la vena espontánea, a todo cuanto diera la libertad creadora. Ello ocurrió en 1921-22” (Pöppel 1999: 127). ¿Cómo valorar y criticar a la creatividad así glorificada? Para los ultraístas, el único criterio válido habría sido el grado de sintonía con el “espíritu nuevo” y posiblemente la “ingeniosidad” del texto. Esto explica porque son olvidados hoy la gran mayoría de los jóvenes autores que participaron en los movimientos vanguardistas y publicaron textos poéticos en las revistas. Llevados por la “nueva sensibilidad” han dejado rienda suelta a su creatividad, y cuando se distanciaron de la vanguardia, también han dejado de escribir.

Aceptando la poética del arte como creación, también nosotros, en vez de valorar estos textos según unos criterios que ellos rechazaron, tenemos que considerarlos ejemplos de la creatividad e ingeniosidad vanguardista. Su ambición no era otra que dejar constancia del “espíritu nuevo” y de la “nueva sensibilidad”. En este sentido, Apollinaire había escrito ya en 1917: “C’est que poésie et création ne sont qu’une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l’homme peut créer” (Apollinaire 1991: 950).

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (1991 [1917]): “L’esprit nouveau et les poètes”. En: Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes*. Tomo II. París: Bibliothèque de la Pléiade, pp. 943-954.
- Barrera López, José María (2000): “Introducción”. En: de Torre, Guillermo: *Hélices*. (Edición crítica de José María Barrera López). Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- Borges, Jorge Luis (1997): *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires/Barcelona: Emecé.
- Brihuega, Jaime (ed.) (1982): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Charry Lara, Fernando (1992): “León de Greiff” [Introducción]. En: de Greiff, León: *Antología poética*. Ed. de Fernando Charry Lara. Madrid: Visor.
- De Torre, Guillermo (1920): “Vertical – Manifiesto ultraísta”. En: *Suplemento de Grecia* (Sevilla) 50, 1 de noviembre de 1920.
- Forster, Merlin H. (2001): *Las vanguardias literarias en México y la América Central*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Girondo, Oliverio (1990): *Membretes/Denkzettel*. Bamberg: Universitäts-Verlag Bamberg. (Bamberger Editionen 4).
- (1999): *Obra completa*. Ed. de Raúl Antelo. Madrid: Colección Archivos.

17 La entronización de la creatividad como tal les quitó importancia no sólo a los géneros literarios como formas bien definidas, sino también a la separación de las diferentes artes. Dado que concebían la “sensibilidad nueva” como una facultad integradora, los vanguardistas se sentían llamados a ensayar varias artes, y muchos de ellos practicaban tanto la pintura o la música como la poesía (Wentzlaff-Eggebert 1999b).

- Jackson, K. David (1998): *A Vanguarda Literária no Brasil*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Mainer, José Carlos (1987): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Pöppel, Hubert (1999): *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- (2000): *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Reichardt, Dieter (1991): “Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989/La vanguardia europea en el contexto latinoamericano. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*. Frankfurt am Main: Vervuert. (Bibliotheca Ibero-Americana 37).
- Schwartz, Jorge (ed.) (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- (1993): *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Unruh, Vicky (1994): *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Urrutia, Jorge (1991): “El movimiento ultraísta”. En: Morelli, Gabriele (ed.): *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, pp. 89-100.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1987): “Schizzi di viaggio poetici di un avanguardista argentino. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) e *Calcomanías* (1925) di Oliverio Girondo”. En: D’Agostini, María Enrica (ed.): *Storia e prospettive di un genere letterario*. Milano: Guerini e Associati, pp. 245-260.
- (1999a): *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- (ed.) (1999b): *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el mundo ibérico*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. (Bibliotheca Ibero-Americana 72).

II.
Vanguardias latinoamericanas y modernidad(es)/
vanguardas latino-americanas e modernidade(s)

Dieter Reichardt

Los hablantes líricos en la poesía de Nicolás Guillén y César Vallejo

“¡Sofá no, soy poeta!”

Al ofrecerle la anfitriona a uno una cama improvisada después de una velada.
Esto pasó en 1972, el poeta era A. M. D.

1. Planteamiento 1

El análisis de las diferentes versiones del hablante lírico parece conferir ya de por sí al objeto el signo de una modernidad ácrata, mejor dicho el signo de la subversión del sujeto humanista y el consiguiente cuestionamiento de la ideología de la conciencia, para no decir fe cartesiana. Pero como me confieso ser un escéptico empedernido de esos categóricos cambios epistemológicos y sigo confirmando la modernidad de la mayoría de los fragmentos presocráticos o la aplicabilidad actual de las recetas amorosas de Ovidio, no intento hallar la llave maestra para abrir las puertas de la poesía moderna o de la cripta vanguardista. Me consta y sigue constando la modernidad del discurso narrativo del *Don Quijote* de Cervantes o de la poesía de Góngora en cuanto a la función poética, es decir, su autorreferencialidad, la de sus mundos o mundillos líricos, sean conjurados con voz culteranamente engolada –“Esta que me dictó, rimas sonoras, culta si, aunque bucólica Talía” [...]–, sean con voz deliciosamente festiva como en “Ahora que estoy despacio”, “Hanme dicho, hermanas” o “Qué necio que era yo antaño”.

Detengámonos un rato en la obra gongorina para observar el yo que más alejado parece estar del poeta *doctus* del *Polifemo* o *Las soledades*, es decir el “yo” del romancillo “Hanme dicho, hermanas” (Góngora 1995: 184-192), que remite a “Hermana Marica” y “las bellaquerías detrás de la puerta” que hicimos “yo y ella” (1995: 98).

“Hanme dicho, hermanas”, de 1587, llega a configurarse en el autorretrato de la persona del autor real. Los detalles son minuciosos. La descripción sigue la línea anatómica: cabeza, frente, cejas, ojos, y hasta nariz (“corva”), por la que tan pesadas bromas le causaría Quevedo, aludiendo a la nunca probada ascendencia judaica de Góngora. Las alusiones amorosas y pícaras del yo gongorino quieren mover la curiosidad femenina y le dan ocasión al galán para que burlona y coquetamente luzca sus mejores prendas o sus gratas peculiaridades: del apasionado amante “Macías” al hábil jugador y “fiero poeta” que, al fin y al cabo, produce ingeniosamente su autorretrato. “[...] esta figuración narcista se conjuga con el fin amoroso y lúdico: una galantería no menos picaresca que verbal. Revelan ambos una radiografía del joven poeta: pródigo y disipado escolar”, resume Antonio Carreño (en: Góngora 1995: 61).

Para mi blanco, de esta exposición, resulta significativo que para la definición del hablante lírico gongorino no haya nada negativo o denigrante al nivel de una percepción colectiva basada en el justo medio entre, digamos, las *Coplas* de Mingo Revulgo y las *Odas* de Fray Luis de León. Es decir, que Góngora, también en el estrato cultural que se define por su cercanía al mundo popular, mantiene la autoridad estética y ética (aunque no del todo moralmente impecable) de su hablante. Las confesiones de sus limitaciones eruditas –“Aunque entiendo poco griego”– o de su madurez –“Ahora que estoy despacio”– inclusive le proporcionarían la dignidad de

una sabiduría basada en la experiencia vital y no en la pedantería que ya empieza a minar la imagen del erudito humanista.

En la poesía de Quevedo, más influyente en Nicolás Guillén o Vallejo que Góngora, aún menos encontramos a un yo o un hablante lírico que no salve su autoridad usando o la máscara de la sátira denigrante (“Te untaré mis versos con tocino,/ para que no me los muerdas, Gongorilla”) o la máscara filosófica del desencanto y la resignación, como en el conocido soneto, que empieza con los sombríos versos:

Ya formidable y espantosa suena
dentro del corazón del postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca de temor y sombras llena
(Quevedo 1963: 9).¹

Llegado a viejo, el poeta español contempla en sí su propia muerte, pero vence el “temor desacordado” y llega casi a cortejar, estoicamente, a la muerte: “Llegue rogada, pues mi bien previene [...] mi vida acabe, y mi vivir ordene”.

Para adelantarme: Vallejo no necesita llegar a la vejez, sino que se daría sobrecogido por una muerte que no le ha permitido conocer la vida.

Recordemos “Piedra negra sobre una piedra blanca” de *Poemas humanos*. Desde el primer verso Vallejo revela su protagonismo, su personal implicación: “Me moriré en París, con aguacero/ un día del cual tengo ya el recuerdo” (Vallejo 1978: 579). Los interrogativos envuelven toda la vida del hombre y sus fines. El hablante vallejiiano llega de lo personal a una visión dramática universal formulando recriminaciones que implican, con la inutilidad del vivir, la injusticia que preside a la existencia humana:

¿Es para eso, que morimos tanto?
¿Para sólo morir,
tenemos que morir a cada instante?
(Vallejo 1978: 684).²

Mientras para Quevedo, no solamente en sus poemas morales o metafísicos, sino también en varias cartas personales que se han guardado (Quevedo 1952: 1713-1746), la muerte es irremediable y natural destino del hombre, para Vallejo es, según Giuseppe Bellini, “dramático problema sin explicación que implica la inutilidad de la vida y la injusticia de nacer. No hay, para él, ninguna resignación, ninguna filosofía de la consolación, sino sólo rebelión, lamento y drama” (Bellini 1988: 34-35).

Sin embargo, en la inmensa obra poética de Quevedo, si uno se empeña también puede destacar una vertiente de desesperación: “¡Ah de la vida! [...] ¿Nadie me responde?/ [...] ¡Que sin poder saber cómo ni adónde/ la salud y la edad se hayan huído!” (Quevedo 1963: 4). Dudo que esto no entrañe “rebelión, lamento y

1 El título del soneto resume la argumentación: “Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento”.

2 De “Sermón sobre la muerte”. Lleva la fecha de 8/12/1937.

drama” como en los concernientes poemas de Vallejo. Lo cual quiere indicar que las implicaciones filosóficas –inferibles de diferentes poemas de Quevedo o Vallejo– no tengan mayor sustancia generalizable en cuanto a supuestos saltos epistemológicos, pero sí hay una diferencia fundamental entre Quevedo, apreciable poeta hasta hoy en día, de un lado, y Vallejo, por el otro, que podría cifrarse en los signos interrogativos del enunciado lírico³: “¿Es para eso, que morimos tanto?”, cuya índole dista de ser retórica: este yo, sinceramente, ya no sabe nada de nada, igual, probablemente, que tantos otros, pero ellos hacen como si supieran, mientras el yo vallejiiano hasta llega a hacerse ver “rodeado de ridículo” (Vallejo 1978: 414).

2. Planteamiento 2

En la poesía de los dos poetas, Nicolás Guillén y César Vallejo, ¿podemos encontrar una actitud idéntica con respecto a esta conciencia de los interrogativos del sujeto lírico? Pero previamente hay que dilucidar el planteamiento en cuanto a una modelación de los niveles de comunicación. ¿Podemos aplicar la estructuración del discurso narrativo al lírico? Es decir, vale la pena diferenciar entre un autor implícito y el autor real, o conviene, por razones tradicionales del género, hacer caso omiso de la instancia del autor implícito? Las tradiciones sugieren, en el caso de la épica como género, el uso **de** y el juego **con** las diferentes situaciones narrativas, una instancia apelable para poder discernir las diferentes, y ya de por sí relativas verdades. En la poesía lírica, **apenas**, quizá **nunca**, existe la necesidad de intercalar una instancia entre un autor real y las voces del discurso. El pastor de Garcilaso o Herrera, enredado en la casuística del amor, evidentemente no es el autor real, pero existe en la esfera de la poesía –como el género más prestigioso, frente a los pasatiempos narrativos o los juguetes satíricos– un indisoluble compromiso entre el autor y su máscara. Análogamente puede presumirse que éste yo que “se morirá en París con aguacero”, insista en su función de portavoz del autor real rechazando, inclusive con saña, el más decente antifaz.

Para abreviar: como históricamente falta en el género dramático, frente al narrativo, el narrador, puede establecerse que en el género lírico no vale la pena diferenciar entre el autor implícito y el real, ya que se encuentran las coordenadas (vectorizadas) del hablante en la misma entidad de un autor ubicuo y sempiterno cuyos códigos deberá desentrañar el curioso lector.

No obstante, en un momento dado de la historia de las letras parece haber surgido la concientización de las relaciones –ya no como “naturales” sino subjetivamente cuestionables– entre mundo objetivo, yo real y yo lírico. El joven Vallejo, de 23 años, en su tesis para optar al grado de bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Trujillo, titulada *El romanticismo en la poesía castellana*⁴, destaca a José de Espronceda como el poeta que muestra el comienzo de

3 A ojo de buen cubero diría que por cada signo de interrogación en la obra de Vallejo hay un signo de exclamación en Quevedo.

4 Fue publicada en 1915, figura como apéndice de la edición vallejiiana organizada por Juan Larrea (Vallejo 1978: 845-906).

una revuelta contra el yo consistente, enfático y acrítico del *cogito* cartesiano. Citemos algunos renglones de la tesis de Vallejo:

A la vista de sus versos [es decir, los de Espronceda] vemos que en él se cumple de una manera amplia y definitiva la doctrina romántica. Empezando por la orientación de los asuntos de inspiración de Espronceda, el personalismo es el último análisis, el motivo de sus cantos, prestando este positivo elemento de **subjetivismo artístico**, como dice el inglés Fitz Maurice Kelly, la vida y colorido a sus cantos [...]. Espronceda se presenta en su poesía en toda su sinceridad, es decir, tal como es en sí mismo; no va prestando su personalidad para ocuparse de todo lo que le rodea, como en el romanticismo de Victor Hugo, que vino más tarde a dar origen al sentido objetivo y al naturalismo en que acabó la escuela romántica (Vallejo 1978: 882).

El subjetivismo y la sinceridad configuran una ética escritural que la lectura vallejana de Espronceda emparenta a la presentación descarnada de sí mismo. Así observa una obsesión brillante en la poesía de éste: “Esa mirada fija con que el poeta **apuñalaba su yo** [...] hija de la inestabilidad que palpitando en toda esfera de la actividad de su siglo originaba la duda y el escepticismo” (Vallejo 1978: 882). Vallejo une, en significativo arco, las actitudes de Espronceda con las afirmaciones de José Martí de quien reproduce un extenso fragmento (se trata del prólogo de Martí al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, de 1882):

Ni épicos ni líricos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera duda, o de como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal ansia investigado que no cabe mejor motivo, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo. Nadie tiene hoy su fe segura [...] (Vallejo 1978: 883).

Martí termina diciendo: “¡Qué golpes en el cerebro! ¡Qué susto en el pecho! ¡Qué demandar lo que no viene! ¡Qué no saber lo que se desea! ¡Qué sentir a la par de leite y náusea en el espíritu, náusea del día que muere, deleite del alba!” (Vallejo 1978: 883).

Los elogios y consideraciones de Vallejo comprenden sobre todo *El diablo mundo* (1841) de Espronceda, al que describe como

Abstracción vacilantemente irreligiosa, actitud como de quien se retira del banquete del mundo, hacia lo oculto y que con la vista fija en lo que abandona, arma un despectivo ceño de protesta en la frente, y se eleva al flotante contacto de las sombras en que se pierde (Vallejo 1978: 867).

Fuera de la polifonía, la libertad métrica y el esfuerzo por captar en un solo movimiento formal los vaivenes de un sujeto abandonado a sus propias dudosas certezas, lo que más le fascina a Vallejo en cuanto al *Diablo mundo* (y también a los *Versos libres* de José Martí) son los nuevos registros de la subjetividad, que por su tendencia a la desarticulación exceden los de la tradición literaria, recuperando “lo humano”, o quizá lo “demasiado humano” de Nietzsche cuya afirmación de la inmoralidad como origen de la moral probablemente sería apoyada por Vallejo.

3. Ahora sí: Los hablantes

Veamos en lo siguiente si hay en la trayectoria de Nicolás Guillén una concretización de lo que hasta aquí he esbozado más bien como una búsqueda a tientas, ejemplificada quizá en el **yo extrañado** del *Diablo mundo* de Espronceda.

¿Dónde estoy? Tal vez bajé
A la mansion [sic] del espanto;
Tal vez yo mismo creé
Tanta visión, sueño tanto,
Que dónde estoy ya no sé

(Espronceda 1848:147).

La estética modernista como punto de partida de Guillén (y de Vallejo) se evidencia en los poemas de *Cerebro y corazón* que, debido a la sabiduría artística del autor o a una estrategia de larga vista hacia el poeta nacional de Cuba, no permitieron publicarse allá por el año 1922. Sin embargo, y con perdón de don Nicolás, aprovechamos el material ahora disponible. El poema introductorio de la colección realza a un sujeto que no cuestiona para nada las coordenadas de su ego social:

Yo no quiero saber si tú has vendido
el cuerpo al oro del que no te quiere,
ni si el recuerdo de mi nombre muere
sepultado en la noche de tu olvido.

[...]

Pero si el Vicio te llamó a su lado
Pero si el Vicio te manchó la frente,
¡respete en las negruras del presente
las límpideces castas del pasado!

(Guillén 1985, I: 3).

Un enjambre de susurros líricos suscitan estas inocentadas de un muchacho de veinte años: desde la indignación asqueada de Martí al percibir la cópula interminable del mundo moderno, la melancolía de un Darío al ver a los otros gozosamente chapaleando en los fangos de la fauna decadente, hasta la rabieta feminista de una Alfonsina Storni cacheteando al pretendiente que la quiere blanca, que la quiere “casta”. Pero el yo guilleniano no se deja perturbar, todavía, él exige la cama limpiamente ensabanada que se la debe al poeta.

Si seguimos hojeando el primer tomo de la obra poética de Guillén, llegamos a *Motivos de son* (1930), donde ya en el primer poema, es decir, en el lugar de una verdadera poética, tropezamos con un sujeto que, para continuar la alegoría, estaría bien servido si se le concediese, en una casa decente, el sofá para dormir la mona.

Negro bembón

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

[...]
 majagua de dri blanco,
 negro bembón;
 sapato de do tono,
 negro bembón ...

(Guillén 1985, I: 91).

El hablante es reconocible como un sujeto que escribe bárbaramente el español, es decir, un sujeto que carece de autoridad cultural, y que parece tenerle hasta envidia al interpelado bembón por el modo de pasearse en la existencia ostentando cierto lujo de la vestimenta financiada por una querida incondicional. Si pensamos en el Erdosain de Roberto Arlt que afirma como generales los deseos masculinos de ser proxeneta de alguna mujer, podría clasificarse al hablante guilleniano como un sujeto proclive a una vida que pocos años antes horrorizara al poeta. Es decir, que aquí no parece conservarse ningún resto de autoridad moral, a no ser que la crítica a la interiorización racista del bembón se erija en la ética de una nueva sociedad en que se han concretizado los ideales de la igualdad y fraternidad. No obstante, hay que ver que los demás sujetos de los *Motivos de son*, ni siquiera guardan el decoro de una ética indirecta, sino sólo llegan a defender sus intereses de sobrevivir económicamente. (“Hay que tené boluntá”, “Búcate plata”, y, con algún matiz sutil, “Mi chiquita”).

Después de *Motivos de son*, el hablante guilleniano, poco a poco vuelve a exigir la cama de sus anfitrionas (de módicas sábanas negras), y “va prestando”, como lo escribió Vallejo, “su personalidad para ocuparse de todo lo que le rodea, como en el romanticismo de Victor Hugo”, es decir, que sabe a pie juntillas cuáles son los malos y hacia donde se encamina la humanidad.

Todavía hay una etapa de libertina sensualidad condenada inapelablemente por la mojigatería aliceschwartzteriana de todos los tiempos y de los tristes *softies* actuales:

Madrigal
 Tu vientre sabe más que tu cabeza
 y tanto como tus muslos.
 Esa
 es la fuerte gracia negra
 de tu cuerpo desnudo [...]

(Guillén 1985, I: 108).

No cabe duda de que este hablante refocilador esté asumiendo cierta autoridad cultural ya que él sabe lo que la compañera no parece saber, porque si lo supiera no haría falta decírselo a ella. Pero vale la pena detenernos un poco más en la situación comunicativa aquí evocada. Este “tú” puede o no saber que la cotización de su cabeza sea más baja que la de su cuerpo, pero en primer lugar el “tú” sirve para que preste su persona gramatical a un mensaje que se dirige al mundo. Lo cual significa, a su vez, que la intimidad del hablante tiene una función pública al negar **consientemente** el axioma ilustrado de la emancipación humana mediante la educación no de los muslos sino de la cabeza, afirmando de este modo el privilegio natural de la belleza negra frente a pautas culturales, disconformes o no, cuyo **en-**

juiciamiento ya de por sí se constituye en un acto de autoridad cultural. Dicho de otro modo: la propuesta de oponerse al racismo blanco la pronuncia el hablante desde una intimidad alienada –o personalidad prestada– a favor de un mensaje admisible como poético.

Echemos ahora, para realzar lo dicho, un vistazo sobre el mismo asunto del emparejamiento, pero esta vez perpetrado por el hablante de uno de los poemas de *Trilce*, por ejemplo el “IX” que empieza:⁵

Vusco volvvver de golpe el golpe
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 que se abre en succulenta recepción
 de multiplicando a multiplicador,
 su condición excelente para el placer,
 todo avía verdad [...]

(Vallejo 1978: 428).

La auto-denigración cultural del hablante vallejiano la patentiza en primer lugar la crueldad bárbaramente cacofónica del primer verso en combinación con la negación de usar la palabra para comunicarse. Sonia Mattalia resume los efectos del discurso –para muchos **devaneo**– del poemario:

Trilce ataca una noción central en la producción anterior: la “comunicabilidad” de la palabra poética [...]. *Trilce* no comunica, no comulga, no religa: expresa. Por ello, su lógica asociativa no atiende a la relación “natural” entre significante y significado, ni entre lenguaje y referente, sino que trabaja la relación de significante a significante, de allí los rompederos de cabeza de sus exegetas para explicarla. *Trilce* invalida la paráfrasis, el comentario, la explicación: los vacía (Mattalia 1988: 63).

Tendríamos que sustituir, entonces, la palabra “hablante” por otra aún más fea: “expresante”. ¡Evitémoslo! Pero es evidente que lo único que queda de un discurso literario discreto es un yo más o menos masculino, mientras se difumina el aquí y ahora –histórico, geográfico, étnico, etc.– de este sujeto.

¿A favor de qué? ¿Sólo para expresarse a sí mismo, expresar el propio “psiquismo” –es esta la palabra usada por Vallejo en su tesis– como única finalidad? Creo que Vallejo pone su mira en un blanco más allá de Espronceda o Martí, más inmodesto si cabe. Su hablante expone su subjetividad, pero con el fin de exigir la limpieza total de los antros de la percepción cultural, casi como Hércules al limpiar el establo de Augías, encauzando las corrientes del río de sus vivencias y percepciones sobre el estiércol apisonado por vacas y toros milenariamente sagrados y sus millones de ufanos adictos.

Así que este refocilador que en los vaivenes del acoplamiento sexual hace el ping-pong de devolver los golpes a la contraria, hundiéndose en las nubes más estafalarias que se van produciendo en su cerebro y sus glándulas durante los movimientos mecánicos y las ebulliciones contradictorias de temores y triunfos, angustias y felicidades, llega a una confirmación que borra el resto de una norma socialmente identificatoria:

5 Sobre este poema cf. Melis (1990), y Aronne-Amestoy (1979).

Y hembra es el alma de la ausente.
 Y hembra es el alma mía
 (Vallejo 1978: 428).

Este hablante ha comprendido, ha buceado en algo quizás ya inadmisibles para el hablante guilleniano –y otros– de los años 30 en adelante: la inextricable complejidad de la vida y las mentiras de las convenciones de la comunicación literaria como *small talk* que no sirve para desentrañar las realidades vivenciales, sino se ofrece para la impostura –felixkrulliana– de exigir, invocando viejos privilegios, una cama confortablemente adecuada, mientras el hablante vallejiano a veces despierta en un establo, entre vacas, donde tal vez una de ellas de nombre “Hélpide” figure de anfitrión:

XIX⁶
 A trastear, Hélpide dulce, escampas,
 cómo quedamos de tan quedarnos.
 Hoy vienes apenas me he levantado.
 El establo está divinamente meado
 y excrementado por la vaca inocente
 y el inocente asno y el gallo inocente
 (Vallejo 1978: 438).

Y para no dejar duda de que estamos los lectores –en ese escenario que remite, divinamente pervertido, a la tradición bucólica (y anticipa a Omar Vignole, el iconoclasta “hombre de la vaca”)– enfrentados a una empresa gigantesca, se nos propone, esta vez con signos de exclamación:

¡Quemaremos todas las naves!
 ¡Quemaremos la última esencia!
 (Vallejo 1978: 438).

6 Sobre este poema no he encontrado ningún artículo en especial, mientras sobre otros poemas de *Trilce* a veces hay media docena. Lo que, con respecto al XIX, los exegetas prefieren subrayar, son las alusiones teológicas, como la “segunda virtud teológica” basada en San Gabriel, San Pedro (por el “gallo incierto”), el “pesebre de Jesús”, (Coyné). La “maría ecuménica” como símbolo del alma o de la feminidad que concibe “el sin luz amor” (Larrea); “a parody of the annunciation, with hope replacing both Saint Gabriel and the Holy Ghost” (Franco), una “vía del espíritu y la contingencia de un desengaño” (Neale-Silva). Cf. Vallejo (1999: 112 y siguientes). Al parecer, aquí no se la quema sino se comercia con la “última esencia”, poniéndose todos muy “sublimes”.

Bibliografía

- Aronne-Amestoy, Lida (1979): "Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria". En: *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 9, pp. 26-52.
- Bellini, Giuseppe (1988): "Vallejo – Neruda; divergencias y convergencias". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-457, pp. 34-48.
- Espronceda, José de (1848): *Obras poéticas*. Ed. de J. E. Hartzbusch. París: Baudry, Librería Europea.
- Góngora, Luis de (1995): *Romances*. Ed. de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Guillén, Nicolás (1985): *Obra poética*. 2 tomos. Ed. de Ángel Augier. La Habana: Letras Cubanas.
- Mattalia, Sonia (1988): "Del sujeto enfático al sujeto errante: En torno a Trilce". En: *Revista de Occidente*, 86-87, pp. 59-81.
- Melis, Antonio (1990): "Lectura del poema IX de Trilce". En: Sicard, Alain/Moreno, Fernando (coord.): *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines/Fundamentos, pp. 325-335.
- Quevedo, Francisco de (1952): *Obras completas. Obras en verso*. Ed. de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- (1963): *Obras completas I: Poesía original*. Ed. de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- Vallejo, César (1978): *Poesía completa*. Ed. de Juan Larrea. Barcelona: Barral.
- (1999): *Trilce*. Ed. de Julio Ortega. Madrid: Cátedra.

Thomas Sträter

Uma pedra no caminho para a modernidade: o projeto drummondiano de humanizar o Brasil

Os poemas do início da formação artística de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), os dos anos vinte e trinta, ainda refletem a difícil busca da estética do jovem poeta, suas incertezas e angústias, seu entusiasmo e suas idiossincrasias. Embora estes textos tenham permanecido até hoje como os mais conhecidos do poeta mineiro, carecem do amadurecimento característico de sua fase posterior. Sem dúvida neles estão definidos mais nitidamente os problemas estético-sociais de um poeta latino-americano à procura do seu lugar dentro de sua cultura específica.

Em 1924, um grupo de artistas brasileiros, chefiados pelo assim chamado *papa* do modernismo, Mário de Andrade, viajou em busca das raízes do Brasil para o estado de Minas Gerais, famoso por sua arquitetura barroco-colonial. Na capital, Belo Horizonte, a caravana era esperada ansiosamente pelos jovens poetas mineiros, entre os quais se encontrava o jovem poeta de vinte e um anos, Carlos Drummond de Andrade. Numa crônica autobiográfica publicada na coletânea *Confissões de Minas* (1944), conta Drummond o encontro destas poucas mas decisivas horas com “um homem maduro”, que assumiria mais tarde, através de suas cartas, a função de orientador artístico de toda uma geração de intelectuais brasileiros, Mário de Andrade:

Havia excesso de boa educação no ar das Minas Gerais que é o mais puro ar do Brasil, e os moços precisavam deseducar-se, a menos que preferissem morrer exaustos antes de ter brigado. Para essa deseducação salvadora contribuiu muito, senão quase totalmente, um senhor maduro, de trinta e um anos (quando se tem vinte, os que têm vinte e cinco já são velhos imemoriais), que passou por Belo Horizonte numa alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais, adicionada de um poeta francês que perdera um braço na guerra e andava à procura de melancia e cachaça [este poeta era Blaise Cendrars, que escreveu em vários livros sobre sua convivência com os modernistas]. Foram apenas algumas horas de contato no Grande Hotel; os burgueses agitados regressaram a São Paulo, o senhor maduro com eles; e de lá começou a escrever-nos (Drummond de Andrade 1971: 548).

Mário de Andrade e seu aprendiz Drummond mantiveram uma intensa correspondência durante vinte anos, até a morte de Mário, em 1945. Nesta correspondência revela-se a formação do poeta mineiro dentro dos cânones do modernismo brasileiro e sua reação às exigências do programa vanguardista. Anos mais tarde, em 1930, Drummond publica seu primeiro livro, *Alguma poesia*. Juntamente com três outras obras, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes, ele marca o surgimento dos poetas líricos, a chamada *geração de 30*, uma segunda geração modernista que, nas palavras de Mário, deixou o “ismo” pretensioso e se entende simplesmente como moderna. O poeta mineiro –nascido em 1902 na tantas vezes evocada cidadezinha provinciana de Itabira– dedicou seu livro a Mário de Andrade, “meu amigo”. Este, por sua vez, num balanço a respeito destes autores, destaca Drummond, pelo uso do ritmo, como o mais promissor dos quatro. O juízo de Mário significou uma consagração prematura do poeta: “Carlos Drummond de Andrade, tímido, é ao mesmo tempo extremamente inteligente e sensível, rasgos que se contrapõem com ferocidade; de todo este combate está feita sua poesia” (Andrade 1982). Como leitor

muito perspicaz e sensível, não lhe passou despercebido, sob a superfície das palavras coloquiais e das temáticas nacionalistas, este “feroz” dualismo. Raciocínio versus sensibilidade, intelectualidade versus corpo e sexo, província versus metrópole, indivíduo versus sociedade. Observa-se que conceitos opostos lutam entre si em quase todos os poemas do livro e nos muitos livros em verso e prosa a serem publicados no futuro, produzindo uma alta tensão e refletindo, desta maneira, a situação complicada mas sintomática do poeta, situado entre a vanguarda, o compromisso e a etnicidade, esta última entendida como o elemento nacional. Fora o início de uma amizade, o encontro de 1924 produziu como “primeiro efeito evidente [o] de forçar Drummond a apreciar seu próprio país”, como destacou John Gledson no seu livro sobre a poética de Drummond (1981: 33). Nos ensaios publicados antes de abril de 1924, o Brasil aparecia unicamente como país importador de idéias já superadas na Europa. É bastante reveladora a confissão de Drummond numa carta a Mário (citado e criticado pelo destinatário numa carta a Drummond): “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. [...] Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo” (Andrade 1982: 13).

A erupção da revolução modernista na cultura brasileira a partir da notória Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo –cujas conseqüências marcam decisivamente ainda hoje, e supostamente marcarão ainda por muitos anos, a cultura brasileira–, reflete um movimento duplo, quase paradoxal, da produção artístico-intelectual no Brasil. Ao mesmo tempo em que o modernismo brasileiro busca atualizar os elementos nacionais, sente-se atraído pelas vanguardas européias.

O grande projeto dos modernistas era e ainda é criar uma arte autenticamente brasileira, que lograsse estar no mesmo nível estético dos modelos europeus e norte-americanos, sem cair na armadilha de uma pura imitação. Para evitar este perigo, de certo modo uma aporia, os participantes do movimento andaram por diversos caminhos. Carlos Drummond de Andrade –hoje unanimemente considerado o maior poeta brasileiro e na opinião de Luiz Costa Lima “o último poeta ‘modernista’” do século passado– ficou famoso por encontrar uma pedra em seu caminho para a modernidade. O antológico poema “No meio de caminho” foi publicado pela primeira vez no órgão mais importante dos modernistas, a *Revista de Antropofagia*, em julho de 1928, e, dois anos mais tarde, no livro de estréia do jovem poeta de Itabira, embora os críticos concordem que o livro foi escrito já antes de 1924, ano decisivo para Drummond pelo seu contato com o grupo modernista:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.
 Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra

(Drummond de Andrade 1971: 12).

Obviamente a estranha pedra no meio do caminho tem sua história literária (“nel mezzo del cammin di nostra vita”, primeira frase da *Divina Commedia* de Dante) e uma função metafórica, apesar de seu realismo cotidiano e da recusa a ser outra coisa senão uma pedra. Citado centenas de vezes por seus intérpretes, ganhou qualidade de fórmula proverbial, mágica ou de conjuro, que todo mundo no Brasil conhece, rivalizando em popularidade apenas com outro poema antológico de Drummond, “José” de 1942 (Drummond de Andrade 1971: 70). Contudo, é um poema-chave da sua obra. Este obstáculo petrificado simboliza a questão crucial para o homem e o poeta Drummond, que auto-definiu seu lamentado *gauchismo* no mundo, sua alienação, na expressão do *anjo torto*¹. O problema artístico-estético se colocou da seguinte forma e, presumivelmente, não só para ele: como percorrer, sem tropeçar, o caminho pedregoso para a modernidade? O obstáculo, como uma das idéias recorrentes de toda a obra de Drummond, já foi destacado por Antonio Cândido em seu magistral ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond” (Cândido 1977: passim). O caminho pedregoso funciona como imagem poética da *Terra Brasilis* e do poeta brasileiro moderno, no caso específico, Drummond. A pedra imóvel e irritante seria então a Europa, com sua influência atual e passada, a tradição nefasta de um país ainda sob o signo da colonização. O crítico Alfredo Bosi analisou em seu grande livro *Dialética da Colonização* a problemática inerente a um país como o Brasil, que aspira à mais avançada expressão nas artes e na tecnologia, enquanto muitas estruturas de sua vida social, política e econômica revelam traços históricos da dependência. De qualquer forma, a pedra-obstáculo dificulta ou impede a passagem para a modernidade brasileira. Drummond sublinha esta tensão no ensaio “Tá-í”, datado da mesma época em que foi escrito o poema: “Evidentemente não posso negar o passado: um enforcado não pode negar a corda que lhe aperta o pescoço. Mas tenho o direito de afirmar que a corda está apertando demais, puxa” (apud Gledson 1981: 51). Toda a obra de Drummond pode ser entendida como a tentativa, senão de se livrar, pelo menos de afrouxar a corda asfixiante.

Pouco depois da mencionada visita dos paulistas em Belo Horizonte, Drummond publica, em julho de 1925, um artigo no órgão dos modernistas mineiros, *A Revista*, sob o título de “Para os Céticos”. Típico de um programa da vanguarda artística dos anos vinte, trata-se de um manifesto entusiasmado com as perspectivas do futuro, um manifesto no qual Drummond reclama a ação como a coisa mais urgente do momento. O ideal propagado consiste para ele num “franco e decidido nacionalismo” aberto às influências de fora: “A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional” (Teles 1982: 337). Como isso pode ser alcançado ele não nos revela. Drummond denuncia como engano a vaidosa presunção de achar que com a república instalada estariam destruídos os jugos colonial e escravista, sendo dever dos

1 V. “Poema de Sete Faces” (Drummond de Andrade 1971: 3).

brasileiros, segundo ele, não se conformar, para o que defende veementemente um engajamento político e intelectual, um compromisso que não permita cruzar os braços frente aos problemas nacionais. Termina sua exposição com um apelo: “Resta-nos humanizar o Brasil” (Teles 1982: 338). Na verdade, *humanizar* é uma palavra pouco usada nesses tempos mais comprometidos com idéias políticas ou estéticas radicais do que com conceitos ético-morais ainda vagamente definidos. O dicionário Aurélio explica assim o termo: “1. Tornar humano; dar condição humana a; humanar. 2. Tornar benévolo, afável, tratável; humanar. 3. Fazer adquirir hábitos sociais polidos, civilizar”. Lembrando a queixa sobre o “inculto” e “pouco civilizado” a respeito de seu país, este último significado, no sentido de buscar uma *humanitas* em solidariedade, é o que Drummond tem em mente²: trata-se de um refletido conceito antropocêntrico ligado à consciência humana e cujo objetivo é a valorização do homem, excluindo todo tipo de alienação. Um desdobramento ético-cultural das forças humanas através da forma estética mais elevada, unido à compaixão e ao sentimento de humanidade. O estabelecimento de uma humanidade (*humanitas*) como objetivo da humanização de um grupo de indivíduos emancipados num país como o Brasil é um ideal da Ilustração, que ainda está por ser plenamente realizado. Tal ideal foi definido por Kant com ênfase no elemento social imprescindível:

[...] der Sinn für das Gute in Gemeinschaft mit anderen überhaupt; einerseits das allgemeine Teilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein mitteilen zu können, welche Eigenschaften zusammen verbunden die der Menschheit angemessene Geselligkeit ausmachen, wodurch sie sich von der tierischen Eingeschränktheit unterscheidet (Schmidt 1982: 292).

Esta *humanização* se manifesta nos poemas drummondianos que tratam do problema cultural-geográfico crucial do nacional e do estrangeiro. A relação entre os dois conceitos encontra várias manifestações no tratamento lírico do Brasil, da nacionalidade e do mundo, especialmente em suas primeiras obras, *Alguma Poesia*, de 1930, e *Brejo das Almas*, de 1934, pertencentes à fase pós-heróica do modernismo. Nos livros de poemas a partir de *Sentimento do Mundo*, de 1940, e depois com *José* e *A Rosa do Povo*, de 1945, a preocupação crítica com o nacional perde em quantidade em favor da temática do compromisso político-social. A problemática desta procura de uma autodefinição como artista de periferia, longe dos centros culturais e envolvido no projeto de *humanização*, fica muito evidente, por exemplo, no poema “Europa, França e Bahia”, também do primeiro livro *Alguma Poesia*, que começa ainda com um tom parnasiano, à maneira de Olavo Bilac:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.

A seguir o eu-lírico de Drummond enumera as diferentes nações européias, começando pela França e Inglaterra [...], e critica tanto a repressão do pós-colonialismo como a monarquia, para ele ultrapassada e ridícula:

2 V. o poema “Mãos dadas”, de sua fase de compromisso social em *Sentimento do Mundo* (Drummond de Andrade 1971: 55).

Milhões de dorsos agachados em colônias longínquas
 Formam um tapete para Sua Graciosa
 Majestade Britânica pisar.
 E a lua de Londres como um remorso.

No decorrer do poema, nem a Alemanha pré-fascista, nem a Itália de Mussolini, nem a incomprometida e neutra Suíça chegam a despertar o interesse do poeta interiorano, cujos “olhos brasileiros se enjoam da Europa”. Nem a Rússia revolucionária, que abriga o mausoléu de Lênin, oferece uma perspectiva a um artista dos tristes trópicos. Para se livrar da náusea é necessário dirigir o olhar para a própria terra brasileira. Num saudosismo entre o patético e a piada, favorecido pelos modernistas, Drummond cita os famosos versos do romântico abolicionista Gonçalves Dias, quando de seu exílio parisiense:

Chega!
 Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
 Minha boca procura a “Canção do Exílio”.
 Eu tão esquecido da minha terra...
 Ai terra que tem palmeiras
 Onde canta o sabiá!

(Drummond de Andrade 1971: 6).

Aqui é evidente uma certa autocrítica de alguém que se sente culpado porque esqueceu seu país. Este poema é muito representativo da época e revela o doloroso processo de busca do artista de um caminho viável para a própria produção. Num outro poema do primeiro livro, cujo título bem expressivo alude à mesma problemática, “Também já fui brasileiro”, Drummond brinca com estereótipos do brasileiro de pele morena, que é musical e vive atrás do volante de um automóvel importado, distanciando-se de qualquer nacionalismo e conseqüentemente renunciando –ironica e ritmicamente– a virtudes literárias como a ironia e o ritmo:

Eu também já fui brasileiro
 Moreno como vocês
 Ponteei viola, guiei forde
 E aprendi na mesa dos bares
 Que o nacionalismo é uma virtude
 Más há uma hora em que os bares se fecham
 E todas as virtudes se negam.
 [...]
 Eu irônico deslizava
 Satisfeito de ter meu ritmo.
 Mas acabei confundindo tudo.
 Hoje não deslizo mais não,
 não sou irônico mais não,
 não tenho ritmo mais não

(Drummond de Andrade 1971: 5).

Poucos anos mais tarde, em *Brejo das Almas*, encontramos um Drummond menos saudoso, agora aparentemente desiludido de sua procura pelo Brasil: seu crítico “Hino Nacional” pré-tropicalista, mas longe de qualquer ufanismo (um exagerado nacionalismo estivera em voga no Brasil dez anos antes: “Porque me ufano do meu país”), faz um levantamento do chamado *país do futuro*. Seu país natal tornou-se

um Brasil sofrido, escondido atrás das florestas, dormindo e sonhando. No final, depois de várias exortações típicas de um manifesto, com vários “precisamos”, chega à conclusão inesperada, mas inevitável, de que “Precisamos esquecer o Brasil!”, porque o Brasil-Pindorama, tantas vezes louvado, exaltado e cantado pelos artistas, não existe, é um fantasma:

Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
 ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
 O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
 Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
 Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

(Drummond de Andrade 1971: 36).

A pergunta que fica no ar, sem resposta, pode ser considerada como ponto de partida para a futura obra de Drummond. O nacional, o Brasil e os brasileiros, incluindo a vanguarda, o compromisso e a etnicidade, já não são tomados como realidades indiscutíveis. O Brasil e os brasileiros ainda estão por ser criados, definidos e descritos por ele e por outros. A interpretação do Brasil e dos brasileiros deve partir de uma incondicionalidade, focalizando antes a procura como próprio objetivo.

O poema “Canto brasileiro”, do livro *As Impurezas do Branco* de 1973 –cujo título já expressa a condição de ser brasileiro– resume os pensamentos de Drummond. Todas as palavras-chaves estão aí: caminho, Brasil, popular, mundo, brasileiro, homem, amor, humano:

[...] ou sou eu mesmo o caminho a procurar-se?
 Brasa sem brasão brasilpaixão
 de vida popular em mundo aberto
 à confiança dos homens.
 Assim me vejo e toco: brasileiro
 sem limites traçados para o amor
 humano.

[...]
 Brasileiro sou,
 moreno irmão do mundo é que me entendo
 e livre irmão do mundo
 me pretendo.

(Brasil, rima viril de liberdade.)

(Drummond de Andrade 1982: 296-98).

Drummond exerceu durante toda a sua vida uma grande influência, seja direta ou indireta, sobre outros autores brasileiros. Mesmo quem não leu seus poemas encontrou-se com o mundo do poeta mineiro na imprensa. Carlos Drummond de Andrade exerceu como colunista um ofício que é chamado no Brasil de *cronista*, tendo criado uma obra em prosa quantitativamente muito maior do que em poesia. Escreveu, por exemplo, durante décadas quatro vezes por semana para o *Jornal do Brasil* miniaturas de textos que lembram na literatura de expressão alemã um Kurt Tucholsky ou um Peter Altenberg. Bastante popular ficou sua figura do João-ninguém brasileiro, um herói cotidiano chamado João Brandão, que compartilha características com o próprio Drummond. Antonio Cândido lembrou que “Na sua despreensão,/ a crônica/ humaniza”, pois, “num país como o Brasil, onde se cos-

tuma identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias...” (Cândido 1980: 5). Quase meio século depois, um de seus mais atentos leitores, o cronista Luiz Fernando Veríssimo, fez uma crítica a seu país que lembra a de Drummond. Na figura do chamado “Popular”, um indivíduo qualquer, descendente, por sua vez, da personagem drummondiana João Brandão, crônica-título de sua primeira coletânea, denuncia o brasileiro indiferente e passivo frente aos acontecimentos, que não se intromete nos destinos de seu país, crítica feita meio século antes por Drummond em seu programa “Para os cétricos”. E, assim como Drummond duvidou da existência de uma quimera chamada “Brasil”, Veríssimo vê seus compatriotas apenas como “americanos imaginários”: “Você e eu somos americanos imaginários. Nossa experiência do Novo Mundo se deu, até agora, vicariamente, no escuro e seguro recesso das salas de cinema. Não vivemos nossa história; nós a *assistimos*” (Veríssimo 1984: 70). Podemos acrescentar o drummondiano “de braços cruzados”. Numa crônica com o mesmo título, Veríssimo compara a conquista do território norte-americano refletida nos filmes de *western* com a do Brasil:

Claro que o “western” clássico não representou para a imaginação norte-americana o mesmo que representou para a nossa. Lá a trajetória glorificada do herói desbravador codificava, ao mesmo tempo que absolvía, a violência da conquista. Primeiro na literatura popular e depois no cinema, o “western” elevado a categoria de mito consagrou-se como a alegoria oficial para a grande e brutal aventura americana. [...] É a nossa vez de subir ao palco a fazer história. O Novo Mundo está conquistado. Falta *ajustá-lo* (Veríssimo 1984: 73-74).

O projeto de humanizar o Brasil não acabou, ainda está por se fazer. A ação ou, para usar as palavras de Theodor W. Adorno, as intervenções (“Eingriffe”) na vida social são hoje mais necessárias do que nunca. Os americanos imaginários, que são na verdade os brasileiros, devem assumir a responsabilidade pelo futuro do País. O terreno do Brasil está conquistado, falta ainda o “ajuste”. Veríssimo escreveu esta crônica-ensaio durante a repressão da ditadura militar. Depois das experiências desiludidas do século, ao longo do qual os países mais civilizados testemunharam a bancarrota do conceito de *humanidade* como ideal, Veríssimo já não tem coragem de falar de um conceito tão marcado como o de *humanizar*, como o fizera Drummond. Em sua concepção, ele entende a sociedade menos antropocentricamente do que Drummond e sua “Grande máquina do mundo”, para citar uma imagem poética do autor d’*Os Lusíadas* que virou o título de um poema de Drummond. Para Veríssimo os mecanismos de convívio são defeituosos, mas reparáveis, e a sociedade ideal seria a sociedade humanizada em todos os sentidos.

Na obra de Drummond este processo de humanização percorreu quatro estágios: a primeira fase, de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*, era a de revolta contra os modelos retóricos do passado, em que a poesia está mais ao rés-do-chão; a segunda fase, de *Sentimento do Mundo*, *José* e *A Rosa do Povo*, na qual a poesia reflete um compromisso político e social, focaliza os problemas éticos e morais, como é o caso de “Mãos dadas”, por exemplo. A compaixão do homem desumani-

zado marca esta etapa. Depois da experiência desastrosa da Segunda Guerra Mundial e da crise espiritual dos anos 40 e 50, os temas políticos e sociais empalidecem temporariamente na obra lírica de Drummond, porém não em sua prosa. Sua poesia se baseia na idéia fundamental da existência do homem e de sua condição. Nos chamados *Novos Poemas* (1946-47) delinea-se claramente esta nova tendência. Correspondendo ao conteúdo metafísico do destino do homem e sua existência, seu verso ganha qualidades clássicas em ritmo e forma. Sempre presentes em sua obra, o erotismo e o amor carnal –lembro o “Sejamos pornográficos, docemente pornográficos”, de *Brejo das Almas*– são postos em primeiro plano, embora de maneira camuflada, na quarta fase de sua poesia e a partir de *Lição de Coisas* (há poucos anos foi exibido o filme da diretora holandesa Heddy Honigman, *Amor natural*, baseado em poemas eróticos póstumos de Drummond, que são lidos por pessoas de todas as idades). Tudo indica que, junto a este interesse pela estrutura orgânica nasce aí uma nova tendência para o experimentalismo. Assim Drummond fecha o círculo, voltando à sua produção inicial dos anos vinte (O’Brien 1986: 230).

Em seu grande projeto de humanizar o Brasil, na época formulado ainda com certa ingenuidade, Drummond inclui não só um ideal ético-moral, mas também, nas entrelinhas, uma faceta estética. A humanização traz em si a exigência de humanizar a poesia, no sentido de escrever não só para uma elite erudita, mas também para o povo, sem renunciar a um alto nível filosófico-estético. Por isso Drummond foi visto por seus intérpretes como o primeiro poeta moderno e ao mesmo tempo popular. Já mencionei seus poemas, cujos versos se tornaram ditos populares. Pouco antes de sua morte, a escola de samba da Mangueira ganhou o primeiro prêmio do desfile carnavalesco com um samba inspirado em sua poesia. Sua obra poética, assim como sua prosa, fizeram-no conhecido em todos os recantos do território brasileiro por pessoas de várias camadas sociais.

Na expressão “humanizar o Brasil” estão sintetizados ao mesmo tempo o problema estético da vanguarda periférica sul-americana, o compromisso político-social e a etnicidade brasileira. Não que Drummond tenha conseguido resolver os problemas do homem do século vinte, mas em sua obra explorou a fragilidade do indivíduo sob o perigo da alienação. A pedra continua no meio do caminho, tanto para o Brasil como para todos nós.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (1967 [1964]): *Obra completa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Andrade, Carlos Drummond de (1971 [1969]): *Reunião: 10 Livros de Poesia*. Introdução de A. Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Andrade, Mário de (1982): *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Bosi, Alfredo (1999 [1992]): *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cândido, Antonio (1977): "Inquietudes na Poesia de Drummond". Em: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-122.
- Cândido, Antonio (1980): "A vida ao rés-do-chão". Prefácio a *Para Gostar de Ler*. São Paulo: Ática, vol. 5.
- Gledson, John (1981): *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades.
- O'Brien, Pat (1986): "Carlos Drummond de Andrade: An Overview". Em: Williams, Frederick G./ Pacha, Sergio (ed.): *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California/ Bandanna, pp. 225-231.
- Schmidt, Heinrich (1982): *Philosophisches Wörterbuch*. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. 21ª. ed. Stuttgart: Kröner.
- Sträter, Thomas (1992): "Carlos Drummond de Andrade: die poetisch-essayistische Chronik". Em: *Die brasilianische Chronik (1936-1984): Untersuchungen zu moderner Kurzprosa*. Fortaleza: UFC Ed., pp. 131-164.
- Teles, Gilberto Mendonça (1982): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6ª. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes.

Helmut Siepmann

**Carlos Drummond de Andrade e a construção
da realidade poética –
últimas considerações metapoéticas**

Für Dieter Kremer zum 60. Geburtstag

Estas reflexões tardias de caráter poetológico ou metapoético referem-se ao tema da construção da realidade poética em diversas fases da obra do poeta Carlos Drummond de Andrade.

O livro de poesias *A Paixão Medida*, publicado em 1980 (Drummond de Andrade 1981), servirá como ponto de partida. O poema inicial “A Folha” (p. 13) expõe a questão do ser e da percepção e examina a possibilidade de nos iludirmos: percebemos as coisas como elas realmente são? A idéia de se possuir os objetos, de se dispor deles e de dominá-los é chamada “pretensão” na terceira estrofe e depois desmontada, nos moldes do antigo *topos* do eterno retorno da natureza e da inevitável transitoriedade do homem: a folha que depois de uma vida intensa acaba deteriorada, renascerá numa nova folha, o que não acontece com o homem que se crê dotado do privilégio do mais forte.

Já o poema “Arte Poética” (p. 17) não fala de ilusão e pretensão, mas –conforme Fernando Pessoa– de sentimento e fingimento, que indiferenciados constituem o conteúdo do poema, isto é, tudo o que ultrapassa sua estrutura métrica. A realidade do poema corresponde à “cor de vida no papel”. A poesia, o conjunto de sentimento/fingimento “levado pelo pé”, nasce no ato da criação e permite novas possibilidades, abre novas aventuras.

Por este motivo, deve-se atribuir à décima poesia, que dá título ao livro, um significado especial. Intitulado “A Paixão Medida” (p. 19), este poema enumera de forma seca elementos da métrica clássica : troqueus, dáctilos, iambos, pés longos e breves triplos e respectiva adjetivação constituem o corpo do texto, no qual a realidade do poema se anuncia de maneira cada vez mais audível. A *ternura* dáctila, o *gesto* espondeu misturam-se com humor com os iambos entrelaçados de duas pessoas, o *instinto* ropálico abre a porta pentâmetra e dos *gemidos* e *murmúrios* ritmados formula-se a pergunta sobre uma *delícia* variada. Que outra coisa poderia ser? Paixão e métrica, sentimento e fingimento fazem surgir a realidade, que por um lado mantém um caráter brincalhão, por outro dá a conhecer a verdade sobre a situação humana.

No soneto “Os cantores inúteis” (p. 20), o autor debate-se com a poética tradicional. O verso bucólico inicial “Um pássaro flautista no quintal” vai de encontro, apenas 10 sílabas mais à frente, ao segundo verso “caçoa de meu verso modernista”. O resto é conciliador, pois “a canção absoluta não se escreve”. No entanto, “o modernista pretensioso” e o “pássaro crítico” são remetidos à concordância entre sentimento e fingimento. O soneto fecha com a quadra que é constituída a partir do último verso do primeiro terceto por meio da única rima abraçada do poema.

Os amantes que passam, distraídos,
surdos a tais cantos discordantes,
a melodia interna é que os governa.
Tudo mais, em verdade, são ruídos.

Um *poème en prose*, que imita na sua componente sintática a divisão quadripartida do soneto, forma, através do cômico burlesco e de ironia sarcástica, a característica inextirpável do estilo da poesia clássica. Um Drummond anti-aristotélico faz da sua musa divina e fonte inesgotável de inspiração uma deusa da incontinência urinária: “sem remissão, corpo indiferente e experto mija nos séculos” (“Fonte Grega”, p. 28).

A paródia de um gênero ou de um tema clássico significa quase sempre a superação do tema, o final do gênero. Drummond mantém o estilo que lhe é característico veiculando hesitação através de negações e perguntas, sem descobrir totalmente o “claro enigma”: “Para isto fui concebida?”, pergunta a musa incontinente, “Para derramar este jacto morno sobre a terra, e nunca me enxugar e continuar a expeli-lo, branca e mijadora, fonte, fonte, fonte?”, não recebendo nenhuma resposta.

Como uma mudança positiva mostra-se a aproximação à poética moderna no poema “Patrimônio” (p. 35), que em frases curtas, sem atributos afetivos ou qualitativos, enuncia a quintessência da poesia: realidade e material lingüístico.

Duas riquezas: Minas
e o vocábulo.

Minas é a vida de Drummond em Minas Gerais; vocábulo é o material do poeta. Um não existe sem o outro. Para Drummond não é concebível poesia pura ou parnasiana sem relação com a realidade. Só se pode ter conhecimento da relação intrínseca entre a realidade e a língua através da realidade apreensível.

Numa, descansar de outra. Palavras
assumem código mineral.
Minérios musicalizam-se em vogais.

A existência como poeta pode resumir-se na tradicional metáfora do pastor, compatível com a produção agrária da sua região de origem, com suas extensas manadas.

“Pastor sentir-se: reses encantadas”. O que isto significa senão a construção da realidade através do encanto da linguagem, que torna esta realidade perceptível?

O real veste nova realidade,
a linguagem encontra seu motivo
até mesmo nos lances de silêncio (p. 40).

Estes versos, designados “Nascer do Povo” (p. 39), estão reservados ao amor, transcrito como “descoberta de sentido no absurdo de existir”. Tais versos, porém, relacionam-se com o surgimento de uma nova realidade no poema.

A explicação rompe das nuvens,
das águas, das mais vagas circunstâncias:
Não sou eu, sou o Outro
Que em mim procura o seu destino (p. 40).

No poema apocalíptico “O Nome” (p. 41), um soneto clássico de rima perfeita, remete-se ao poder da palavra, sem que aqui, onde se dissemina um terror, seja mencionada uma razão precisa:

Que poder tão terrível permanece
nas sílabas cruéis e musicais,
a recordarem quanto a mente esquece?

Em “Água-Desfecho” (p. 55) parece que o ser dominado por uma realidade passada e contudo presente influencia a consciência do poeta, o qual diz em relação a si próprio: “Pois submergido estou, a vida é clara”. Esta clareza não se relaciona de forma nenhuma com o poeta, o qual tem de se proteger dos lugares-comuns (“Igual-Desigual”, p. 59).

Ele concede aos objetos uma certa capacidade de repetição, mas é conseqüente em relação aos seres humanos:

Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa.
Não é igual a nada.
Todo ser humano é um estranho
ímpar (p. 59).

Entre estes homens, o poeta é o ser eleito à procura da palavra, à qual, na coleção *A Paixão Medida*, é atribuída uma espécie de função de redenção, no sentido de uma revelação profética.

“A Palavra” (p. 60) que ele procura não é uma palavra que já existe: não se encontra e não se encontrará nunca nos dicionários porque é única:

É uma palavra
Que resumiria o mundo
e o substituiria.
Mais sol do que o sol,
dentro do qual vivêssemos
todos em comunhão
mudos
saboreando-a.

No poema “A Visita”, que reproduz uma conversa sobre a poesia e o poeta, pratica-se a técnica da citação, ou, dito de forma mais moderna, do intertexto, técnica que não é desconhecida de outros textos do autor. Drummond menciona como fontes Aphonsus de Guimaraens e Mário de Andrade. Mas também fala de Rimbaud, Verlaine e Edgar Allan Poe no longo poema, no qual um jovem que viaja pelo mundo dialoga com um poeta sedentário. Fala da “vertigem no cristal da linguagem” (p. 63), do “silêncio de religião” e do “mistério”, que se imiscui no leitor através da leitura do poema:

Deixo-me possuir
pelo aroma de flor que há em certos poemas
[...]
Os versos me invadiram (p. 67).

O efeito do poema surpreende o poeta envelhecido que experiencia como os textos ganham uma vida própria e saem da oficina do poeta como “cintilações de místicos altares” (p. 68) e voz profética:

O verso,
 puro verso autocriado expande-se.
 [...] além de um ritmo a girogirar autônomo
 no traço de si mesmo, e regulando
 o movimento íntimo do ser.
 [...] o ser geral,
 concentrado na essência das palavras (p. 68).

E esta voz tem uma duração. O *exegi monumentum aere perennius* de Horácio, que os poetas do Renascimento reintroduziram, liga-se ao processo intertextual para dar origem à grandiosa homenagem ao poeta por excelência da poesia portuguesa, Camões, no penúltimo poema do volume intitulado “História, Coração, Linguagem” (p. 89 e ss.).

As armas em ferrugem se desfazem
 Os barões nos jazigos dizem nada.
 É teu verso, teu rude e teu suave
 balanço dos consoantes e vogais,
 teu ritmo de oceano sofrado
 que os lembra ainda e sempre lembrará.

Luís de Camões não é só poeta, é também poesia:

É a linguagem. Dor particular
 deixa de existir para fazer-se
 dor de todos os homens, musical
 na voz de órfico acento, peregrina (p. 91).

E o último poema é dedicado ao *Poeta*:

Luís de ouro vazando intensa luz
 Por sobre as ondas altas dos vocábulos (p. 92).

Um segundo poeta português é coroado Poeta (com maiúscula!) por Drummond: Fernando Pessoa. Num texto publicado postumamente, intitulado “As Identidades do Poeta”, Drummond aplica-se a descrever o essencial deste poeta, da sua poesia e da poesia *tout court*. O poema foi publicado no Suplemento Literário do *Minas Gerais* (1988a) e depois em *Farewell* (1996), de Carlos Drummond de Andrade (o poema não se insere na edição da obra completa *Poesia e Prosa* (1988b) por haver sido escrito alguns meses depois da data de entrega dos originais para publicação). Trata-se de um poema intertextual. Drummond utiliza imagens, citações e procedimentos do “poeta coroado” junto com textos de outros autores (p. ex. Luís de Camões) e coloca questões que se relacionam com a sua própria poesia. Como as questões formuladas em relação a Pessoa, visto que ficam sem resposta, não conduzem a um esclarecimento definitivo da poética pessoana, também a própria poesia de Drummond não se concretiza numa poética exposta com a esperada precisão. É, antes, sugerido um conjunto de possíveis respostas através de caracterizações em forma de interrogações. Perguntas, dúvidas e incertezas estabelecem a estrutura da composição que mantém o mistério, tanto das condições humanas como da criação poética. O poema contém 53 versos organizados em 8 estrofes que –com exce-

ção da última— terminam com um ponto de interrogação. Ao longo do metapoema contamos 12 interrogações. A única oração afirmativa do poema, a última estrofe

À noite divido-me
anseio saber
prefiro ignorar
esse enigma chamado Fernando Pessoa

mostra um Drummond tateando em busca de uma resposta que não seja demasiado rápida e que conserve o enigmático da poesia.

Este aspecto da sua poética foi salientado por Affonso Romano de Sant’Anna no seu livro *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra* (1980) e também por José Guilherme Merquior e Silviano Santiago. A estrofe final de “As Identidades do Poeta” demonstra a prática intertextual, que visa neste caso o famoso metapoema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, que termina desta maneira:

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração
(Pessoa 1998: 94).

A relação íntima entre vida e poesia, existente para o poeta fingidor que “finge que é dor/ A dor que deveras sente”, não é explicável nem para Pessoa nem para Drummond, que dá a dois dos seus poemas mais conhecidos o título de “Enigma” (em *Novos Poemas* e *Boitempo*) e a uma coleção de poemas o título de “Claro Enigma”. “As Identidades do Poeta” começa “de manhã” com a formulação da questão

De manhã pergunto:
Com quem se parece Fernando Pessoa?

e acaba “à noite”, deixando a questão na tensão contraditória (“anseio saber/ prefiro ignorar”). Esta tensão repete a situação de combate que estrutura “O Lutador” (Drummond de Andrade 1993: 182-185), no qual se descreve a luta do poeta com a palavra desde a manhã até à noite:

Cerradas as portas
A luta prossegue
Nas ruas do sono.

Drummond permanece nos dois poemas na posição do indeciso, cultivando e encobrindo “o esfíngico da palavra” (Linhares Filho 2003)¹ no segundo poema, e o mundo misterioso e enigmático de Pessoa no primeiro.

É a situação do “talvez” que descreve a questão alternativa da quinta estrofe de “As Identidades do Poeta”:

1 O artigo contém o texto integral de “As identidades do Poeta”.

Fernando Pessoa *caminha sozinho*
 Pelas ruas da Baixa
 Pela rotina do escritório
 Mercantil hostil
 ou vai, *dialogante em companhia*
 de tantos si-mesmos
 que mal pressentimos
 na seca solitude
 do seu sobretudo?

Leitores de Fernando Pessoa sabem que a alternativa não indica uma contradição. Ao contrário, aponta a posição do “Eu-Estranho”. É no caráter enigmático do poeta português que reside a força da criação poética. Drummond se guarda cautelosamente do desvelamento do mistério, cuja grandeza se insinua com a questão que enche a sexta estrofe:

A final, quem é quem, na maranha
 de fingimento que mal finge
 e vai tecendo com fios de astúcia
 personas mil na vaga estrutura
 de um frágil Pessoa?

A recusa de solucionar definitivamente o enigma do ser e do universo é ao mesmo tempo expressão da vontade de respeitar os segredos da vida, uma atitude que o poeta Drummond talvez tenha herdado da estética simbolista.

Acercando-nos da primeira estrofe vemo-nos confrontados com a relação do poeta com os seus heterônimos, que são sugeridos com o vocabulário do próprio Pessoa: “oblíquos”, “véu de garoa” e “esquiva”. “Chuva oblíqua” é o título do poema programático do “Interseccionismo”. A palavra “oblíqua” junto com “véu de garoa” sugere a difaneidade, o opaco e o difluente do “Paulismo”, outro estilo símbolo-saudosista do Pessoa ortônimo do tempo de Orfeu.

Também com “tripulantes-máscaras” relaciona-se a presença dos heterônimos da “persona” Pessoa, que é ao mesmo tempo “máscara” para outros. Os “tripulantes-máscaras” insinuem o “drama em gente” que é a problemática da poesia pessoana.

Ao poeta Drummond tais concepções não são alheias. Foram indicadas por vários críticos. Cito outra vez Affonso Romano de Sant’Anna:

O poeta institucionalizou um dos seus traços psicológicos revertendo-o em favor da personagem através do qual se organizou estética e existencialmente. O *gauche* tímido que a tudo assiste à distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica. Sendo, no entanto, uma projeção, é um ser diferente do autor, porque é a idealização daquilo que o autor pensa que um *gauche* é (1980: 23).

Romano de Sant’Anna aponta também o caráter dialogal da poesia de Drummond e relaciona a poesia aparentemente impessoal à personalidade do poeta: “o poeta está falando dele mesmo o tempo todo, mas ninguém nota. Até mesmo quando dialoga consigo através do duplo “Carlos”, parece ao leitor que esse personagem é um *alter ego*, um comum de dois” (1980: 28).

A técnica da autoreflexão através de vários disfarces atravessa toda a obra. A coleção “José” contém um poema do mesmo título. “José é um dos disfarces mais

bem acabados do *displaced*. É um heterônimo que sobrevive e se destaca de vários outros criados por ele (Joaquim, Raimundo)”, escreve Romano de Sant’Anna diferenciando entre eles: “José é essencialmente o ser aporético” (1980: 519).

Não quero insistir sobre o que já se conhece. O paralelismo mostra que o enigma Fernando Pessoa é também o enigma do poeta *tout court* incluindo o misterioso Carlos Drummond de Andrade: “[...] o poeta [Drummond] diferencia-se em vários personagens e funde a perspectiva do autor e ator [...]. Observando os outros ele se estuda atentamente e quando usa o pronome na primeira pessoa, está-se referindo a um eu impessoal e coletivo” (Romano de Sant’Anna 1980: 75).

A segunda estrofe de “As Identidades do Poeta” refere-se à radiografia do poeta Pessoa, à análise em profundidade da essência do poeta e da sua poesia.

Quem radiografa, quem esclarece
Fernando Pessoa,
feixe de contrastes, união de chispas,
aluvio de lajes
figurando catedral ausente de cardeais,
com duendes oficiando absconso ritual
vedado a profanos?

O desejo de compreender dirige-se às antinomias, à antítese dialética na qual se encontram o ortônimo e os heterônimos, mas também à obra toda que aparece como “união de chispas” e “aluvião de lajes”. Uma imaginação pseudoreligiosa assinala o caráter esotérico da poesia e indica um elemento de consolo perante uma possível desilusão. O mistério da poesia não se abre a todos e a todo momento.

A biografia de Pessoa, as dificuldades financeiras do poeta, as suas fraquezas e a morte prematura insinuam-se no primeiro verso da terceira estrofe: “Que sina, frustrado destino, foi a coroa desse Pessoa”. A esta lamentável fatalidade opõe-se o esplendor poético. “A coroa/ desse Pessoa” aponta para a consagração depois da morte: “morto redivivo, presentifuturo”. “Redivivo” significa a redescoberta depois da morte dos seus escritos no espólio literário, mas também –e isto esconde-se detrás do neologismo “presentifuturo”– a atualidade da sua poesia no futuro.

O nome artificial do “autor pluripessoal” Fernando Reis de Campos Caeiro Pessoa é sem dúvida uma criação drummondiana para designar a complexidade enigmática da identidade do poeta, o qual espera um futuro duvidoso: o seu bilhete de identidade será válido para cinco anos ou para a eternidade?

Que levava (leva) no bolso
Fernando Reis de Campos Caeiro Pessoa:
irônico bilhete de identidade,
identity card
válido por cinco anos ou pela eternidade?
Que leva na alma:
augúrios de sibila,
Portugal a entristecer,
a desastrosa máquina do universo?

Surpreendemos Drummond no exercício do seu conceito de poesia aporética: “Levava – leva, por cinco anos ou pela eternidade?”, assim como o faz no seu conhecido poema “Cota Zero”, produzindo uma nota existencial e também de crítica social:

Cota Zero
Stop
A Vida parou
ou foi o automóvel?

Eis a dificuldade de dar uma resposta a um fenômeno cotidiano: através do humor do “pôr em questão” este fenômeno cotidiano faz adivinhar a problemática inerente de vida e de morte.

Os augúrios de Sibila do final da estrofe aludem ao livro *Mensagem* de Fernando Pessoa (1993). No poema “Nevoeiro”, ao qual se refere Drummond *expressis verbis*, Pessoa inventa a metáfora “este fulgor baço da terra/ Que é Portugal a entristecer” junto com outra que exprime a expectativa de um recomeço, uma espécie de libertação que termina o poema com o grito: “É a hora!”. O último verso da estrofe é uma referência intertextual a um verso d’*Os Lusíadas* de Luís de Camões (X, 75 e ss.). Relaciona-se à expressão “máquina do mundo”, que para Camões significa a profecia das descobertas pelos portugueses dos confins do mundo geográfico. Drummond transforma “máquina do mundo” em “máquina do universo” e parece indicar uma resposta a questões existenciais com as quais o poeta se vê confrontado.

Na quinta estrofe assistimos a uma curiosa transformação de morfemas em semantemas: “em companhia de tantos si-mesmos”, uma audácia gramatical que encontramos igualmente em Fernando Pessoa².

O significado impreciso do adjunto adverbial “mal” em relação ao verbo fingir da próxima estrofe

A final, quem é quem, na maranha
de fingimento que mal finge
e vai tecendo com fios de astúcia
personas mil na vaga estrutura
de um frágil Pessoa?

é sem dúvida um sinal metapoético do jogo do “claro –obscuro” adotado por Drummond de Andrade que, –numa imagem cheia de humor– concentra a amplitude das visões poéticas no estreito “sobretudo” em que Fernando Pessoa foi fotografado. O sobretudo parece esconder o verdadeiro milagre, que transforma o “frágil Pessoa” em “personas mil”, na multiplicidade de máscaras sob as quais fala aos leitores.

A pergunta decisiva “quem apareceu, desapareceu” da penúltima estrofe fica sem resposta, conforme o jogo de velamento e desvelamento que caracteriza os dois autores:

2 Ver “Os Avisos” e “Nevoeiro” in: Pessoa (1993: 75 ss e 86).

Quem apareceu, desapareceu na proa
de nave-canção
e confunde nosso pensar-sentir
com desconforto de ave poeisa
e doçura da flauta de Pã?

Mas uma coisa fica clara: o efeito de Fernando Pessoa sobre a poesia que se define como uma intelectualização da sensação. No “nosso pensar-sentir” reflete-se o famoso verso pessoano “O que em mim sente ‘sta pensando”. Com esta frase o poeta responde à Pobre Ceifeira explicando que para ele “a alegre inconsciência” só existe em combinação com “a consciência disso”. Confundir o pensar e o sentir significa uma exigência poetológica comum aos dois poetas. Drummond segue a pista de Fernando Pessoa quando combina o sobrenatural e o enigmático da poesia de Edgar Allen Poe com a doçura da flauta bucólica. Na realização deste amálgama reside o mistério da poesia ou “esse enigma chamado Fernando Pessoa”.³

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (1981): *A Paixão Medida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- (1988a): “As Identidades do Poeta”. Em: Suplemento Literário do *Minas Gerais* (Belo Horizonte) 1110, 19/11/1988, p. 2.
- (1988b): *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- (1993 [1962]): *Antologia Poética*. 29ª. ed. Rio de Janeiro: Record.
- (1996): *Farewell*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record.
- Filho, José Linhares (2003): “Drummond e Pessoa: intertextualidades”. Em: Baum, Richard/Dinis, António (ed.): *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Pessoa, Fernando (1993): *Mensagem*. Seabra, José Augusto (ed.). Madrid: Colección Archivos.
- (1998): *Ficções do Interlúdio: 1914-1935*. Cabral Martins, Fernando (ed.). Lisboa: Assírio e Alvim, 1998. (Obras de Fernando Pessoa vol. 5).
- Sant’Anna, Affonso Romano de (1980 [1972]): *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

3 José Linhares Filho (2003) indica pormenores no artigo a mim dedicado. Muitas das suas idéias foram aproveitadas para documentar a perspectiva aqui adotada.

III.
Vanguardia, compromiso, etnicidad

Hans-Otto Dill

Nicolás Guillén: futurismo, afrocubanismo, compromiso cívico-político: diferencias y confluencias

Guillén pasará para siempre a la posteridad como cantor de los negros y mulatos de Cuba. Muchas veces se atribuye su papel de vate “afro” a su descendencia racial, al legado de su patrimonio afrocubano, yacente subterráneamente en su subconsciente. Se pretende que de ahí, por ser negro, por sangre, educación y ambiente cultural afrocubano, pudiese ser superior a Palés Matos, Guirao, Ballagas, Carpentier, poetas caribeños todos, pero blancos. El solo hecho de pertenecer a la raza negra significa, en esta visión, su asignación a la cultura negra, la garantía de su autenticidad poética.

Tal interpretación caracteriza determinadas corrientes de la crítica e ideología, sobre todo la llamada *négritude*. Según ella, Guillén expresa, por su exaltación de lo corporal, lo físico, lo elemental, lo natural, lo salvaje, lo tropical –“Te debo el cuerpo oscuro,/ las piernas ágiles y la cabeza crespa” (Guillén 1972a: 136)– la negritud alabada por Senghor y Césaire, que insisten en que el negro posee un estatuto más natural que el blanco: “[...] that the stereotype, sometimes proudly accepted by Senghor and others, that blacks have a special closeness to nature, carries with it dissuasive impact from demanding a share in high levels of technology”, mientras que la industria y sus riesgos “are controllable only by the skills and temperament native to northern countries” (Ellis 1983: 75).

A la *négritude* corresponde la visión de la negra percibida como sensual, sexual, y no como ser inteligente, racional, pensante. Los poemas de Guillén parecen confirmar tal interpretación: “Tu vientre sabe más que tu cabeza/ y tanto como tus muslos./ Esa/ es la fuerte gracia negra/ de tu cuerpo desnudo” (Guillén 1972a: 108). Este rasgo fue criticado por machismo, biologismo, por su posible consecuencia ideológica de fortalecer los consabidos clichés racistas de que los negros son seres intelectualmente ineptos para los cuales el amor es un placer de los sentidos sin ningún lazo intelectual y emocional entre los amantes. A los sonetos de Guillén “podía hacérseles el reproche de ser de entraña sandunguera”, admite José Antonio Fernández de Castro (1943: 84).

El crítico negro Kubayanda, en cambio, reprocha a los negristas blancos Ballagas, Guirao y Palés Matos la pintura de la negra “como objeto”, sin “African sacred notions of sex” (Kubayanda 1990: 24). Representante del discurso pan-mundial de la *africanness* o “Africanía” –reformulación, modernización y ampliación de la *négritude* de Césaire y Senghor que constata rasgos culturales, físicos y psicológicos comunes en todos los negros y descendientes de africanos del mundo– reclama a Guillén como poeta de la negritud panafricanista, de la esencia negra, del espíritu negro, del alma negra. Críticos negros marxistas –Keith Ellis (1983), René Dépestre (1980), Alfred Melon (Ellis et al 1980)– han polemizado contra esta ontologización ahistórica como racismo cultural al revés: “Always implied, and sometimes stated, is a conception of *négritude* as a metaphysical construct, as a distillation of the universal black soul [...]” (Ellis 1983: 202).

Lejos de tales ontologizaciones, el concepto de amor de Guillén, conscientemente brutal, es un desafío a la hipócrita moral sexual hispano-católica, un llamado a la modernización de la vida sexual, su canto a la belleza del cuerpo desnudo negro es protesta tan-

to contra la divulgación omnipresente de la belleza rubia del cine de Hollywood como contra la de las estatuas griegas.

1. El posmodernismo

El joven Guillén era culturalmente un blanco, su negrismo de ninguna manera innata esencia africana. No importa su sangre ni su mentalidad, sino su socialización artística cultural absolutamente occidental, hispana, criolla, casi sin contacto alguno con el ambiente afrocubano, como atestiguan sus inicios de poeta en su Camagüey natal (*Cerebro y Corazón*, de 1922). En esta obra absolutamente rubendariana, escrita por un vástago de la culta clase media mestiza venida a menos, no hay nada de negro, sino nostalgia a lo Casal, melancolía a lo Asunción Silva, un hablante lírico siempre infeliz, una amante lejana, un amor fatal e imposible, el paisaje europeo, unos lirios blancos (*Lis* se llamaba una revista literaria que editó en aquel entonces), no unos lirios negros ni alusión alguna al color negro de su piel.

Movido por su desprecio por la realidad “fea”, amodorrada, inmóvil, provinciana de Camagüey que no participa de la modernidad –*en que es sueño Paris y realidad La Habana*, como dice en un famoso soneto (Guillén 1972a: 80)–, se escapa hacia un mundo rubendariano, blanco, europeo, poblado de princesas, con fulgor y esplendor imperiales, paisajes lejanos, expresando, en fin, un culto a la belleza como suprema finalidad del arte. Escribe poesía en los géneros y metros tradicionales y modernistas: sonetos, madrigales, endecasílabos, alejandrinos, odas, silvas. Lenguaje “poético”, elevado, vocabulario selecto, literario, *kitsch*. Topología musical clásica: solos de flauta, sonata crepuscular, piano, Liszt, Schubert, música romántica europea decimonónica. Nada de poesía popular negra, ninguna huella de música afrocubana.

2. El futurismo

La poesía futurista de Guillén (1927-1930), escrita ya en La Habana, expresa la irrupción de la nueva realidad del siglo XX importada desde los Estados Unidos y Europa occidental, dinamismo, deporte, nuevos medios de comunicación y de transporte: balonmano, teléfono, automóvil, aeroplano, en fuerte contraste con el mundo camagüeyano. Es reflejo indirecto del movimiento modernizador de la Reforma Universitaria de 1918, que reclamaba la introducción de nuevas tecnologías, la industrialización, la creación de una universidad moderna –lo que se refleja en los *Sonetos al margen de mis libros de estudio* que escribió Guillén como estudiante de Ciencias Jurídicas en 1922 (Guillén 1972a: 80-82). Dicho movimiento estudiantil que originó según Nelson Osorio (1982) la vanguardia latinoamericana, se articuló en Cuba en la *Protesta de los Trece*, el *Manifiesto* de los Minoristas, las revistas *Avance* y *Social* influidas por la *Revista de Occidente* editada por Ortega y Gasset.

Es obvia la influencia del futurismo de Marinetti y Mayakovski en Guillén, es evidente también su completa negación del modernismo. Por haber sido él mismo,

a diferencia de Maples Arce, de Vallejo, de Huidobro, un poeta rubendariano de pura sangre, su rechazo del modernismo ha sido más radical. En su programática *Elegía moderna del motivo cursi* se burla de la poesía modernista como cursilería. En una conferencia de 1930 denuncia “la actitud sentimental falsa, la almibarada lágrima lírica” (Guillén 1980: 185) de la poesía romántico-modernista.

Guillén no confirma la tesis de Shulman, Picón Garfield y Burgos, citada por Harmuth/Ingenschay, de que la ruptura realizada por las vanguardias es menos importante que la comunidad con el modernismo (Harmuth/ Ingenschay 2001: 12), sino más bien la de Osorio que subraya que el vanguardismo latinoamericano no es “un simple epifenómeno de la vanguardia europea [...]”. Osorio ve en la manera de recepción del futurismo por los latinoamericanos una reacción específicamente latinoamericana con respecto a su principal problema estético de aquel entonces, el de acabar con el modernismo que como tal no existía en la Europa no española (Osorio 1988: XXI). La vanguardia como discurso marginal, subversivo, se rebelaba contra el discurso oficial, hegemónico del modernismo.

Pero a pesar de estas diferencias había también rasgos comunes entre las vanguardias europeas y las latinoamericanas, rasgos ya detectados por Jorge Schwartz que en *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20* insiste en los paralelismos entre Oliverio Girondo y Oswald de Andrade de un lado y las vanguardias francesa y estadounidense, del otro (“Vanguardas em confronto: manifestos e revistas”, en: Schwartz 1983: 45-90). Pero además de paralelos formales y estructurales y el denominador común de la *Cosmópolis* moderna, Schwartz descubre una motivación común: “*a tradição negada*” (Schwartz 1983: 52).

La motivación común de las vanguardias históricas es efectivamente la negación general de toda tradición, siendo la negación del modernismo sólo un caso especial latinoamericano. “Toda la vanguardia es rebelión contra la tradición del discurso literario desde la Antigüedad, viejo, usado, gastado” (Gauger 1995: 89, trad.: H.-O. D.). Lo confirma Fina García Marruz, poetisa cubana del cenáculo lezamiano, al constatar, frente al transcendentalismo incorporativo, católico de Lezama Lima, el “espíritu de ruptura” luterano encarnado en el vanguardismo. La escuela de Lezama fue “[...] integrador, las vanguardias, contestatarias polémicas. Cada escuela hacía el acta de defunción de la anterior” (García Marruz 1997: 10-11). El surrealismo, “heredero del espíritu de ruptura de la Reforma”, tuvo siempre “una simpatía de familia por todo lo cortante”, de la mesa quirúrgica del Conde de Otro Mundo y las tijeras de Tristan Tzara al “bisturi hiriendo el ojo de la primera escena de *El perro andaluz* del binomio Buñuel/Dalí” (García Marruz 1997: 35-36).

Del mismo modo, Carpentier destaca la manía de Le Corbusier y Picasso de romper con toda tradición, “[...] que había que quemar El Louvre, que había que acabar con el pasado, donde el estridentista Maples Arce lanzó el lema Chopin a la silla eléctrica” (Carpentier 1981: 93).

Guillén comparte el iconoclasmo vanguardista mundial. En un trabajo brillantemente unilateral, Martínez Estrada hace hincapié en el destructivismo del poeta cubano: “Es un hereje [...], destructor de ídolos; de idolatrías [...] que ataca a la

sociedad feudal de la poética burguesa en sus raíces y cimientos [...] y la coloca en situación de *ancien régime*” (Martínez Estrada 1977: 7).

Si se comparan el modernismo y el futurismo de Guillén, la mayor diferencia entre ambos aparece en el lenguaje. La *Elegía moderna del motivo cursi* rechaza el lenguaje poético –metáforas, símbolos, metonimias– del romanticismo y del modernismo simbolizado por “la luna como motivo literario” (Guillén 1980: 184) que, bella y prestigiada para los poetas obsoletos, deviene en símbolo de cursilería:

No sé lo que tú piensas, hermano, pero creo
que hay que educar la Musa desde pequeña en una
fobia sincera contra las cosas de la Luna,
satélite cornudo, desprestigiado y feo
(Guillén 1972a: 98).

Haciendo suya la lunafobia de Gómez de la Serna, Guillén exclama alegremente en 1930: “Abolimos la Luna, escuarticemos la Luna, juguemos al foot-ball con la luna [...], echando a un lado el peso de la tradición cultural” (Guillén 1980: 187). Basta con metáforas extra-terrestres, celestes. Se burla del lenguaje “poético” rancio, gastado, de la poesía tradicional con sus tropos triviales, mencionando algunos: “[...] las estrellas lejanas, los labios como rubíes, los dientes como perlas, las sultanas domidas”, expresiones que llama despectivamente “quincallería de tansen” [*ten cent* es el supermercado barato] (Guillén 1980: 191).

3. La poesía afrocubana

La relación entre vanguardia y poesía afrocubana no encuentra en la historiografía literaria una fórmula satisfactoria. La crítica no establece una vinculación causal o motivacional entre ambos fenómenos. Grossmann, Franco y Rössner admiten una conexión, contingencia o coincidencia a través de la influencia vanguardista europea, vanguardia que a su vez había incorporado el arte africano, y es verdad que el arte “afro” fue muy apreciado por los pintores vanguardistas Picasso, Klee y Kirchner. “El interés por el arte africano surgió entre la intelectualidad artística europea en el cauce de las búsquedas vanguardistas”, comprueba el crítico ruso Zemskov (1982: 145). Este aprecio, sospecho yo, obedecía menos a un auténtico interés por la cultura ajena, a un anticolonialismo cultural, sino que formaba parte del contradiscurso vanguardista al tradicional discurso pictórico occidental, cuando, según Dépestre, el descubrimiento de las artes escultóricas de África coincidió con la crisis del impresionismo y de los modos más o menos naturalistas de figuración (Dépestre 1980). Además, el aparente primitivismo del lenguaje pictórico africano coincidió con el afán vanguardista de destruir el tradicional y muy académico sistema de expresión pictórico. Pero no por eso había una influencia del africanismo occidental en Guillén, por lo demás no tan conocedor de la escena europea contemporánea como Carpentier, Brull o Lezama Lima.

Sea como fuere, en los documentos y manifiestos vanguardistas reunidos por Osorio en su documentación *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988) no se encuentra casi alusión alguna a la poesía

“afro”, refiriéndose todas a los movimientos paralelos europeos: superrealismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, y repitiéndose siempre los mismos nombres de Huidobro, Vallejo, Borges, Paz, Neruda etc., que poco o nada tienen que ver con el negrismo.

La crítica en general insiste, al contrario, en el carácter folclórico del afrocubanismo, lo que significa considerarlo como tradicional, es decir, el contrario del vanguardismo. Grossmann, por ejemplo, repite demasiado fácilmente que Guillén escribía cantos nativista-folclóricos (Grossmann 1969: 460) que en realidad fueron elaboraciones cultas de tradiciones populares, sacadas del escenario de la cumbancha. Guillén recogía la forma estrófica y los componentes principales (compás, ritmo, repeticiones de tambor, anáforas, onomatopoeyas = jitanjáforas) del “son” afrocubano. Los instrumentos cumbancheros (bongó, guitarra, tres) y bailes “afro” (son, rumba) desplazan, más que al jazz de los futuristas, a los pianos y violines modernistas.

De ahí que el crítico alemán Rogmann incorpora la poesía “exótica, curiosa y simpática, pero de poca relevancia” de Guillén (AA. VV. 1983: 68) a las corrientes regionalista-costumbrista e indigenista, por definición tradicionalistas, y, por tanto, antivanguardistas. “Visto el bajo nivel cultural e intelectual de Cuba”, desconectada de la gran literatura europea, Guillén recurre, según Rogmann, a la “cultura popular” (AA. VV. 1983: 75) con su “verdadera o aparente pobreza intelectual – visto positivamente, la sencillez de aquellos textos poéticos [...]” (AA. VV. 1983: 70). La asociación de Guillén con el folclor, su recurso a la cultura afrocubana no como innovación sino como regreso a una práctica tradicional, es falsa, pues Guillén no era folclorista —siendo el folclor una tradición anónima, campesina, mientras que él recurrió al son urbano, de compositores individuales, surgido del “medio semifolclórico urbano” (Zemskov 1982: 156).

Folclóricos son solamente dos poemas, *Sensemaya* y *Balada del Güije*, leyendas poetizadas con referencias a deidades afrocubanas, sacadas por Guillén no de su típico ambiente rural, sino de un reciente libro etnológico [!], es decir, de procedencia erudita, no teniendo él, de extracción burguesa con cultura completamente occidental, ninguna vinculación con la mitología y el folclor afro; no tenía esa música ni en la sangre ni en las piernas, no sabía bailar, ni siquiera el son (Santana 1987: 12), prefería música clásica germánica, un concierto para piano de Beethoven, en vez de sones y rumbas, conocía todos los santos del Nuevo Testamento, pero pocos del panteón ñáñigo, de la santería, de los abakuá, lucumí o congo.

Los miembros “de color” de la clase media burguesa no querían saber nada de eso, porque deseaban “adelantarse”, blanquearse, evitando toda referencia a sus ancestros africanos, para acceder a la elite cubana constituida por los blancos. De ahí que Guillén poeta fuese educándose sólo en la tradición lírica española e hispanoamericana de origen blanco, ibero-europeo, en los moldes del romanticismo y el modernismo, discutiendo cada fin de semana con contertulianos los últimos sonetos de Lugones, Herrera y Reissig o Asunción Silva. Nancy Morejón, ella misma una poetisa negra, exaltando el “mestizaje” poético del poeta cubano, llama a Guillén “el más español de los poetas cubanos” (Morejón 1982: 65). No sabía él nada

de la existencia del folclor ni de la tradición afrocubana antes de su llegada a La Habana en 1926, donde escuchó por primera vez la rumba y el son. Recuerda, ya viejo, que oyó cantar, cuando niño, en Camagüey, a una muchacha en el jardín de al lado una canción que bien podía haber sido, según supo mucho más tarde, un son.

Recurrió a la tradición afrocubana no por ser culturalmente negro, sino por serlo políticamente, cívicamente, por ser discriminado racialmente. Expresaba sus angustias en la forma del baile cubano que oyó por casualidad cuando una conga cantó el estribillo de un son que rezaba *negro bembón*, siendo la bamba el distintivo del negro y por consiguiente objeto de constante mofa racista. Este estribillo –“¿ Porqué te pone tan brabo,/ cuando te dicen negro bembón,/ si tiene la boca santa,/ negro bembón?” (Guillén 1972a: 103)– le recordó a él que también tenía la bamba grande, su discriminación.

Por eso, la música sonera le pareció ser el medio adecuado tanto para expresar su condición de negro como para ser el vehículo de protesta antirracista. Sólo su lucha por la emancipación lo estimulaba a hacer uso del son semifolclórico y de elementos de las religiones sincréticas afrocubanas que, repito, no eran las suyas. Además, este patrimonio negro le permitió realizar, mucho mejor que mediante las técnicas específicamente futuristas, la innovación revolucionaria en su poesía y poética.

4. Afrocubanismo y vanguardismo

Y precisamente entre esta afropoesía guilleneana y las vanguardias mundiales hay un importantísimo rasgo común. Recordémonos lo dicho por García Marruz acerca del “espíritu de ruptura” vanguardista de Maples Arce mandando Chopin a la silla eléctrica. Esta iconoclastia se realiza en primera instancia mediante la destrucción del lenguaje. Martínez Estrada dice: “[...] tiene el castellano un vocabulario y una sintaxis que es preciso quebrar”. Sigue diciendo que Guillén “liquida la poesía de cultivo de arriba abajo, desde los temas y el lenguaje, el sentido o acepción gramatical de la palabra y la sintaxis hasta el ritmo, métrica, todos los convencionalismos del oficio poético [...]” (Martínez Estrada 1977: 7). Por eso “Guillén no entrará jamás en la poesía castellana y mucho menos será miembro de la Real Academia de la Lengua” (Martínez Estrada 1977: 70).

Pero todas las afirmaciones polémicas antitradicionalistas de Guillén en 1930 no se refieren a su poesía futurista, sino ¡a la afrocubana!, defendiéndose ante un público negro en el Ateneo de la capital cubana, público que se sentía ofendido por la poesía afrocubana, por sus versos negristas (Guillén 1980: 68). Y Martínez Estrada expresa sus brutalidades acerca de la iconoclastia de Guillén no respecto de su futurismo manso y domesticado, que no menciona y tal vez desconozca, sino de su poesía *afrocubana* salvaje, considerando como lingüísticamente subversivos los elementos del sociolecto negro, las deformaciones bozales fonéticas y gramaticales. Guillén, continua Martínez Estrada, destruye la lengua mediante la “desfiguración de la palabra” y la “reducción de vocablo a fonema (onomatopoeya)” (Martí-

nez Estrada 1977: 71), es decir, realiza la universal reducción vanguardista del significado al significante. Para Ruscalleda Bercedóniz, el afrocubanismo, si no el futurismo guilleneano, rompe “con sentimientos románticos y adornos modernistas” (Ruscalleda Bercedóniz 1975: 68). La innovación de Guillén, además de introducir en la lírica el lenguaje cotidiano, consiste en el empleo del bozal con intercaladas palabras africanas o palabras inglesas deformadas, dirigidas a turistas norteamericanos, sustituyendo los tradicionales galicismos o latinismos.

Otro rasgo más que comparte Guillén con la vanguardia mundial es el lenguaje oral. El tradicional lenguaje literario está muerto por estar escrito. La letra mata, el habla vivífica. Precisamente por eso Guillén habló en su discurso de 1930 de las “palabras momificadas” de la poesía, nunca utilizadas en la comunicación diaria. La vanguardia europea revolucionó también el lenguaje al rechazar la lengua escrita, emprendiendo “la tentativa de renovar el idioma literario por el recurso al idioma hablado, [...] al dialecto y argot, como lo hacían Döblin, Queneau, Céline, Joyce” (Gauger 1995: 100, trad.: H.-O. D.) –con sus irregularidades, su antinormativismo, su destrucción de la sintaxis, su preferencia por el sustantivo, su disminución del significado a favor del significante (Gauger 1995: 105).

El lenguaje de *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* y *West Indies Ltd.* no es más el del culto Yo lírico de los poemas modernistas y futuristas, sino el de personajes populares, de la calle. Mediante el diálogo entre estos personajes, Guillén introduce el castellano hablado de los habaneros. Este lenguaje oral, no escrito, esta oralidad arrabalera está llena de deformaciones fonéticas y gramaticales y de locuciones populares. Guillén dice *bemba* en vez de boca grande, *narice* en vez de nariz, *ponerse bravo* en vez de enojarse. “La reproducción de la lengua hablada de los barrios pobres habaneros [...] es ya uno de los elementos constitutivos de la expresión lingüística, agresiva e insurrecta” de Guillén (Morejón 1982: 60).

Como los demás vanguardistas, Guillén se destaca por su lenguaje sobrio, directo, desprovisto de tropos ya devenidos clichés: “En vez de la bonita metáfora tradicional usada, la palabra directa: por té se dice simplemente té, en vez del wordsworthiano *fragrant beverage drawn from China's herb*” (Gauger 1995: 96-97, trad.: H.-O. D.).

Mientras que la mayoría de los críticos habla de coincidencia, otros registran la vinculación entre afropoesía guilleneana y vanguardia. “Es evidente el nexo entre el negrismo cubano y las corrientes ideológicas de vanguardia”, afirma Valeri Zemskov (1982: 159). Según Augier, los *Motivos de Son* son de “cuna vanguardista” (Augier 1996/97: 13). Para Mullen, los minoristas cubanos constituían “a coterie of Cuba's white intelligentsia [...] fascinated with the creative potentiality of black culture through their association with the avantgarde” (Mullen 1998: 155). Un hecho significativo: a los *Motivos de Son* los acompañó en su primera publicación en *Ideales de una Raza* un dibujo cubista de un tambor negro de Karreno. De ahí que el afrocubanismo de Guillén sea un vanguardismo latinoamericano que comparte con la vanguardia mundial muchos rasgos, destacándose sin embargo por su originalidad que consiste en su carácter poliétnico y su multiculturalidad – fenómenos prácticamente inexistentes en aquel tiempo en Europa. La poesía de Gui-

llén forma, en resumidas cuentas, junto con la poesía pura de Mariano Brull y el transcendentalismo de Lezama Lima, el histórico vanguardismo cubano.

5. Vanguardismo, afrocubanismo, neomodernismo y poesía comprometida

La etapa siguiente es dominada por la crisis económica mundial, la dictadura militar, la guerra civil en España, el auge del fascismo, la segunda guerra mundial y finalmente por la revolución castrista. Guillén deviene poeta político y social entre *West Indies Ltd* (1934) y *Tengo* (1964). Contra toda espera, el compromiso político social, el comunismo y hasta el dogmatismo de Guillén no se traducen en su escritura que no enseña las recetas del llamado realismo socialista. Contra toda espera, tampoco encontramos profundas huellas del afrocubanismo cuyo caudillo ha sido Guillén, salvo unas variantes del imprescindible son, onomatopoeyas, jitanjáforas, “*percussion poetry and sound, rhythm*” (Kubayanda 1990: 89) y repeticiones (“y el boga, boga” – en *Canción en el Magdalena* (Guillén 1972a: 237)). Hay alusiones afromitológicas en la *Pequeña litania grotesca en la muerte del senador Mc Carthy* (Guillén 1972b: 26-27), pastiche del poema semiafrolclórico *Sensemayá canción para matar a una culebra* de 1934 (Guillén 1972a: 147), con las típicas repeticiones, onomatopoeyas y anáforas afrocubanas para conjurar no la muerte de la víbora, sino la del cazador de brujas.

Del futurismo sobrevive poco o nada. Me refiero al futurismo del propio Guillén. Pero el poeta cubano emplea, para sorpresa del crítico, formas no inventadas o introducidas por él, sino por Neruda, Vallejo, Maples Arce, Huidobro y otros vanguardistas no negristas. Así, la *Elegía a Jesús Menéndez* no es, a mi juicio, un conglomerado heterogéneo, sino un montaje vanguardista polifónico y cinematográfico de varias formas estróficas, múltiples versificaciones, distintos géneros de textos, una mezcla de poesía lírica y prosa periodística y publicitaria. Proliferan vanguardismos estilísticos tales como la enumeración caótica nerudiana, la acumulación de anáforas, la mezcla de elegía y caricatura, de versículos bíblicos y cotizaciones de la bolsa – elementos técnicos vanguardistas ya ensayados por el poeta en *West Indies Ltd.*, pero ahora magistralmente perfeccionados. Añade otros, postfuturistas, como el *zoom* cinematográfico: después de haber dibujado, como un pintor renacentista, el retrato del líder obrero en su gabinete de trabajo –en primer plano, muy de cerca, de modo que hasta se pueden distinguir los dientes–, el mismo protagonista aparece con un *zoom* como en una toma desde lejos, como una visión, caminando por los cañaverales.

El diario que a diario (1972) es posmoderno en su unión de varias clases de textos, de paratextos, de documentos reales y ficticios, ya no en forma de un montaje, sino de un *ensemble* dadaísta o surrealista. Es, “en lo formal [...] uno de los libros más audaces que conoce la más actual poesía cubana”, con una estructura “vertiginosa” (Morejón 1982: 315). Desmitifica y desconstruye no sólo la historia, sino, en una especie de contra o intertexto, la historiografía de Cuba. Es un periódico falsificado, un pastiche de la prensa colonial y neocolonial, que invierte el estilo y el tema de los avisos y editoriales al presentar, por ejemplo, a un blanquero negro

pregonando a esclavos blancos en el mercado (ESCLAVOS EUROPEOS (Guillén 1972b: 377-379)). Un vanguardismo más allá del futurismo y del afrocubanismo.

Hay más: este postvanguardismo lo combina Guillén con formas obsoletas – soneto, elegía, terceto, madrigal– en una mezcla con la cual logra singulares efectos poéticos, como si se fusionasen el siglo XIX y el siglo XX: A los 70 años de edad dice en un poema: “a veces tengo ganas de ser cursi” (Guillén 1972b: 334), teniendo en mente la *Elegía moderna del motivo cursi* (1929) ya mencionada. En *La rueda dentada* (1972) afirma: “cómo no ser romántico y siglo XIX,/ no me da pena,/ cómo no ser Musset”, para seguir hablando del “cuello-fino-modigliani”, de “tan espuma tan soneto tan madrigal” (Guillén 1972b: 337-338). En *Proposiciones para explicar la muerte de Ana* dice: “Ana murió de un mal casi romántico,/ Ana murió de un sonetazo” (Guillén 1972b: 315). Resulta extraño este giro neorromántico y neomodernista después de toda su fobia de joven poeta rebelde contra el romanticismo y el modernismo. ¿Nostalgia de un viejo por su juventud pasada? No solamente esto. Un epigrama de 1972 reza: “Joven, comprendo su desesperación y prisa. Pero creo,/ que para deshacer un soneto/ lo anterior es hacerlo” (Guillén 1972b: 326-327). Es más bien expresión de soledad de un viejo poeta todavía acostumbrado a sus ahora ya tradicionales u obsoletas formas estróficas frente a los jóvenes poetas que, exactamente como Guillén y los vanguardistas de antaño, desprecian la poesía tradicional, incluyendo en ella al anciano Guillén que se atiene, por protesta, más que nunca a su orfebrería poética neomodernista.

Bibliografía

- Augier, Angel (1996/97): “La transición vanguardista de Nicolás Guillén”. En: *Revista de Literatura Cubana*, XIV-XV, 27-29, pp. 5-13.
- AA. VV. (1983): *Coloquio sobre Nicolás Guillén*. Leiden: Rijksuniv. te Leiden.
- Carpentier, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Dépestre, René (1980): *Bonjour et adieu à la négritude. Suivi de travaux d'identité*. Paris: R. Laffont.
- Ellis, Keith (1983): *Cuba's Nicolás Guillén. Poetry and Ideology*. Toronto/Buffalo, NY/London: University of Toronto Press.
- Ellis, Keith/ Márquez, Roberto/Melon, Alfred (1980): *Tres ensayos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Fernández de Castro, José Antonio (1943): *Tema negro en las letras de Cuba (1608-1935)*. La Habana: Mirador.
- García Marruz, Fina (1997): *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión.
- Gauger, Hans-Martin (1995): “Sprache in der modernen Dichtung”. En: *Über Sprache und Stil*. München: C. H. Beck.
- Grossmann, Rudolf (1969): *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*. München: Max Hueber.
- Guillén, Nicolás (1972a): *Obra Poética*. Tomo 1. La Habana: Ed. de Arte y Literatura.
- (1972b): *Obra Poética* Tomo 2. La Habana: Ed. de Arte y Literatura.
- (1980): “Motivos literarios”. En: *Unión*, 4, pp. 182-194.

- Harmuth, Sabine/ Ingenschay, Dieter (2001): *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett.
- Kubayanda, Josaphat B. (1990): *The Poet's Africa. Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*. New York/Westport, CT/London: Greenwood Press.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1977): *La poesía de Nicolás Guillén*. Buenos Aires: Calicanto Ed.
- Morejón, Nancy (1982): *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Mullen, Edward J. (1998): *Afro-Cuban Literature. Critical Junctures*. Westport, CT/London: Greenwood Press.
- Osorio T., Nelson (1982): *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos 'Rómulo Gallegos'.
- (ed.) (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ruscalleda Bercedóniz, Jorge María (1975): *La poesía de Nicolás Guillén (cuatro elementos sustanciales)*. Río Piedras: Ed. Universitaria, Univ. de Puerto Rico.
- Santana, Joaquín G. (1987): *El joven Guillén*. La Habana: Abril.
- Schwartz, Jorge (1983): *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva.
- Zemskov, Valeri (1982): "Poesía negrista de las Antillas: orígenes, autores, historia". En: *Literatura latinoamericana del siglo XX*. Moscú: Academia de Ciencias de la URSS. Redacción "Ciencias Sociales Contemporáneas", pp. 142-204.

Antonio Melis

Perú del mundo: Vallejo entre indigenismo y vanguardia

“Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui 1928: 230). José Carlos Mariátegui publica por primera vez estas líneas en el semanario *Mundial* (núm. 319, 23 de julio de 1926). En el número sucesivo, del 28 de julio, completa la publicación de su ensayo sobre César Vallejo. Dos años más tarde incluye su trabajo como párrafo XIV del último de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Durante largo tiempo, la mayoría de la crítica sobre Vallejo ha cuestionado estas afirmaciones. En muchos casos, es evidente que los reparos se deben a una lectura parcial del texto. Para comprender el sentido exacto del análisis de Mariátegui, es necesario considerar todo el contexto en el que se sitúa. No se pueden olvidar, por ejemplo, las importantes aclaraciones sucesivas sobre el aspecto formal: “Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevo también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma” (Mariátegui 1928: 230). En estas palabras se encuentra una confutación previa de las acusaciones de “contenidismo” dirigidas contra el ensayo de Mariátegui. La contraposición con la obra precursora de Mariano Melgar, a comienzos del siglo XIX, se manifiesta sobre todo en este aspecto estilístico.

Después de haber colocado el primer libro de Vallejo en el ciclo simbolista, Mariátegui subraya que el simbolismo se presta esencialmente a la interpretación del espíritu indígena. Rompe así, desde el comienzo, la falsa dicotomía entre simbolismo y realismo. Se trata de una contraposición que ha nacido a partir de la experiencia literaria europea. Mariátegui, en esos años, está buscando nuevas categorías interpretativas para la literatura peruana, elaboradas sobre la base de su experiencia peculiar. La poesía de Vallejo es un terreno ideal de comprobación para su tarea.

El americanismo del poeta, según su intérprete, no es descriptivo ni localista, sino esencial. Aquí viene, tal vez, la parte más substantiva y lúcida de su exégesis: “Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico” (Mariátegui 1928: 232).

Antes de analizar algunos momentos fundamentales de la obra vallejana a partir de esas intuiciones, es importante considerar otro elemento. Existe una carta del poeta a Mariátegui que constituye un testimonio elocuente de su adhesión al ensayo que le dedicó en *Mundial*, un semanario en el que el mismo Vallejo colaboraba desde París. El 10 de diciembre de 1926 César escribe desde la capital francesa: “Varios pasajes de su cariñoso ensayo llevan tal voluntad de comprensión y logran interpretarme con tan penetrativa agilidad, que leyéndolos me he sentido como descubierto por la primera vez y como revelado en modo concluyente” (Mariátegui 1984, 1: 203).

En *Los Heraldos Negros* se encuentran las primeras manifestaciones de la relación del poeta con el mundo indígena. Por otra parte, el análisis de Mariátegui se funda sólo en los dos primeros poemarios, por obvias razones cronológicas. En *Los Heraldos Negros* existen algunas secciones y poemas que se ofrecen más fácilmente

te a nuestra aproximación. Pero, justamente recordando las palabras de Mariátegui, es necesario no detenerse en la superficie. Por ejemplo, no es arbitrario descubrir la nota india de la que habla Mariátegui en el mismo poema que abre el libro y le da su título. Por supuesto, en este mismo poema, se encuentran fragmentos de un lenguaje que procede de la tradición europea. Los “bárbaros atilas”, por ejemplo, pertenecen evidentemente a un repertorio ajeno a la cultura andina. El mismo “odio de Dios” se remonta a ascendencias “malditas” que proceden de fuentes tardo-románticas.

Pero al mismo tiempo, dentro del propio lenguaje heredado del romanticismo y el modernismo, se insinúa una nota diferente y disonante. Piénsese, por ejemplo, en el mismo sintagma “heraldos negros”. Desde el punto de vista formal, puede leerse como una imagen transplantada. Pero, si observamos en forma más cuidadosa su simbolismo, dentro de su contexto, se asoma una posible pista andina. El anuncio de la muerte es un motivo constante en la tradición indígena. José María Arguedas, algunos años más tarde, hablará en varios textos de la *chiririnka*, la mosca azul que señala la muerte inminente (Arguedas 1983a: 204). Por otra parte es una metáfora que aparece ya, por lo menos, en la época colonial. El *Apu Inka Atawallpaman*, de fecha incierta, pero posiblemente del siglo XVIII, presenta esta misma imagen. No hay que olvidarse que justamente José María Arguedas es el traductor al castellano de esta espléndida elegía (*Apu Inca* 1955: 10). Imágenes parecidas se encuentran también, anteriormente, en la obra de Waman Puma, en la sección de su *Nueva Corónica* dedicada a las “Abuciones” (Poma de Ayala 1980: 255).

A partir de esta consideración anacrónica, donde un texto sucesivo ilumina retrospectivamente textos anteriores, tendremos que hacer una lectura sintomática de estos primeros versos. Justamente porque *Los Heraldos Negros* es un libro de coexistencia conflictiva entre diferentes tensiones, es necesaria una selección dentro de su estructura. Existe toda una zona del poemario impermeable a las sugerencias del mundo indígena. Se trata, en general, de las composiciones que tienen una deuda más evidente con la literatura anterior. La sección titulada “Plafones ágiles” es un ejemplo coherente de ese estilo. Sin embargo, incluso en estos poemas, se insinúa una nota contrastante. En una de las piezas de esta primera parte, “Ausente” (Vallejo 1991: 81), seguramente una de las más logradas, dentro de un lenguaje saturado de elementos simbolistas y modernistas, se percibe una nota heterogénea. En el mismo primer verso “La mañana en que me vaya”, encontramos el eco de un yaraví andino. Es interesante observar que el mismo motivo vuelve en la última composición de “Terceto autóctono”, dentro de la sección “Nostalgias imperiales” (Vallejo 1991: 134).

Por otra parte, dentro de secciones que parecen evocar las raíces indígenas, el discurso es asimismo complejo. La ya citada “Nostalgias imperiales”, por ejemplo, evoca atmósferas incaicas desde su mismo título. Esto, sin embargo, no implica ninguna correspondencia mecánica con un “sentimiento indígena”, para utilizar la expresión de Mariátegui. A veces se trata de formas que pertenecen al “incaísmo” modernista, ya presente en Abraham Valdelomar. En este caso, coexisten con atisbos de una sensibilidad diferente. A veces los dos elementos se encuentran dentro

de una misma composición. Por ejemplo, en el poema que encabeza la sección, al lado de imágenes de ascendencia modernista, encontramos algunos vocablos que evocan un mundo indígena aldeano (Vallejo 1991: 119). Todos estos sonetos registran esa oscilación. La utilización de términos quechuas puede parecer, a veces, meramente decorativa. Casi siempre se trata de vocablos relacionados con el Tawantinsuyu. Piénsese, por ejemplo, en el “corequenque desterrado” del tercer soneto (Vallejo 1991: 123). Se trata de un ave fabulosa, vinculada con la dinastía incaica. Aquí tiene la función de símbolo de un mundo vencido y añorado. Pero, tal vez, hay que buscar el sentido más profundo de esta evocación en otros animales. Una vez más, resulta sugerente el diagnóstico mariateguiano. Hay que evitar el camino más fácil y banal, fundado en el mero referente. No es la cita de animales andinos la que garantiza la autenticidad de su indigenismo. Puede ser, más bien, la relación afectiva que se establece con ellos. Una vez más, un autor sucesivo en el tiempo como Arguedas ilumina retrospectivamente esos textos. En el tercer soneto de “Nostalgias imperiales” citado arriba encontramos unos bueyes, que se representan como “viejos curacas”. El buey, obviamente, no es un animal andino. Hasta se puede suponer una reminiscencia de un célebre poema de Rubén Darío, un poeta decisivo en este primer período de Vallejo:

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros

(Darío 1961: 778).

Pero la nota personal, en Vallejo, la ofrece la comparación inédita. Nos indica un camino de lectura fundado justamente en los procesos de contaminación cultural. Críticos como Roberto Paoli (1981) y, más recientemente, Ricardo González Vigil (Vallejo 1991), han ofrecido importantes aportes para enfocar este aspecto. El sincretismo es un elemento fundamental de esta operación literaria. Es, al mismo tiempo, una señal del aspecto más novedoso de su indigenismo.

Vallejo percibe, tal vez en esta fase instintivamente, que la tradición indígena se mezcla con los aportes de la cultura y especialmente de la religión europea. El verso “la eucaristía de una chicha de oro” (Vallejo 1991: 117) es un ejemplo elocuente de este procedimiento. El elemento indígena se funde, a través de la metáfora, con el elemento cristiano. El “mugir de vaca” que “se aceita en sueño y emoción de huaca” (Vallejo 1991: 123) en el soneto que se abre con la imagen ya comentada de los bueyes, sugiere una relación más íntima con el substrato andino. “Huaca”, como se sabe, es una palabra estratégica en el quechua. Ya en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso se registra la protesta del autor contra los malentendidos de los españoles (Garcilaso de la Vega 1976, 1: 66-72). “Huaca”, aclara Garcilaso, no significa ídolo, aunque puede contingentemente coincidir con esa representación. Su campo semántico, en realidad, es mucho más amplio. Indica, en efecto, lo sagrado, no identificado en forma fija en un lugar o en un objeto, sino más bien difundido en toda la naturaleza y el mundo humano. En el sintagma vallejianiano se percibe todo el espesor del vocablo.

Es importante, asimismo, subrayar la imagen del apóstol Santiago, patrono de su pueblo natal, como “moderno dios-sol para el labriego” (Vallejo 1991: 140). En general, el tema del sol es insistente en esta parte de la poesía vallejiána. Pero tal vez no representa el elemento más genuino de su indigenismo incipiente. Se advierte, a pesar de las intuiciones sobre el sincretismo, el riesgo del estereotipo. Lo mismo se puede decir con respecto al empleo de neologismos modelados a partir del quechua, como *tawashando* (Vallejo 1991: 127) o *aquenando* (1991: 130). A propósito del empleo de vocablos indígenas, no es inútil recordar que en el Departamento de La Libertad el idioma autóctono ha ido retrocediendo hasta la casi desaparición. En este sentido, el quechua es para Vallejo una lengua exótica.

En otros casos, es justamente la acumulación excesiva de quechuismos la que delata cierto artificio. Un ejemplo típico de esta actitud es el poema “Huaco” (Vallejo 1991: 136). Al lado del título, aparece en el poema todo un repertorio de términos alusivos al mundo andino: *corequenque*, *llama*, *yaraví*, *cóndor*, *coricanchas*, *punas*. Pero esta auténtica congestión de términos no llega a cuajar en un mensaje logrado.

Una vez más, habrá que seguir la huella del sentimiento indígena en otras composiciones, tal vez totalmente ajenas a los vocablos quechuas. Pienso, por ejemplo, en algunos poemas, donde el sentimiento cristiano se mezcla con la protesta social. Algunos anuncios de esta actitud se encuentran ya en los poemas juveniles no recogidos en un libro. Pero se acentúa en algunos poemas de *Los Heraldos Negros*. El rasgo común de estas composiciones es una atmósfera afectiva que no corresponde a los cánones de la poesía romántica o modernista. Son poemas donde se detecta la presencia de un espíritu comunitario que no puede explicarse sólo con la influencia cristiana. Al mismo tiempo se manifiesta una actitud de disconformidad con respecto a un orden social injusto. En otras palabras, dos elementos fundamentales de su recorrido poético son presentes ya en el primer libro, aunque en forma contradictoria. Falta, por el momento, el elemento vanguardista.

Trilce, como se sabe, representa un viraje radical en su itinerario. En cierto sentido, es el libro más vanguardista de la poesía hispanoamericana. Por otra parte, su vinculación con la vanguardia internacional es muy dudosa. Se trata, esencialmente, de un vanguardismo espontáneo. Pero esta actitud experimental no está en contradicción con el tema social y las sugerencias indigenistas. Desde este punto de vista, constituye el primer episodio memorable de la fusión de vanguardismo e indigenismo que caracterizará la década de los veinte en la poesía peruana. En este aspecto también, Vallejo llega a sus resultados poéticos sin ningún diseño programático. De hecho, se registra una coincidencia entre esas instancias en el fuego de su creación poética. En una época sucesiva, la que coincide con su estadía europea, la reflexión teórica acompañará, en forma de contrapunto, la nueva práctica de su escritura.

El “sentimiento indígena” se encuentra en los poemas hogareños, que representan un enlace con el primer libro. Se trata de ese residuo irreductible que queda, frente a cualquier tentativa de inscribir esos poemas dentro de la tradición de la poesía familiar. Se advierte la presencia de una atmósfera patriarcal, que confiere

una especial gravedad a los poemas. El poema III (“Las personas mayores”) (Vallejo 1991: 232) ofrece un ejemplo paradigmático de esta actitud. Las “dobladoras penas”, que asustan al mismo tiempo niños y gallinas, pertenecen a la cultura popular andina. Una vez más, en Arguedas podemos encontrar una clave preciosa para percibir el significado profundo de estas imágenes. El escritor, en su actividad antropológica, ha recogido muchos cuentos de “aparecidos” y de “penas” (Arguedas/Izquierdo Ríos 1941). En su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, alude a esa especialización adquirida como narrador oral, cuando habla de su relación amistosa con Roberto Parra (Arguedas 1983b: 23-24). Otro elemento peculiar de este y otros poemas de la misma tónica es la coloquialidad. No se trata de un procedimiento asimilable mecánicamente a la que se llamará más tarde “poesía conversacional”. Aquí también lo que cuenta es el “residuo”: o sea, la intimidad profunda y entrañable, que nos remite a un contexto social diferente con respecto al mundo urbano. Dentro de ese marco, cabe nuevamente la representación sincrética.

Aunque sea de paso, vale la pena aludir a la prosa de Vallejo contemporánea de sus primeros poemarios. En las piezas líricas de *Escalas*, por ejemplo, la evocación desde la cárcel de la familia patriarcal perdida encuentra su fórmula en la imagen de los hermanos (la “numerosa familia” de *Trilce*), “como los carrizos de una antarra” (Vallejo 1998: 51).

Durante el período europeo se produce un largo corte en su producción poética. Sin embargo, en las crónicas que envía a periódicos peruanos –y que representan su fuente casi única de ingresos económicos– no faltan referencias a su condición de emigrado y a la vinculación con su patria lejana. Se queja de la insensibilidad de Europa hacia la problemática latinoamericana. Trata de valorar la literatura peruana contemporánea, destacando significativamente las expresiones autóctonas y las que define como “internacionales” (Vallejo 1997: 17). Incluso cuando describe encuentros y entrevistas con escritores latinoamericanos en París, no deja de destacar los rasgos que los vinculan con las cuestiones indigenistas. En Alcides Arguedas, por ejemplo, descubre un “oráculo aimara”, con un “acento ventoso de pastor de vicuñas”: “Lo he visto y me he sentido en mi dulce cadena de montañas” (Vallejo 1997: 34-35).

En otro artículo exalta a diferentes figuras de la literatura peruana, como Francisco García Calderón, Federico More, Antenor Orrego, José Carlos Mariátegui (Vallejo 1997: 39-41). Hablando de los grandes periódicos latinoamericanos, manifiesta su rechazo del folklore y la mera arqueología, expresándose contra el lugar común y el retórico celestinaje (1997: 43-45). En estos mismos artículos, más adelante, empieza a ocuparse de las vanguardias, especialmente del surrealismo. Al comienzo su aproximación es sobre todo descriptiva. Pero progresivamente madura su conocido repudio de esta experiencia, declarado con particular vehemencia justamente contra el surrealismo. En estos textos se encuentran otros testimonios importantes de la atención de Vallejo hacia la experiencia estética contemporánea. Expresa reiteradamente su profunda admiración por el arte negro. A partir de la valoración del músico Erik Satie, desarrolla una serie de consideraciones sobre la necesidad de “matar el arte a fuerza de libertarlo” (Vallejo 1997: 170). Termina

auspiciando “[...] que el acto de emocionar sea un acto literalmente natural” (1997: 170). Elabora también una clara toma de posición contra la literatura didáctica, a partir de una reflexión sobre la obra de Victor Hugo: “Las doctrinas políticas del poeta son nubes, soles, lunas, movimientos vagos y ecuménicos, encrucijadas insolubles, causas primeras y últimos fines” (1997: 189). Pero seguramente uno de los momentos cumbres de su elaboración es el artículo bien conocido sobre “Poesía nueva” (1997: 198). Aquí aclara con gran lucidez que no es suficiente una renovación del léxico para crear un arte auténticamente novedoso. La poesía nueva, concluye Vallejo, casi no se distingue de la antigua.

Más adelante se asoma con fuerza en sus escritos el reflejo de una nueva actitud militante. Un momento cumbre de este proceso es su auténtico grito: “Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres” (1997: 232-233). A veces los motivos se cruzan en las mismas páginas, como en un artículo donde se fustiga la nueva retórica vanguardista que repite las formas antiguas (1997: 291-294). Pero al mismo tiempo se propone una distinción entre la autoctonía verdadera y la falsa: “La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* afectivamente, aun cuando no se diga” (1997: 293). La raza indígena, en otro artículo, se presenta como la única barrera contra el imperialismo (1997: 384). En un trabajo de divulgación (1997: 42) subraya lúcidamente que la República ha sido más cruel que la Colonia hacia el indio. Cuando vuelve a la poesía, la presencia del Perú indígena es menor desde el punto de vista cuantitativo, pero no menos significativa. Mejor dicho, en esta fase desaparecen totalmente las referencias meramente exteriores. En su lugar, hay alusiones irónicas a los estereotipos relativos al país andino.

El tema del anuncio funesto vuelve a asomarse en el poema en prosa que empieza con la frase “Las ventanas se han estremecido” (1997: 454-457). Aunque no se conoce a ciencia cierta su fecha de composición, parece remontarse a los primeros años de su estadía europea. Se refiere a su experiencia de hospital de octubre de 1924 cuando, como sabemos a través de su epistolario, fue operado de una hemorragia intestinal. En la sección “E” del poema aparece una mosca perturbadora “sirviendo a la causa de la religión” (Vallejo 1991: 455). Su vinculación con la ya nombrada *chiririnka* andina se manifiesta claramente en el período que sigue: “A la hora de la visita de los cirujanos, sus zumbidos no perdonan el pecho, ciertamente, pero/ desarrollándose luego, se adueñan del aire, para saludar con genio de mudanza, a los que van/ a morir” (1991: 455).

El recuerdo de la patria lejana estalla desde los primeros versos en el poema “Fue domingo en las claras orejas de mi burro” (1991: 528). Casi tautológicamente, el segundo verso aclara que se trata “de mi burro peruano en el Perú” y agrega, con una típica fórmula vallejana, en función de anticlímax, “(Perdonen la tristeza)”. Es evidente la analogía con el verso “así se dice en el Perú -me excuso” de “Ello es que el lugar donde me pongo” (1991: 705). Los “cerros retratados” se introyectan como “cerros horizontales de mi pena”. Pero es sobre todo en “Telúrica y magnética” donde se concentran todos los motivos de la memoria peruana (1991: 545-546). El adjetivo “peruanísima”, en el primer verso, señala elocuentemente la adhesión a

su tierra. La exaltación, como treinta años más tarde en un poema quechua de Arguedas (1983c), tiene como fundamento la agricultura del Perú autóctono. “¡Suelo teórico y práctico!” es la definición que el poeta da de la tierra andina, con un evidente eco del lenguaje marxista. Los “Surcos inteligentes”, los “Papales, cebadales, alfalfares” – definidos “cosa buena!”, representan la sabiduría milenaria de los pueblos andinos. La nota irónica se expresa en la célebre exclamación despectiva: “¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!”. La identificación auténtica con el mundo animal de los Andes se realiza más bien en el verso: “¡Auquéñidos llorosos, almas mías!”. A partir de estas premisas se manifiesta la afirmación clave del poema:

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!

Esta síntesis de lo particular y lo universal se remata poco antes del final en el terreno de la humanidad andina: “¡Indio después del hombre y antes de él!”.

La crítica ha captado sólo hasta cierto punto las profundas implicaciones de este poema. En general ha puesto agudamente en evidencia el empleo de categorías marxistas, vinculadas con la que Julio Vélez ha definido como la “estética del trabajo” (Vélez 1988). Pero, salvo algunas excepciones, ha quedado al margen de la mayoría de las lecturas la especificidad andina del poema. En realidad, este texto representa la culminación de los temas detectados en sus primeros libros. Superadas las oscilaciones entre la aproximación exterior y la representación íntima del mundo indígena, el poeta asume ese universo como un punto de referencia decisivo para interpretar toda la realidad humana.

En este sentido, otro poema de extraordinario valor, como “Los mineros salieron de la mina” (Vallejo 1991: 555-556), resulta menos representativo desde la perspectiva de este discurso. Aunque es indudable que en su trasfondo actúa el recuerdo de la experiencia peruana, en estos versos predominan los rasgos generales. En los trabajadores de las minas el poeta identifica el símbolo de una civilización fundada en el trabajo. Pero es en “Telúrica y magnética” donde confluyen, en una síntesis ideal, vanguardismo, etnicidad y compromiso político. La vanguardia, despojada de sus aspectos más epidérmicos, se manifiesta en un lenguaje poético profundamente renovado. El indigenismo, como ya se dijo, ha abandonado todo aspecto meramente referencial y encarna los valores profundos de una civilización edificada a partir de una alianza entre el hombre y la naturaleza. El compromiso político, en conformidad con lo que el poeta había expresado a nivel teórico, no presenta ninguna forma de voluntarismo ideológico y programático, sino que sabe unir perfectamente el diagnóstico sobre el presente con la proyección utópica hacia el futuro.

Su último poemario, *España, aparta de mí este cáliz*, volverá a proponer una simbiosis parecida de estas instancias. Si bien es cierto que en sus versos no aparecen referencias directas al Perú, Roberto Paoli ha aclarado en páginas muy iluminadoras que en este mensaje extremo de Vallejo la figura del indio comunero es el substrato ideal que alimenta su imagen del héroe miliciano (Paoli 1981).

César Vallejo representa una cumbre inigualable de la experiencia poética peruana y latinoamericana. Pero vale la pena investigar, a partir de su poesía, esta combinación con el indigenismo y el compromiso político como el sello distintivo de buena parte de la parábola original del vanguardismo en el país andino.

Bibliografía

- Apu Inca Atawallpaman. Elegía quechua anónima* (1955). Recogida por J. M. Farfán. Traducción de José María Arguedas. Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.
- Arguedas, José María (1983a): “La agonía de Rasu-Ñiti”. En: *Obras completas*. Tomo 1. Lima: Editorial Horizonte, pp. 203-209.
- (1983b): “El zorro de arriba y el zorro de abajo”. En: *Obras completas*. Tomo 5. Lima: Editorial Horizonte, pp. 9-206.
- (1983c): “Huk Doctorkunaman Qayay”. En: *Obras completas*. Tomo 5. Lima: Editorial Horizonte, pp. 251-257.
- Arguedas, José María/Izquierdo Ríos, Francisco (1941): *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Selección y notas de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. Lima: Imprenta del Ministerio, 1941.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1961.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1976): *Comentarios Reales de los Incas*. 2 tomos. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mariátegui, José Carlos (1928): *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- (1984): *Correspondencia (1915-1930)*. 2 tomos. Introducción, compilación y notas de Antonio Melis. Lima: Biblioteca Amauta.
- Paoli, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: D’Anna, 1981.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman [Waman Puma] (1980): *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. 3 tomos. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducciones y análisis textual del quechua por Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI.
- Vallejo, César (1991): *Obras completas. Tomo 1. Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (1997): *Obras completas. Tomo 2. Artículos y crónicas (1918-1939). Desde Europa*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (1998): *Novelas y cuentos completos*. Prólogo, edición y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones COPE.
- Vélez, Julio. “Introducción”. En: Vallejo, César: *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparte de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 13-70.