



[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
31 | Año XII | Mayo de 2022



Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

[*sic*]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[*sic*] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

Integra la lista de socios fundadores de AURA
(Asociación Uruguaya de Revistas Académicas).

palabras clave: revista arbitrada de literatura - aplu - [*sic*].

sic

(Del lat. sic, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay

Año XII - # 31 | mayo de 2022

Comisión Directiva de APLU

Presidente: Álvaro Revello

Vicepresidente: Graciela de Medina

Secretaria: Alejandra Dopico

Tesorero: Juan Carlos Albarado

Vocal: Elvira Blanco Blanco

Consejo editor de la revista [sic]

Elvira Blanco Blanco

Luis Bravo

Óscar Brando

María del Carmen González de León

Álvaro Lema Mosca

Elena Romiti

Gabriela Sosa San Martín

Coordinador académico del presente número:

Marcos Wasem

Responsables de edición:

Elvira Blanco Blanco

María del Carmen González de León

Álvaro Lema Mosca

Consejo académico de lectura:

Hugo Achugar

Alfredo Alzugarat

Iaranda Barbosa

Carina Blixen

Margarita Carriquiri

Sandra Escames

Norah Giraldi Dei Cas

Gustavo Martínez

Claudia Pérez

Germán Pitta

Charles Ricciardi

Leonardo Rosiello

André Sena Wanderley

Kildina Veljacic

Lectores especializados para este número:

Letícia Collazo

Alejandro Gortázar

Marissel Hernández Romero

Alex Lima

Carmen Martín Quijada

Pablo Roberto Muñoz

Corrección general: Mariela Oreggioni y Ana Gómez

Corrección en portugués: Silvio Alfonso

Corrección en inglés: Mauricio de Vasconcellos

Diseño de logo de APLU:

Mariana Pérez Balocchi

(en base a diseño original de Alicia Cagnasso)

Imagen de tapa: Adobe Stock

Diseño: Karina Rojas

Diseño interior: Mastergraf S.R.L.

Revista [sic]. Año XII # 31/ mayo 2022

ISSN: 1688-938X

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley 16099.

Indexada en latindex.unam.mx

AURA (Asociación Uruguaya de Revistas Académicas)

Disponible en Open Journal System

APLU

18 de Julio 1825 ap. 401 C.P. 11 200

Telefax (+598) 2403 6506

revistaaplu@gmail.com

revistasic.uy

Edición digital:

Mastergraf S.R.L.

Bvar. Artigas 4678

Tel.: 2303 4760*

Montevideo - Uruguay

www.mastergraf.com.uy

SUMARIO

5. Editorial: 1922-2022. Un centenario descentrado

ARTÍCULOS

8. La transculturación poética: Trilce, de César Vallejo
Gustavo Lespada

22. La piqueta fatal del progreso
Aarón Lubelski

29. Vicente Huidobro: pa(i)saje cubista para una poética creacionista
Luis Bravo

47. A construção da Semana
Raúl Antelo

55. La odisea moderna de dos lobos esteparios
Beatriz Rodríguez Posadas

66. Cartografías de la negritud en la cultura uruguaya. Un agujero que discute el canon
Agustín Arias
Luis Olivera

78. Cinco vueltas de Hélice
Marina von der Pahlen

88. Voz propia, mirada oblicua y el peso de la historia en Jacob's Room, de Virginia Woolf
Lindsey Cordery

RESEÑAS

99. Ha tiempo, ni antes ni después. Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras
Alejandra Dopico

102. La Commedia: huellas y diálogos intertextuales
Vanesa Artasánchez

104. Radiografía del proceso creador. El palimpsesto intencionado.
El proyecto literario de Felisberto Hernández
Óscar Brando

106. La bicicleta que tenía bigotes: (re)significación de Angola a través de la levedad de la mirada infantil
Surian Seidl

108. No le temo a mi deseo. Lo que aprendí de las bestias, de Albertina Carri
Soledad Castro Lazaroff

Editorial

1922-2022. Un centenario descentrado

Los centenarios siempre son excusas arbitrarias para conmemorar hitos, en este caso, en el terreno de las letras y las artes. Época de eclosión vanguardista, 1922 tuvo, como coordenadas latinoamericanas, la publicación de *Trilce*, de César Vallejo; la Semana de Arte Moderno de San Pablo, evento de largada del Modernismo brasileño; la publicación de *Andamios interiores: poemas radiográficos*, primer poemario de Manuel Maples Arce, que ponía en práctica el programa estridentista; *Veinte poemas para leer en el tranvía*, de Oliverio Girondo... Como contrapunto a estas irrupciones vanguardistas aparecían obras clave de la escritura de mujeres posmodernistas: *Desolación*, de Gabriela Mistral, y *Raíz salvaje*, de Juana de Ibarbourou. Si se amplían las coordenadas geográficas, en ese mismo año veían luz el *Ulysses*, de James Joyce; *The Waste Land*, de T. S. Eliot, y *Jacob's Room*, de Virginia Woolf. Era también una época fermental en el cine: en 1922 aparecen *Nanook of the North*, considerada la primera película de carácter documental, y el *Nosferatu*, de Murnau, película emblemática del expresionismo alemán que sería la primera de varias encarnaciones cinematográficas de Drácula. Cine y literatura entablan sus relaciones mutuas a través de las vanguardias, que toman prestadas las nuevas técnicas del montaje cinematográfico para aplicarlas a las técnicas de composición literaria.

Tomar este corte sincrónico de un año marcado por estos y otros acontecimientos de orden cultural y literario no significa limitar en absoluto la mirada al año 1922, sino entender estos acontecimientos como síntomas de una época. En ese año aparecen varios mojones de la etapa de la modernidad estética que se desarrollaba en el período de entreguerras, etapa que cambió para siempre la faz de las artes y las letras. Pero al acontecimiento hay que entenderlo en el sentido que, partiendo de la filosofía de Whitehead, confiere Gilles Deleuze al término en *El pliegue*:

El acontecimiento es una vibración, con una infinidad de armónicos o de submúltiplos, como una onda sonora, una onda luminosa, o incluso una parte de espacio cada vez más pequeña durante una duración cada vez más pequeña. Pues el espacio y el tiempo no son límites, sino las coordenadas abstractas de todas las series (Deleuze, pp. 102-103).

Frente a la fotografía, o al estado de situación entre jugada y jugada en la partida de ajedrez —la mirada sincrónica—, este número de *[sic]* adopta otra forma de razonamiento, opuesta y complementaria, que realiza un movimiento inverso: uno de carácter centrípeto que permite ver, también desde el pasado y el futuro, la confluencia de tensores sobre el hecho aislado. Esta segunda manera, que —siempre siguiendo a Whitehead— privilegia el proceso, permite ver, en este momento de los años veinte, no solo un conjunto de hitos, sino también el reverso que se da a lo largo de la década. Así, como muestra el artículo de Aarón Lubelski, los procesos de desarrollo urbanístico que la ciudad de Montevideo emprende en ese tiempo impactan en las comunidades afro de la franja sur de la ciudad en expansión, y ese proceso tuvo como consecuencias el desplazamiento de esas comunidades, que experimentarían luego sucesivos desalojos a raíz de distintos proyectos de modernización urbana. Lubelski analiza la colección de relatos *Malditos*, de Elías Castelnuovo, publicada en 1924, que

desde la perspectiva naturalista propugnada por el grupo bonaerense de Boedo (al que se había unido una vez ubicado en Buenos Aires) deja un testimonio de la situación social del antiguo barrio Reus al Sur al momento de emprender la construcción de la rambla urbana. Paradójicamente, esos años veinte son también los del interés inicial del folklorismo uruguayo por la cultura de la negritud: aparecen *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (1926), y *Raza negra*, de Ildefonso Perda Valdés (1929), cuyo lugar en el imaginario nacional uruguayo abordan Agustín Arias y Luis Olivera.

Por eso se puede hablar de un centenario descentrado. Los mojones históricos a los que hacíamos alusión al comienzo se sitúan sobre el fondo heterogéneo determinado por las discontinuidades de la modernización. Se podría decir que los hechos relevantes, notables, impactantes que se producen en 1922 actúan como catalizadores, dinamizadores de explicaciones más vastas que los incluyen y desbordan. No hay Semana de Arte Moderno sin la exposición anterior de Anita Malfatti ni los cuadros futuros de Tarsila do Amaral; tampoco sin los arrestos nacionalistas, regionalistas, antiimperialistas. No hay *Trilce* sin *Heraldos negros*, sin *Poemas de París*, sin *Amauta* y Mariátegui; ni hay *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Girondo, sin la revista *Proa*, sin *Prisma*, *Revista Mural* o sin *Martín Fierro*. También lo histórico irrumpe, con el ascenso del fascismo a partir de la marcha a Roma, en ese 1922. ¿Habría habido futurismo sin ese acontecimiento, que hizo de Marinetti un propagandista del fascismo? Del mismo modo, ¿sería dable entender la antropofagia que surge en Brasil en la Semana de Arte Moderno sin la confrontación con el ala fascista que representaba el manifiesto de *Anta* y la movida *verdeamarelista*?

Así, el abordaje de *Trilce* que hace Gustavo Lespada enfatiza su lugar dislocado respecto a las vanguardias. Vallejo, en rigor, no pertenece a ningún movimiento vanguardista. En contacto con los movimientos de su tiempo, supo mantenerse a una distancia crítica de todos ellos. La lectura de Lespada interpreta esa distancia desde la subjetividad latinoamericana que manifiesta César Vallejo: su obra es la expresión de registros populares, toma por asalto el lenguaje poético desde el habla indígena y mestiza. Ello genera un efecto de trastocamiento que desemboca en el hermetismo vanguardista, pero desde otro lugar, no desde el programa consciente dictado en un manifiesto, sino por efecto de una minorización del lenguaje desde los márgenes. Del mismo modo, la lectura que ofrece Raúl Antelo de la Semana de Arte Moderno en Brasil y la antropofagia del Modernismo brasileño no es tanto el acto de fundación de un arte nacional —construcción a posteriori, en definitiva, de élites que oponen la modernidad de ese *arte moderno* al caudillismo de los regionalismos—, apunta contra un arte centrado en la búsqueda de una totalidad nacional y que engancha con redes internacionalistas de solidaridad articuladas desde la izquierda latinoamericana.

Centrados en las vanguardias, los artículos de Luis Bravo y Marina von der Pahlen abordan la poesía visual del chileno Vicente Huidobro y la revista vanguardista ecuatoriana *Hélice*. A partir de la relación con el cubismo, el artículo de Bravo se centra en el lugar que la exhibición de Huidobro de «poemas pintados», realizada en París en 1922, ocupa en el proceso de migración de la poesía hacia los objetos verbivocovisuales que harían eclosión en la segunda mitad del siglo. En un sentido similar apunta el trabajo sobre la revista *Hélice*, que aprovecha las posibilidades de las novedades técnicas de la impresión para crear un material en el que se busca un equilibrio entre literatura e imagen, a partir de la fotografía. El rol que la experimentación gráfica tuvo en las vanguardias queda patente en estos dos trabajos, que exploran la bisagra en la que la poesía resulta dislocada y se va transformando en una modalidad de arte multimedial.

Finalmente, los trabajos pertinentes a la literatura europea, relativos a las obras de Virginia Woolf, James Joyce y Hermann Hesse. En su trabajo sobre *Jacob's Room*, Lindsey Cordery elabora la noción de «mirada oblicua», signada por la duda y la sospecha, como perspectiva narrativa de su novela. Por su parte, en el artículo comparativo de Beatriz Rodríguez Posadas, se analiza a los personajes Harry Haller, de *El lobo estepario*, y Leopold Bloom, de *Ulysses*. Ambos personajes, afirma la autora, son representantes de esa personalidad escindida que, en las etapas de la modernidad establecidas por Marshall Berman, correspondería a la etapa revolucionaria, donde conviven lo moderno y lo premoderno. Esa caracterización, a contrapelo con su tiempo, tiene como consecuencia la soledad absoluta de los personajes. En ambos casos, asistimos a un gran abandono del yo como fundamento de la subjetividad.

Entendido como acontecimiento engarzado en un proceso, el centenario de 1922 invita a una reflexión sobre las vigencias, los significados de aquellas transformaciones desde el presente. Es posible reconocer en aquellos momentos históricos tensiones que nos interpelan. Habría que ver si la respuesta que las artes dieron a

aquel contexto, su reflexión indirecta, no conecta con el sentido de urgencia y crisis del presente, con las pulsiones fascistas cada vez más reconocibles en el globo, que remiten en definitiva a aquella época. También la aparición de tecnologías tales como el cine y la radio cambiaron el espacio de la materialidad artística, sumando nuevos medios. La comprensión del impacto mediático sobre las artes en general puede aportar herramientas de comprensión sobre la incorporación de tecnologías, en particular, nuestra propia experiencia con la web. Estos paralelos históricos pueden parecer arbitrarios, pero no lo son tanto si se piensa que, en buena medida, aún somos herederos de las transformaciones estéticas que se dieron en ese período.

Marcos Wasem
2022

La transculturación poética: *Trilce*,¹ de César Vallejo

Gustavo Lespada

Universidad de Buenos Aires

Soy un tupí tañendo un laúd.

Mario DE ANDRADE

1. Introducción

La crítica ha destacado la singularidad de una poesía que fue capaz de reunir la exploración más radical del lenguaje con el compromiso social más contundente, sobre todo en la última etapa de los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Esta atípica convergencia no es ajena al deslizamiento entre el sentido figurado y el directo sin solución de continuidad: los juegos fónicos y las complejas metáforas alternan con usos y términos provenientes de la oralidad y cargados de referencias sociales, aunque sin conexión lineal con el referente. Pero, además, esta poesía encarna la heterogénea conjunción producida por el impacto de la modernidad y la persistencia de la cultura originaria y, por ello, también es ejemplar como respuesta estética de un continente a la depredación etnocida de la conquista. En este sentido, si bien el concepto antropológico de *transculturación* tomado de Fernando Ortiz fuera adaptado y desarrollado por Ángel Rama para la narrativa latinoamericana en su etapa de trascendencia de regionalismos e indigenismos, entendemos que también puede aplicarse a una poesía como la de Vallejo, que, justamente, inserta elementos medulares de la identidad andina en un registro universal actualizado, descartando estereotipos y lugares comunes —tanto sea del nativismo pintoresquista de Santos Chocano o García Calderón como del futurismo mimético de los epígonos americanos de Marinetti—, a la vez que impregna y subvierte de oralidad autóctona la escritura del conquistador. Como ninguna otra esta poesía se conforma como *neoculturación raigal*, pero a la vez con una plasticidad que le permitió superar la asimetría del conflicto modernizador, como en la narrativa lo hicieron Juan Rulfo, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, entre otros (Rama, 1982, pp. 75-96).

Aunque ya en *Los heraldos negros* (1919) se perfilaban temas y procedimientos de esa búsqueda del sonido propio —a la manera en que se temple un instrumento musical—, creemos que la herramienta poética de Vallejo se termina de forjar en *Trilce* (1922). Respecto de la especificidad, si bien el predominio del ritmo, de la sonoridad iterativa, de tonos y paralelismos por sobre el significado nos remite a la actividad semiótica —en términos de Julia Kristeva (1981)—, creemos pertinente, además, incorporar el concepto de *signatura*. Las *signaturas* han sido definidas como «signos dentro del signo»: indicios ubicados en el hiato entre la semiología y la hermenéutica que orientan la comprensión. Giorgio Agamben, partiendo del concepto de «oposición privativa» de Trubetskói, concluye que en ciertos casos la no presencia no equivale a una mera ‘ausencia’ sino que se trataría de *un grado cero de la presencia*, es decir, de una ausencia que se manifiesta como *falta*. Sin llegar a ser un signo, este «grado cero» se comporta como una signatura que, en ausencia de un significado, actúa como exigencia de significación (Agamben, 2009a, pp. 47-110). La categoría de *signatura*, además de dar cuenta de una zona imprecisa, anfibológica de la construcción de sentidos, sirve para entender cómo el lenguaje poético puede operar con el referente social sin necesidad de recurrir a la relación mecanicista ni caer en la vulgaridad del panfleto.

La solidez de la estética vallejiiana parece residir en una cohesión molecular que fortalece la configuración del poema en su conjunto. Se lo construye con un sentido arquitectónico; trabando los materiales que lo componen, consolidando flancos y estructuras por medio de mecanismos analógicos y diferentes modos de repetición —total o parcial, con o sin variaciones—, a la manera en que se repite una hilada de ladrillos o una escala musical. Son frecuentes los paralelismos u otras manifestaciones analógicas de correspondencia, así como diversas formas de contraste tanto como la asociación de términos, ya sea por el significado o por la

1 Vallejo (2013).

acústica. Hay, también, un uso intenso de la *traspolación*, es decir, del traslado de palabras o frases fuera de su ambiente habitual pasando, bruscamente, de un sentido figurado a uno literal —y viceversa—, pero a la vez conservando cierta impregnación del anterior: esta forma de enunciar opera como argamasa rellenando el hiato entre uno y otro nivel del lenguaje. Además, y pese al predominio de versos irregulares, posee una coherencia, una familiaridad léxica favorable al entramado. En esta sintonía resulta habitual la presentación de un motivo a la manera de un bosquejo para desarrollarlo después con fuerte impronta rítmica; un ritmo discontinuo, imprevisible. El rechazo de motivos idealistas o simbólicos y la apelación tenaz a registros e imaginarios populares no son ajenos a su consistencia.

Al estudiar los manuscritos de Vallejo, Juan Fló soslaya la interpretación para tratar de descubrir la forma en que se produjeron esos textos, de qué modo se los pudo inventar y, sobre todo, mediante qué singulares mecanismos esta poesía mantiene su vigencia. Observando las correcciones efectuadas por el poeta deduce que algunas sustituciones o constricciones externas —como las listas de palabras previas a la escritura del poema en el costado de la hoja— fueron realizadas en función de liberarse tanto de la sujeción reflexiva y del estereotipo como de una articulación referencial directa, es decir, que esos mecanismos de ruptura en la ilación racional del discurso poético eran intencionales, una estrategia del autor en la búsqueda de la autonomía de la palabra poética. Sin embargo, esta forma de *extraer el poema del lenguaje* antes que expresar sentidos preexistentes, advierte Fló, no significa que esta poesía sea hermética o que no tenga referente. Y ello se debe en parte a las interrupciones en que se utilizan palabras o frases con mucha carga referencial, pero que, a su vez, dado el contexto verbal en que irrumpen, modifican la relación con esa referencia —la que prevalece en el sentido directo— tanto como la codificación del horizonte lírico tradicional o, incluso, vanguardista (Fló, 2003, pp. 24-29).



Figura 1. César Vallejo en Niza, 1929

Las pruebas que aporta el estudio de Fló acerca de las estrategias del poeta para luchar contra las limitaciones de la lógica y evitar caer en lugares comunes vienen a corroborar, por otra vía —la genética—, los resultados que arroja el análisis de los procedimientos formales y retóricos, los cuales también se relacionan directamente con esta pluralidad que hace ingresar en su discurso; como si se abriera una tapa o se corriera un techo para que la otredad —todo lo que no responde a la lógica occidental y cartesiana— pueda aportar lo suyo. Además, es tan sutil el mecanismo asociativo-incluyente de Vallejo que incluso aquellos giros que

han sido interpretados como «fallas de expresión, torpezas, balbuceos» (Paz, 1990, p. 203) hemos preferido pensarlos como incorporaciones intencionales —a la manera que también se introducen faltas de ortografía, tildes incorrectos y transgresiones sintácticas— con el fin de registrar aspectos rústicos o carencias de la cultura popular.

James Higgins ha señalado que Vallejo busca transmitir su percepción de la realidad sin recurrir a modelos prefijados, pero también renegando de falsificarla mediante la elocuencia retórica. «Quisiera escribir con la oreja —dice el crítico inglés—, transmitir la percepción directamente, sin los procesos intermediarios de pensamiento o de composición», es decir, escribir con la escucha y con asociaciones, con la voz del otro, eludiendo a la racionalidad como factor distorsivo (Higgins, 1970, p. 10). En consonancia, Alberto Escobar (1973) advierte que esta exploración estilística abunda en procedimientos —enfáticos, iterativos, rítmicos— dirigidos a incorporar el habla natural al discurso poético y que esta experimentación obedecería a la búsqueda de convertir el lenguaje «en un filtro dialéctico de la realidad total» (p. 224).

2. Evasión de la cárcel (del lenguaje)

En 1922, cuando Vallejo aún reside en Lima, publica este cuerpo poético extremista que consta de setenta y siete poemas sin título, numerados con la notación romana, y cuyo núcleo principal pareciera ser la total rebelión frente a las convenciones líricas y del lenguaje en su conjunto, habida cuenta de las frecuentes transgresiones sintácticas, morfológicas y gramaticales. Lo que anunciaban *Los heraldos negros* aquí se cumple con creces: la sombra, la anfibología, la complejidad, el sabotaje permanente a la lógica dicotómica y la secuencia racional son llevados a un nivel nunca visto —sin tomar en cuenta las aleatorias composiciones del *dadá* ni el discurso psicótico—. El poemario pareciera estar atravesado por una pulsión que lo arrastra permanentemente al borde de la ilegitimidad, del hermetismo, pero lo que en realidad persigue es un ideal creativo de *libertad*, en su acepción más plena. Resulta impensable la producción posterior de los *Poemas humanos* o de *España, aparta de mí este cáliz* sin este grado de experimentación previa con el lenguaje.

Pero vayamos al título: ¿qué es *Trilce*? ¿Nombre nuevo, pura invención sonora, producto del montaje de más de una palabra (como *triste* y *dulce*), signo numérico —alusión a las tres libras que costaron ciertos cambios de impresión— o alusión polisémica a la trinidad y la dialéctica? La única certeza es que se trata del primero de una serie de neologismos del poemario; el propio Vallejo, interpelado al respecto, le negó toda carga semántica al título, respuesta que fue corroborada por su esposa Georgette.

En este libro encontraremos alteraciones temporales o espaciales, del tipo «el traje que vestí mañana» o «¿no subimos acaso para abajo?»; números, puntuaciones o cesuras indebidas, modificaciones arbitrarias en la tipografía o mayúsculas fuera de lugar, como «se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE»; escritura vertical o al revés, que remite a la imagen reflejada en el espejo; asociaciones insólitas, bruscos cambios métricos o discordancias en la recitación, como «ya ni he de violentarte a que me seas, de para nunca» o «en nombre de que la fui extraño»; descomposiciones no silábicas de palabras; distintos juegos con los signos, como aliteraciones consonánticas de matiz onomatopéyico u otras que no pueden ser pronunciadas y que requieren de la lectura directa; en fin, todas las transgresiones gramaticales y sintácticas imaginables en medio de la conjunción de los registros más disímiles. Como él mismo lo formula posteriormente en un artículo publicado en el diario *El Comercio* de Lima: «La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica» y que, «cuando más personal es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva» (Vallejo, 1973, p. 64).²

2 Esta concepción teórica de Vallejo sobre la poesía y su forma de inserción social coincide y se adelanta en décadas a la «paradoja específica de la creación lírica» formulada por Theodor W. Adorno (1984).

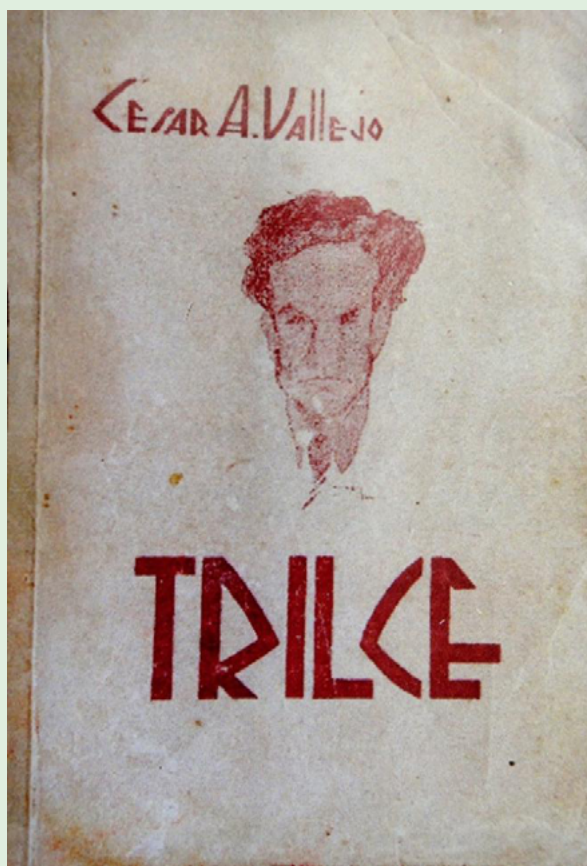


Figura 2. Primera edición de *Trilce* (1922)

Como mencionamos al comienzo, esta apertura nos introduce en una modalidad inusual en el lenguaje poético, porque, por un lado, se extrema el trastrocamiento convencional y la experimentación con el lenguaje propios de las vanguardias —que por momentos raya en el hermetismo—, y, por otro, lejos de perderse el vínculo referencial, se fortalece al encontrar nuevas formas de manifestarse por fuera del realismo o la univocidad racional. Entonces, tengamos en cuenta que las alusiones a la prisión (I; III; XVIII; XLI; L; LVIII, entre otros) no son metáforas, dado que, efectivamente, Vallejo escribió varios de estos poemas mientras cumplía una condena en el presidio de Trujillo —acusado injustamente de haber participado del saqueo e incendio de la casa de unos comerciantes—, entre 1920 y 1921.

El poema liminar —que según su amigo Juan Espejo habría sido escrito en la cárcel— estaría motivado por la degradante situación a que eran sometidos los reclusos cuando eran conducidos a las letrinas, cuatro veces al día, por los guardias, quienes conminaban a los presos con vulgaridades para que se apresuraran. En contraposición a las groserías, el sujeto poético dignifica las funciones fisiológicas del cuerpo a la vez que pide «un poco más de consideración (...) y se aquilatará mejor / el guano...». El *guano* —término de origen quechua— en tanto remite a la materia fecal del preso, también alude a las islas guaneras, fuente de riqueza peruana desde el siglo XIX —en que se explota y exporta— por las propiedades fertilizantes del excremento acumulado de las aves marinas, sobre todo, gaviotas y alcatraces. La posición incómoda, por la precariedad de las instalaciones sanitarias, resulta aludida «en la línea mortal del equilibrio» en esa «salobre alcastraz» (Vallejo, 2013, p. 215). Aunque la indirecta polisemia encubre, en parte, el vergonzoso trance, para Vallejo todo es pasible de ingresar en la poesía, en consonancia con Terencio: *nada de lo humano le es ajeno*.

El III es otro de los poemas carcelarios que se refugia en los lazos familiares, en clara conexión y continuidad con «A mi hermano Miguel» o «Enereida», de *Los heraldos negros*, y, al igual que aquellos, la enunciación se infantiliza, se apropia del registro del niño preocupado por el regreso de las «personas mayores» porque ya son las seis en el pueblo natal —aunque no se lo menciona se trata de Santiago de Chuco— «y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría». Al igual que sucede con aquellos de *Los heraldos...*, el tono profundiza el reclamo afectivo de los vínculos perdidos —se menciona a los hermanos— y el sentimiento de orfandad que se ahonda en la prisión (el último verso *cae* del juego infantil retrospectivo en el presente carcelario): «Aguedita,

Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo» (p. 223).

Veamos un fragmento del XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número. (...) Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca. Y ni lloraras, / di, libertadora! (p. 247).

La multiplicación del tiempo por el encierro aparece cifrada en la repetición de «las cuatro paredes»; el «cuatro» es el número *concreto* —en su doble acepción, como material del muro y como opuesto a lo abstracto— que aprisiona, que sujeta al sujeto, mientras que en el «dos» imaginario del amor materno («más dos que nunca») encuentra la evasión, la libertad. Todo remite a la madre, a la añoranza del «terciario brazo» desde ese presente solitario de su «mayoría inválida de hombre» (p. 248). «Hasta qué hora son cuatro estas paredes»: la impotencia desvelada hace que el recluso trascienda las formas lógicas —como una fuga irracional de una ‘realidad’ inaceptable— y la circunstancia para adquirir dimensión existencial. Según Alberto Escobar (1973), en esta poesía las categorías de tiempo y espacio son «las expresiones inequívocas de la orfandad del hombre» (p. 167). Indudablemente los valores íntegros e inalterables se encuentran asociados al ser (y al hacer) maternal —recordemos que en las comunidades originarias del *ayllu* cordillerano la mujer era el centro, como sucede en esta poesía—, tal vez por eso su invocación reviste la forma de una epifanía «libertadora».

Como ya lo hemos señalado en otra parte, la muerte es un motivo omnipresente, por no decir obsesivo, en la poesía vallejiana. En *Poemas humanos* llegará a decir: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (Vallejo, 2013, p. 584) y en «Sermón sobre la muerte»: «¿Es para eso, que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?» (p. 592). En *Los heraldos negros* se manifiesta ya sea como condena metafísica, en un vínculo erótico-romántico, o como demanda a un Dios impotente, pero también la muerte palpable, la del hermano querido, sufrida como lacerante ausencia (Lespada, 2018, p. 12 y ss.); pérdida familiar cuya dolencia se continúa en algunos poemas de *Trilce*. Pero en el XLI el tono es otro: «La muerte de rodillas mana / su sangre blanca que no es sangre». Se alude a la «blanca» oscuridad del presidio, a la rutina para matar el tiempo del encierro y al castigo represor del «redoblante policial» que «se desquita y nos tunde a palos, / dale y dale, / de membrana a membrana, / tas / con / tas», con un final escandido y onomatopéyico que quita, separa el significado del significante como efecto de los golpes (Vallejo, 2013, p. 293).

Por su parte, el LV —un poema que remite al hospital, a los enfermos— comienza citando a un poeta simbolista para oponerle su «Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada / lindero a cada hebra de cabello perdido...» y los versos se tornan *antisépticos* y hay *alcanfor*, *cubetas*, y hay *uñas destronadas*, porque hay «sarros, / zumbidos de moscas cuando hay muerto...» y puntos suspensivos que esparcen su incógnita compasiva sobre una cama «desocupada tanto tiempo / allá / enfrente» (p. 316). Y en el LXXV se utiliza la figura de la muerte como juicio crítico a la indolencia que reina en el ambiente de Trujillo: «Estáis muertos, no habiendo antes vivido (...). Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre» (pp. 351-352). Manifestación temprana de la ética del compromiso social que acompañó todos los actos del poeta y del hombre.

«El cancerbero cuatro veces / al día maneja su candado, abriéndonos / cerrándonos los esternones, en guiños / que entendemos perfectamente» (p. 308); así comienza el L, con la alusión al carcelero —según Espejo sería un retrato burlesco del alcalde de la cárcel de Trujillo—³ como el mítico perro guardián del Hades, volviendo a tomar el número cuatro como la cifra del encierro («las cuatro paredes albicantes...»), pero aquí ni siquiera hay un dos como esperanza de liberación, tan solo se repite que al «pobre viejo» le alcanza con andar, pararse y hacerse el amigo chanceando con los presos, «pero siempre cumpliendo con su deber», al margen de alguna «excepción de metal» resulta triste, perruna la imagen del carcelero, preso de la rutina y la mediocridad.

LVIII: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones» (p. 321). La imagen no podría ser más desoladora acerca del desánimo del sujeto encerrado sin escapatoria, sin apertura. Encierro tal que hasta el escaso espacio parece achicarse, encogerse. La prisión oprime, reduce la existencia, pero a la vez el ser se expande en ella, la inunda, la puebla animando cada centímetro cuadrado de la celda con los recuerdos y la imaginación creativa. En esta animación siente que los rincones *también se acurrucan* como el recluso cuando

3 Nota al pie de Ricardo González Vigil en la edición de referencia.

siente frío. El tiempo de adentro transcurre distinto al del afuera: «¿quién tropieza por fuera?». Y la cabeza vuela, y la imaginación escapa, cabalga, se apea «del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes», se refugia en la paz de los recuerdos «cuando, a la mesa de mis padres, niño, / me quedaba dormido masticando». La cárcel, ese infinito espacio de la mente inquieta, esa eternidad exasperante de dos por dos.

3. El erotismo en la lengua

A la manera de anuncio, el poema VIII alude a la relación amorosa —la sinécdoque evita el trillado «corazón»—, sexual («un par de pericardios, pareja / de carnívoros en celo») (p. 233). Sexualidad que será exhaustivamente trabajada en el IX. Veamos las dos primeras estrofas:

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.
Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequantan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

La repetición de la ‘v’ fricativa dentro de ‘volver’ introduce un énfasis y un movimiento que parecieran aludir a ese ‘golpe’ que también se repite como marcando un compás: se recurre a los parónimos fonéticos, se sugieren asociaciones léxicas (*válvula* por *vulva*). La «succulenta recepción» y el aspecto «multiplicador» evidentemente aluden a la fecunda disposición para el goce sexual. En el último verso de la primera estrofa la construcción irregular insinúa que se pudo haber separado la palabra *todavía* y el resultado hace pensar en «todo había», aunque «avía» puede remitir a la conjugación de *aviar*, «prepararse para el camino», si bien entre sus acepciones figura la de «apresurar la ejecución de lo que se está haciendo»; lo cual, teniendo en cuenta las alusiones al coito pareciera ser lo más indicado. Pero la frase «condición excelente para el placer», que parece la apreciación anatómica de un médico o un biólogo antes que un verso, como si saboteara el erotismo o, mejor, sabotearo la unidad del registro. El sujeto lírico parece desdoblarse en esa apreciación de distante ajenidad sobre la escena. Abundan los casos de un sujeto múltiple, pero en este caso ese desdoblamiento marcaría el comienzo de una decepción porque se trataría de una relación sexual sustituta, carente del amor que sí lo identifica con «la ausente».

Ahora bien, las transgresiones sintácticas o gramaticales no significan que el poema carezca de estructura o de principios organizadores. Por ejemplo, observemos la relación que tienen entre sí todos los primeros versos que encabezan las tres primeras estrofas:

- 1.1 Vusco volvvver de golpe el golpe.
- 1.2 Busco volvver de golpe el golpe.
- 1.3 Fallo bolver de golpe el golpe.

Las variaciones de las ‘v’ corta y ‘b’ larga respectivamente, así como su acumulación —más allá de la incorrección gramatical— refuerzan o atenúan el sonido bilabial, en función de lo cual se percibe que 1.2 es más débil que 1.1, dando a entender la pérdida del deseo, es decir, *significando* otra cosa a partir de los significantes. Además, en las dos primeras estrofas se menciona que se *busca* repetir algo que, en virtud de las alusiones metafóricas de las «dos hojas anchas» y la «válvula que se abre en succulenta recepción» —válvula como vulva—, no puede referirse a otra cosa que no sea el coito. Hay una descripción mecánica, desprovista de eufemismos o giros románticos, del funcionamiento sexual. Por otra parte, las «fragosidades» de la batalla, y «los dos tomos de la Obra» que «se arrequantan pelo por pelo / soberanos belfos» redundan en lo explícito,

casi a la manera de una exhibición pornográfica. Pero una vez producida la descarga el ímpetu cede —cifrado en la merma consonántica— y en la última (1.3) la expectativa se frustra, decae: se ha *fallado* en volver, se ha extinguido el deseo. Incluso «bolver» ya no es *volver*, sino que escrito con esa *b* indebida se *ablanda* y se *abandona*; lo cual se confirma por la negación «no ensillaremos jamás el toroso Vaveo» —lo escurridizo del sentido no deja de aludir al macho toruno, babeante—, como si ya no pudiera repetirse la cabalgata de los amantes («ludir mortal de sábana»).

Este fracaso se intensifica con una referencia vulgar sobre el peso de «la mujer esta», es decir, un registro degradante, propio de la oralidad, que además deja en claro que «esta» no es *aquella*. El reemplazo solo ha acentuado la añoranza del amor verdadero al cual lo une una íntima igualación genérica: «Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía» (p. 234). En cuanto al sentido, recordemos al pasar que, para Sigmund Freud (1973), mientras que los sentimientos sensuales se extinguen en la satisfacción, el enamoramiento perdura porque implica una identificación afectiva del sujeto con el objeto —que incluso puede alcanzar visos de idealización—, puesto que los rasgos de la persona amada no se perciben exclusivamente como objetos de atracción sexual (pp. 2585-2591).

Es verdad que por momentos pareciera fluir la escritura automática del inconsciente, pero, por otro lado, los complejos neologismos, arcaísmos y trastrocamientos diversos en la sintaxis dificultan la comprensión unívoca y lineal, puesto que en *Trilce* alcanza su mayor grado la polisemia, pero ¿quién puede decir que poemas como el III, el XIII o el XXIII carecen de afectividad, pasión o de arraigo vital? Veamos ahora el poema XIII:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hjar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.
Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.
Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh, estruendo mudo.
¡Odumodneuritse! (Vallejo, 2013, p. 239).

La sexualidad nuevamente en primer plano, en primer plano mental, incluso, porque el pensamiento censura pone trabas al sexo libre, *degenera en seso*: el cerebro humano es nuestro órgano más erótico, un plus sobre los animales, pero a veces también un escollo, un represor. Como si el sujeto poético, mientras medita, estuviera recordando las caricias del clítoris de su amante, de ese «botón de dicha» que está en su plenitud frutal, «en sazón», y ese «ludir» ya no es mortal, sino vital. Ese surco de la vulva es «más prolífico / y armonioso que el vientre de la Sombra, / aunque la Muerte concibe y pare / de Dios mismo»; como si la fecundidad del sexo lo imbuyera todo, lo inundara todo, hasta la muerte misma. Ese «surco» húmedo y vital, con sus labios rojizos y entreabiertos, apenas ocultos por el vello púbico, tal cual nos lo exhibe la pintura *El origen del mundo*, de Gustave Courbet.

Observemos este final eufórico —casi diríamos épico, de una épica sensual—, ese estado de gracia, ese portento de delicadeza para aludir a la lubricación femenina, ese «escándalo de miel de los crepúsculos». La duplicación e inversión final del oxímoron «estruendo mudo» no solo convierte al sintagma en algo impronunciable, efectivamente *mudo*, sino que, al desprenderse del significado —al quitarse el seso de la cabeza— esta operación expone el cuerpo del significante «¡Odumodneuritse!» y lo deja al descubierto, «ya no existe ningún significado que encubra la materialidad, el cuerpo del trazo», lo acuesta sobre la página en paralelo, desnudo y horizontal como se tienden los amantes.

El XXX retoma el goce sexual nuevamente en tensión con los estereotipos de la lírica amorosa, en tanto las alusiones y metáforas genitales resultan crudas o impiadosas, a la vez que audaces, como «la tierna carnecilla del deseo, / picadura de ají vagaroso» en alusión al hipnótico «borde» labial del órgano femenino y «al conectar / la antena del sexo» en ese eterno instante del coito «la dura vida eterna», mientras «el sexo sangre» —rojo, ardiente— «de la amada que se queja / dulzorada» en esa siesta de dos que se duplica en los versos paralelos y en el desdoblamiento que reproduce irónicamente la represión social generalizada: «a las dos de la tarde *immorals*» (p. 272).

Como una conjunción del erotismo con la escena familiar, el poema XXXV tiene por tema una situación doméstica compartida con la amada durante el almuerzo a través de una lista de detalles en la que no se descartan términos tan poco líricos como *plato*, *mostaza*, *tenedor* o *cerveza*, y donde la advertencia coloquial «no se debe tomar mucho» aparece incorporada como un objeto más a la enumeración. Sumado a los «encantos de la mesa» y a los solícitos dedos creadores de la muchacha, el sujeto poético alardea de ser el «amoroso notario de sus intimidades» (p. 280), metáfora que une la fría y meticulosa profesión del escribano con la veneración ardiente del cuerpo de la amante, contraste figurativo que ilustra la intensidad deseante sobre esos «tesoros» íntimos. La enunciación oscila entre el humor y la ternura: primero se refiere a la conversación sin pausa de la mujer con una frase vulgar («suelta el mirlo»), pero luego sus «palabras tiernas» se comparan con «dechugas recién cortadas», como si a la hora de expresar los sentimientos se estuviera siempre en guardia para evitar el estereotipo o el lugar común:

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!

El cuidado amoroso se revela por la *costura* («aguja de mis días desgarrados»), una tarea identificada con lo femenino y en la que se alude también —figuradamente— a la unión carnal con tono bíblico: «a coserme el costado a su costado». Para enseguida pasar, sin solución de continuidad, al lenguaje directo, «a pegar el botón de esa camisa». Incluso la locución final del cierre se transcribe con las incorrecciones propias del habla, lo cual además de renovar y ampliar el registro lírico le otorga su cuota de cotidiana frescura.

4. Lo propio como valor universal

Aun reconociendo las diferentes etapas de su producción y su extrema y plástica sensibilidad hay, en Vallejo, una esencial lealtad, una identidad consecuente e inmovible, una fibra inalterable que aparece y aparece y nunca deja de reaparecer: su pertenencia a la comunidad serrana del Perú. Después de años de vivir en París seguirá escribiendo sobre las orejas de su burro o la vicuña, sobre el picante rocoto, los «surcos inteligentes» (p. 455) para la papa y el maíz de los cultivos aterrizados, seguirá reconociéndose como «indio después del hombre y antes de él» (p. 457), seguirá siendo para todos el Cholo Vallejo y hasta lo escribe, orgulloso, en su entrañable elegía a Alfonso de Silva (p. 520). Lo *propio* de Vallejo es lo ejemplar.

Veamos ahora el poema XXIII: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre», donde el adjetivo que denota abundancia se extiende a la madre proveedora —como una panadera—, multiplicada en el recuerdo («hoy que hasta / tus puros huesos estarán harina / que no habrá en qué amasar...») (p. 257), mientras que toda la escena remite a la comunión: al trasmutarse aquellos «bizcochos» en ofrendas sagradas se connota la eucaristía. La retrospectiva nos muestra la prodigalidad de la vivencia familiar, la época del don, de la entrega, del repartir y compartir aquellas «ricas hostias», y aquí la acepción al sabor también alude a la abundancia de un patrimonio afectivo, espiritual. En cambio, el contraste con el mundo del presente del enunciado no podría ser mayor: ahora, con la madre muerta y lejos de la casa familiar, lejos de la comunidad rural de la serranía, inmerso en el mercantilismo hostil de la gran ciudad, el yo lírico se enfrenta a la orfandad de una existencia mezquina donde no se regala nada, donde: «Tal la tierra oirá en tu silenciar, / cómo nos van cobrando todos / el alquiler del mundo donde nos dejás / y el valor de aquel pan inacabable» (p. 258). Hay en este poema una fusión del pan como alimento sagrado —el milagro cristiano

de compartir la comida y el alimento espiritual con los hambrientos— con los bienes repartidos socialmente, como sucedía en el *ayllu* serrano, esas comunidades que excedían los lazos familiares y a cuyos sistemas económicos Marx y Engels denominaron *comunismo primitivo*, porque en ellos se privilegiaba la distribución colectiva por sobre el interés individual, a la inversa del mundo occidental (Lespada, 2020, p. 114).

En este «execrable sistema» (Vallejo, 2013, p. 440) —como califica al capitalismo en un verso de *Poemas humanos*— en el que rige la explotación del hombre por el hombre, la riqueza ya no refiere al sabor ni al afecto ni a la comunión espiritual, sino a la «mayor ganancia» que acumulan unos pocos en detrimento de esa mayoría desposeída que debe pagar «el alquiler del mundo». La existencia como deuda: este es el núcleo duro de la orfandad en Vallejo, la lógica mezquina de una sociedad que premia a los poderosos y castiga a los débiles. Lo trascendente del sentido aquí parece residir en la forma en que se opone el alquiler —o sea, el *precio*, equivalencia en dinero que fija el mercado— al valor —afectivo, comunitario—. Porque es evidente que las adjetivaciones ‘innumerable’ e ‘inacabable’ apelan a lo simbólico, a un legado que «no tiene precio» y por lo tanto «no puede comprarse» ni ser reducido a mercancía. Si, como ha dicho la crítica, el gran tema de Vallejo es la pobreza, no podemos dejar de percibir la descomunal paradoja de su respuesta poética que a partir de la carencia y la exclusión produce una riqueza estética y humana formidable.

El inventario de los trastrocamientos morfológicos es extenso, pero si bien el énfasis pareciera subrayar la materialidad del significante y, por ende, la opacidad del lenguaje como entidad autónoma, las experiencias más radicales de *Trilce* nunca cortan las amarras con el mundo, por el contrario, hurgan en él como si lo descubrieran o inventaran, lo interpelan desde nuevas perspectivas, lo formulan con el verbo de fuego de la creación. Aun en aquellos poemas de sentido más esquivo, como el XXV, los neologismos y recursos eufónicos aluden a la conquista, al trabajo indígena y las penurias serranas: por eso Vallejo —en una cronología de la historia del arte— siempre estará a la vanguardia de la vanguardia. Estas «dificultades» semiológicas, lejos de obrar en desmedro de otros de sus poemas de carga referencial más directa, pareciera fortalecerlos, como si se complementaran mutuamente, como si en su poética hubiera verdes y floridos valles, bruscos precipicios y promontorios rocosos que sortear, pero todos formando parte del paisaje vallejjiano.

El XXVIII retoma el sentimiento de desarraigo y orfandad, sentimiento que excede —no nos cansaremos de repetirlo— la circunstancia familiar, aunque el mayor contraste lo haga la evocación en su seno:

He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre que,
en el facundo ofertorio / de los choclos, pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches
mayores del sonido (p. 269).

Es notoria la diferencia entre la despojada mención al presente solitario «he almorzado solo» en contraposición con el recuerdo de la comida en familia donde se mencionan los alimentos junto a los gestos amorosos, escena de la abundancia eucarística (*facundo ofertorio*) del maíz primordial de la cocina peruana —sagrado por social, por ser el alimento compartido. El alimento *debiera* ser siempre comunitario, parece decirnos el poema. Las ausencias provocan que al sujeto poético le duelan «los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar» y que en soledad sea como comer tierra, «cuando se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor». Miseria y dolor por el amor perdido. Por toda esta añoranza del tiempo fecundo, por toda esta carencia del presente del enunciado coincidimos con Enrique Foffani (2018) cuando resume: «El cuerpo trícico es el cuerpo *sin*: cuerpo enfermo, cuerpo encarcelado, cuerpo negado, cuerpo torturado, cuerpo no reconocido, es decir, cuerpo huérfano» (p. 144).

En *Trilce* hasta las formas clásicas de la lírica aparecen parodiadas desde lo formal, como el soneto XLVI, cuya disonancia morfológica justamente reside en la repetición exacta del término que rima (*comiste, viene, triste*), para luego de tanta reiteración métrica y sonora dejar los dos tercetos librados al azar (de la falta de rima), además de que el último verso parezca una alocución de la calle, en un gesto deliberado de secularización de la lírica que reaparece en toda la producción vallejjiana: «Ah! qué nos vamos a servir ya nada». Veamos los dos cuartetos:

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.
Mas, como siempre, tu humildad se aviene

a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste (Vallejo, 2013, p. 302).

La rigidez convencional del soneto se tensiona con el léxico mundano además de la trasposición de la comida y el hambre —propios de la corporeidad de los seres vivos— a entidades abstractas e ideales. Nuevamente nos encontramos con pasajes de lo figurativo a lo directo que operan —con la avidez obsesiva del recuerdo—, otra vez, el contraste del alimento compartido con la famélica «memoria» actual: deslizamiento metonímico para hablarnos del vacío (del hambre) que provoca en el yo lírico la ausencia de la amada. La personificación expande la añoranza atribuyendo una súplica a la tarde y llanto «en su delantal que aún sórdido / nos empieza a querer de oírnos tanto»: una ausencia poblada de voces y de nostalgia es insoportable, imposible comer ahora, imposible «servirse de estas aves».

Veamos ahora el poema LXI. Allí el sujeto del enunciado ha vuelto a la casa paterna habitada tan solo de recuerdos, pero cuya primera estrofa presenta la particularidad de tratarse de un cuarteto de endecasílabos de rima consonante, lo cual también remite a una tradición lírica, es decir, a una estética del pasado: «Esta noche descendo del caballo, / ante la puerta de la casa, donde / me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie me responde» (p. 327). Pero todo el resto del poema, donde se manifiesta y constata el angustioso presente de la ausencia familiar, carece de rima y de regularidad métrica en la versificación —de acuerdo con la mayor parte del poemario— como si, para acentuar el contraste entre el tiempo pasado y el actual, el poema participara de dos concepciones estéticas enfrentadas. Comparemos con otra de las estrofas que le siguen: «Dios en la paz foránea, / estornuda, cual llamando también, el bruto; / husmea, golpeando el empedrado. Luego duda / relincha, / orejea a viva oreja». Acotemos que, antes que remitir a una prosopopeya, la humanización del animal es algo frecuente en las culturas originarias en las que existe una relación armónica de las personas con los demás seres, así como con los frutos de la tierra.

LXV: «Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto» (p. 333). Este poema es un nítido ejemplo de la contaminación figurativa del discurso directo; no solo los elementos materiales y los verbos que expresan acciones se ejercen sobre aspectos abstractos o simbólicos, sino que la omisión le confiere a Santiago (de Chuco) un halo de lugar de peregrinación a la vez que metátesis y metonimias impregnan la figura evocada de elementos y actos vinculados al ámbito religioso, al culto amoroso: «Me esperará tu arco de asombro, / las tonsuradas columnas de tus ansias», y dentro de ese *topos* sagrado se menciona al «sillón», que ha permanecido en la familia por generaciones, «de dinástico cuero», con el crujir de sus correas bajo las «nalgas tataranietas». Como el Cristo, la madre es el templo donde la mayor intimidad comulga: «Así, muerta inmortal. / Entre la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a lloros, / y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer / ni un solo dedo suyo. // Así, muerta inmortal. / Así». Pero permítasenos concluir enhebrando a este final apoteósico la estrofa de otro poema cercano, el LXVII: «Cuánta madre quedábase adentrada / siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando / el cuadro faltaba, y para lo que crecería / al pie de ardua quebrada de mujer» (p. 338).

Esta trasposición, capaz de sacralizar lo cotidiano —lo común, de todos los días—, es todo lo contrario a la profanación. Si lo sagrado implica la sustracción de seres y objetos del uso general para transferirlos a una esfera separada, inasequible, la profanación realiza el gesto inverso al restituir al uso de la comunidad elementos sacralizados (Agamben, 2009b, pp. 97-114); sacralizar las relaciones con seres y objetos, pero sin separarlas del uso hace extensible esta consagración a todos los actos vitales, como el trabajo o las relaciones comunitarias. En este sentido, podemos hablar de una concepción más abierta e inclusiva de lo sagrado en la poesía de Vallejo, porque no solo desactiva los dispositivos dogmáticos del ritual —de la separación arbitraria—, sino que le asigna una funcionalidad accesible y pluralista a esa simbólica religiosa. De ahí que sea un antecedente insoslayable de la denominada teología de la liberación, en tanto amalgama de sentimientos cristianos e ideología socialista. Y esta postura es previa a su cristianismo o su marxismo, proviene directamente de su ascendencia indígena, del legado del *ayllu* andino.

5. Un cierre de apertura

Por todo lo expuesto, si bien estamos de acuerdo en resaltar el aspecto «duro» de *Trilce*, en tanto poesía indomable —por momentos rayana en el hermetismo— que se resiste a la interpretación por una preeminencia del significante y deliberada dispersión del significado, creemos importante destacar el tráfico permanente

de lo popular y cotidiano, como brechas que rescatan restos de la oralidad, locuciones, vocativos, jergas, etcétera. Estas irrupciones funcionan como un mecanismo compensatorio que restituye una significación *otra*, es decir, recompone, desde otros ángulos, los lazos con el mundo. En este sentido, entendemos que hay, en relación con *Los heraldos negros*, una continuidad del proyecto poético en la oposición cultura andina versus metrópolis (sociedad) alienante (capitalista), que reconoce un anclaje en la contención de la comunidad familiar (con la madre como protagonista) y que incorpora manifestaciones del hombre común en un gesto inclusivo y de secularización de la poesía, como esperamos haberlo demostrado.

Pero, además, y ahora hacia delante, al comienzo decíamos que era impensable su última producción sin la templanza del instrumento poético que se produce en *Trilce*, tratemos de demostrarlo viendo algunos ejemplos de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz*. Comencemos por las dos primeras estrofas de un poema dedicado a Georgette:

¡Dulzura por dulzura corazona!
¡Dulzura a gajos, eras de vista,
esos abiertos días, cuando monté por árboles caídos!
Así por tu paloma palomita,
por tu oración pasiva,
andando entre tu sombra y el gran tezón corpóreo de tu sombra.
Debajo de ti y yo,
tú y yo, sinceramente,
tu candado ahogándose de llaves,
yo ascendiendo y sudando
y haciendo lo infinito entre tus muslos.
(El hotelero es una bestia,
sus dientes, admirables; yo controlo
el orden pálido de mi alma:
señor, allá distante... paso paso... adiós, señor...) (Vallejo, 2013, p. 434).

El ritmo proviene de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos —incluso el sexto, uniendo un heptasílabo con un endecasílabo— cuyo efecto puede pensarse como oleadas de caricias y de besos. El predominio de lo corporal pone el énfasis en la materialidad del amor: el amor requiere de cuerpos para manifestarse. Los neologismos evitan el lugar común, pero a la vez abren atajos, al igual que las metáforas, para expresar la sensualidad de otra forma. Procedimiento que descarta lo manido, lo trillado: «corazona», el bautismo envuelve a la amada en una percepción amorosa que perdura como un nombre propio y que junto a «dulzura a gajos» la describe como paladeando una jugosa naranja, erótica delicia cuyo signo «corpóreo» ya se insinúa en la referencia a la «paloma palomita». El neologismo *tezón* puede aludir a la tez inasible de la sombra o ser el gesto oral corrigiendo al perseverante *tesón* con una versión más delicada, hay allí un rastro náhuatl (de *tzontli*, «cabellera»), pero también inscribe una resonancia de *pezón*, acorde a lo que viene: a ese hacer *lo infinito* entre sus muslos. «Debajo de ti y yo», como debajo de la apariencia mundana de ambos el discordante «tú y yo» sirve para distinguir la distancia que medra entre las máscaras sociales y la desnuda intimidad; del «tú y yo, sinceramente». Absoluta *sinceridad* la del encuentro sexual con la amada, con su «candado ahogándose» —en fluidos, abierto, pletórico— «de llaves».

El lenguaje figurado se inflama —potencia su ardiente asociación— por el contacto con el registro directo del ejercicio amoroso —«ascendiendo y sudando»— hasta desembocar en ese instante infinito, en esa compartida eternidad del dos. Así crece el fragor hasta que irrumpe el discurso parentético para decirnos que todo lo previo —y lo que sigue— son imágenes retrospectivas, sentimientos y evocaciones de la mujer amada y que ese registro mínimo y vulgar representa, *es* lo real. La pedestre «realidad» de esa situación de hotel a la distancia (un viaje, probablemente) que se reduce a unas pocas palabras sin ton ni son (4 versos de los 38 que tiene el poema) entre paréntesis, es decir, suspendidas, mientras las imágenes eróticas y amorosas de los recuerdos llenan el resto de la página, como afirmando «la contundente realidad del deseo y la imaginación» sobre lo que se nos impone como real, establecido.

La pobreza se enriquece con términos financieros en *Por último, sin ese buen aroma sucesivo*, en que aparece «cuociente» (tal si fuera un *cociente* matemático que se cuece como una papa o una mazorca), «ventaja» y sus «cajitas», porque están los «ladrones de oro» y las «víctimas de plata» (p. 439), acaso pensando en la saqueada

cordillera americana cuyo oro y plata solventó dos revoluciones industriales en Occidente. La responsabilidad recae en el «execrable sistema» (p. 440) que provoca la paradoja de la inequidad: «la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre...». Aquí el oxímoron se torna acusación política porque tal vez solo la contradicción extrema de esta frase pueda dar cuenta del mecanismo perverso por el cual la acumulación de algunos pocos se hace a expensas de las carencias de tantos muchos. ¿O acaso alguien no percibe que lo que para el rico es poca cosa para el pobre significa una *cantidad enorme* de esfuerzo y privaciones? Esta figura no parece aludir exclusivamente a la desigualdad generada por la plusvalía, sino también a toda la riqueza de capacidad humana derrochada en un sistema de producción que, para abaratar la mano de obra, mantiene un alto índice de desocupados. Por estas razones de la sinrazón —que quienes producen la riqueza vivan en la precariedad—, por este escandaloso oxímoron social es que toda «prolijidad normativa» del código resultaría una claudicación.

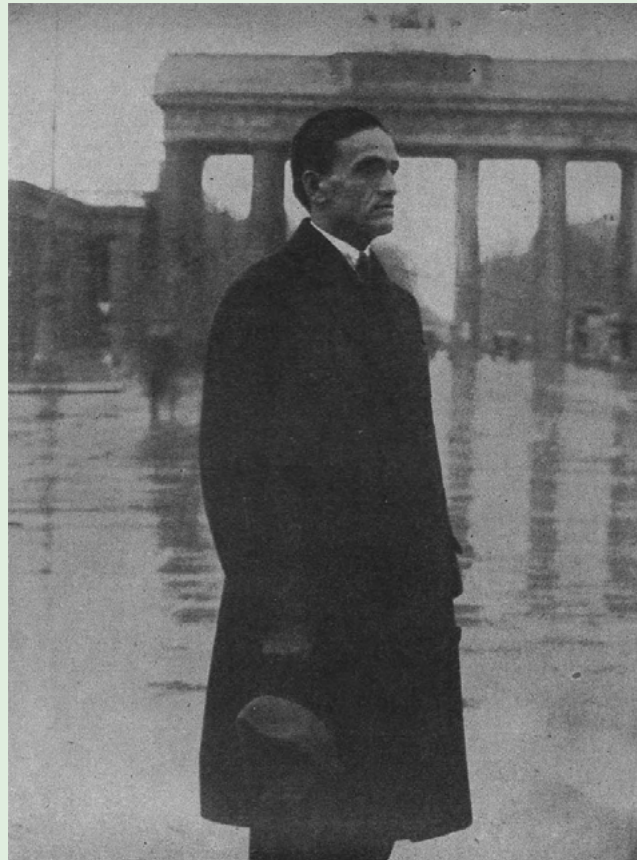


Figura 3. César Vallejo en Berlín, 1929

La herramienta dialéctica para aprehender la realidad no impide dejar las contradicciones abiertas, sin sutura. *Considerando en frío, imparcialmente...* es un claro ejemplo de la apertura dialógica vallejeana en las antípodas del dogma o la ortodoxia. Además de la paradoja y el oxímoron, recurre con frecuencia al *zeugma*, figura que se caracteriza por coordinar semas que provienen de ámbitos diferentes, por «poner bajo el mismo yugo» elementos disímiles (Mortara Garavelli, 1991, pp. 258-259). Así «el hombre es triste, tose y, sin embargo, / se complace en su pecho colorado; / que lo único que hace es componerse / de días; / que es lóbrego mamífero y se peina...» (Vallejo, 2013, p. 443). El yo poético conoce la contradictoria naturaleza humana, sabe que está «sujeto a tenderse como objeto, / se hace buen carpintero, suda, mata / y luego canta, almuerza, se abotona...»; considera —desde una óptica marxista— que el hombre *procede del trabajo* y que, en el capitalismo, la alienación se sostiene por medio de jerarquías y roles, de ahí que «repercute jefe, suena subordinado». La aguda observación de una nota al pie de González Vigil homologa el sonido con la producción del subordinado en tanto que en el jefe solo *repercute*, como un eco (p. 445). Pero a pesar de comprender que el hombre «es en verdad un animal», lo afecta su tristeza y considerando todas sus virtudes y sus miserias, su generosidad y su avaricia, lo llama y le dará «un abrazo, emocionado. / ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...» (p. 444).

La variedad humana retratada por Vallejo alcanza una de sus cimas en una estrofa de *Va corriendo, andando, huyendo de sus pies...*, cuya lucidez sobre la triste falta de identidad y conciencia social de la llamada clase

media deslumbra por su vigencia: «Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando, huye / a paso de sotana, huye / alzando al mal en brazos, / huye / directamente a sollozar a solas» (p. 495). Lamentable destino el del individualista, del pobre que por querer imitar al opulento lo respalda —y secunda la inequidad—, alzándolo embobado. Se trata del obsecuente que apenas se atreve a formular quejas debiluchas si le aumentan un impuesto o no le asfaltan un bache de su calle, «protestas incoloras» como las de la turba de los indiferentes que describe el Dante en la antesala del infierno (Canto III): seres miserables y mediocres, despreciados tanto por Dios como por su rival, porque no se atrevieron a vivir (*Questi sciaurati, che mai non fur vivi*).

Continuando con las huellas de *Trilce* en la producción posterior, veamos algo del «Himno a los voluntarios de la República», primer poema de *España, aparte de mí este cáliz*, en el que la coherencia del exordio se enrarece con la emotiva calificación de «huesos fidedignos»:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme; descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo (p. 597).

Pero no se detiene, no puede detenerse y sigue acumulando incertidumbre, la emoción lo traspasa y desborda en la página verso a verso, inabarcable poema humanamente estremecido. Enrarecido: se enrarece por el *extrañamiento* poético, en el sentido del énfasis que le otorga la expresión figurada. Así como el desquicio ético del hambre habilita las alteraciones sintácticas y figurativas en *La rueda del hambriento* o en *Parado en una piedra*, esa mancha en la historia que fuera el preámbulo de hiperbólicas atrocidades, ese crimen irredento que fue la guerra civil española afectó profundamente a Vallejo, y su poemario es conmovedor testigo.

El yo poético de *España, aparte de mí este cáliz* es arrasado por el conflicto del fascismo; las insólitas metáforas descompaginan un lenguaje insomne, como atascado de incompreensión en recursos iterativos. Los registros caóticos de disímiles niveles irrumpen en series heteróclitas, signadas por la urgencia. La compasión hace derrapar al poema, lo conmociona al punto de trastocar su morfología acumulando versos sin una pausa gráfica donde poder detenerse para tomar aliento. No se dice algo *acerca de* la guerra, aquello *es* lenguaje devastado por la guerra, por procedimientos que emboscan, desestabilizan, desgarran la homogeneidad del discurso. La conflagración se adueña de la página, las palabras padecen en carne viva, fluyen desesperadas aun en el exhorto o en el homenaje.

Estos desvíos ortográficos y desbordes expresivos se comportan «como si la carga dramática del poema no pudiera caber en el espacio cerrado de la escritura», para decirlo con palabras de Antonio Cornejo-Polar (2003, p. 222). Se rompe la sintaxis porque los sentimientos no soportan sus reglas racionales, su carácter lineal y sucesivo. Por eso se exalta, se hace grito, invocación, llamado; se abandonan los buenos modos de la «poesía culta» por el atajo asociativo, el fragmento imprevisible o el exabrupto de la oralidad. Paradójicamente, este accionar dialógico del habla resultará fijado por la escritura para testimoniar, dejar constancia de tanto daño y dolor inabarcable del que acaso solo la poesía pueda dar cuenta. Pero, además, el «desborde» vallejiano posee otras aristas: esa potente articulación del habla con la escritura es plural, se compone de inflexiones de distintas procedencias, reúne gestos y tonos muy diversos, registros normalmente muy lejanos en la lengua; como si dentro de la propuesta del poema convivieran diferentes tipos de enunciados que remiten a diferentes estratos sociales y culturales del uso lingüístico. El yo lírico vallejiano siempre es un nosotros.

Aquellos entrañables voluntarios eran la milicia del porvenir, los que mataban y morían para lograr un mundo más justo en el que «se amarán todos los hombres», los que ofrendaron su sangre con pasión redentora: «¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas / de dolores con rejas de esperanza, / de dolores de pueblos con esperanzas de hombres! / ¡Muerte y pasión de paz, las populares!» (Vallejo, 2013, p. 598). Antes, la síntesis histórica: la elección democrática en 1936 con el triunfo del Frente Popular que la derecha reaccionaria no respetaría, conspirando en las sombras. Pero ni el caos ni la muerte menguan la imagen poética atada al ritmo o, mejor, impulsada al vuelo por su sonoridad: «Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera / y

soberanamente pleno, circular, / cerró su natalicio con manos electivas; / arrastraban candado ya los déspotas / y en el candado, sus bacterias muertas...» (p. 598).

El verso que encabeza la quinta estrofa «proletario que mueres de universo» no solo responde al concepto marxista de la clase social que debe protagonizar los cambios radicales de la historia, sino que le atribuye al proletariado ser el motor universal. Lo enuncia, claramente: «Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él, de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna» (p. 600). La lucidez política no impacta menos que la versificación poética, porque la historia no avanza siempre frontalmente o en forma lineal, porque el trajinar dialéctico muchas veces se tuerce, se frena ante un obstáculo, parece malograrse su fortuna hasta que nuevamente una brizna, un destello, un humito señala que el rescoldo está encendido.

Las estrategias y procedimientos de ruptura que hemos señalado en el análisis apuntan a las limitaciones de la lengua, ponen en crisis su carácter instrumental, su correspondencia con un orden y, por propiedad transitiva, revelan las contradicciones y falacias de ese «orden». De esta manera el poema se proyecta como una operación, un acontecimiento, parafraseando a Alain Badiou (2009), cuya verdad no se fundamenta en su coherencia o correspondencia con el universo simbólico, sino en las inconsistencias que pone de manifiesto (pp. 76-81).

En la poesía de Vallejo conviven castizos arcaísmos con voces quechuas, dichos populares con neologismos, sofisticadas figuras retóricas con aglutinaciones eufónicas, la palabra vulgar con el término científico, el tono melancólico con el delirio pletórico, disrupciones infantiles con el registro galo, el evangelio con elogios a los bolcheviques, la frase invertida o la falta de ortografía con el hipérbaton clásico, significantes que se rebelan contra los significados, analogías sonoras con familiaridades léxicas, en suma, un uso expansivo, desmesurado del idioma como para hacer estallar la lengua castellana: el desborde poético vallejiiano no es solo el efecto de la irrupción de la oralidad en la escritura, sino, sobre todo, la expresión plural de las comunidades originarias de nuestra América Latina.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1984). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- Agamben, G. (2009a). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009b). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Escobar, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: Villanueva Editor.
- Fló, J. (2003). Prefacio e Introducción. En C. Vallejo, y J. Fló y S. M. Hart (Eds.) *Autógrafos olvidados* (pp. 1-30). Nueva York: Támesis-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.
- Freud, S. (1973). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras completas* (tomo III, pp. 2563-2610). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Higgins, J. (1970). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1981). El sujeto en cuestión: el lenguaje poético. En C. Lévi-Strauss (Ed.) *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lespada, G. (2018). Contra la muerte. Indagación de un motivo en la poesía de César Vallejo. *Espergesia*, 5(1), 11-23. <https://doi.org/10.18050/Rev.Espergesia.v5i1.1807>
- Lespada, G. (2020). La impronta andina en la poesía de César Vallejo. *Žama*, 12, 113-122.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Vallejo, C. (2013). *Poesía completa* (Edición de Ricardo González Vigil). Lima: Ediciones Copé.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores.

La piqueta fatal del progreso

Aarón Lubelski

Universidad Hebrea de Jerusalén

Resumen

Uruguay, durante la década de los años 1920, se caracterizó por un impulso de modernización que cambió la faz del país. Dicho espíritu, materializado a través de proyectos públicos y privados, ha dejado obras que conforman el imaginario urbano de su capital, Montevideo, hasta el día de hoy. Sin embargo, dichas transformaciones han afectado a aquellos sectores sociales que fueron marginados por el progreso y que lentamente fueron desplazados del centro de la ciudad hacia su periferia. En estas notas apelaremos a la obra de Castelnuovo, quien nos ha dejado un crudo testimonio de la realidad de dichos sectores, que en su momento poblaron las áreas que fueron afectadas por uno de los proyectos colosales de la ciudad, la Rambla Sur. A su vez, notaremos el desalojo que, medio siglo más tarde, afectó a otros grupos marginales, los inquilinos del conventillo Medio Mundo y del complejo habitacional Ansina, localizados en la vecindad de la Rambla Sur; proyectos que fueron emprendidos en nombre de la mejora urbana. Estas notas pretenden recordar la fricción que existe entre el espíritu que impulsa el progreso y el sufrimiento de los sectores marginales que son afectados por este.

Palabras clave: *mundo heterogéneo - sociedad homogénea - Castelnuovo - progreso.*

The fatal pickaxe of progress

Abstract

Uruguay, during the decade of the 1920s, was characterized by a modernization drive that changed the face of the country. This spirit was materialized through public and private projects, which make up the urban imaginary of the capital, Montevideo, to this day. However, these transformations have affected those marginal social sectors, which as result of the progress have been displaced from the center of the city to its periphery. In these notes, we will appeal to the narrative of Castelnuovo, which has left us a crude testimony of the reality of these sectors, which populated the areas that were affected by one of the colossal projects of the city, the Rambla Sur. In addition, we will note the eviction that, half a century later, affected other marginal groups, the occupants of the Medio Mundo tenement house and the Ansina housing complex, also located in the vicinity of the Rambla Sur; projects that were undertaken in behalf of urban improvement. These notes are intended to remind us of the controversy that exists between the spirit that drives progress and the suffering of the marginal sectors, which are affected by it.

Keywords: *homogeneous society - heterogeneous world - Castelnuovo - progress.*

La piqueta fatal del progreso

Montevideo, durante la segunda década del siglo XX, se caracterizó por los proyectos monumentales que promovieron el desarrollo de la ciudad. En 1921 se inaugura el Hotel Casino Carrasco. En octubre de 1922 el ingeniero Juan P. Fabini presenta al Concejo Departamental de Montevideo un proyecto de rambla costanera. En ese mismo año los hermanos Salvo iniciaron la licitación para la construcción del edificio que terminará convirtiéndose en ícono primordial de la capital uruguaya, el Palacio Salvo. En 1923 se inaugura el Monumento a Artigas en la Plaza Independencia. «Sobre el alto promontorio, como lo quiso Homero, a fin de que sea visto desde lejos, desde la tierra y el mar, por los hombres que hoy viven, y por los hombres futuros...», pronunció Zorrilla de San Martín en la ocasión (1923, p. 4). Dos años más tarde se inaugura el Palacio Legislativo conmemorando el centenario de la declaración de la independencia, edificio que se convertirá en la sede de la vida cívica del país. En octubre de 1926 se aprobó la ley de creación del Hospital de Clínicas, para que el país cuente con «un recio baluarte levantado contra el dolor y la miseria humanas» (Surraco, 1944, p. 33), afirmó el Dr. Blanco Acevedo en 1930, en ocasión de colocarse la piedra fundamental de la obra; si bien su inauguración tardará más de veinte años, este baluarte se suma a los proyectos faraónicos de la década, destinados a catapultar el país hacia la modernización.¹ Sin embargo, algunas de estas iniciativas reclamaron un precio que fue pagado generalmente por los sectores marginales, ya sea por haber sido desplazados por la máquina del progreso o por no haber podido enfrentarse a sus consecuencias. A dichos parias olvidados les dedicaremos estas notas.

Entre las diversas influencias ejercidas por el viejo continente, también «las ideas urbanísticas europeas, como otras pautas culturales de fines del siglo XIX y comienzos del XX, tuvieron gran incidencia en el contexto ideológico uruguayo» (Boronat, Goñi y Mazzini, 2007, p. 27), ideas que influyen en el proceso de modernización montevideano y que conducen a la iniciación de lo que fue llamado en ese entonces el Plan Fabini, destinado a crear «un balcón al mar» (Boronat et al., 2007, p. 27). El plan unía la escollera Sarandí con el Parque Urbano (actual Rodó) y completaba varios tramos aislados de la rambla costanera que ya se habían construido con anterioridad. La iniciativa fue crucial para convertir el malecón de la ciudad en el hito geográfico-social sobre el cual descansa el imaginario montevideano hasta el día de hoy; se extiende desde el puerto, al oeste de la ciudad, hasta el arroyo Carrasco, su límite este. La obra monumental, para ese entonces, comenzó en 1928 y requirió rellenar las playas de Patricio, perteneciente al otrora barrio la Estanzuela, y Santa Ana, del barrio Palermo, para ganar unos 180 000 metros cuadrados al río. Pero dichas obras no hubieran podido comenzar sin desalojar a aquellos individuos prácticamente desatendidos por la sociedad de la época, «los extraños pobladores costaneros, “bichicomos”, seres marginales, parias de la sociedad» (Barrios Pintos, 1971, p. 19). A ello ha apuntado Octavio Paz (1970), si bien refiriéndose al contexto mexicano, al denunciar la problemática de los sectores más débiles de la sociedad, desfavorecidos por los beneficios del adelanto: «El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica pero ha deshabitado la vida de los hombres» (p. 26). Dicha afirmación es también aplicable a aquellos seres desamparados que poblaron el borde de la llamada «Ciudad Nueva», resultado de su desarrollo hacia el este, una vez que fueron derribadas las murallas coloniales en el siglo XIX; individuos pertenecientes al *mundo heterogéneo*,² en contraste con la *sociedad homogénea*, o sea «la sociedad productiva, es decir, la sociedad útil» (Bataille, 2003, p. 138).

Poco ha sido documentado, poco se ha escrito sobre la triste realidad de los infortunados pobladores de la orilla del Río de la Plata desplazados por el proyecto. Sin embargo, un relato casi desconocido nos ha dejado un testimonio que, si bien ficticio, describe la vida desgraciada de los individuos pertenecientes al mundo desplazado por la *sociedad homogénea*, habitantes del espacio que fue afectado por el ritmo de la modernización. Elías Castelnuovo (Montevideo, 1893 - Buenos Aires, 1982), uno de los fundadores y más apasionados miembros del grupo Boedo, emigró a temprana edad a la capital argentina donde realizó la mayor parte de su obra, la cual se destaca por su carácter naturalista. Su calidad descriptiva logra exponer la cruda realidad en que viven sus protagonistas: «Los escritores de Boedo relataban lo que veían con sus propios ojos, y en esto

1 A la reducida lista deben agregarse la radiotelefonía y la consecuente creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE, 1927); la inauguración del Hospital Pedro Visca (1922), que se transformó más tarde en la sede de la Facultad de Ciencias Económicas); la supresión del «tram-way» de caballos (1925); la inauguración del Monumento al Gaucho (1927); el cine sonoro en Montevideo (1929); la habilitación del nuevo edificio de Correos (1929); la habilitación del Cementerio del Norte, y, para cerrar la lista, la inauguración del Estadio Centenario, a comienzos de 1930 (Castellanos, 2000).

2 Según Bataille (2003), «el mundo heterogéneo comprende el conjunto de los resultados del gasto improductivo. (...) Vale decir, todo aquello que la sociedad homogénea rechaza como desecho o como valor superior trascendente» (p. 147).

consiste el realismo», nos dice el escritor bonaerense Manuel Gálvez (1961, p. 187), enfocando la problemática de aquellos seres marginales incapaces de superar su triste destino. En 1924 Castelnuovo publica *Malditos*, una colección de tres relatos, entre ellos, «La raza de Caín»,³ obra que gozó de poca visibilidad en Uruguay. El relato está ambientado exactamente en el área donde se realizaron los trabajos del proyecto de Rambla Sur y está enriquecido por referencias topográficas que incrementan la verosimilitud de la narración. Transcurre, en apariencia, muchos años antes del comienzo de los trabajos viales, pero la coincidencia temporal con la publicación de la obra establece un efecto interdiscursivo relevante.



Figura 1. Avenida 18 de Julio y calle Paraguay (1925). Centro de Fotografía de Montevideo

La trama esboza el siniestro discurso de un narrador homodiegético, internado en un manicomio, quien intenta explicar, durante sus instantes de lucidez, las razones del asesinato ocurrido dentro del caserón donde vivía junto con sus cuatro hermanas, su madre viuda y un padrastro. Este último no solo se apoderó de las pocas propiedades familiares que lograron acumular, sino que también terminó subyugando a todos sus miembros, extendiendo la desgracia que venían sufriendo durante años, a raíz del alcoholismo y la consecuente violencia del jefe familiar, situación que los llevó prácticamente a la ruina. La única culpa del protagonista, Armando, fue incitar a su hermanastro a ejecutar el parricidio del odiado padrastro, cumpliendo su pretérita premonición: «Acordate lo que te digo: tu hijo, tu propio hijo te va a matar» (Castelnuovo, 1924, p. 54).

La toponimia es rica en referencias que apuntan al desaparecido barrio Reus al Sur,⁴ espacio de la infancia del autor. Fue al fin integrado al barrio montevideano Palermo, el cual está delimitado hacia el sur por la costa del Río de la Plata, el Cementerio Central al oeste y el parque Urbano hacia el este:

Montevideo era por aquel entonces una ciudad silenciosa en el centro, triste en los alrededores y allí, era densa y lúgubre. (...) La luz eléctrica funcionaba pésimamente. Aquí y allí, cuatro faroles antiguos y abollados soltaban a través de unas bujías soñolientas la baba de un resplandor fúnebre. (...) El barrio Reus era, sin disputa, una tumba de cuatro pisos que ocupaba dos manzanas y se destacaba en la noche parpadeado por el ojo enfermizo de sus innumerables ventanillas. Como la luz eléctrica no llegaba todavía al interior de las viviendas, la gente se alumbraba con

3 No debe confundirse con la novela homónima publicada en el año 1900 por Carlos Reyles.

4 La empresa de Emilio Reus construye hacia 1887 el Barrio Reus al Sur, próximo a la playa Ramírez, hoy limitado por las calles Tacuarembó, San Salvador, Minas e Isla de Flores. Su calle principal era la llamada Particular, actual Ansina (Barrios Pintos, 1971, p. 18).

velas de sebo o con lámparas a querosene, las cuales despedían un olor picante y desagradable (Castelnuovo, 1924, p. 14).

Es en este enclave donde se desarrolla la infancia del protagonista, quien afectado por las pésimas condiciones de salubridad que reinan en su entorno se transforma en un ser vulnerable y frágil: «Mi piel se patinó de amarillo, de un amarillo inalterable y mi cuerpo perdió toda resistencia» (Castelnuovo, 1924, p. 33). Armando se refugia del ambiente hostil que reina en su hogar vagando solo por el barrio o uniéndose a los grupos de menesterosos liderados por *Trapos*, la anciana que le extiende su afecto y protección durante las excursiones a los montículos de basura, en busca de restos de comida y de despojos que puedan tener una cierta utilidad al salvarlos de la incineración:

Atrás del cementerio se efectuaba la cremación de basuras. Esta operación, aunque se realizaba al aire libre, y a una hora avanzada de la tarde, despide un olor intenso e impregna la atmósfera de miasmas dañinos. Cien carros del Corralón Municipal depositan allí la recolección de residuos hecha en la mañana (Castelnuovo, 1924, pp. 15-16).

Para definir la imagen pública de una ciudad, el urbanista estadounidense Kevin Lynch (1960) sugiere el uso de cinco elementos arquitectónicos: la trayectoria, los bordes, los barrios, los nodos y los hitos (p. 95). Siguiendo este modelo, nos permitimos sugerir que el relato de Castelnuovo (1924), valiéndose de la descripción de dichos elementos, nos proporciona una imagen verosímil del enclave que ambienta la narración y que caracteriza dicha área montevideana de comienzos del siglo XX, cuya faceta pronto cambiará. La trayectoria de Armando, al vagar sin rumbo fijo por los desaparecidos murallones de Patricio y la olvidada playa Santa Ana, las canteras de Punta Carretas y el desaparecido camino de la Estanzuela, nos revela la imagen del barrio de su infancia. A su vez, la narración complementa la descripción de ese entorno marginal, facilitándonos el inventario de sus habitantes: «Rameras y hueseros, traperos, verduleros y mendigos; algunos trabajadores y algunos soldados de línea» (Castelnuovo, 1924, p. 15). Es más, para enfatizar el aspecto lúgubre de dicho espacio, el narrador agrega: «No existía en la ciudad un barrio más miserable que éste. Ni aún *El Bajo* —una madriguera hedionda de prostitutas que todavía existe— alcanzaba ese grado asfixiante de pauperismo» (p. 15). Y para suplementar la imagen que se desprende del texto, citamos la respuesta de Borges al ser interrogado en una entrevista sobre el tango, y que vincula sus orígenes con la otrora calle Yerbal,⁵ centro vital del desaparecido Bajo montevidiano:

—Detesto el tango —dijo enfáticamente—. Tan sentimental. Cuando pienso en los orígenes infames del tango, inventado en los prostíbulos de la calle Junín del año ochenta, o quizás en los prostíbulos de la calle Yerbal en Montevideo, en la misma fecha. Tiene un origen infame que se nota (Borges, 1974).

Fiel a su visión de mundo, Castelnuovo (1924), a través de la narración, deja translucir la militancia social que caracteriza al grupo Boedo. Si bien el narrador admite la necesidad del progreso, recalcando el beneficio material que este conlleva, también enfatiza su reserva sosteniendo que «el espíritu del hombre no progresa»:

¡Qué me importa, entonces, que la ciudad progrese! Montevideo ha progresado; admitamos que progresa; aumenta el volumen y de estatura; sus edificios se multiplican y multiplican el número de sus pisos. Todo esto puede admitirse como cierto. Pero el espíritu del hombre no progresa: permanece con todas sus lacras estancado en el mismo sitio (pp. 7-8).

Dicha afirmación, similar a la sentencia de Octavio Paz (1970) que hemos mencionado con anterioridad, es la que conduce al abismo que separa al *mundo heterogéneo* de la *sociedad homogénea* que pretende ignorar la existencia del primero:

Vestía con trapos abigarrados y en los días más fríos del invierno llevaba los pies desnudos. No tenía paradero fijo y mi vida transcurría en un perpetuo vagabundaje. Hoy estaba aquí, y mañana

5 La desaparecida calle se extendía apenas unas pocas cuadras hacia el suroeste de la Ciudad Vieja.

allí, y aunque todos me distinguían en el suburbio, yo pasaba impenetrable ante todos, caminando al soslayo, como si no distinguiese a nadie (Castelnuovo, 1924, p. 9).

El espíritu «triste en los alrededores» de la ciudad apunta a una realidad urbana compartida con otras ciudades latinoamericanas, cuya población marginal se ve continuamente desplazada del centro vital, a medida que el progreso y la modernización toman posesión de las zonas requeridas por la planificación urbana, proceso conocido como gentrificación.⁶ El Plan Fabini dará fin a la quema de residuos. El procesamiento de los desperdicios urbanos será desplazado a los márgenes de la ciudad, estableciendo, en ocasiones, una relación simbiótica entre los basurales y los asentamientos informales, conocidos también como *villas miseria* o *cantegriles*, cuyos habitantes seguirán nutriéndose de los despojos de la *sociedad homogénea*.



Figura 2. Rambla República Argentina, Barrio Sur (1934). Al fondo, del centro a la derecha: tanque de gas, usinas incineradoras de basuras y terraplén del Cementerio Central.

Cabe remontarnos varios años más tarde, a la década del setenta, para observar que la historia se repite una vez más. En esa oportunidad los inquilinos del conventillo Medio Mundo, hito singular del Barrio Sur, fueron desalojados en beneficio de un nuevo edificio que se construyó en el mismo predio y que pretendió ser más moderno y adecuado a las necesidades de la época,⁷ pero fue inaccesible para los desplazados habitantes del conventillo:

La orden llegó el primero de diciembre de 1978: Medio Mundo, el conventillo construido en 1885 y declarado Monumento Histórico Nacional en 1975, iba a ser desalojado. Cuatro días después, llegaron los camiones de la Municipalidad para encargarse de transportar a sus 170 residentes. Los que no tenían adónde ir fueron destinados por el gobierno de la ciudad a una vieja

6 Término acuñado por Ruth Glass (1964) refiriéndose al «proceso de renovación de una zona urbana, por lo general popular o deteriorada, que implica el desplazamiento de su población original por parte de otra de un mayor poder adquisitivo» (Real Academia Española, 2014).

7 Varios son los motivos que condujeron a la orden del desalojo. En particular, el temor por el derrumbe del edificio en mal estado, temor infundido por la ola de tragedias sufridas en ese año en Montevideo, entre ellas la que condujo a la muerte de 19 personas por causa del desplome de un edificio en la calle Soriano, ocurrido tres meses antes. Ver «Derrumbe en la calle Soriano», diario *El País*, recuperado de <https://historico.elpais.com.uy/especiales/aniversario/1970/1978/8.html>.

fábrica en el barrio de Capurro hasta que solucionaran sus problemas de vivienda (Reid Andrews, 2011, p. 194).

A su vez, afirman Adinolfi y Erchini (2007) que «una vez demolido el conventillo Medio Mundo se transformó en un referente a partir del cual se ha ido alimentando una fuerte identidad barrial» (p. 132). Unos meses después, los habitantes del conventillo Ansina, apartado unos mil metros del anterior, sufrieron el mismo destino, y se extendió la identidad barrial hacia Palermo.⁸ En cierta forma es posible concebir estos desplazamientos forzados como parte de las transformaciones urbanas del Plan Fabini, apenas medio siglo antes. Por otra parte, ambos complejos habitacionales se convirtieron hacia la segunda década del siglo XX en epicentros de la cultura afrouruguaya e impulsaron expresiones culturales como el candombe y el Desfile de Llamadas. Ellos nos han dejado un legado artístico que perdura hasta el día de hoy, como refieren Adinolfi y Erchini (2007): «Los tambores que siempre sonaron en su patio central y en el frente del conventillo, aún siguen sonando» (p. 137). Es más, para reivindicar y difundir los valores nacidos de la población afrodescendiente, a partir del 2006, se celebra el 3 de diciembre de cada año el Día del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial.

Sin embargo, los problemas habitacionales de los desalojados no fueron resueltos. Si bien en la década del sesenta ya existía una preocupación por la precariedad habitacional del barrio —que condujo a la creación del Comité Popular Barrio Sur, del Plan de Renovación Urbana del Barrio Sur en el 1971 y de otros proyectos sucesivos (Intendencia de Montevideo, 2020, p. I. P 9)—, su implementación atrajo a la población del barrio que poseía un mínimo de poder adquisitivo,⁹ pero no resolvió la carencia habitacional de los desalojados, tal como sucedió, décadas antes, con la población marginal afectada por el Plan Fabini. A su vez, alertan De Souza y Cajade (2019), en el informe incluido en el *Concurso de Ideas Urbano-Arquitectónicas, Área Dique Mauá*, refiriéndose al Barrio Sur y Palermo, que, si bien el proceso de gentrificación «no parece desencadenado», se encuentra «en ciernes»:

Actualmente, los habitantes poseen un tejido social muy activo y se encuentran organizados en varios colectivos según temas de interés específicos. Sin embargo, existen riesgos de expulsión de población a medida de que, al influjo transformador de la Ley de Vivienda Promovida —ya en marcha—, puedan sumarse cambios importantes de escenario por el desarrollo del área Dique Mauá. Estos riesgos deberían ser tenidos en cuenta para evitar un proceso de gentrificación que actualmente no parece desencadenado, pero que se encuentra en ciernes (p. 18).

En febrero de 1930, como parte de las celebraciones carnavalescas, la *troupe* Oxford estrena el nostálgico tango *Adiós, mi barrio*, de Soliño y Collazo.¹⁰ En un escenario improvisado sobre la vieja muralla del sur y frente a unos cinco mil espectadores, el grupo logra un éxito inmediato:

Esa noche cantamos «Adiós mi barrio» por primera vez, en el murallón del Barrio Sur. Con tablas y bidones que nos prestó la Compañía del Gas armamos un tablado que sólo era una tarima, y allí, ante cinco mil personas que aguantaron a pie firme una llovizna persistente, cantó la «Oxford» ese tango de Soliño y mío, como creo que no lo hizo nunca más. Y Collazo agrega con orgullo el detalle que redondea la felicidad de la anécdota: Cantamos de particular porque no había plata para sacar los trajes... (Alfaro, 1966, p. 28).

8 Sostienen Adinolfi y Erchini (2007) que «desde el punto de vista cultural, los conventillos del Barrio Sur se diferenciaban de los conventillos de otros barrios, fundamentalmente, por ser el espacio social en el que los descendientes de esclavos de origen africano, renovaron y recrearon sus tradiciones, reforzando una identidad cultural que los conectaba con sus orígenes» (p. 132).

9 Cabe destacar la construcción del edificio llamado CH 20, por parte del Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE) sobre la rambla del barrio, prototipo del plan habitacional. Según William Marino, el edificio fue demolido en 2014 por «eminencia de derrumbe». Ver «Vienen por la rambla», en diario *La República* (29 de noviembre de 2018), recuperado de <https://www.pressreader.com/uruguay/la-republica-uruguay/20181129/281676845971479>.

10 Víctor Soliño (Bayona, Pontevedra, 1897 - Montevideo, 1983), periodista, letrista de tango y poeta, creó en la década del veinte el grupo musical carnavalesco, *troupe*, Los Atenienses (por ensayar en la sede del Club Atlético Atenas). La *troupe*, compuesta, entre otros, por estudiantes universitarios, gracias a su éxito, llegó a actuar también en Buenos Aires. Ramón Collazo (Montevideo, 1901-1981), pianista y compositor, también participó de la *troupe*. En la década del treinta, Soliño creará su propio grupo musical, Oxford, asociado con El Bajo, un férreo rival de la *troupe*, «un real al 69» procedente del puerto (Alfaro, 1966, pp. 23-29).

El tango, en recuerdo a la pérdida de los topónimos desaparecidos, así como la obra de Castelnuovo y la placa recordatoria del desalojo en el lugar donde se encontraba el conventillo Medio Mundo¹¹ nos han dejado el testimonio de una época amenazada por el olvido. Mientras tanto, los versos declamados por la *troupe* Oxford siguen haciendo eco de los sentimientos de aquellos habitantes desvalidos que fueron desplazados hacia los márgenes de la ciudad como resultado del proceso de modernización: «La piqueta fatal del progreso / arrancó mil recuerdos queridos, / y parece que el mar en un rezo / demostrara también su aficción».¹²

Referencias bibliográficas

- Adinolfi, L. y Erchini, C. (2007). El conventillo Medio Mundo: materialidad e inmaterialidad en el Barrio Sur. En *Almanaque del Banco de Seguros del Estado 2007* (pp. 131-138). Recuperado de <https://institucional.bse.com.uy/inicio/almanaques/almanaque-2007>
- Alfaro, H. (1966). *Mi mundo tal cual es*. Montevideo: Ediciones Marcha.
- Barrios Pintos, A. (1971). *Montevideo: los barrios I*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Bataille, G. (2003). *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939* (Trad. S. Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Borges, J. L. (1974). *Yo querría ser un hombre invisible* [Entrevistadora María Esther Gilio]. *Crisis*, 13. Recuperado de <https://revistacrisis.com.ar/notas/jorge-luis-borges-yo-querria-ser-el-hombre-invisible>
- Boronat, Y., Goñi, A. y Mazzini, L. (2007). *Síntesis simbólica: candombe en barrios Sur y Palermo*. Montevideo: Udelar-FARQ.
- Castellanos, A. (2000). *Nomenclatura de Montevideo* (Actualización: A. M. Segarra). Montevideo: Intendencia de Montevideo.
- Castelnuovo, E. (1924). *Malditos*. Buenos Aires: Claridad.
- Centro de Fotografía de Montevideo. Rambla República Argentina, barrio Sur. Recuperado de <https://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/06019FMHGE>
- De Souza, L. y Cajade, M. (2019). Informe urbano-paisajístico. En *Área Dique Mauá: concurso de ideas urbano-arquitectónicas, estudios de situación urbana, Vol. 2* (pp. 4-28). Montevideo: MIEM-FADU-Udelar. Recuperado de https://www.gub.uy/ministerio-industria-energia-mineria/sites/ministerio-industria-energia-mineria/files/documentos/noticias/estudios_de_situacion_urbana_0.pdf
- Gálvez, M. (1961). *Recuerdos de la vida literaria: en el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Hachette.
- Glass, R. (1964). *Aspects of Change*. Londres: MacGibbon y Kee.
- Intendencia de Montevideo. (2020). *Plan Especial de Ordenación y Recuperación Urbana del Barrio Sur (PEBS)*. Recuperado de <https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/planificacion/ordenamiento-territorial/planes-especiales-yo-patrimoniales/plan-especial-de-ordenacion-y-recuperacion-urbana-del-barrio>
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge: The MIT Press.
- Paz, O. (1970). *Posdata*. México D.F.: Siglo XXI.
- Real Academia Española. (2014). Gentrificación. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/gentrificaci%C3%B3n>
- Reid Andrews, G. (2011). *Negros en la nación blanca: historia de los afro-uruguayos, 1830-2010* (Trad. B. González Azcárate). Montevideo: Linardi y Risso.
- Surraco, C. (1944). El Hospital de Clínicas de Montevideo. *Anales de la Universidad*, 154, 23-50.
- Zorrilla de San Martín, J. (1923). *Discurso del monumento*. Montevideo: Maximino García.

11 La placa colocada sobre el nuevo edificio reza: «Conventillo Medio Mundo. En reconocimiento a la comunidad afrouruguaya y a las familias desplazadas de este lugar por el terrorismo de Estado en diciembre de 1978. Comisión Nacional Honoraria de Sitios de Memoria - Ley 19641».

12 Tango *Adiós, mi barrio* (1930), letra de Víctor Soliño, música de Ramón Collazo.

Vicente Huidobro: pa(i)saje cubista para una poética creacionista

Luis Bravo

Instituto de Profesores Artigas / Universidad de Montevideo

Resumen

El vínculo entre poesía y pintura en la obra de Vicente Huidobro (1893-1948) es un elemento fundacional de la vanguardia hispanoamericana. En *Horizon carré* (1917) el poeta abre un pa(i)saje entre cubismo y creacionismo en un libro inaugural para la experimentación de aquel contexto. Al ser publicado en París y en lengua francesa, pero escrito por un poeta chileno en colaboración con un pintor español, Juan Gris, se vuelve una pieza compleja por su permeabilidad entre códigos artísticos y lingüísticos, así como entre otras fronteras teóricas. Este trabajo se focaliza en el poema «Paysage», el único de entre los 37 poemas de ese libro que se presenta como un caligrama, según la designación de Apollinaire. A la vez, se postula que ese mismo poema es el iniciador, el numen inspirador de la serie de los trece «poemas pintados» que conformaron *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (16 de mayo al 2 de junio de 1922), llevada a cabo en la sala del Théâtre Edouard VII de París. Es, además, el único texto publicado en el catálogo de esa hoy centenaria y emblemática exposición que postulamos integre el vanguardista *annus mirabilis* de 1922.

Palabras clave: vanguardia poética - *annus mirabilis* - Vicente Huidobro - cubismo - creacionismo.

Vicente Huidobro: Cubist «pa(y)sage» for a Creationist poetic

Abstract

The link between poetry and painting in the work of Vicente Huidobro (1893-1948) is a founding element of the Spanish American avant-garde. In *Horizon Carré* (1917) the poet opens a «pa(y)sage» between Cubism and Creationism in an inaugural book for the experimentation of that context. Being published in Paris, written in French by a Chilean poet in collaboration with a Spanish painter, Juan Gris, it becomes a complex piece due to its permeability between artistic and linguistic codes, as well as between other theoretical frontiers. This work focuses on the poem «Paysage», the only one among the 37 poems in that book that is presented as a calligram, according to the designation of Apollinaire. At the same time, it is postulated that this same poem is the initiator, the inspiring numen, of the series of thirteen «painted poems» that made up *Une Exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (May 16-June 2, 1922), carried out in the hall of the Théâtre Edouard VII in Paris. It is, furthermore, the only text published in the Catalog of that now centenary and emblematic exhibition that we postulate integrates the avant-garde *annus mirabilis* of 1922.

Keywords: Poetic avant-garde - *annus mirabilis* - Vicente Huidobro - Cubism - Creationism.

1. Introducción

Guillaume Apollinaire (1880-1918) denominó *caligrammes* a esas composiciones poemáticas que con el trazo de la grafía y el dibujo de las palabras conforman sobre el blanco de la página figuras o representaciones objetuales determinadas. Este en Francia y Vicente Huidobro en Chile trabajaron en un mismo período (circa 1912-1918) esa veta poética que provenía de una antigua tradición que ambos aplicaron al poema de corte cubista. El vínculo entre poesía y pintura se origina en los «poemas en figuras» o «carmina figurata», que conforman una antigua tradición que llegaría, siempre fuera del canon, desde la poesía griega, latina y renacentista hasta la modernidad.¹ Ese corpus también fue marginado por la modernidad letrada que, en su faceta academicista afirmada en el período neoclásico del siglo XVII, se mantuvo reacia a la fusión de lenguajes artísticos. El joven Huidobro incursionó en esa veta con «Triángulo armónico», publicado bajo el nombre de Vicente García Fernández (1912) en la primera revista que dirigió, *Musa Joven*.² Recogido luego junto a tres poemas de similar estilo («Nipona», «Fresco nipón», «La capilla aldeana») conforman la segunda parte («Japoneías de estío») del libro *Canciones en la noche* (1913). Entre los poemas escritos o traducidos al francés, inspirados por el arte cubista, compilados en su primer libro publicado en París, *Horizon carré* (edición príncipe, Pierre Birault, 1917) se encuentra «Paysage», el único de los 37 poemas del libro que tiene un diseño claramente visual, si bien otros, y en especial «Matin» y «Guitare», son ejemplos de composición cubista en la estructura poemática. A *Horizon carré* (HC), inaugural en la poesía de vanguardia hispanoamericana, debe sumarse en el avance experimental huidobriano la serie de 13 poemas denominados «poemas pintados». Estos conformaron la mencionada *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* que, inaugurada el 16 de mayo de 1922, fue clausurada al tercer día por el escándalo que suscitó. Así lo describe Huidobro en carta al poeta Juan Larrea, el 18 de mayo de 1922:

Mi exposición fue un gran éxito el día del vernisage y entre gente de la mayor élite, pero después el público protestó, hubo una verdadera batalla en torno y la dirección del teatro la hizo retirar como demasiada avanzada y moderna de más. En la prensa ha habido protestas de todas partes y se verán obligados a volver a colgar mis poemas y a partir de mañana estarán otra vez expuestos al público (Armero, 1989, p. 71).

Con motivo del rescate de esos «poemas pintados», dispersos y extraviados durante largos años, se organizó la exposición *Salle XIV*³ en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2001).

El focalizar el análisis en «Paysage» («Paisaje») apunta a exponer los mecanismos estéticos que Huidobro pone en acción al articular el cubismo poético europeo, que Apollinaire y Pierre Reverdy (1889-1960) ya habían echado a andar, con el creacionismo que él venía gestando mediante conferencias, manifiestos y poemas.⁴ El creacionismo, más una teoría estética que una corriente, es la vía poética que Huidobro emprendió.

1 «La siringa», de Teócrito de Siracusa (siglo III a. C.), y el «Huevo» y el «Hacha», de Simias de Rodas, figuran en la *Technopaegnia* en la sección «poemas de figuras» compilada en el siglo I a. C. por Gadara, poeta sirio. Les siguen 26 poemas en figuras reunidos en la *Patrología Latina*, adjudicados a Publio Opaciano Porfirio (324 d. C.), bajo el nombre de «carmina figurata». En la época de Carlomagno, el poeta Alcuino habría fundado una escuela francesa cuyo axioma consistía en que escribir era «copiar la palabra de Dios». El monje Rabano Mauro, basado en la leyenda de que Jehová rotuló con fuego el Decálogo, sostuvo que la escritura tenía primacía ética por sobre la pintura, pero en su libro de exaltación de la cruz reúne 29 poemas en figuras. La práctica de los «poemas en figuras» atravesó la Edad Media y el Renacimiento, y llegó en una tradición oculta con orientaciones místicas hasta el siglo XX, según lo exponen Zárate (1976) y Chaparro Gómez (1981).

2 Colección de seis números publicados en 1912 (Memoria Chilena, <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>>).

3 En la contraportada del catálogo de la exposición de 1922 se anunciaba que los poemas saldrían en forma de álbum de colores con el título *Salle XIV*, proyecto que nunca se concretó. En homenaje a esto la exposición del Reina Sofía tomó su nombre (De Costa, 2003).

4 A saber: *Non serviam*, texto y conferencia (1914, Santiago de Chile); *Pasando y pasando* (1914), libro de artículos en los que enfrenta al conservadurismo crítico chileno; el prefacio de *Adán* (1916), en el que explicita su búsqueda por superar la rima mediante otros usos del ritmo y el verso libre; la conferencia en el Ateneo de Buenos Aires (julio de 1916), en donde surge la denominación de «creacionismo»; la *plaquette El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), que contiene «Arte poética» y «El espejo de agua», ambos en consonancia con su teoría. La publicación de los diez primeros poemas en lengua francesa desde el *Número 2* de la revista *Nord-Sud*, dirigida por Reverdy, que luego integrarán *Horizon carré*. Cabe agregar que entre 1917 y 1925 Huidobro publicará otros cinco libros en francés (*Tour Eiffel*, *Hallali*, *Saisons choisies*, *Automne régulier*, *Tout à coup*) y que, en simultáneo, produce dos títulos que le consagran como el mayor renovador poético en lengua española: el poema largo *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos publicados en Madrid en 1918, que serán la piedra de toque para el ultraísmo español.

de para romper con la mimesis, con la imitación de la belleza como modelo natural, en función de construir un discurso cuyo artificio se plante de igual a igual frente a la madre naturaleza. El concepto de paisaje que Huidobro pone en juego a partir de este poema también dialoga con uno de los primeros caligramas de Apollinaire («Petite paysage animé», 1912) así como con la vertiente cubista del paisaje, principalmente con las primeras pinturas de este estilo realizadas por Georges Braque (1882-1963).

El afán de superar la separación entre los lenguajes artísticos, el propósito de ponerlos a funcionar de manera conjunta en nuevos vehículos y soportes fue denominador común de ambas corrientes. El libro *HC* contiene una nutrida lista de dedicatorias y de citas de artistas a quienes el chileno, arribado a París en 1916, quiso homenajear como mentores. Al pintor Juan Gris, señalado colaborador de la traducción francesa y de la hechura cubista de los poemas, le dedica la parte II del libro; a Pablo Picasso el poema «Paysage»; otros que figuran son Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, los músicos Igor Stravinski, Erik Satie, el escultor Jacques Lipchitz y dos personalidades determinantes, Apollinaire y Max Jacob. Este último fue explícito en señalar el aporte del artista conosureño en la empresa de revolución artística internacional que, hasta entonces, se percibía como llevada a cabo exclusivamente por artistas europeos.⁵

Según Ana Pizarro (1975), tempranamente el joven Huidobro conocía la pintura cubista y el libro *Los pintores cubistas, meditaciones estéticas*, en el que Apollinaire (2003/1913) expone su teoría. Entre los muchos puntos de contacto entre el juvenil manifiesto *Non serviam* (Huidobro, 2003, p. 1294), leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, y el ensayo de Apollinaire está el propósito común de romper con un arte mimético de reproducción de la naturaleza, en virtud de crear una obra de «arquitectura propia», según lo expresó en el prólogo de *Adán* (1916) tomando el concepto de Ralph Emerson.

El creacionismo entre 1914 y 1916 es más una latencia que un logro textual comprobable, salvo por «Arte poética» y «El espejo de agua», ambos pertenecientes a la polémica *plaque* *El espejo de agua* (1916).⁶ De ahí que la inclusión de poemas de esta, con variantes traducidas al francés, en *Horizon carré* sea relevante. Huidobro imprime una orientación estética fuertemente cubista a *HC*, articulando por primera vez en un libro sus textos protocreacionistas con una corriente que, hasta el presente, era de cuño eminentemente francés. Lo precedían los *Poèmes en prose* (1915, ilustrado por Juan Gris), de Pierre Reverdy, y los caligramas de Apollinaire publicados en revistas, pues el libro que los reúne se publicaría en 1918. *HC* es un libro fundacional que contribuye a comprender la compleja y singular gestación de la vanguardia hispanoamericana.

Es posible que el proceso creativo por el que atraviesa Huidobro al traducir sus poemas al francés y al escribir nuevos textos en esa lengua le posibilite, paradójicamente, acercarse a sus metas creacionistas vislumbradas en textos previos a su arribo a París. El bilingüismo no es una frontera entonces, sino un *pasaje* de encuentro entre lo que ya viene produciendo y lo que encuentra entre los artistas cubistas. A la vez, el hecho de publicar en francés, que algunos críticos tildaron de «galicismo mental» (Hahn, 1998, p. 6), comporta más bien una situación que paga tributo a una doble condición histórica de subalternidad: la de la cultura sudamericana con relación a la europea (en el Cono Sur especialmente a la cultura francesa), la de la lengua española como ancilar (en sentido figurado de ‘sierva’, ‘esclava’, ‘criada’) con relación al francés como lengua de la cultura global, hegemónica desde el siglo XVII hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Si bien Huidobro publica en francés —¿podía ser de otra manera, estando en un París cosmopolita, pero en una sociedad francesa fuertemente chauvinista y monolingüe?—, los libros que da a conocer, de los cuales *HC* es su buque insignia, logran una singular amalgama entre las poéticas cubistas en curso y su concepción creacionista. El conjunto resultante de esa producción constituye la matriz fundacional de la vanguardia que trasvasa hacia la lengua española y hacia las culturas hispanoamericanas.

En otras palabras, el proceso de maduración de la vertiente creacionista se ve catalizado por el uso de dos lenguas, que incentiva la inmersión poética en las estructuras de composición pictórica del cubismo. Focalizar el análisis en el poema «Paysage» es solo un buen ejemplo, entre otros posibles, para exponer el múltiple cruzamiento que *HC* representa: 1) la transtextualidad intermedial entre los lenguajes poético y pictórico; 2) la transvanguardia que imbrica aspectos del creacionismo huidobriano y del cubismo poético europeo; 3) lo

5 Max Jacob, en la dedicatoria de su libro *Le cornet à dés* (1917), escribió: «Al poeta Vicente Huidobro que ha inventado la poesía moderna sin conocer los resultados del esfuerzo europeo, y cuyo sitio entre nosotros ya estaba señalado» (Armero, 1989, p. 64).

6 La disputa sobre este asunto, motivo de una archiconocida polémica con Pierre Reverdy «recién vino a apaciguarse cuando Braulio Arenas, preparando las *Obras completas* (1964) de Huidobro, diera con una edición bonaerense de *El espejo de agua* fechada en 1916, dos años antes de su publicación en Madrid. Este hallazgo puso fin a una controversia que duró medio siglo» (*Creacionismo*, s. f., párr. 3).

translingüístico en el uso simultáneo de las lenguas francesa y española, y 4) lo transatlántico en el fundacional puente estético que articula vanguardia europea e hispanoamericana.

2. Praxis cubista, teoría creacionista

El epígrafe con el que se inicia *HC*⁷ finaliza con uno de los apotegmas más eficaces con los que Huidobro sintetizó la cualidad autónoma del objeto estético y poemático que desde la teoría creacionista impulsó con lucidez e insistencia: «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol». La conciencia del poema como un objeto creado, de naturaleza artística y, por tanto, independiente de la naturaleza reafirma la idea del poema concebido como «cosa en sí», con estructuración propia, apartado de una actitud reproductiva que ya estaba presente en la parábola de *Non serviam*:

Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias (Huidobro, 2003, pp. 1294-1295).

Los aspectos expresivos que demarcan en Huidobro el pasaje de una poética con lastres simbolistas y modernistas a una vanguardista son la supresión de la puntuación tradicional (algo que le resultó costoso al poeta, según carta dirigida a su madre⁸); la incorporación de la página como espacio de una sintaxis pictórica; el uso tipográfico de «altas y bajas», con manejo de las mayúsculas para determinadas palabras dentro de cada texto. Cada una de esas transformaciones son las que Huidobro logra por primera vez en la edición príncipe de *HC*. Solo en dos poemas («Matin» y «Paysage») el poeta utiliza el diseño tipográfico de las frases como instrumento de composición visual. La incorporación de una doble novedad (la lengua francesa; la prosodia cubista-tipográfica) contó con la estrecha participación del pintor cubista Juan Gris (1887-1927). Según Cedomil Goic, «Gris acentúa con sus correcciones de los borradores de *HC* la variedad tipográfica y la clausura espacial del poema» (Huidobro, 2003, p. 413).

Gris, pintor y teórico del cubismo, explicaría su «método deductivo» en *L'Esprit Nouveau* (1921):

Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general (Jiménez-Blanco, 2015, p. 14).

En *El creacionismo* (1925) Huidobro expondrá los puntos que explican su estética creacionista en *HC*. Véanse las similitudes con el planteo de Gris:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (...). Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el perfecto equilibrio; porque si lo abstracto es demasiado estirado hacia lo abstracto, se deshará en nuestras manos o se filtrará entre los dedos. Si hacemos lo concreto más concreto aún, ello podría servir tal vez para beber vino o amoblar nuestro salón, pero en ningún caso para amoblar nuestra alma (Huidobro, 2003, pp. 1339-1340).

7 «Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. / Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. / Faire un POÈME comme la nature fait un arbre» (Huidobro, 2003, p. 417).

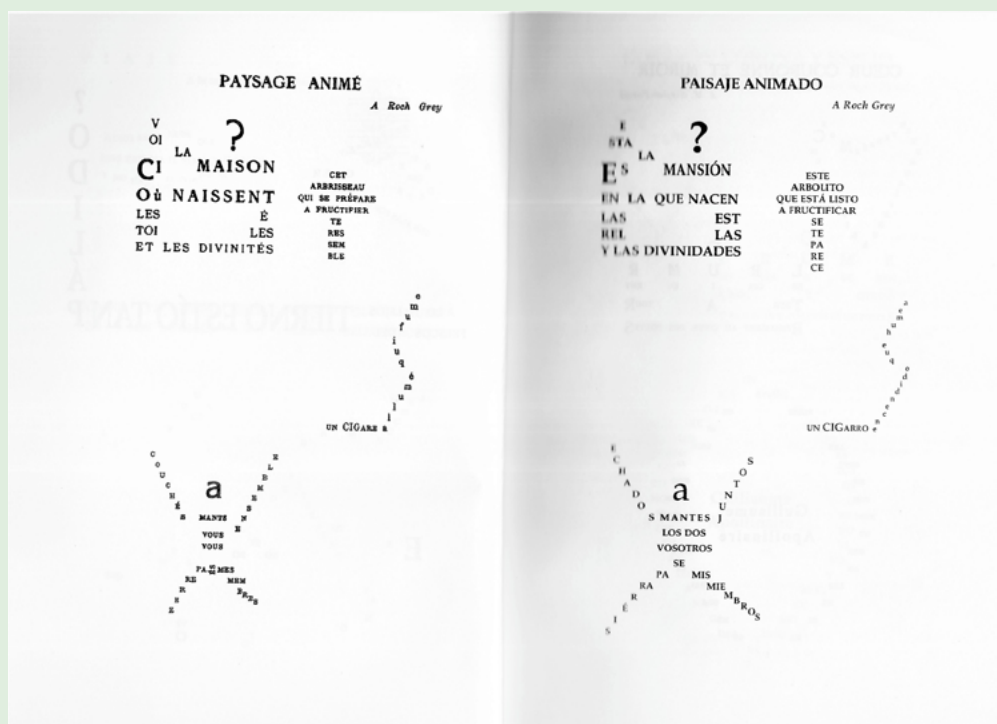
8 En «Nota trágica», carta enviada a su madre, dice: «Ahí le mando el último número de *Nord-Sud*. Desgraciadamente mis poemas van sin puntuación cosa contra la cual he protestado, pues no soy partidario de hacer consistir la originalidad en pequeñas» (Huidobro, 2003, p. 412).

El *paisaje* que Huidobro propone en este poema de 1917 tiene varias filiaciones posibles entonces: con la teoría cubista que venía siendo elaborada por Juan Gris, su compañero de ruta en esta lid; con su propia teoría creacionista en proceso y ahora llevada a la praxis de estructuras cubistas; con uno de los primeros caligramas de Apollinaire, de título homónimo «Paysage» (1912-1916). En todos los casos la mirada autoral de los textos juega con la conciencia de que lo que se denomina *paisaje* es una selección de elementos, un recorte específico de figuras y, por tanto, la creación ficticia y constructiva de una imagen válida en sí misma, y no en relación reproductiva con un modelo objetivo, externo a la obra. Gris (1946) lo expresaría de la siguiente manera:

A picture with no representational purpose is, to my mind, always an incomplete technical exercise, for the only purpose of any picture is to achieve representation. Nor is a painting which is merely the faithful copy of an object a picture, for even supposing that it fulfils the conditions of coloured architecture, it still has no aesthetic, that is to say no selection of the elements of the reality it expresses. It will only be the copy of an object and never a subject [Una imagen sin propósito de representación es, en mi opinión, siempre un ejercicio técnico incompleto, ya que el único propósito de cualquier imagen es lograr la representación. Tampoco es un cuadro una pintura que no es más que la copia fiel de un objeto, pues aun suponiendo que cumpla las condiciones de la arquitectura coloreada, sigue sin tener estética, es decir, sin selección de los elementos de la realidad que expresa. Será solo la copia de un objeto y nunca una cosa en sí] (p. 121).

Este concepto se complementa con lo expresado por Huidobro en el manifiesto *La creación pura*, publicado en *La Nación* el 22 de abril de 1924 (Santiago de Chile):

No se trata de imitar la naturaleza sino de proceder como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador (...). El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como éstos su razón de ser en sí mismo (...) la técnica es el puente establecido entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista (Huidobro, 2003, p. 1311).



Figuras 1 y 2 «Paysage» (Paisaje), caligrama de Apollinaire (2008)

En cuanto al «Paysage» de Apollinaire, Christophe Wall-Romana (s. f.) sugiere que, siendo este uno de los primerísimos caligramas del poeta —su primera versión se tituló «Petite paysage animé (1912)», guardaba una vinculación con los fantoches animados con los que el dibujante francés Émile Cohl había estrenado *Fantasmagorie*,⁹ hoy considerado el primer dibujo animado de todos los tiempos. Estamos, entonces, ante uno de los *paisajes* pioneros con relación a lo que sería el imaginario visual de un futuro que llega hasta nuestros días. La vinculación con la animación de la época, tratada como un dibujo de divertimento, explicaría, en parte, el tono liviano del caligrama y el dinamismo de sus figuras, en especial el humo del cigarro y el cuerpo que contiene a los amantes. El conjunto de cuatro figuras remite a cómo el espacio cerrado de la casa se abre a la diversión y a la fiesta. Es un paisaje urbano, de evocación bohemia en el que se celebra el descubrimiento de cómo el dibujo puede animarse, de cómo la letra puede dibujar y de cómo el poema imagina formas muy diferentes al orden estrófico, el verso metrado, la rima exacta.

3. Exposición 1922: poemas como objetos de arte

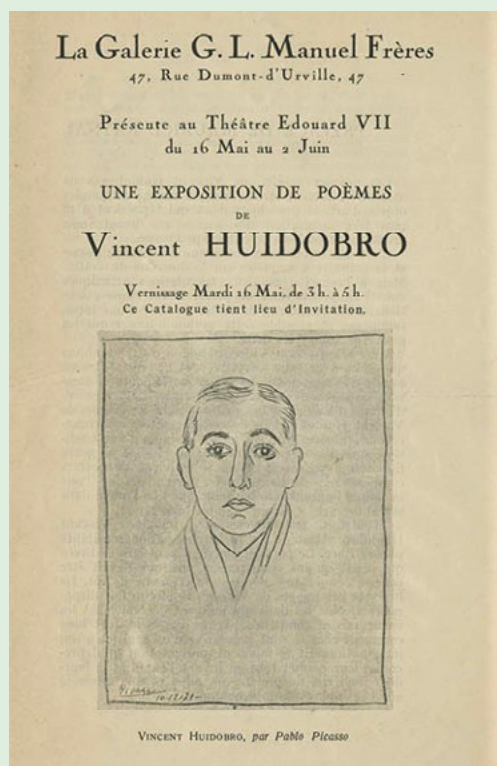


Figura 3. Carátula del catálogo de la *Exposición de poemas*, publicado en 1922 (Huidobro, 2003)

En la edición príncipe de *HC* el poema «Paysage» aparece en posición atravesada en dos hojas e incluye una dedicatoria significativa: «A Pablo Picasso». El poema se publica luego en el mítico *Almanach Dadá* (1920) compilado por Richard Huelsenbeck,¹⁰ lo que hace de Huidobro el primer poeta hispanoamericano incorporado en una publicación dadaísta, la más radical por entonces en materia de fusión de lenguajes artísticos. Tiene luego dos representaciones particulares en un mismo evento: integra como «poema pintado» la mencionada *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* (1922) en el Théâtre Edouard VII de París —siendo el único de los 13 poemas que integraron esa muestra que se publica en el catálogo¹¹— y se reproduce en el catálogo con

9 Filme estrenado en 1908 (Rousseau, 2012).

10 Es el último poema del *Almanach Dadá* (Huelsenbeck, 1920, p. 156). La diferencia con el antes publicado en *HC* (1917) es que no tiene la dedicatoria a Picasso, y que el dato autoral dice «Vincente [sic] Huidobro».

11 Los poemas de la exposición, listados en el catálogo, son 1) Océan; 2) Tour Eiffel; 3) Arc en ciel 1; 4) Minuit; 5) Piano; 6) Arc en ciel 2; 7) Marine; 8) Arc en ciel 3; 9) Couchant; 10) Kaleidoscope; 11) 6 Heures Octobre; 12) Moulin; 13) Paysage. Por datos sobre cada uno de estos poemas-pintados ver Sarabia (2003), dicho cuadernillo consta de 24 folios a color sin paginar, inserto entre las páginas 1288 y 1289 del libro.

la firma del autor y la fecha de su composición (París, 1917), hecho que subraya que este caligrama, anterior a los otros, podría oficial como progenitor de la novedosa serie.

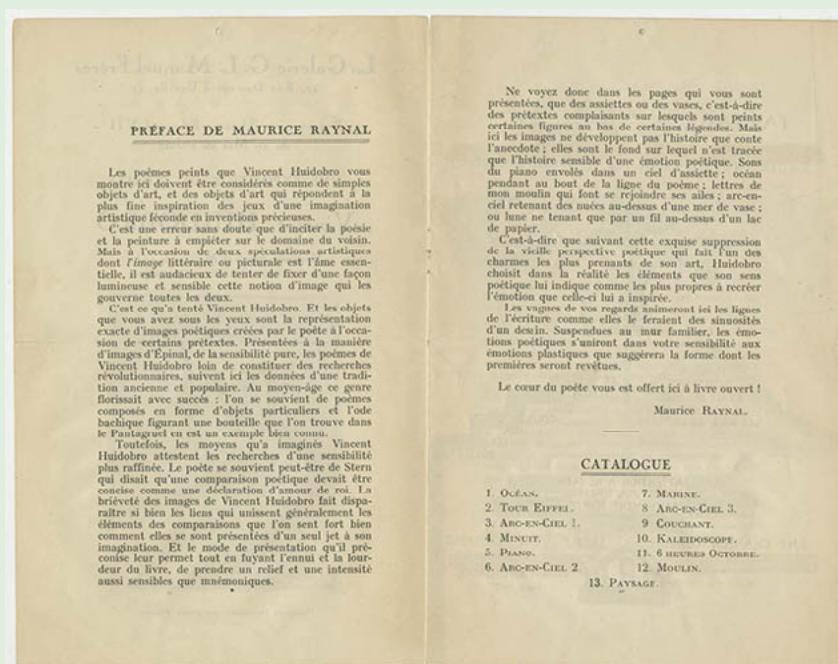


Figura 4. Prefacio de Raynal (1922) incluido en el catálogo (Huidobro, 2003)

En el prefacio del catálogo, Maurice Raynal, prestigioso crítico de arte que tempranamente aventuró una definición del cubismo,¹² es quien los califica como «poemas pintados»: «Les poèmes peints que Vincent Huidobro vous montre ici doivent être considérés comme de simples objets d'art» [Los poemas pintados que Vincent Huidobro muestra aquí hay que considerarlos como simples obras de arte] (Raynal, 1922, párr. 1).

Si bien la expresión *poemas pintados* inclina la balanza hacia el lenguaje poético, el desmarque de la tradición lírica es que Raynal los proponga como «objetos de arte». Por tanto, no son poemas pintados ni pinturas poéticas, sino que representan una intermedialidad cuya autonomía supera las delimitaciones canónicas de ambos lenguajes artísticos establecidos, el de la poesía y el de la pintura.

El alcance de la exposición es destacado desde el propio catálogo en textos críticos que dejan en claro lo fundacional del evento. Waldemar George (1922) dice: «L'idée de présenter des poèmes sous une forme image et d'en faire une exposition, appartient en propre à Vincent Huidobro. Bien avant que ce projet eût germé dans l'esprit des quelques jeunes artistes parisiens» [La idea de presentar poemas de forma pictórica y hacer una exposición de ellos pertenece a Vicente Huidobro. Mucho antes de que este proyecto hubiera germinado en la mente de algunos jóvenes artistas parisinos] (s. p.). Por su parte, Mathew Josephson (1922) subraya el valor de puente cultural intercontinental que el evento representa: «Huidobro with the giants arms of his muse links new America with old Europe and ultimate France» [Huidobro con los brazos gigantes de su musa conecta la nueva América con la vieja Europa y la actual Francia] (s. p.).

Los críticos del catálogo coinciden en dos aspectos: a) que los poemas de la exposición se inscriben en una antigua tradición que, aunque marginada, existía desde hace siglos y b) que son composiciones muy actuales, tanto por una síntesis de estilo contemporáneo como por el uso de la imagen, características de los códigos tecnológicos y publicitarios de los años veinte. Raynal (1922) destaca una «noción de imagen» que gobierna por igual a lo pictórico y a lo poético: «Et les objets que vous lde sous les yeux sont la représentation exacte d'images poétiques crèe par le poète à l' occasion de certains prétextes» [Los objetos que ustedes tienen ante los ojos son la representación exacta de imágenes poéticas creadas por el poeta con motivo de ciertos pretextos] (s. p.).

Tras determinar que la búsqueda de Huidobro pertenece a una sensibilidad refinada, Raynal define con lucidez el principio compositivo del estilo huidobreano:

12 Raynal (1912).

La brièveté des images de Vincent Huidobro fait disparaître si bien les liens qui unissent généralement les éléments des comparaisons que l'on sent fort bien comment, elles se sont présentées d'un seul jet à son imagination. Et le mode de présentation qu'il préconise leur permet tout en fuyant l'ennui et la lourdeur du livre. (...) Le cœur du poète vous est offert ici à livre ouvert! [La brevedad de las imágenes de V. H. hace desaparecer las ligaduras que unen generalmente a los elementos de las comparaciones que conocemos habitualmente, ellas se presentan de una sola forma a la imaginación mientras que el modo que él preconiza permite fugarse del aburrimiento, y de la pesadez del libro. (...) El corazón del poeta se os ofrece así como un libro abierto!] (1922, s. p.).

Quizás no tanto como libro abierto del «corazón del poeta», pero sí en tanto los poemas colgados como pinturas en una sala de exposiciones son, literalmente, como un «libro abierto» cuyas páginas se han desplegado ocupando cada uno su espacio propio, adoptando igual estatuto que piezas de arte. Se vigoriza así el atributo visual de los textos, su valor gráfico, la conjugación de líneas y de formas geométricas, lo que junto con la tipografía conforma un código semiótico que desafía el instrumental crítico de la poesía. Se subraya, además, lo aireado e impredecible del formato espacial de los poemas en contraste a la aridez del soporte libro, que ve rebajado su prestigio.

Por su parte, Waldemar George (1922) vincula los poemas allí colgados a la tradición ideogramática, pero reconociendo igualmente el aire de esos tiempos en que la «diosa tecnología» conquistaba nuevos estilos:

A l'époque où triomphe la télégraphie Mors, la télégraphie sans fil et la sténographie qui comportent des modes d'expression spécifiques, à l'époque où le style descriptif cède la place au style de brève notation et d'enregistrement automatique, un poète se devait d'écrire une écriture vivante, un système imagé, évoquant l'idéographie chinoise ou égyptienne, celle représentation directe des idées par des signes qui en figurent l'objet. [En la época del triunfo de la telegrafía Morse, del telégrafo sin hilos, y de la taquigrafía que conlleva sus modos específicos de expresión, en la época donde el estilo descriptivo cede el lugar al estilo de notación breve y de registro automático, un poeta tenía que escribir una escritura viva, un sistema de imágenes que evocara al ideograma chino o al egipcio, en su representación directa de las ideas mediante signos que configuran el objeto] (s. p.).

Evaluada en perspectiva, la exposición inaugura el trasvase del género lírico en el campo de las artes plásticas. Es un adelanto de esa zona intermedial en la que en el futuro se habrá de situar en la hoy denominada poesía visual. Es necesario valorar todo el evento como ejemplo de la ya encauzada *performatización* de la palabra poética. Al respecto, René de Costa (2003) señaló la naturaleza híbrida entre poema y pintura. Con motivo de la muestra titulada *Salle XIV*, que coordinó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2001), escribió:

¿Qué es lo que hace que estos poemas sean especiales, además de su existencia prácticamente clandestina? Su valor, según mi punto de vista, es su singularidad, no se parecen en nada a cualquier otra cosa. Sin ser ni caligramas ni pictogramas, son más bien una amalgama perfecta de texto e imagen visual. Sin ser poemas sobre la pintura, ni pinturas sobre la poesía, su aspecto visual se corresponde exactamente con lo que dice el texto, y lo que dice el texto se ve reforzado por su aspecto visual (De Costa, 2003, p. 1684).

La exposición de poemas de Huidobro que abrió el 16 de mayo de 1922 y fue clausurada tres días después fue nuevamente exhibida en agosto del mismo año en La Galerie Manuel Frères.¹³ Incluido el escándalo de *épater les bourgeois*, el evento merece ingresar en la memoria del *annus mirabilis* vanguardista de 1922, pues es allí que se inaugura un nuevo campo para el fenómeno poético llevando la bandera de la autonomía estética de cada poema hasta el punto de ser considerados objetos de arte.

De hecho, 1922 es un año clave en la expansión performática de la poesía de Huidobro con relación a otros lenguajes y soportes artísticos, constituyéndose en *annus mirabilis* en el desarrollo de su propia trayectoria vanguardista. La febril actividad de Huidobro desde que había arribado a Europa en 1916 preparó el terreno

13 «El crítico Guillot de Saix publica en *La France*, con fecha 18 de agosto de 1922, una reseña en la que anuncia que los poemas se exponen en la Galería Manuel Frères» (Sarabia, 2003, s. p.).

para que eso sucediera. Previo a 1921 se destacan varias producciones, como la publicación de una antología preparada por el poeta que incluye una selección de poemas de obras publicadas desde 1917 más algunos inéditos, todo en francés, en el libro *Saisons choisies* (La Cible, París, 1921). Allí se estrena el retrato de Huidobro que, firmado por Pablo Picasso, será reproducido en la carátula del catálogo de *Une exposition...* (1922); incluye el artículo «La Création pure, essai d'esthétique», en el que basó las conferencias que dio ese año en París, Madrid (cuando afianzó su amistad con Juan Larrea y Gerardo Diego), Berlín y Estocolmo. A la vez, el proyecto de publicar una revista que difundiera en varios idiomas la estética creacionista se concretó con los dos primeros números: *Creación, revista de arte* (Madrid, 1921) y *Création, revue d'art* (París, noviembre de 1921). En esta incluye un texto muy significativo si lo vinculamos a lo que será la exposición del año próximo. El desplegable, con cuerpo de letra muy grande, tipo afiche, dice: «Les poètes sont aussi peu indépendants que les peintres» [Los poetas son tan poco independientes como los pintores].¹⁴ Amparándose en la ya larga tradición de los Salones Independientes de pintores (1884), Huidobro redirige la consigna de un arte no mimético hacia los poetas. Esa postulación se verá ilustrada cuando cuelgue los poemas en formato pictórico como cuadros de una exposición.

Los otros eventos de 1922 son los siguientes: en mayo, el compositor de música concreta Edgar Varèse (1883-1965) estrenó en Nueva York, dirigida por él mismo, la pieza vocal para orquesta y soprano «Chanson de là-haut». Se basó en un fragmento del poema *Tour Eiffel* (1918), que Huidobro había publicado en París, inspirado por la serie de acuarelas cubistas de Robert Delaunay. Estas ilustraron una *plaquette* donde poema y arte visual dialogaban entre sí. En julio del mismo año, Huidobro se une a la aventura emprendida por la artista rusa Sonia Delaunay: la creación de una colección de vestimenta de diseño denominada «ropas simultaneístas» (*robe simultanée*). Juntos componen los *robes-poèmes*. La pionera de la antimoda daba lugar entonces a que el arte pictórico y el poético salieran de su circuito culto y se integraran en el campo de la moda transgrediendo a la vez el coto cerrado de esta. Al respecto dice Fleck (1995, p. 147): «If Delaunay worked to take art out of the studio and into the street, Huidobro and other writers who contributed to the dress-poems, helped to set poetry quite literally in motion on the fashions covering the body» [Si Delaunay se esforzó por sacar el arte del estudio a la calle, Huidobro y otros escritores que contribuyeron a los vestidos-poemas ayudaron a poner literalmente en movimiento la poesía en las modas que cubren el cuerpo].

En este caso se trató de una blusa bordada con el verso «Petite chanson pour abriter le coeur», extractado del texto «Corsage», de Huidobro. El poema fue encontrado recién en 1977 en el archivo del matrimonio Delaunay (Robert y Sonia). La estrofa completa comprueba que Huidobro elige el texto con relación al soporte para el cual está destinado, en este caso el torso femenino de una modelo: «Petite chanson pour abriter le coeur / le jour de froid met l'oiseau de merveille / sur chaque côte quelques mots de chaleur / vers et coeur toujours en battement pareils» [Cancioncilla para abrigar el corazón / el día frío pone el pájaro de la maravilla / a cada lado unas palabras de calor / verso y corazón siempre latiendo en paralelo] (De Costa, 2003, p. 1683).

Las investigadoras Maite Méndez Baiges e Inmaculada Hurtado Suárez (2018) realizan una puesta a punto sobre el arte de fusión vanguardista entre moda y poesía de la artista rusa. Refieren a Ramón Gómez de la Serna quien fuera, tanto en Madrid como en París, un entusiasta de los que denominó «trajes poemáticos» en un artículo publicado por la Revista *Nuevo Mundo* (Gómez de la Serna, 1922), que la propia artista ilustró especialmente con uno de sus diseños.

14 Página desplegable a modo de afiche (s. p.), revista *Création* (París, 1921). Reproducida en Armero, 1989, pp. 151-152.

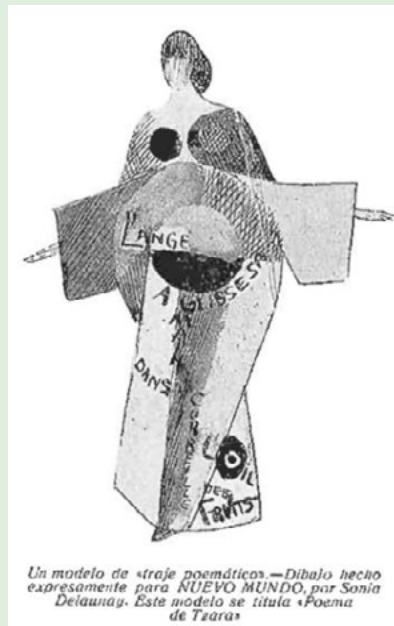


Figura 5. Modelo diseñado por Sonia Delaunay para *Nuevo Mundo*, 1922 (Méndez Baiges y Hurtado Suárez, 2018)

Entre sus conclusiones las autoras referidas afirman:

La firme convicción en la necesidad de integración de las artes y de la unión de arte y praxis vital, de la que los vestidos-poema son un ejemplo paradigmático, permea toda la producción de Sonia Delaunay y a ello alude en numerosos pasajes de sus memorias, *Nous irons jusqu'au Soleil* (1978). A pesar de que la artista nunca hizo un arte militantemente feminista, su forma de entender el diseño de moda repercutía en la liberación femenina (2018, p. 222).

4. «Paysage» con variaciones

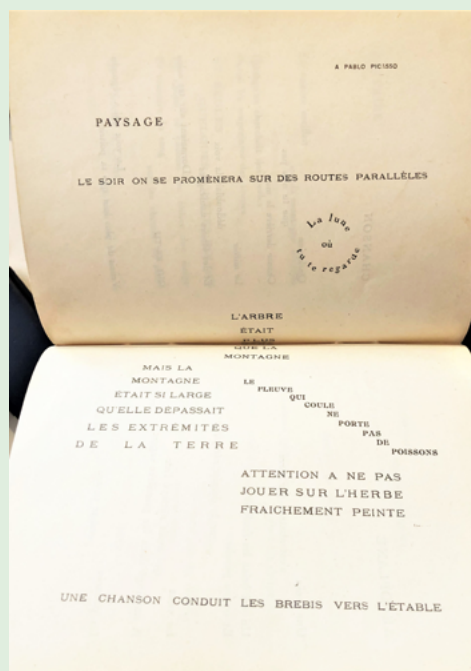


Figura 6. «Paysage» original en HC (1917)

En su versión caligramática, «Paysage» es publicado en el catálogo de la exposición de 1922, pero sin la dedicatoria a Picasso y con dos versos cambiados con relación al publicado en *HC* (1917). Las dos variantes son 1) el último verso del núcleo verbo figurativo referido a «montagne» en lugar de finalizar en dos versos («les extrémités / de la terre»), lo dice en uno solo («des bords de la terre»), pasando de seis a cinco versos, y 2) el otro núcleo con cambios es el de «le fleuve». En *HC* el río está constituido por nueve palabras que ocupan cada una su propia línea espacial, en sentido descendente y escalonado hacia la derecha. En la versión del catálogo se emplean siete palabras en virtud de una elipsis que reduce el campo semántico: «Le / fleuve / qui / coule / sur / les / poissons».

Con estas mismas variantes el poema sería literalmente pintado hacia 1925 por la artista plástica Sara Malvar, supuestamente para el mencionado proyecto de *Salle XIV*, que no se concretó. Importa señalar que, en términos estéticos, el boceto de Malvar traiciona, como se verá más adelante, los parámetros cubistas del caligrama. Esto porque los dibujos y los usos cromáticos son lineales (sol amarillo, árbol verde, río azul, manchas de pasto verde en el suelo, el dibujo de un establo) haciendo del conjunto una representación redundante que conspira contra el paradigma no-mimético del creacionismo.

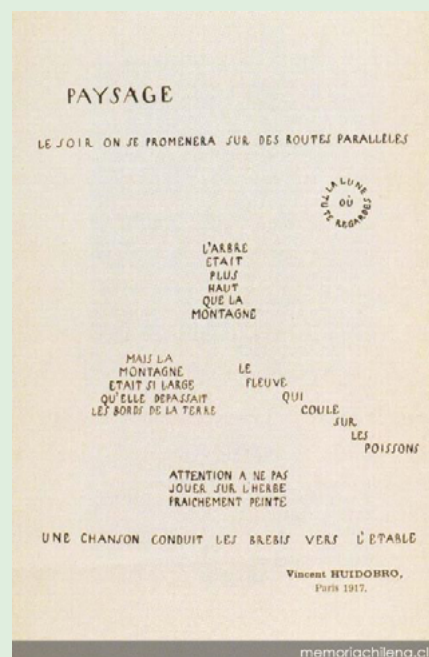


Figura 7. «Paysage» en *Catálogo* (1922)

Las versiones traducidas al español son varias. La primera se publicó en *Índice de la nueva poesía americana*, compilado por Alberto Hidalgo, Huidobro y Borges (2007/1926). En esta no se dice a quién pertenece la traducción, si bien todo indica que sería del propio Huidobro. Esta es muy similar al autógrafo a lápiz rescatado por Goic (Huidobro, 2003, p. 454). En este autógrafo, inédito en vida del autor, que parece un borrador, faltan la dedicatoria a Picasso, así como el primer verso que sirve de marco a la composición («Al atardecer nos pasaremos por rutas paralelas»). La traducción del cartel en la hierba sufre la presencia de dos paréntesis rectos y de una partícula de negación que vuelven confuso el significado, haciéndole perder efectividad. Dice: «Cuidado [con] no jugar / [tenderse] sobre la yerba / recién pintada». En la versión de *Índice* (Hidalgo et al., 2007/1926) tampoco está la dedicatoria a Picasso, y falta la figura de la luna; el verso de marco utiliza el reflexivo *se* en lugar del pronombre *nos*: «Se pasará en la tarde por rutas paralelas». Con relación al río parece haber más bien un error al decir: «el río que corre sobre los peces».

Otra versión española fue publicada en la primera versión bilingüe de *HC* (Huidobro, 1957, pp. 122-123) con traducción de José Zañartu. Igual versión utilizó Zañartu en *Vicente Huidobro sus mejores poemas* (Huidobro, 1984). La versión en español que utilizo en este trabajo tiene algunas variantes con las anteriores, pero es la más fiel al original francés de *HC*, y también pertenece a Zañartu. Fue publicada en revista *Poesía N.º 30-31-32* (Armero, 1989, p. 95).

5. Pa(i)saje: composición cubista para poema creacionista

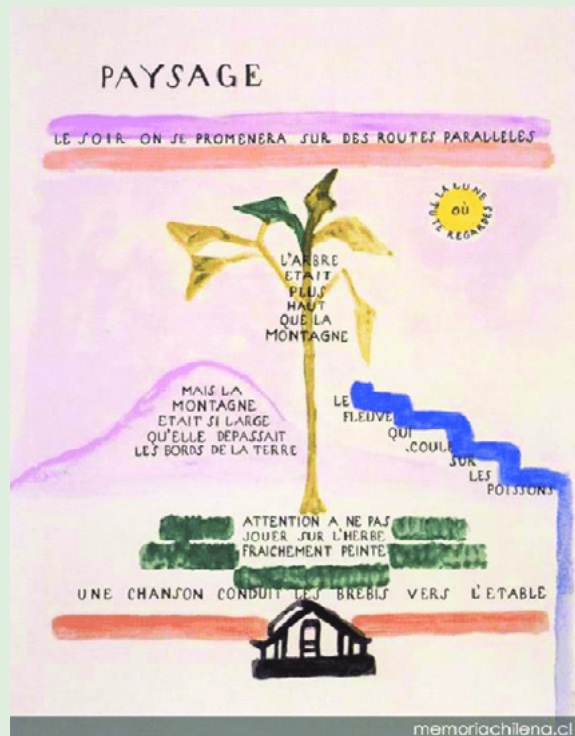


Figura 8. «Paysage», circa 1925, de Sara Malvar (Huidobro, 2003)

En «Paisaje» hay cinco figuras cuyas formas representan objetos; la luna es un círculo; el árbol y el río, sin forma geométrica definida adoptan la silueta de sus referentes; la montaña es un trapecio isósceles; el cartel de «no jugar» es un polígono de cuatro lados con forma de rectángulo. Estos elementos, a los que denomino núcleos verbo-figurativos, son figuras hechas de palabras cuyo juego metafórico es tanto o más relevante que el trazado. Los cinco están enmarcados entre dos versos que, instalados respectivamente en el borde superior e inferior, delimitan en una sola línea el espacio superior e inferior en el cual se constituye el paisaje. De esta manera, el poema desde su propia estructura adopta un alcance paródico al presentarse como un tradicional «paisaje enmarcado». Sin embargo, como se verá, el alcance hiperbólico de algunos elementos rebasará todo posible marco espacial. Entonces el estatuto de paisaje del campo pictórico y el estatuto verbal descriptivo, ambos en principio muy tradicionales en su mimesis, dan como resultado un texto híbrido en el que priman el juego y el humor, que desdican toda inocencia compositiva.

El relacionamiento de los núcleos verbo figurativos entre sí a nivel espacial desafía al lector, obligándolo a comportarse como el espectador de un cuadro. Esto porque el ritmo versal dado por el sistema fónico y sintáctico (metro, rima, acentuaciones, pausas, puntuación) ha sido sustituido por un ritmo de formas que desacomoda cualquier inferencia que pretenda abarcar el poema en una sola mirada.

La estructura propone una indeterminación en la lectura, pudiéndose adoptar diversos recorridos según cada receptor. Nuestra visualidad habitual de lectura, de izquierda a derecha, se encuentra así con una montaña, un árbol a la vera de un río, una luna arriba y un cartel abajo. Pero la sintaxis procede a la inversa, pues en determinada secuencia obliga a leer de derecha a izquierda. Esto en virtud de la coordinación mediante una adversativa que aparece entre los enunciados «el árbol era más alto... / pero la montaña era más ancha». Se trata de un espectador-lector obligado a utilizar estrategias semióticas para la decodificación textual. Al respecto de la diferencia con la lectura verbal, René de Costa (2003) dice que «la lectura es un acto siempre sucesivo y basado en el flujo de palabras: la visión es instantánea y contemplativa. Ambos actos tienen lugar en el tiempo, uno requiere un cierto movimiento ocular mientras que el otro no» (p. 1685). En la lectura de este *paisaje* se impone que el receptor no pueda hacer de manera simultánea la operación visual e interpretativa. Al no ser viable el abarcar de una sola vez todas y cada una de las cinco figuras, es poco probable que se pueda hacer una inferencia completa a nivel semántico. El lector se ve obligado a hacer dos o más operaciones de manera secuencial; primero una y luego la otra, para recién en una tercera fase integrar ambas operaciones

en una. Es una aproximación similar a un juego gestáltico: si se deja de contemplar la figura, se comienza a leer las letras, y luego recién a las palabras y su significación. En tal proceso es de esperar que el receptor infiera las relaciones entre la imagen de cada núcleo figurativo y la significación verbal y semántica establecida. Sea cual sea la operativa, la relación entre texto verbal y figura dibujada se constituye en un asunto clave de este objeto híbrido.

En lo estrictamente visual el receptor contempla por partes o fragmentos. Esa operativa es análoga a lo que exige la composición cubista, puesto que no es posible el abarcar toda una pintura cubista en un solo golpe de mirada. La composición cubista obliga al ojo a ir por partes, a unir fragmentos. Fragmentos que al estar facetados suelen provocar una deriva y un rebote de la mirada entre diversos ángulos, colores y formas del biplano. Esa deriva y su imprevisibilidad son compartidas por el receptor del poema. Pero si por un lado el poema es cubista, por otro no se agota en su dimensión visual, sino que integra las articulaciones tropológicas que el texto creacionista exige.

Veamos las dos líneas versales que funcionan como apertura y cierre del poema.

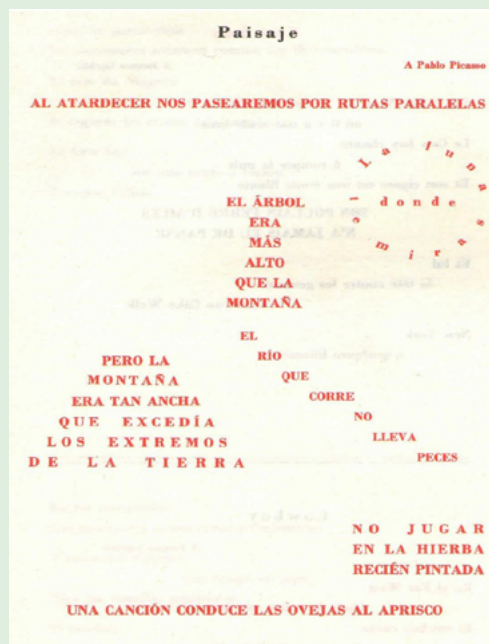


Figura 9. *Paisaje*. Traducción de José Zañartu (Armero, 1989)

Los versos que fungen de marco del paisaje delimitan el arriba y el abajo, utilizándose los márgenes izquierdo y derecho de la página como marcos virtuales. La mirada gestáltica es la que, en principio, completa el cuadro. Desde el título («Paisaje») se remeda lo que constituye todo un subgénero en el arte de la pintura. Si bien la dedicatoria está dirigida a Pablo Picasso, cabe subrayar que la geometrización de ese paisaje a la que se echa mano es un motivo que Picasso no cultivó en su experimentación cubista. Fue Georges Braque quien lo desarrolló tempranamente en *Paysage de l'Estaque* (1908), inspirado en Paul Cézanne.

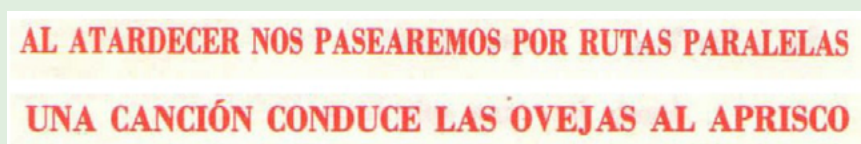


Figura 10. Apertura y cierre de *Paisaje*. Armero (1989)

Así, el término *paisaje* adquiere en el poema un doble valor: uno literal en su dimensión visual y otro lúdico-paródico con relación al género. Ese valor ambiguo es posible de relacionar con la complejidad de las imágenes cubistas. En lo que atañe a los núcleos verbo-figurativos podría decirse que son íconos, en tanto «signos que originalmente tienen cierta semejanza con el objeto», según Pierce (como se citó en Eco, 1991,

pp. 232-234), o porque «tienen alguna propiedad del objeto representado», según Morris (como se citó en Eco, 1991, pp. 232-234).



Figura 11. *Paysage de l'Estaque* (Braque, 1908)

El sentido literal con el que el poema juega se correlaciona con lo que capta el ojo mientras va reconociendo uno a uno los íconos que componen el menú figurativo. Figuras que, por cierto, bien podrían evocar la conocida propuesta de Cézanne de reducir los volúmenes de los objetos reales en tres formas esenciales: el cilindro, el cubo y la esfera.

Si bien los cinco íconos constituyen su propia espacialidad, el árbol y el río son los más vinculados entre sí —tal y como si las raíces del primero buscaran el agua del segundo. Es claro que no se percibe una composición de elementos yuxtapuestos como sucede en los paisajes o en las naturalezas muertas cubistas. Sin embargo, la yuxtaposición se produce en el orden sintáctico que cada lector armará a su manera. Por su parte, el juego paródico se manifiesta una vez que la significación textual se impone por sobre los íconos. Quien pretenda un acercamiento tradicional frente a este «Paisaje» se encontrará con que el poeta lo ha llevado por «una ruta paralela» (según advierte el primer verso) hacia una forma que no busca que la figura representada sea una mimesis de modelos naturales, sino una «imagen creada», una imagen que no halle su correlato en la naturaleza, un ícono verbo-pictórico válido en sí mismo.

En tal sentido, el poema se vincula con imágenes del juvenil manifiesto alegórico *Non serviam*:

Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse (Huidobro, 2003, p. 1294).

He allí otra acepción de la «ruta paralela» que el poeta recorre junto a quienes, como Picasso, hacen que el nuevo arte se distancie de cualquier tipo de representación mimética, conformando un universo cuyas obras buscan lo autotélico.

Puede apreciarse también la praxis de la teoría expuesta en *La creación pura*:¹⁵

Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y otra centrífuga (Huidobro, 2003, p. 1313).

15 Manifiesto publicado originalmente en francés, en *L'Esprit Nouveau*, el 7 de abril de 1921.

Como la dedicatoria a Picasso precede a la primera línea del texto («Al atardecer nos pasaremos por rutas paralelas») esta adquiere valor autorreferencial. Así, poeta y pintor son coprotagonistas de esa acción que el pronombre *nos* y la conjugación verbal (*pasaremos*) señalan. Estas bien pueden ser las rutas paralelas del poema y de la pintura, que aquí convergen en un otro «objeto creado». Dicho de otra manera: poema creacionista y pintura cubista se inscriben en la «ruta paralela» de un arte otro; la ruta paralela de la naturaleza empírica y la del arte creado; la ruta creada por cada lenguaje, que es, a la vez, un pa(i)saje entre lo pictórico y lo poemático.

Esto puede vincularse a otro manifiesto en el que Huidobro establecería el concepto de lo paralelo en su discurso:¹⁶

Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo. El conjunto de los diversos hechos nuevos unidos por un mismo espíritu es lo que constituye la obra creada (Huidobro, como se citó en Armero, 1989, p. 227).

Entonces, el primer verso del texto, o sea el marco superior en sentido pictórico, es a la vez un marco teórico y no un mero asunto anecdótico, siempre despreciable para la estética huidobreana. El elemento sonoro, que hace su aparición al final con el verso «una canción conduce las ovejas al aprisco», representa la modalidad rimada de composición y de recepción, opuesta a lo que aquí se propone como arte poética. Según la línea estética contraria a lo anecdótico puede interpretarse que se establece una sutil parodia al respecto de la tradición poética que desde el mismo poema se dispone a ser transgredida. En otras palabras, la composición versal basada en el metro, la rima y otros asuntos rítmicos, forma que la audiencia acostumbra a recibir, bien podría estar representada por esas ovejas que, al resguardo de la canción son conducidas «al establo de la tradición». El poema se presenta como un *pasaje* a otra forma de composición en la que las cadencias sintácticas y las cadenas rítmicas de las formas fijas de la lírica han sido sustituidas por una composición cuya rítmica es visual, y cuya significación remite a una arquitectura propia, hecha de imágenes creadas por una naturaleza que solo existe en el poema. En el prefacio a *Adán* (1916), Huidobro (2003) ya establecía los deslindes al respecto de las limitaciones impuestas por fórmulas rítmicas de las que, entendía, su poética debía alejarse, bogando porque el pensamiento creador comandara el ritmo:

La idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos (...). Todos los metros oficiales me dan idea de cosa falsa, literaria, retórica pura. No le encuentro espontaneidad; me dan sabor a ropa hecha, a maquinaria bien aceitada, a convencionalismo (p. 324).

Si hasta entonces la poesía había tenido una estrecha relación con lo musical, desde ahora pasaría a tener una estrecha relación con la imagen, con lo geométrico, con lo visual. No porque se estuviera inventando la antigua *ut pictura poiesis*, sino porque el enunciado poético procedería basado en una materialidad sígnica que se había expandido desde el cubismo pictórico para detonar en la hiperconciencia del poeta creacionista.

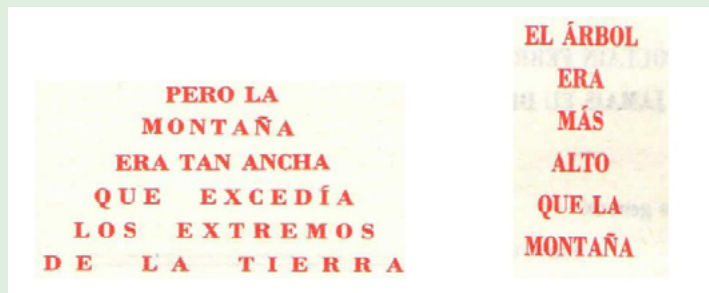
Si bien los íconos del paisaje se visualizan de inmediato como isomórficos, dejan de serlo apenas se produce la lectura plena. Así lo plantea Hermsilla Álvarez (2009):

En medio de dos líneas versales paralelas se ofrece un panorama aplanado, enfocado desde arriba, cuyos elementos (la luna, el árbol, el río, la montaña y la hierba) se representan gráficamente con los versos. Sin embargo, enseguida, en cuanto iniciamos la lectura, brota el equívoco, la nota distanciadora de la mimesis: la luna parece ser el espejo donde te miras, el árbol era más alto que la montaña y ésta tan ancha que excedía los límites de la tierra. Por ello ya no sorprende que al final la hierba no sea real, sino que esté recién pintada: no se refiere al espacio donde se juega o se desplaza el ganado, sino que remite al poema-cuadro que acaba de ser creado (s. p.).

Dicho de otra manera, el carácter isomórfico de los íconos se mantiene en la figura, pero se disuelve en el plano semántico. Al adentrarse en la significación de los enunciados se hace evidente la difracción entre texto y figura. Y es, justamente, esa cualidad con la que el texto juega y pone en juego la participación activa

16 «Época de Creación», originariamente en *Manifiesto de manifiestos* (1925).

del lector-espectador. Un ejemplo puede ser el que relaciona por medio de la adversativa (*pero*) a los núcleos *árbol* y *montaña*; ninguno de los dos cumple con el estatuto real o empírico: «el árbol / era / más / alto / que la montaña»; «pero la / montaña / era tan ancha / que excedía / los extremos / de la tierra».



Figuras 12 y 13. Paisaje. Armero (1989)

El árbol desafía las leyes de lo natural por su altura, la montaña en la hipérbole de su anchura se erige como un imposible. En «el río que corre no lleva peces», se deja a cargo del lector el recomponer la imagen creada: ese río no lleva peces, puesto que es un río hecho de palabras. Así, la figura del río, escalonada y dinámica, remite a la materialidad sígnica con la que el ícono se presenta, asumiendo un valor metadiscursivo.

Con la luna-círculo y con el cartel-rectángulo situado en la hierba, estamos en dos extremos del espacio pictórico, arriba y abajo; ambos están situados en el margen derecho y hacen de contrapeso con el volumen más denso de la montaña-pirámide. Son, a la vez, íconos estáticos si se los compara con la dinámica que el árbol y el río agregan al ritmo visual en el centro de la imagen. A nivel textual ambos comportan una mayor complejidad, dándole una densidad teórica desde lo pictórico-cubista al poema.

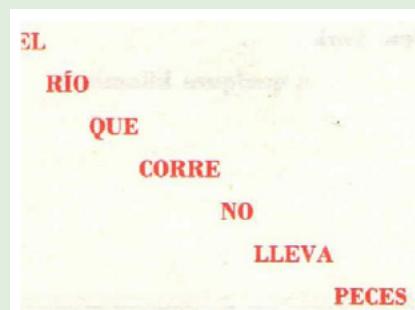


Figura 14. Paisaje. Armero (1989)

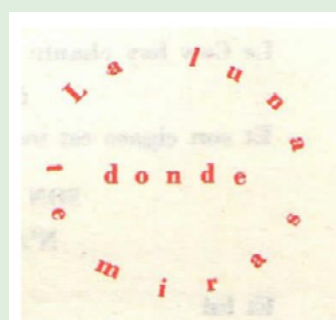


Figura 15. Paisaje. Armero (1989)



Figura 16. Paisaje. Armero (1989)

En el texto de la luna aparece la única función apelativa de todo el poema: «La luna / donde [tú] / te / miras». Se constituye la metáfora más destacada, podría decirse, incluso, la más pertinente de todo el texto. Una luna que no reproduce al satélite, sino que hace del objeto celeste un espejo, representado por una forma esférica que, a la vez, parece reproducir un ojo. Este ícono asume una de las características más definidas del cubismo sintético: hacer del signo plástico una compleja metáfora poética. A nivel teórico, propone que la imagen paradigmática de la mimesis, el espejo, se constituya en una luna hecha de palabras cuya función apelativa genera desdoblamiento de doble significación: a) un desdoblamiento de la voz enunciativa que se dirige a sí misma en segunda persona, y b) una apelación del ícono (y de la voz que lo enuncia y dibuja) dirigido al lector-espectador. En tal sentido, el alcance metadiscursivo quiebra la representación mimética.

En resumen, lo que se expone gráficamente (luna, árbol, montaña, río) es visible como tal y, en ese sentido, parece una representación mimética; pero una vez que se lee la estructuración verbal de esas figuras se comprueba que nada de lo que comparece tiene un referente empírico; no hay pleonasma, sino divergencia. Todo lo que se cree ver es pura invención, imaginación verbal o, como lo plantea el creacionismo, «cosa creada».

El rectángulo glosa y aún dos tipos de cartelitos que suelen encontrarse en parques y plazas: los que dicen «no pisar el césped» y los que advierten «recién pintado». El uso de frases hechas, de estereotipos lingüísticos es un pliegue irónico para un poeta que, como Huidobro, es un declarado adversario del estereotipo en la poesía. Si el enunciado literal prohíbe jugar, desde el punto de vista semántico esa negativa se erige como un pliegue metadiscursivo. La «hierba recién pintada» elude cualquier posible remisión al orden empírico; se solaza en una metarrepresentación en la que la materia y el color (verde) de la hierba remiten a la materialidad pictórica. Dicho de otra manera: el cartel hecho de palabras anuncia un fondo cromático que no se ve, pero que se hace presente en la asociación perceptiva del lector. La operación consiste en insertar en el orden textual una especie de *collage* conceptual: una imagen y un color que se materializan en la mente del lector-espectador, sin ser enunciados en el texto. De tal manera el poema cumple con la premisa fundamental del cubismo, la de presentar los objetos tal y como son concebidos por la mente, según lo postulara Gris.

Por último, una vez que los íconos isomórficos se desmarcan, cada uno a su tiempo y manera de la articulación mimética, y a medida que la lectura del poema se hace plena, abarcando los aspectos visuales y semánticos, entonces el poema ya no volverá a representar lo que inocentemente aparentaba ser. Es decir, los núcleos verbo figurativos habrán adquirido el estatuto de objetos singulares, de imágenes creadas, de secuencias que no imitan, sino que están allí dando vida a su propio universo, tal y como ocurre con el tratamiento de las figuras cubistas, y tal y como Vicente Huidobro concibió desde sus inicios el arte creacionista. De hecho, siendo el poema un paisaje hecho de palabras, se prescinde de lo telúrico para acometer la creación de otro telos: el del poema como pieza de arte, como pa(i)saje entre dos ismos, como objeto estético válido en sí mismo.

Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (2003). Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas. En *Apollinaire: obras selectas*. Buenos Aires: Distal (Trabajo original publicado en 1913).
- Apollinaire, G. (2008). *Obras esenciales II* (Trad. R. Silva Pretel). Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Armero, G. (Ed.) (1989). *Poesía, n.º 30-31-32. Monográfico dedicado a Vicente Huidobro*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Chaparro Gómez, C. (1981). Acercamiento a los carmina figurata. *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 55-69.

- Creacionismo (s. f.). *Memoria chilena*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100872.html>
- De Costa, R. (2003). Salle XIV: un proyecto a largo plazo. Huidobro en el Reina Sofía. En C. Goic (Coord.) *Obra poética: Vicente Huidobro* (pp. 1683-1685). Madrid: ALLCA XX.
- Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont.
- Eco, U. (1991). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Fleck, M. I. (1995). *The Visual Poetry of Vicente Huidobro, José Juan Tablada, and Octavio Paz*. Davis: University of California.
- García Fernández, V. (1912). Triángulo armónico. *Musa Joven*, 1(6), 43. Recuperado de <http://www.memoria-chilena.gob.cl/602/w3-article-70033.html>
- George, W. (1922). Quelques notes critiques sur l'auteur de cette exposition. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://libreriaelastillero.com/documentos/une-exposition-de-poemes-de-vincent-huidobro-la-galerie-g-l-manuel-freres-paris.html>
- Gómez de la Serna, R. (1922). Los trajes poemáticos, *Nuevo Mundo*, 1506, 7.
- Gris, J. (1946). On the possibilities of painting. *Horizon*, 14(80), 113-122.
- Hahn, O. (1998). *Vicente Huidobro o El atentado celeste*. Santiago de Chile: Lom.
- Hermosilla Álvarez, M.Á. (2009). Huidobro, Gris y Diego: Encuentro de mundos e interacción de códigos. *Analecta literaria*. Recuperado de http://naturalezadiversa.blogspot.com/2009/07/huidobro-gris-y-diego_23.html
- Hidalgo, A., Huidobro, V., Borges, J. L. (Comps.) (2007). *Índice de la nueva poesía americana* (Prólogos de Mirko Lauer y Mario Montalbetti). Lima: Sur Librería Anticuaria (Trabajo original publicado en 1926).
- Huelsenbeck, R. (1920). *Almanach Dadá*. Berlín: Erich Reiss Verlag.
- Huidobro, V. (1957). *Vicente Huidobro: obras poéticas selectas* (volumen I, selección y prólogo de Hugo Montes, traducción de José Zañartu). Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Huidobro, V. (1984). *Vicente Huidobro: sus mejores poemas* selección y traducción de poemas y manifiestos en francés por J. Zañartu). Santiago de Chile: Zig Zag.
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. En C. Goic (Coord.). Madrid: ALLCA XX.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2015). *Cubismo y clasicismo, el lugar de Juan Gris en el relato cubista*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Josephson, M. (1922). Quelques notes critiques sur l'auteur de cette exposition. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://libreriaelastillero.com/documentos/une-exposition-de-poemes-de-vincent-huidobro-la-galerie-g-l-manuel-freres-paris.html>
- Méndez Baiges, M. y Hurtado Suárez, I. (2018). La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. *Anales de Historia del Arte* 28, 201-224. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61612>
- Pizarro, A. (1975). El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes. En R. de Costa, (Comp.) *Vicente Huidobro y el creacionismo* (pp. 232-238). Madrid: Taurus.
- Raynal, M. (1912). Essai de définition de la peinture cubiste. *Bulletin de la Section d'Or*, 9 X(1).
- Raynal, M. (1922). Préface. En *Une exposition de poèmes de Vincent Huidobro* [Catálogo]. París: La Galerie G. L. Manuel Frères. Recuperado de <https://www.surdoc.cl/registro/3-41919>
- Rousseau, R. (10 de agosto de 2012). *Fantasmagorie* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qa7TC8QhIMY>
- Sarabia, R. (2003). Introducción a «Salle XIV y otras ilustraciones». En C. Goic (Coord.) *Obra poética: Vicente Huidobro* (s. p.) Madrid: ALLCA XX.
- Wall-Romana, C. (s. f.). Cinégraphie, ou la marge à dérouler. *Textimage*. Recuperado de https://www.revue-textimage.com/01_en_marge/wall-romana4.htm#fnote_22_
- Zárate, A. (1976). *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

A construção da Semana

Raúl Antelo

No fragmento 29 de *Minima moralia. Reflexões sobre a vida lesada* (1951), Adorno nos diz que «o passado recente surge-nos sempre como se tivesse sido destruído por uma catástrofe. A expressão do histórico nas coisas não é mais do que o tormento passado» (2001, p. 40) e dessa constatação conclui com um axioma que condensa sua dialética negativa: «O todo é o inverdadeiro» (2001, p. 40). Ela pode nos ajudar a interpretar o modernismo, esse pretérito recente, essa catástrofe que, embora pareça um tormento passado, é, igualmente, uma experiência indispensável e incontornável em relação ao porvir.

O modernismo tentou elaborar, fundamentalmente, duas questões: a identidade e a nação. Surge, em 1922, como parte das comemorações pelo centenário da independência. Uma independência sem emancipação, seja dito de passagem. O próprio editorial da primeira *Klaxon* (maio 1922) chama a Semana de Conselho Internacional de Versalhes que, como ele, não representou nem desastre, nem triunfo. Apenas frutos imaturos. Não duvidou de sua verdade e julgou ambas as ideias, a nação e a identidade, totalidades em si, contrariando as elaborações contemporâneas mais radicais.

Totalidade

Quais eram as elaborações vanguardistas contemporâneas sobre a totalidade? Ora, numa série de textos para a revista dadaísta *Die Aktion* (1914), o crítico de arte alemão Carl Einstein, lido e apreciado pelos modernistas brasileiros, certamente através de seu amigo Blaise Cendrars¹, aborda o problema da totalidade. Afirma que a arte transforma a totalidade da visão, mas o artista determina as representações visuais mais amplas; define a totalidade como um sistema fechado de qualidades específicas, que só é total se essa totalidade for acompanhada de uma intensidade suficiente. A totalidade faz com que o alvo de toda pesquisa e conhecimento não repouse no infinito, entendido como indefinível objetivo global, mas seja minuciosamente circunscrito, uma vez que a totalidade legitima o Ser concreto dos sistemas singulares e lhes confere sentido. A totalidade admite estabelecer leis qualitativas, na medida em que a conformidade à lei de cada sistema específico não depende apenas de uma repetição variada e do retorno do próprio sistema, mas da natureza de certas configurações singulares. Chegamos assim à determinação de leis qualitativas que produzem sempre um sistema fechado, leis que não variam pela quantidade, mas sim pela intensidade, e não retornam ao infinito, mas se alternam qualitativamente. Define, então, como sistema toda totalidade concreta que não consegue ser estruturada ou articulada mediante instrumentos externos, porque ela já é organizada em si mesma. Esses conceitos de uma teoria da visão alucinatória, desvairada, como a cidade de Mário de Andrade, desenvolvida mais tarde no ensaio sobre Braque, não apenas determina um modo de ver, mas tenta, radicalmente, mudar a estrutura da visão ela mesma, como atesta *Negerplastik* (1915), que inspiraria Osório César para seu trabalho sobre arte e alienação (1929), no hospital de Juquery. Desvairada é a visão que, liberada de todo objeto exterior, tornando-se a si própria, adquire plena autonomia. Não é uma percepção falsa, mas a ruptura com relação aos processos corriqueiros de representação. É desvairada a estética apoiada em forças coletivas, energias que, modeladas pelas sociedades primitivas, fornecem aos sistemas míticos e totêmicos perviventes sua inserção na totalidade cósmica. Desse modo, a tão ansiada unidade do homem com a natureza se obtém através de uma

1 Mário de Andrade leu dois livros dele, *Die Kunst Des 20. Jahrhunderts*. Berlim, Propyläen, 1926, e *Scultura Africana, con uno studio critico di Carl Einstein*. Roma, Edizioni di «Valori Plastici», s. d.

projeção do subjetivo no objetivo; da humanidade na animalidade; dos vivos nos ancestrais ou do orgânico no inorgânico.

Contudo, Einstein, como vemos, não entende totalidade como homogeneidade ou continuidade. A totalidade nunca exclui nada, ou seja, que, em seu escopo, não há um positivo e um negativo, porque ela é formada pelo contraste, ou seja, pela unidade incondicionada dos opostos. A totalidade não é nunca determinada em termos quantitativos e pode sempre pautar-se por pressupostos puramente qualitativos. Cada organismo individual deve ser total. Porque a totalidade não é unidade, uma vez que esta representa sempre uma repetição, isto é, repetição no infinito quantitativo, ao passo que a totalidade, enquanto sistema finito, existe apenas com o concurso de todas as partes variadamente estruturadas de um sistema. Daí que Einstein conclua, com indisfarçável bergsonismo e numa compreensão proto-estrutural do problema, argumentando que a totalidade torna possível a visão concreta e com ela cada objeto concreto adquire transcendência. A totalidade admite que consideremos cada ponto de nossas experiências um Todo, com o qual Einstein nos diz, em suma, que cada ponto, cada fragmento, é algo em que *tout se tient*, como dirá a linguística de Saussure dois anos mais tarde, mas também nos afirma que o Todo é inverdadeiro, como muito depois dirá Adorno, porque a verdade está em cada fragmento, ela é sempre parcelada, mista, composta, heterogênea. Daí uma compreensão da experiência heterocrônica, heterotópica, heteronômica e heterológica, que é o percurso da filosofia pós-estrutural de Foucault, Deleuze ou Derrida.

Alteromundismo

Uma das características das comemorações centenárias de 1922 consiste em ativar, novamente, a disputa regional. Todos reivindicam um modernismo local, mais prematuro, radical ou emergente do que o da Semana de Arte Moderna. A justificativa encontra-se nas duas questões apontadas: identidade e nação são vistas como entidades sem fissura, uma simples repetição, no infinito quantitativo, quando deveríamos ver com o pacifista, porém trotsquista, Carl Einstein a nação e a identidade como construtos de todas as partes variadamente estruturadas de um sistema.

Poderíamos dar uma ideia de uma totalidade mais afim à proposta de Einstein com a teorização do ativista boliviano Gustavo Adolfo Navarro (1898-1979), presente no Rio de Janeiro no início dos anos 30, inicialmente um anarquista tolstoyiano, mais conhecido a seguir, em sua fase trotsquista, pelo pseudônimo Tristan Maroff. Em 1922 funda-se o Partido Comunista Brasileiro, logo colocado na clandestinidade, recuperada, pela primeira vez, em 1927, com o Bloco Operário; nesse mesmo ano, Maroff cria, junto com Roberto Hinojosa (quem também passara pelo Brasil, colaborando em órgãos como *Folha acadêmica*), o primeiro partido socialista boliviano, o Partido Socialista Maximalista, ação que lhe rendeu prisão e exílio. Refugiou-se, a seguir, em vários países: Cuba, México, Estados Unidos, Brasil, Argentina e Uruguai.



No Rio de Janeiro, além de tradutor de literatura comunista ao português, foi incentivador da «República do Curvelo», uma rede de solidariedade continental radical. A origem do nome remete à antiga rua do Curvelo, hoje Dias de Barros, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O presidente da República era o poeta Manuel Bandeira (David, 1967), sendo Maroff o vice, e dela faziam parte intelectuais notadamente nordestinos e comunistas que moravam no Rio, tais como o dirigente comunista alagoano Octávio Brandão e sua esposa; a poeta e militante Laura Brandão; a psiquiatra, também alagoana, Nise da Silveira; o poeta paulista Ribeiro Couto; o gaúcho Raul Bopp e o alagoano Jorge de Lima; a escritora e jornalista Raquel de Queiroz; o escritor argentino Enrique González Tuñón e sua mulher, a jornalista Maria Luísa Camelli, futura cronista da guerra na Espanha; o médico Adelmo Mendonça; a anarquista e feminista María Lacerda de Moura; o médico Mario Magalhaes de Silveira, esposo de Nise; o também médico Francisco Mangabeira e, em suas passagens pelo Rio, o já citado psiquiatra e ativista, Osório César, marido de Tarsila do Amaral.

Depois da República do Curvelo, Maroff funda o Partido Obrero Revolucionário, na Bolívia, em 1935. Estreito colaborador de Mariátegui, sobre o qual escreve na revista portenha *Contra*, de Raúl González Tuñón, Maroff é autor de *El ingenuo continente americano* (1923), *La justicia del Inca* (1926), *La tragedia del Altiplano* (1930), *Wall Street y Hambre* (1931), *México de frente y de perfil* (1934), *La novela de un hombre* (1967) e *Radiografía de Bolivia* (1971). Seu amigo Raúl González Tuñón deixou um testemunho da República do Curvelo, originalmente publicado em *Tren de circunvalación* (Madrid, 1933), mas posteriormente expurgado de sua bibliografia, por desavenças ideológicas com Maroff. O poema nos ilumina sobre uma construção alternativa de sociabilidade, no Rio de Janeiro, no início dos anos 30:

Recuerdo que tú eres flaco y largo, profundamente bueno, una bondad no del todo tranquila,
Una bondad con ángulos y aristas, una bondad a veces tremendamente áspera, a veces agresiva.
Y corrían los meses del aquel cálido invierno brasileño en la dulce provincia del Morro, allá en Curvello.

Bravo y viejo soldado, sin fusil, sin tambor, sin cantimplora, sin bigotes, eras nuestro sargento,
Nos llevabas a través de la «selva de Silvestre» recogiendo en tu pipa marinera o de «viejo soldado», la emanación de una naturaleza prodigiosa.

Eras nuestro sargento; sabías todo y de todo, nos relatas las cosas sucedidas y próximos sucesos,
nos veías crecer a tu sombra cordial, discutías con nosotros reclutas de la última jornada,
nos hablabas de Lenin y de Heine, entre «cachazas» con biter y entre verdes vinos de Portugal.
Tú eras el instructor de la vieja guardia que entregábamos: Nise, María, Rachel, Enrique, Adelmo
y yo,

y poetas, y médicos revolucionarios y pintores de la dulce «República», en el Morro. ¡Oh Curvello!
Viejo Soldado, arrojado de todos los países, perseguido de todos los climas, siempre sobreviviente,
de la pobreza heroica y de la incomprensión, de la injusticia, de la cárcel, del hambre y de la
escarcha,

entre el infierno del mundo voy de nuevo hacia ti, te llamo desde España, te llamo desde una
montaña de cenizas,

mi joven corazón incorporado sobre miles de muertos, incorporado sobre el hecho favorable de
Asturias,

entre el infierno del mundo, se dirige hacia ti, te lanza un puente de versos encendidos y nostal-
gias,

hacia tu alma generosa se dirige, en tu pecho de antiguas murallas golpea con sus manos de
amistad y recuerdo;

te alarga una escopeta cargada, una bota de vino de la tierra, un retrato en el que Amparo² y yo
nos acordamos;

nos acordamos de Totoral y las «gacelas»; de Rodolfo³ y su casa, de María Carmen⁴ y su inmensa
belleza,

2 Amparo Mom, escritora e feminista, casada com González Tuñón.

3 Rodolfo Aráoz Alfaro foi um advogado e militante, inicialmente socialista, depois comunista. Suas memórias, *El recuerdo y las cárceles* (1967), foram prefaciadas por Neruda. Sua casa patriarcal, na Villa del Totoral, em Córdoba, era conhecida pelos desafetos como «El Kremlin».

4 María Carmen Portela, gravurista e escultora argentina, na época casada com Aráoz Alfaro.

de Policho⁵ y su afán discutidor, de Carmen⁶ y sus cantos alemanes, de los buenos amigos de Córdoba;
Deodoro⁷, Allende, Oliverio⁸, Carloncho y no importa que ya nunca jamás nos volvamos a ver, que incluso,
no pensemos de la misma manera frente al drama del mundo, no me importa, sólo me importa recordarte,
recordarte en el marco de tantas aventuras, tanta vital andanza y tanta sobremesa cordial,
y tanta pena y tanta súbita alegría y tanta inesperada maravilla a la vuelta de la esquina y paisajes;
y de tu corazón ¡oh, fuerte encina espesa! a cuya sombra oí cantar al mirlo y aullar al lobo gris del Altiplano⁹ (González Tuñón, 1938, pp. 9-10).

São Paulo e o regionalismo

Logo no primeiro número da *Klaxon*, Mário de Andrade (1922) admite que:

Provocados por uma enumeração graciosa de escritores regionais, aparecida na *Revista do Brasil*, vários jornalistas lembraram por suas respectivas folhas uma quantidade fenomenal de nomes esquecidos. KLAXON protesta em nome de todos os literatos que ainda desta vez ficaram esquecidos; em nome de todos os habitantes do Estado que sabem ler e escrever, e que uma vez ao menos durante a existência obscura de gênios desconhecidos que levam, mandaram pelo Correio um cartão de boas-festas (p. 16).

Mais adiante declara, com ambição evolutiva, já que «KLAXON sabe que o progresso existe» (Klaxon, 1922, p. 2), que deixarão «de ser estaduais para sermos nacionais, enfim!» (Andrade, 1925), isto antes mesmo da realização do congresso regionalista do Recife, organizado por Gilberto Freyre, autodefinido como sendo deste estilo, ao mesmo tempo que tradicionalista e experimentalista, modernista e brasileiro. Pouco depois, à época da publicação de *Macunaima*, Mário de Andrade refere-se à pintura antropofágica de Tarsila do Amaral, que concluíra *O Abaporu*, e a ocasião lhe serve para abordar as complexas relações entre nação e região:

Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é, realidade nacional. Significa mas é uma pobreza mais ou menos consciente de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar. Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo. Comadrismo que não sai de beco e, o que é o pior, se contenta com o beco. Porque quando o artista é deveras criador, bem que pode parar num beco toda a vida, porém, feito Lasar Segall nas obras brasileiras dele, tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o (Andrade, 1928).

5 Apelido do escritor e crítico Cayetano Córdoba Iturburu.

6 Provavelmente Carmen de la Serna, casada com Córdoba Iturburu, era irmã de Celia de la Serna e tia do Che Guevara.

7 Deodoro Roca, reitor da Universidade de Córdoba na época da Reforma Universitária.

8 Oliverio de Allende, crítico e ensaísta de arte, em Córdoba, autor de um livro sobre Pettoruti. Frequentaram também a casa de Totoral, entre outros, o poeta espanhol Rafael Alberti e sua mulher, María Teresa León, exilados na Argentina, com o apoio de Aráoz Alfaro; o artista plástico belga Víctor Delhez; Rodolfo Ghioldi; Faustino e Sarita Jorge, três dirigentes comunistas de Buenos Aires; o senador socialista Mario Bravo; o artista plástico salvadorenho Toño Sañazar e sua mulher Carmela; o poeta León Felipe; Joan Miró; David Alfaro Siqueiros e, *last but not least*, Pablo Neruda. Aliás, seus poemas *Oda a la mariposa*, *Oda a las tormentas de Córdoba*, *Oda al nacimiento de un ciervo*, *Oda al algarrobo muerto*, *Oda al bañil tranquilo* e *Oda a un cine de pueblo* foram inspiradas por suas frequentes visitas à casa de Aráoz Alfaro.

9 Como epígrafe, lê-se: «Ah! los magníficos martinfierristas que se apoderaron de Buenos Aires en una cruzada inimitable y única; yo vi reverdecer los laureles con mayor lozanía en las manos de Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Evar Méndez, Oliverio Gironde, Antonio Vallejo y tantos otros ejemplares vanguardistas. Ah!, la pléyade revolucionaria! De entre ellos Raúl González Tuñón levanta este magnífico estandarte digno del espíritu bravío de nuestro Tristán Maroff.» O comentário deve pertencer ao diretor de *Motivos*, o escritor boliviano Lúcio Diez de Medina.



Mário de Andrade

Em outras palavras, quando com sua rapsódia Mário ultrapassa as fronteiras acadêmicas do formalismo, já que seu relato é uma variação popular infinita, cheia de «extra-regionalismos discordantes» (Ribeiro, s.f.), incluídos em função da *desgeografização*¹⁰, ele desqualifica, igualmente, em *tabula rasa*, tudo aquilo que lhe evoca pobreza de expressão, indigência arrogantemente satisfeita por concepções míopes, caipiras e saudosistas, mero comadrismo da vila feliz. Entram, por exemplo, nessa condenação, o regionalismo patético de *Juca Mulato*, a versificação parnasiana, a temática «belle époque». Mas essas mazelas não se verificam, a seu ver, quando, pelo contrário, o artista trabalha elementos nacionais, ou seja, hegemonizados pelo Estado, muito embora Mário considere também que a manifestação mais legítima do nacionalismo artístico só se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. *Zeitlos*, diria Freud, mas também Althusser, com o qual cabe concluir que esse dado inconsciente, como dado ideológico, é atemporal. O objetivo era, na esteira do purismo de Le Corbusier, materializar um ideal de racionalidade, universalidade e perfeição:

Porque na verdade qualquer nacionalismo, imposto como norma estética, é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não tem nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode propriamente chamar de psicologicamente nacionalistas. O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente carece buscar nas fontes populares as essências evaporadas. Como é o caso da música italiana depois do período absurdo de Verismo. Agora o regionalismo, esse não adianta nada nem para a consciência de nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera, lhe estreitando por demais a manifestação e por isso a realidade. O regionalismo é

10 Em carta à Câmara Cascudo (1927), Andrade diz: «Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que tentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil. Assim lendas do Norte botei no Sul, misturo as palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. Ora o que eu quero de você é isto: você tem recolhido lendas e tradições aí do Nordeste. Meu livro já está escrito, porém tenho ainda um ano pra matutar sobre ele e modificá-lo à vontade. Eu queria botar uma lenda aí do Nordeste nele, você não pode me ceder uma das que recolheu? Quero uma bem lírica, sentimental se for possível. Enfim o mais lírica possível» (Cascudo et al., 2010, p. 123).

uma praga antinacional. Tão praga como imitar a música italiana ou ser influenciado pelo estilo português (Andrade, 1928).

Ao criticar o neocolonial, Mário de Andrade refuta a heterocronia de uma estética pautada por um tempo não-cronológico, uma primeira percepção do pós-moderno nascendo junto com o moderno, corroendo assim sua autossuficiência. O mesmo Mário de Andrade (1939), ao resenhar a *Poesia em pânico* de Murilo Mendes, dirá que o «regionalismo», assim, com aspas, deste autor está em Nossa Senhora falar inglês. Mas se alastramos o olhar, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa ou Paulo Rossi Ossir também recuariam, em meados da década de 30, quando, ao construírem o MEC, embrião de Brasília, aproveitarem os azulejos, coloniais e portugueses, combinando-os com uma concepção arquitetônica funcionalista. Joaquim Cardoso (1972), poeta e engenheiro que fez os cálculos de Brasília, apoiado numa ideia de Herbert Read, comparava o regionalismo ao expressionismo e dizia que, a diferença do impressionismo e o pós-impressionismo, o segundo é algo que tende a reaparecer, no norte da Europa, cada vez que a força de uma influência externa diminui. Portanto, admitindo, como proclama a *Klaxon*, que a Semana «tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo» (1922, p. 3), a pergunta é: como constroem os modernistas? Qual é a nação e a identidade que perseguem?

Um antropófago desconhecido, que bem poderia ser o próprio Oswald de Andrade, disse que os antropófagos não são modernistas. É completamente inútil para eles rejuvenescer uma mentalidade insatisfatória já que praticam uma revolução metafísica, «revolução de princípios, de roteiros, de identificação» (Andrade, 1990, p. 50). Japy-Mirim (1929), definindo que «a descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo», diz que:

... a Antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil Caraíba, verdadeiro e o outro que só traz o nome. Porque no Brasil há de distinguir a elite, europeia, do povo brasileiro. Ficamos com este, contra aquela (...) E assim havemos de construir no Brasil a grande nação brasileira (Japy-Mirim, 1929).

Sade e o tao

Essa dualista construção antropofágica, como crítica intransigente da razão prática, encontra, porém, associados a ela, dois comparsas insuspeitos de aparecerem com outros modernistas: em primeiro lugar, o marquês de Sade: «Agora pergunto se é justa a lei que ordena aquele que nada tem, o respeito da propriedade daquele que tem tudo» (Marquês de Sade, 1929), apontando a contradição insolúvel da ordem, que transforma a felicidade, onde sancionada, em sua paródia, e só a produz onde ela a proscree, mostrando, além do mais, o entendimento sem direção externa, isto é, o sujeito liberto de toda tutela. E, por outro lado, temos o trilema niilista de Lao Tsé (1929): «Quando todos sabem que o bom é bom, já aí temos o mal. Porque o ser e o não-ser se engendram reciprocamente». A transcendência, nesse caso, é meramente relativa e não representa mais do que uma absolutização da imanência. A reivindicação do vazio taoísta, ser e não-ser ao mesmo tempo, tal como apontava Einstein, é dada pelo contraste, ou seja, pela unidade incondicionada dos opostos, e mostra uma estrutura arquitetônica própria do sistema kantiano, porém associada agora às pirâmides ginásticas das orgias de Sade e aos princípios das lojas maçônicas burguesas, o que anuncia uma forma de organização integral da vida, desprovida de qualquer fim determinado. Sua linha de fuga, como se compreende, é a «aproximação do terror» (Mendes, 1994), a inclusão excludente, tanto de *das bloße Leben* ou vida nua (1921) de Walter Benjamin, quanto do *homo sacer* (1995) de Agamben, já sob o neoliberalismo contemporâneo. Para melhor avaliarmos o ineditismo dessas reivindicações antropofágicas de 1929, pensemos que será preciso esperar até 1934 para começar a explorar, com Marcel Granet, *O pensamento chinês*, ou mais ainda, até 1947, para ler, em *Dialética do esclarecimento* de Adorno-Horkheimer ou em *Sade, meu próximo* de Pierre Klossowski, uma incorporação da crueldade sadiana como contracapa do progresso tecnológico moderno.

Em termos tectônicos, de construção, após a exposição de Portinari, no MoMA, em 1940, Philip Goodwin, enviado pelo museu, em constante diálogo com Gustavo Capanema, ministro da Educação de Vargas, o capitalista missionário Nelson Rockefeller e Alfred H. Barr, diretor do museu, recopila materiais para a mostra *Brazil Builds* (1943), que marca a internacionalização do modernismo. Há uma foto da inauguração, em Nova York, em que vemos duas elegantes senhoras, Maria Martins e Majoy, a jornalista Silvia de Arruda Botelho Bittencourt, correspondente de guerra na Itália. Mas, em termos simbólicos, o Brasil tentara, previa-

mente, construir outras alianças, além da panamericana, testada na II guerra e na Guerra Fria, quando o país torna-se um dos espaços estratégicos do confronto entre o Ocidente capitalista e a União Soviética.

Antes disso, portanto, em novembro de 1919, a *Revista do Brasil*, fase Monteiro Lobato, a publicação que veiculou os artigos de Mário de Andrade sobre a arte religiosa em Minas, e com eles deslança a «descoberta do Brasil», barroco e antropofágico, publica uma programação editorial que incluía ensaios de história e sociologia, inclusive leituras da guerra do Paraguai sob a perspectiva aliada, argentina, além de etnografia, folclore, biografias, estudos feministas no Brasil, pesquisas linguísticas, artísticas e, entre tantos outros variados assuntos, os estudos sul-americanos, em que destacavam Bolívar, Sarmiento, Ameghino, Mitre, Alberdi, figuras que dividiam espaço com estudos sobre «os nossos museus» o «os crimes econômicos». Curadoria e *lawfare*, duas questões *avant la lettre*. O vínculo dos modernistas com o mundo latino-americano, denso e variado, não se restringiu, portanto, a Mário de Andrade ou Manuel Bandeira. Mas, por que essa conexão se interrompe? Porque a nação e a identidade modernistas excluem o complemento latino-americano?

Em nome dos povos explorados, vendidos, difamados, entorpecidos pela ‘conquista espiritual’ do Ocidente, os antropófagos de São Paulo votam todas as mandingas ao futuro da nação que, filha da liberdade que lhe mandamos com Rousseau, ainda sua a aprovar créditos para missões evangélicas. Que a desgraça final a cubra, como é de esperar (Protesto e Praga, 1929).

Antipopulismo

Essa reivindicação de que «outro mundo é possível» antecede a fundação da Universidade de São Paulo, que atende a um interesse do liberalismo paulista por evitar, na medida do possível, que se alastrasse, no Brasil, a sombra anarquista que se atribuía, exclusivamente, aos países vizinhos. Ponto para as elites na guerra anticarabí. Uma das expressões mais contundentes desse sentimento pertence a Paulo Duarte, político e escritor que, tendo se informado *in loco* dos debates patrimonialistas na Argentina, é um dos promotores da criação do SPHAN. Porém, ao voltar de uma longa permanência no exterior, na era Vargas, tendo se desempenhado no MoMA de Nova York, Duarte redige, à época aliás do lançamento de *Grande sertão: veredas*, uma sorte de manifesto em sua revista, *Anhembi*, nome, por sinal, de escopo exclusivamente bandeirante. Poucos dias depois de sancionar-se a transferência da capital para Brasília e quando Juarez Távora, defensor da privatização da exploração petrolífera, mostrava inquietação perante a estrela ascendente de Juscelino, em asas do desenvolvimentismo nacionalista, Duarte (1956) diz:

Mais do que nunca corre agora o Brasil o perigo imenso de ser infestado cronicamente pela pior praga que é endemia nos países atrasados da América: o caudilhismo. Fenômeno espanhol, jamais conseguiu atingir os Estados Unidos e a o Canadá; e o Brasil dele permaneceu indene até a República. Os entreveros da fronteira sul permitiram a sua entrada pelo Rio Grande, mas ficou aí circunscrito, embora as lutas políticas, que degeneraram frequentemente para os encontros armados, permitissem a revelação de um punhado de caudilhos, que viviam infelizes nos tempos de tranquilidade partidária, ansiando por novos entrechoques em que a lança voltasse a brilhar ao sol e o corpo se sacudisse nas selas, pelas correrias através dos pampas. Atribuía-se sempre um posto militar, coronel ou general – ninguém ignora a atração que o uniforme exerce sobre o bandoleiro e outros espíritos primários – e, muitas vezes engajados na tropa regular, já durante uma guerra externa, como a do Paraguai, já para sufocar uma revolução, eram confirmados no posto por um decreto que os reconhecia oficiais honorários do Exército. Mais importância então adquiriam para conquistar outros postos políticos e administrativos, que prestígio maior e mais poder conferiam a esses régulos, como o resultado de sempre acabarem eles por comprometer a dignidade do uniforme que usavam e das nações latino-americanas, cobrindo-as de ridículo, e de sangue, retrogradando-as a um medievalismo bárbaro. Durante anos, no Brasil, o caudilho, uma vez aqui introduzido pelo contacto com o espanhol, do qual nos dá uma ideia excelente Érico Veríssimo em *O Tempo e o Vento*, permaneceu segregado nos confins gaúchos, empolgado, durante as guerras, pela glória militar, durante a paz, pelas incursões do contrabando (p. 224).

Aquilo que Duarte chama de caudilhismo, hoje seria sancionado como populismo, pecha ecumênica com que a social-democracia alija, na era do capitalismo absolutizado, os fragmentos indesejáveis de totali-

dade. É verdade que o populismo não possui uma unidade referencial, porém, pelo simples motivo de não poder ser atribuído a um fenômeno delimitável, revela ser uma lógica social, cujos efeitos perpassam muitos fenômenos. O populismo é, muito simplesmente, um modo de construir o político. Nele o povo assume para si uma igualdade que pertence a todos os cidadãos e, assim agindo, este particular, que não é uma totalidade, lança sua imprópria propriedade como princípio exclusivo da comunidade e identifica, portanto, seu nome sem nome com o nome do próprio coletivo. O Brasil Caraíba. Ao apropriar-se de uma qualidade comum, como se fosse própria, o populismo aporta à comunidade a disputa e o antagonismo.

Ora, se o Brasil foi pensado como totalidade sem fissuras, qualquer ação cujo sentido derivasse dessa totalidade precisaria ser autotransparente e dotada, portanto, de representatividade ilimitada. Mas dado que o fundamento último da política seria, então, completamente visível, o poder não passaria de um fenômeno puramente aparente. Não é o que se verifica cem anos depois da Semana. A democracia, forçada a representar a totalidade virtuosa da política e a única maneira legítima de garantir o bem comum, acabou por absorver, e mesmo dissolver, a problematidade do moderno. Uma das maiores lições modernistas é que a cultura, nela incluindo a política, é a antecedência de uma condição de acesso ou inclusão, mas não de uma fundação ou de uma determinação de sentido. Por essa via, mesmo sem descartá-la, diria que resta atravessar ainda muitas semanas.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia. Reflexões sobre a vida lesada*. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, M. de. (1922). Luzes e refrações. *Klaxon*, 1, 15-16.
- Andrade, M. de. (1925, maio 24). Modernismo e ação. *Jornal do Commercio*.
- Andrade, M. de. (1928, fevereiro 19). Regionalismo. *Diário Nacional*.
- Andrade, M. de. (1939, abril 9). A Poesia em Pânico. *Diário de Notícias*.
- Andrade, O. de. (1990). A psicologia antropofágica. Em M. E. Boaventura, *Os dentes do dragão*. São Paulo: Editora Globo.
- Cardoso, J. (1972). Prefácio-testemunho dos aspectos sócio-culturais. Em S. Barros, *A Década 20 em Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- Cascudo, L. et al. (2010). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas 1924-1944* (1.ª ed). São Paulo: Global Editora.
- Cesar, O. (1929). *A Expressão Artística nos Alienados (contribuição para o estudo dos símbolos na arte)*. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital Juquery.
- David, C. (1967, maio 27). De volta para casa. *Correio da Manhã*.
- Duarte, P. (1956, outubro). Caudilhismo. *Anhembi*, 71.
- González Tuñón, R. (1938, outubro). El viejo soldado. Tristán Maroff. *Motivos*, 11.
- Japy-Mirim. (1929, março 24). De antropofagia. *Revista de Antropofagia*, 2.ª denteção, 2.
- Klaxon. (1922, maio 15). Klaxon. *Klaxon*, 1, 3-5.
- Lao Tsé. (1929, abril 14). Sem título. *Revista de Antropofagia*, 2.ª denteção, 5.
- Protesto e Praga. (1929, março 24). *Revista de Antropofagia*, 2.ª denteção, 2.
- Marquês de Sade. (1929, abril 7). Do marquez de Sade. *Revista de Antropofagia*, 2.ª denteção, 4.
- Mendes, M. (1994). Aproximação do terror. En L. Stegagno (Ed.), *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Riberio, J. (s.d.). [Sem dados].

La odisea moderna de dos lobos esteparios

Beatriz Rodríguez Posadas

Consejo de Formación en Educación

Resumen

Sin dudas, la década del veinte del pasado siglo constituyó un período de fuerte efervescencia cultural e ideológica a nivel global. En este panorama de grandes cambios y sorprendentes innovaciones se destaca James Joyce, escritor de la obra más monumental del siglo XX. Junto a él se aprecian muchísimos escritores de renombre, pero es Hermann Hesse el único capaz de crear un personaje que refleje el mismo sentir experiencial epocal, la misma experiencia de la Modernidad que el protagonista de *Ulises*. Por tal motivo, el objetivo de este artículo consiste en realizar un estudio comparativo de las experiencias vitales de Harry Haller y de Leopold Bloom, protagonistas de *El lobo estepario* y de *Ulises*, respectivamente, a través de la pertenencia a las fases en que Berman divide a la Modernidad.

Palabras clave: Joyce - Hesse - Marshall Berman - experiencias vitales - modernismos dicotómicos.

The Modern Odyssey of Two Steppe Wolves

Abstract

Undoubtedly, the twenties of the last century constituted a period of strong cultural and ideological effervescence at a global level. In this panorama of great changes and surprising innovations stands out James Joyce, writer of the most monumental work of the 20th century. Together with him, many renowned writers can be seen, but Hermann Hesse is the only one capable of creating a character that reflects the same epochal experiential feeling, the same experience of Modernity, as the protagonist of *Ulysses*. For this reason, the objective of this article is to carry out a comparative study of the life experiences of Harry Haller and Leopold Bloom, protagonists of *Steppenwolf* and *Ulysses*, respectively, through the phases in which Berman divides to Modernity

Keywords: Joyce - Hesse - Marshall Berman - vital experiences - dichotomous modernisms.

En su clásica obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire* Marshall Berman (2013) plantea que la Modernidad es un conjunto de experiencias vitales compartidas por todos los hombres y mujeres del mundo de hoy: «La experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida» (p. 1).

Según su planteo, la Modernidad aúna a toda la humanidad en una unidad paradójica, de la desunión, que a la vez que la arroja a la vorágine de la sempiterna desintegración y la amenaza con destruirlo todo también le permite la renovación, la aventura y el crecimiento. Es por este motivo que, para el filósofo estadounidense, «ser moderno» implica formar parte de un universo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire» (Berman, 2013, p. 1).

En la concepción de este escritor, la historia de la Modernidad presenta tres fases. La primera de ellas corresponde al período comprendido entre principios del siglo XVI y fines del XVIII. En ella las personas comienzan a experimentar la vida moderna, motivo por el cual tienen poca conciencia de pertenencia a un público o comunidad moderna. En este primer período Berman resalta la figura de Rousseau, a quien ve como el gran estereotipo epocal, presentándolo como fuente de tradiciones modernas vitales: la ensoñación nostálgica, la introspección psicoanalítica. La segunda fase surge abrupta y espectacularmente en el período de las revoluciones burguesas, momento en el que el gran público moderno toma conciencia de vivir una época revolucionaria, las personas poseen la dicotomía interna de saber vivir en dos mundos diferentes: uno moderno y otro no moderno. Por último, la tercera etapa, denominada de las «polarizaciones fundamentales», abarca el siglo XX. Durante este período el proceso de modernización se expande y comprende todo el mundo. No obstante, el pensamiento reflexivo sobre la Modernidad se estanca y se pierde la capacidad de organizar y dar sentido a la vida de las personas. Por este motivo, Berman (2013) afirma que la Edad Moderna ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad. Al romperse la conexión entre vida y arte, el hombre se olvida de cómo captar la vida moderna de la cual emana el arte y no se reconoce como su protagonista. «Nuestro siglo produjo un arte moderno espectacular; pero pareciera que hemos olvidado cómo comprender la vida moderna generadora de este arte» (Berman, 2013, p. 76).

Sin dudas, al referirnos al alemán Hermann Hesse y al irlandés James Joyce, hablamos de dos personalidades contemporáneas entre sí que comparten, en su esencia, dicha experiencia de la Modernidad. Mas las interrogantes surgen a la hora de situarlos dentro de una de las fases en que Berman divide a aquella. Cronológicamente no se debería vacilar en ubicarlos dentro de la tercera y última etapa, la de las polarizaciones fundamentales del siglo XX, sin embargo, al estudiar con atención sus obras, se evidencia que, a diferencia de los modernistas representativos de aquella fase, ellos no pierden el contacto con sus raíces modernas disipando la capacidad de organizar y dar sentido a la vida de las personas. Muy por el contrario, tanto el alemán como el irlandés muestran en sus obras la dicotomía de saberse en un mundo contradictorio, en una época revolucionaria. Para ellos, el hombre, lejos de ser un ente pasivo, incapaz de darse respuestas, es un sujeto activo que comprende su destino y lucha por él.

Para despertar esa capacidad adormecida en sus contemporáneos, ambos autores dieron vida a dos personajes críticos y criticados, extraños y extrañados: Harry Haller y Leopold Bloom, protagonistas de *El lobo estepario* y de *Ulises*, respectivamente. Dos seres signados por sus luchas internas, consecuencia directa de la toma de conciencia de la esencia fragmentaria del ser humano. Dos sujetos activos, cuya creación demuestra que sus demiurgos son artistas del siglo XX, capaces de retroceder a los modernismos dicotómicos del XIX, para devolverle al hombre el sentido de sus raíces modernas y romper las visiones cerradas y monolíticas que caracterizaron a la gran mayoría de sus contemporáneos.

Consecuentemente, el objetivo de este artículo consiste en demostrar que, a pesar de pertenecer cronológicamente a la tercera etapa, ambos autores son claros representantes de la segunda. Esto se llevará a cabo a través del análisis comparativo de las experiencias vitales que de sí mismos poseen Haller y Bloom, las cuales los posicionan, no solo como sujetos activos capaces de modificar, al menos en parte, su propio destino, sino como protagonistas de un mismo universo cultural a través del cual sus creadores reflejaron la estepa en que se desarrolla la odisea del hombre del siglo XX.

Análisis de las experiencias vitales modernas de Harry Haller

En primer lugar, cabe aclarar que Harry Haller es el controvertido personaje que el multifacético escritor alemán Hermann Hesse crea como protagonista de *Der Steppenwolf* (*El lobo estepario*), obra de carácter

expresionista, que ve la luz por primera vez en junio de 1927, y que se constituye como «la novela que muestra mejor la densa singularidad del mundo que creó a lo largo de su vasta vida» (Vargas Llosa, 1990, p. 70).

Su publicación supuso una ruptura en la estética del autor; quien a partir de entonces se va a mostrar más cercano a las vanguardias, punta de lanza de la modernidad estética en libertad, detrás de la cual, como plantea Matei Calinescu (1991), se van a alinear los artistas para «desbaratar y demoler completamente todo el sistema de valores burgués, con todas sus filisteas pretensiones de universalidad» (p. 122).

Precisamente contra este sistema pernicioso y vulgar se revela de forma constante Haller, quien es consciente de la hipocresía y de la mezquindad que rigen su sociedad:

La mirada del lobo estepario atravesaba penetrante todo el mundo de nuestro tiempo, toda la fiebre de actividad y el afán de arribismo, la vanidad entera y todo el juego superficial de un espiritualismo fermentado y sin fondo. ¡Ay!, y por desgracia la mirada profundizaba aún más; llegaba no sólo a los defectos y a las desesperanzas de nuestro tiempo, de nuestra espiritualidad y de nuestra cultura: llegaba hasta el corazón de toda la Humanidad (Hesse, 2017, p. 17).

Quien lea esta cita en forma aislada podrá suponer que el protagonista es concebido como un lobo estepario, ya que se siente un *outsider* de la sociedad capitalista de su época. Pero de ser simplemente así, se estaría ante la presencia de un personaje representativo de las polarizaciones fundamentales del siglo XX, tal como se explicó en la introducción a este estudio. Mas las experiencias vitales de Haller son mucho más complejas y dicotómicas, porque a pesar de:

su lobuznez esteparia, le admiraba nuestro pequeño mundo burgués y lo amaba, como a lo firme y seguro, como a lo lejano e inasequible, como al hogar y a la paz, hacia los cuales no había camino alguno para él (Hesse, 2017, p. 26).

Esta dicotomía es uno de los argumentos más claros para posicionar a Haller en la segunda etapa de las planteadas por Berman, ya que se aprecia que el personaje de Hesse, al igual que los grandes autores modernistas del siglo XIX, «atacan con vehemencia este medio ambiente y se esfuerzan por destruirlo o hacerlo estallar desde dentro; no obstante, se sienten sumamente cómodos en él, atentos a sus posibilidades, afirmativos, incluso en sus negaciones más radicales» (Berman, 2013, p. 71).

Como se puede apreciar, se trata de un personaje que, al igual que los modernistas del siglo XIX, es consciente de la dicotomía interna de saberse debatiéndose entre dos mundos diferentes y contradictorios, a los cuales se representa alegóricamente a través del jazz y de las obras de Mozart (Rosés y Miralles, 2001, p. 141).

Esta conciencia de su dualidad lo sumergirá en una oleada de luchas internas que lo llevarán, como buen protagonista expresionista, a interrogarse sobre el sentido de su existencia, comprobando que «la percepción que realiza de sí mismo y de su entorno es fragmentada» (Maldonado, 2006, p. 102); vivencia que se representa de forma magistral en uno de los episodios ocurridos en el teatro mágico de su amigo Pablo:

Me hizo dar media vuelta, de modo que quedé frente al espejo gigante de la pared. En él me vi. Vi, durante un pequeñísimo momento, al Harry que yo conocía, pero con una cara placentera, contra mi costumbre, radiante y risueña. Pero apenas lo hube reconocido, se desplomó, segregándose de él una segunda figura, una tercera, una décima, una vigésima, y todo el enorme espejo se llenó por todas partes de Harrys (...) y todos eran yo (Hesse, 2017, pp. 232-233).

Este carácter fragmentario y contradictorio, así como la toma de conciencia de este por parte del protagonista, muestra los mismos «trastornos explosivos en todas las dimensiones de la vida personal, social y política» (Berman, 2013, p. 69) que vivió el hombre, y, en especial, los artistas modernos del siglo XIX. Como se puede apreciar, a la hora de crear a su protagonista, Hesse incorpora el modelo de la personalidad psicodinámica creada por Freud y muy en boga durante los años veinte. Gracias a él se representa la lucha constante entre las tres instancias psíquicas de la mente humana: el ello (el instinto bestial-lobuno), el superyó (el deber ser de Harry Haller) y el yo (la unidad de lobo y hombre).



Figura 1. Hermann Hesse en 1929

La certeza de la imperiosa necesidad de integrar equilibradamente los fragmentos genera frustración en Haller; experiencia vital provocada por la conciencia de que «la realidad humana no seguía la información ofrecida por los sentidos, sino que gran parte de lo que era el hombre se hallaba oculto en fragmentos de su inconsciente que únicamente se manifestaban en las fantasías del sueño» (Veres, 2010, p. 105).

A esta frustrante experiencia vital se suma la de la soledad en medio de lo que Baudelaire llamaría una «*fourmillante cité*»:

Resultaba que la soledad y la independencia ya no eran su afán y su objetivo, eran su destino y su condenación (...) ya no servía de nada extender los brazos abiertos, lleno de nostalgia (...) ahora lo dejaban solo. Y no es que fuera odioso y detestado y antipático a los demás. Al contrario, tenía muchos amigos. Muchos lo querían bien. Pero siempre era únicamente simpatía y amabilidad lo que encontraba (...) nadie se le aproximaba espiritualmente, por ninguna parte surgía compenetración con nadie, y nadie estaba dispuesto ni era capaz de compartir su vida (Hesse, 2017, p. 65).

De este fragmento se desprende otra de las grandes dicotomías del lobo estepario: la experiencia vivencial de la soledad como búsqueda y condena social a un mismo tiempo. Se trata de una antinomia que es a la vez causa y consecuencia de su relación ambivalente con la sociedad. Por un lado, la resiste por saberla hipócrita y superficial, pero, por otro, se siente excluido, puesto que los demás perciben su rechazo y retraimiento, sintiéndose víctimas de los ataques de aquel.

Este sentimiento refleja, sin duda, la percepción de desconcierto que, según Berman (2013), vivenció el hombre moderno de la segunda fase al encontrarse «en medio de una gran ausencia, un vacío de valores» provocados por lo que Nietzsche llamó «la muerte de Dios» y «la llegada del nihilismo» (p. 73).

Al hilar más finamente, se podría percibir en esta relación hostil, pero de influencias mutuas entre el hombre, que se sabe diferente, y la sociedad que lo rodea, una metáfora del vínculo conflictivo entre la modernidad burguesa y su homónima estética.

Un ejemplo claro de dicha ambivalencia, respecto a la soledad, es el episodio posterior a la cena en casa del profesor, cuando huye de allí, luego de sentirse atacado por la publicación de su artículo antibélico en el periódico y de haber defenestrado el retrato de Goethe pintado por su anfitriona:

Naturalmente, había sido necio por mi parte manchar a la buena gente el adorno de su salón, era necio y grosero, pero yo no podía y no pude hacer de ninguna manera otra cosa, ya no podía soportar esta vida dócil, de fingimiento y corrección. Y ya que por lo visto tampoco podía aguantar la soledad, ya que la compañía de mí mismo se me había vuelto tan indeciblemente odiada y me producía tal asco, ya que en el vacío de mi infierno me ahogaba dando vueltas, ¿qué salida podía haber todavía? (Hesse, 2017, p. 114).

En una instancia previa a este encuentro con el profesor (su antiguo amigo y camarada), las salidas a sus conflictos eran el refugio intelectual y la introspección. A ellos se entregaría en sus paseos nocturnos; en la actitud de un «*flâneur*» explorador y vagabundo, del «*homme des foules*» que, como sostenía Benjamin a propósito de Baudelaire, era un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito: «Con estas ideas habituales seguía andando por la calle humedecida, atravesando uno de los más tranquilos y viejos barrios de la ciudad» (Hesse, 2017, p. 43).

Al igual que aquel tipo social, producto de los pasajes del nuevo París de Haussmann, Harry Haller vagará extrañado por la ciudad buscando las respuestas que su sociedad no le puede dar.

Este dilema del intelecto totalmente alienado, que no está a sus anchas en ningún mundo y no obstante anhela desesperadamente el tener raíces en uno o en otro, está elucidado con muchos ejemplos pertinentes conforme Haller contempla su existencia y su valor en el curso de sus paseos vespertinos (Ziolkowski, 1976, p. 168).

¿Eran aquellas cosas que llamábamos «cultura», que llamábamos «espíritu», que llamábamos «alma» y «hermoso» y «sagrado»; eran aquellas cosas tan sólo un espectro, muerto ya por mucho tiempo y considerado todavía genuino y vivo sólo por unos cuantos locos como yo? ¿No será quizás que jamás fueron genuinas y vivas? ¿No será tal vez que aquellas cosas de las que nos ocupamos nosotros los locos no han sido jamás sino un fantasma? (Hesse, 2017, p. 71).

Ante la falta de respuestas aparentes, la salida más recurrente es la del suicidio, al que ve como «una fruta sana, madura, criada despacio y bien sazónada, sacudida suavemente por el viento del destino, cuyo próximo soplo había de hacerla caer del árbol» (Hesse, 2017, p. 97).

Esta búsqueda de una salida, aunque no sea más que la del suicidio, hará de Haller un sujeto activo, capaz de tomar decisiones para modificar un destino que le es, al menos en primera instancia, impuesto por la modernidad burguesa: «No me importaba nada; yo no era un hombre moderno ni tampoco enteramente pasado de moda; me había salido de la época y seguía adelante acercándome a la muerte, dispuesto a morir» (Hesse, 2017, p. 208).

Sin dudas, esta afirmación es un argumento explícito irrefutable que coloca al personaje, en palabras del propio autor, en un contexto ideológico como el de la segunda fase de la Modernidad en el que:

todas las relaciones fijas, estancadas, con su antigua y venerable sucesión de perjuicios y opiniones, se desechan, y todas las recién formadas pierden actualidad antes de cosificarse. Todo lo que es sólido se evapora en el aire, todo lo que es sagrado se profana, y los hombres, al final, tienen que enfrentarse a... las condiciones reales de sus vidas y sus relaciones con sus semejantes (Berman, 2013, p. 73).

Sin embargo, la respuesta a todas las interrogantes de Haller le llegará gracias a un encuentro fortuito en un bar con una joven prostituta: Hermine, a quien define como «la pequeña ventanita, el minúsculo agujero luminoso en mi sombría cueva de angustia» (Hesse, 2017, p. 140). A partir del vínculo con ella, el personaje comienza a vivenciar toda una serie de experiencias vitales contradictorias en relación con las que mantenía

hasta el momento, pero que le permitirán aprender a aceptar que los polos de su ser (lobo y hombre) no son tan irreconciliables por más opuestos que le parecieran al principio:

En algunos instantes aparecían revueltos de una manera enteramente extraña lo antiguo y lo nuevo, el dolor y el placer, el temor y la alegría. Tan pronto estaba yo en el cielo como en el infierno, la mayoría de las veces en los dos sitios a un tiempo. El viejo Harry y el nuevo vivían juntos ora en paz, ora en lucha encarnizada (Hesse, 2017, p. 176).

En esta dura odisea de aprender a lidiar con dichas dicotomías, Hermine y Pablo actúan como los guías, cumpliendo una función pedagógica de facilitación, ya que aceptan a su pupilo tal y como es, apoyándolo en sus fortalezas y ayudándole a convertir sus debilidades en oportunidades de aprendizaje (Rajkay Babó, 2000, p. 140).

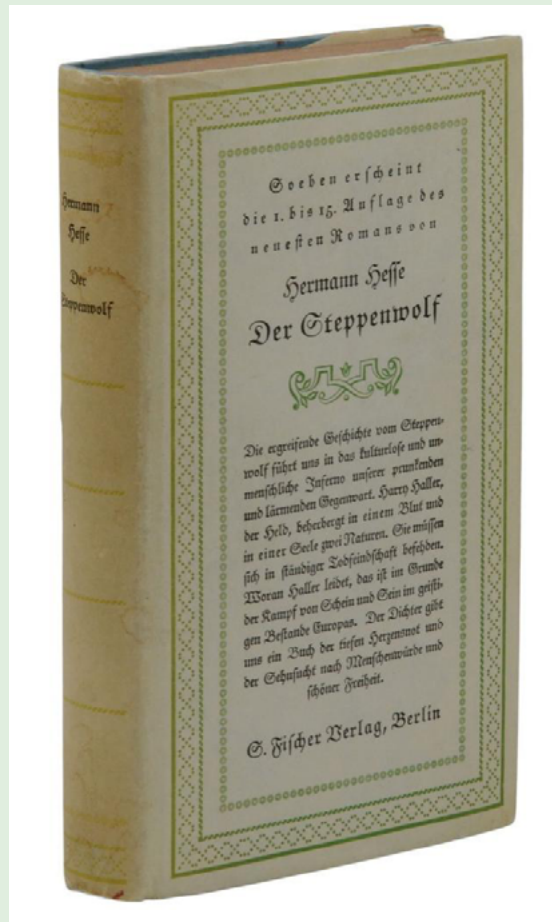


Figura 2. Primera edición de *El lobo estepario* (1927)

La superioridad interna de los lobos esteparios que se animan a dar el salto y enfrentarse a sí mismos, concienciándose de sus contradicciones internas, radica en el equilibrio constante de estas fuerzas en oposición. A pesar de la lucha dicotómica que antes era externa, pero que ahora se da dentro de su propio ser, Haller vuelve a la vida, a las raíces de su propia modernidad, convirtiéndose en un sujeto activo que aprende a usar su fuerza de voluntad y a percibir que la fuente de su poder de supervivencia, y de su capacidad creativa, radica en sus propias tensiones internas. Al igual que los grandes filósofos del siglo XIX, se sabe enemigo y entusiasta de la vida moderna.

Análisis de las experiencias vitales modernas de Leopold Bloom

Por otra parte, Leopold Bloom es el mediocre pero memorable ser que James Joyce construye como protagonista de su «novela monstruo» *Ulysses*. Se trata de un personaje que se constituye desde la fragmentariedad

discursiva, por medio no solo de la voz del narrador, del discurso de otros personajes o incluso de su propio accionar, sino básicamente a partir del discurrir de su ser interior, de sus pensamientos más profundos. Por este motivo es que en recurrentes pasajes el narrador joyceano desaparece, dando paso al monólogo interior, procedimiento literario que trabaja la corriente de la conciencia y que va un paso más allá al abarcar la liberación del inconsciente de los surrealistas y de los psicoanalistas.



Figura 3. James Joyce en 1915

A través de esta técnica, Joyce no solo representa a la perfección la idea de que el hombre es un ser fragmentado, sino que también nos muestra que «el universo a partir del s. XX es un mundo que se distancia de la concepción de estabilidad y de la idea de ser captado en su totalidad» (Veres, 2010, p. 106). Para Berman, esta pérdida de estabilidad es propia de los artistas de la segunda fase de la Modernidad, quienes a través de la fragmentariedad y la contradicción «expresan y comprenden un mundo en el que todo está impregnado de su contrario» (Berman, 2013, p. 75).

Al igual que Haller, el personaje dublinés vivencia una serie de experiencias vitales modernas que lo llevan a sufrir una multiplicidad de conflictos internos. Pero a diferencia de aquel, las vivencias de este aparecen diluidas, menos intensas o más resignadas, producto quizás de la intención de Joyce de mostrarnos un día corriente en la vida de un hombre cualquiera.

Este sentimiento de falta de trascendencia es, quizás, la experiencia vital más perturbadora para el personaje joyceano, puesto que de ella se desprenden el resto de las crisis internas vividas por él.

La más recurrente de estas en la cabeza de Bloom tiene que ver con su sexualidad y su relación marital. Está casado con Marion Bloom, Molly, con quien no tiene sexo desde que murió su pequeño hijo, hace cerca de diez años, pero mantiene correspondencia amorosa con una desconocida llamada Martha Clifford, y mira con deseo a cuanta mujer se le cruza por el camino: «Alcanzarla y andar detrás de ella si iba despacio, detrás de sus jamones en movimiento. Agradable de ver primera cosa por la mañana. Date prisa, maldita sea. Aprovechar la ocasión mientras dura» (Joyce, 2014, p. 157).

El fragmento citado corresponde al pensamiento de Bloom, pero sus deseos carnales no van a quedar solo en el nivel de la mente, sino que toman materialidad tanto en el episodio del burdel como en el de la masturbación en las rocas frente a una jovencita que se le insinúa al iniciar el capítulo 13:

Él le vio también las otras cosas, bragas de batista, el tejido que acaricia la piel, mejor que esas otras de pantalón, las verdes, cuatro con once, porque eran blancas y ella le dejaba y vio que veía

(...) y a ella no le daba vergüenza y a él tampoco de mirar de ese modo sin modestia porque él no podía resistir la visión de la prodigiosa revelación ofrecida (...) Y pam un estallido cegador y ¡Ah! Luego estalló la bengala y hubo como un suspiro de ¡Ah! (Joyce, 2014, p. 530).

En cuanto al episodio del burdel, es interesante observar la experiencia ocurrida en la calle a la salida de este, cuando al encontrarse con el señor Kelleher, dueño de la funeraria, ambos se excusan de su presencia en el barrio rojo:

Corny Kelleher: (...) Y luego iban a probar con las niñas alegres. Así que les cargué en el coche de Behan y les descargué en el barrio este.

Bloom: Yo iba a casa simplemente por la calle Gardiner cuando por casualidad...

Corny Kelleher: (ríe) (...) No, por Dios, digo yo. No para veteranos como usted y como yo. (Se vuelve a reír y mira burlón con ojos opacos.) Gracias a Dios lo tenemos en casa; ¿Qué, me comprende, no? ¡Ja, ja, ja! (Joyce, 2014, p. 739).

En dicho episodio se puede observar la hipocresía social de la que él forma parte porque, a diferencia de Harry Haller, Bloom recurre al uso de la máscara para cubrir su lado *outsider*, y lo hace de forma recurrente, como cuando conversa amablemente con M^cCoy sobre la muerte de Dignam, pero en realidad piensa que su interlocutor es un molesto que no le deja observar las piernas de una mujer que circula por la calle:

¡Mira! ¡Mira! Destello de seda ricas medias blancas. ¡Mira! Se interpuso un pesado tranvía tocando la campanilla. Me lo perdí. Maldita sea tu jeta charlatana. (...)

—Sí, sí, —dijo el señor Bloom tras un sordo suspiro—. Otro que se va (Joyce, 2014, p. 174).

En cuanto a la experiencia de la doble moral, esta también se aprecia en el episodio de la misa. Mientras con sus movimientos sigue la ceremonia del acto litúrgico, la blasfemia se apodera de su divagante mente:

Vio al sacerdote dejar guardada la copa de la comunión, bien metida y arrodillarse un momento delante de ella, enseñando una gran suela gris de bota por debajo del asunto de encajes que llevaba puesto. Suponte que perdiera el alfiler. No sabía qué hacer. Calva por detrás. Letras en la espalda. ¿I.N.R.I.? No: I.H.S. Molly me lo dijo una vez que se lo pregunté: Ingratos Hemos Sido. O no. Inocente Ha Sufrido (...) El anochecer y la luz detrás de ella. Podría estar aquí con una cinta al cuello y hacer lo otro sin embargo a escondidas (Joyce, 2014, p. 183).

Según lo que se puede apreciar en el fragmento anterior y en tantos otros de índole similar presentes en la novela, «Ulysses se presenta, así, como la increíble imagen de un mundo que se sostiene casi de milagro sobre los montantes del viejo mundo, aceptados por su valor formal pero negados en su valor sustancial» (Eco, 1998, p. 97).

Otra de las vivencias experimentadas por el protagonista de la monumental novela es la discriminación social que sufre por ser descendiente de judíos. Un pasaje del texto que patentiza esta experiencia de Bloom se observa al final del sexto capítulo, cuando el señor John Henry Menton lo trata con desprecio a pesar de que aquel le indica que su sombrero está abollado. La indicación del narrador que sigue al diálogo evidencia el sufrimiento del publicista: «Siguieron andando hacia las verjas. El señor Bloom, alicaído, se echó atrás unos pasos para no oír lo que hablaban» (Joyce, 2014, p. 226).

Episodios como este se repetirán en varios pasajes de la novela porque como sostiene Blengio (1984), «mientras Odiseo es la astucia, Bloom es la simpleza; encuentra desprecio e indiferencia, en lugar de honras y respeto» (p. 69).

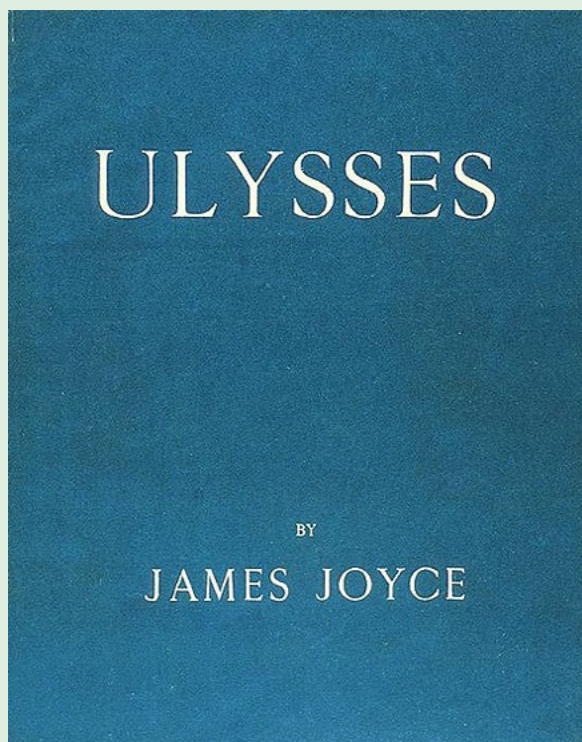


Figura 4. Primera edición de *Ulises* (1922)

Ante el desprecio sufrido por la sociedad y las infidelidades de su mujer, Podly, como lo llama ella, flanea por la primavera de Dublín para cumplir con un encargo laboral, pero también para retrasar la llegada a su casa, ya que sabe que Molly se encuentra allí con su amante.

Al igual que Haller, se abandonará en la multitud para encontrarse consigo mismo a través de sus pensamientos, ya que, como aquel, carece de un núcleo familiar en el cual resguardarse: su esposa lo engaña, su hija está lejos y su padre y su hijo han muerto: «Si el pobrecito Rudy hubiera vivido. Verle crecer. Oír su voz por la casa» (Joyce, 2014, p. 193).

En este contexto de soledad, «la multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandono» (Benjamin, 2012, p. 71). A través de sus observaciones al flanear por la Dublín de 1904, se nos muestra la sociedad de la época y la percepción que Bloom tiene de ella, una percepción no tan lejana a la de Harry Haller en *El lobo estepario*:

El dueño de la casa no se muere nunca, dicen. Otro se mete en su ropa cuando le llega el aviso de dejarlo. Compran todo el sitio a fuerza de oro y sin embargo siguen teniendo todo el oro. Hay una estafa ahí, no sé dónde. Amontonados en ciudades, erosionados siglo tras siglo. Pirámides en la arena. Construidas sobre pan y cebolla (Joyce, 2014, p. 285).

Como se puede apreciar, la observación de Bloom es la de un *flâneur*:

interpretativa y, por lo tanto, atenta, a diferencia del desempleado ocioso que ‘mata’ las horas, cuya mirada es distraída, así como del transeúnte ocupado: «El hombre ocupado mira sin ver, – el ocioso ve sin mirar, – el *flâneur* ve y mira» (Cuvardic, 2012, p. 28).

De esta forma, a través de la visión de Bloom, pero también de los otros múltiples personajes, Joyce entrelaza varias identidades diferentes para conformar una muestra de la sociedad, para cruzar fronteras y hacer patente los diversos significados de las cosas (Eagleton, 2009, p. 374).

Con la creación de este personaje protagónico, el escritor irlandés nos presenta las diversas vivencias contradictorias del hombre moderno de su siglo, un hombre que, como el protagonista de *Ulises*, atraviesa un proceso mental complejo, fragmentario y en el que usa varias máscaras sociales.

Presentado por medio de imágenes y fragmentos pero no como síntoma de la pérdida de valores de una individualidad que se distancia del mundo o que se rinde ante los estímulos de la ciudad moderna. Porque la proyección del personaje también está forjada dentro de una interacción dramática realista, la de los encuentros cotidianos y comunes en un entorno local (Segarra, 2007, p. 5).

Por este motivo, la multiplicidad de experiencias vitales de Bloom no se encuentra aislada, sino que representa el contradictorio sentir de gran parte de los hombres modernos de su época. Un hombre moderno de la segunda fase que, como afirma Berman (2013),

necesita la historia porque ella es el almacén en el que se guardan todos los trajes. Se da cuenta de que ninguno le queda a la medida —ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental—, «de modo que se prueba más y más», incapaz de aceptar que un hombre moderno «nunca puede verse realmente bien vestido», porque ningún papel social de los tiempos modernos podrá ajustar nunca a la perfección (p. 74).

A modo de cierre

En la introducción del presente artículo se postulaba la tesis de que tanto Hesse como Joyce habían sido escritores que, a nivel cronológico, correspondían al período de las polarizaciones fundamentales de la Modernidad, aquel en el que se inscribieron las vanguardias históricas del siglo XX; según lo estructurado por Marshall Berman en su ya clásico libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. No obstante, se establecía la hipótesis de que, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, ambos poseían (tal cual lo hicieron en su momento los grandes pensadores del siglo XIX, como Marx y Nietzsche) plena conciencia de que acudían a un período de la historia en el que las contradicciones de la sociedad eran mucho más intensas que las vividas por el hombre durante cualquier otro de los siglos precedentes.

Con el correr de las páginas se pudo observar los diversos conflictos internos protagonizados por Harry Haller y por Leopold Bloom, dos representantes del sujeto moderno capaz de luchar por comprender su destino para poder asirlo y modificarlo a su voluntad. A través del estudio de las principales experiencias vitales que ambos personajes poseen de sí mismos y de su relacionamiento con la hipócrita sociedad que los ahoga, se pudo vislumbrar que, si bien dicha lucha interna se lleva a cabo en ambos personajes, se aprecia una diferencia notable entre el protagonista de *Der Steppenwolf* y el de *Ulysses*.

Mientras que en el primero se observa una lucha encarnada, permanente y obsesiva, producto de la gran intelectualidad del sujeto, en Bloom la lucha se encuentra más diluida, menos exteriorizada y con un nivel de complejidad mucho más asequible al hombre corriente que flanea en un día cualquiera por cualquier ciudad europea de los años veinte. El protagonista de Joyce también es un ser activo que se sabe posicionado en un mundo contradictorio, en una época de revoluciones avasallantes, pero a diferencia del personaje hesseano, su lucha es menos emancipadora, sus manifestaciones por tratar de cambiar su destino no llegan a generar grandes repercusiones externas, quizás por ello también su conflictividad con la sociedad es menos intensa.

Pero más allá de estas diferencias, predomina en ambos la sensación de sentirse descarriados «en un mundo que les es extraño e incomprensible, en el que ya no encuentran ni su hogar, ni su ambiente» (Hesse, 2017, p. 43), todo lo cual hace que su vida interna sea percibida como la odisea moderna de dos lobos esteparios.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berman, M. (2013). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Blenzio, R. (1984). *Introducción a Joyce*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Cuvardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.
- Eagleton, T. (2009). *La novela inglesa*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (1998). *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen.

- Hesse, H. (2017). *El lobo estepario*. Madrid: Alianza.
- Joyce, J. (2014). *Ulises*. Barcelona: Debolsillo.
- Maldonado, M. (2006). *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.
- Rajkay Babó, A. M. (2000). *Hermann Hesse: el mago: una lectura caleidoscópica*. (Tesis, Universidad Simón Bolívar, Caracas). Recuperado de <https://docplayer.es/88804853-Hermann-hesse-el-mago.html>
- Rosés, K. y Miralles, F. (2001). *El lector de Hermann Hesse*. Barcelona: Océano.
- Segarra, M. (2007). *El discurso ideológico en Ulises de James Joyce: narrativas de dominio y opresión* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7969/1/T30257.pdf>
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.
- Veres, L. (2010). Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura. *Sphera Pública: Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 10, 103-120.
- Ziolkowski, T. (1976). *Las novelas de Hermann Hesse*. Madrid: Guadarrama.

Cartografías de la negritud en la cultura uruguaya. Un *agujero* que discute el canon

Agustín Arias

Centro Regional de Profesores del Litoral

Luis Olivera

Centro Regional de Profesores del Litoral

Resumen

Entre las distintas opciones que se despliegan, a propósito de centenarios y conmemoraciones, las escrituras negras, menoscabadas y desplazadas del canon literario uruguayo, ofrecen un campo fértil para aproximaciones críticas. Desde la reivindicación de intelectuales como Vicente Rossi o Ildefonso Pereda Valdés hasta la relectura de las innumerables publicaciones periódicas dedicadas al tema, la negritud conforma una dimensión que interpela la oficialidad cultural y la lectura formateada por la tradición. Indudablemente, hay hechos insoslayables que signan la cultura afrouruguaya en su carácter socio-histórico. Las viejas canciones de la oralidad africana, su traducción (en múltiples formas como el candombe) a la dicción criolla son aspectos que constituyen y vertebran el análisis que el presente artículo desarrolla.

Palabras clave: negritud - cartografía - contracanon - poesía - Ildefonso Pereda Valdés.

Cartographies of Blackness in Uruguayan Culture. A *Hole* that Discusses the Canon

Abstract

Among the different options that are displayed, regarding centenaries and commemorations, black writings, undermined and displaced from the Uruguayan literary canon, offer a fertile field for critical approaches. From the vindication of intellectuals such as Vicente Rossi or Ildefonso Pereda Valdés, to the rereading of the innumerable periodical publications dedicated to the subject, blackness as a dimension that challenges cultural officialdom and reading formatted by tradition. Undoubtedly, there are unavoidable facts that mark afro-uruguayan culture in its socio-historical character. The old songs of african orality, their translation (in multiple forms such as candombe) into creole diction, are aspects that constitute and structure the analysis that this article develops.

Keywords: blackness - cartography - counter-canon - poetry - Ildefonso Pereda Valdés.

El bozal negro o una arqueología descentrada

Si el color no hubiese sido un grave inconveniente para la canonización, monopolizada por el blanco, las dos terceras partes del santoral serían negras, por estricta justicia.

Vicente ROSSI (*Cosas de negros*)

En un examen somero de los programas de literatura, tanto en secundaria como en formación docente, se visualiza que entre las unidades impartidas en los distintos cursos, ninguna de ellas dedica un espacio, por mínimo que fuere, a las escrituras negras. Y, yendo más lejos, trascendiendo el lugar programático que (por omisión) ocupan, el *signo* puede ser leído como un dato que sobrepasa la mera dimensión curricular e interpela las esferas ética y política de la enseñanza.

Entendemos por *escrituras negras*, aclararlo es de orden, aquellas creaciones o manifestaciones textuales que, independientemente del carácter racial de su autor, abordan temáticas propias de la cultura afrodescendiente. La categorización en sí (no lo desconocemos) anida un problema, que será revisitado por autores de la talla de Frantz Fanon, en textos como *Piel negra, máscaras blancas* (1952/2009): ¿Qué implica hablar y *ser hablado* por Otro? ¿Es legítimo que un autor blanco trabaje asuntos propios de la cultura afro? Estas preguntas, sin embargo, no invalidan nuestra concepción de la cultura como campo dinámico, que, lejos de *ghettizar* al negro, acotándolo al valor de una pieza cuasi museística, lo integra dentro del crisol cultural propio de lo criollo, entendido como cristalización del mestizaje, siempre expuesto al devenir histórico-social.

Por contraste, y en relación con lo anterior, nuestra mitología nacional se cimenta a partir de una exhaustiva lectura del género gauchesco, entendido como gesto inaugural y marca identitaria de lo uruguayo. Estas genealogías pueden ser como mínimo debatidas, sobre todo si tomamos en consideración el flujo migratorio, iniciado a fines del siglo XVIII, que singulariza a la geografía rioplatense. Josefina Ludmer (1988/2000), en la introducción a *El género gauchesco*, admite que el mismo título de la obra pudo exhibir las tres variantes que se desprendieron en las literaturas del nuevo continente. Lo indígena, lo criollo y lo negro configuran una tríada indisoluble a la hora de pensar la región, en lo cultural, en lo político, en su ritualidad. La tarea de recuperación de Vicente Rossi¹ (1926/1958) en *Cosas de negros*, luego de dos capítulos iniciales en los que se perfila una relatoría mítico-histórica (y, valga decirlo, teológica) de la figura del negro en Uruguay, alude precisamente a su incidencia dentro de las agrupaciones sociales y políticas encargadas de la liberación colona. En tal sentido, el negro sigue extraviado en el devenir histórico, ausente en sus símbolos, relegado al semblante legendario de un Ansina cebador de mate y adlátere, siempre anexionado al héroe blanco y su ostracismo.

En la misma idea de construcción de nacionalidad se asienta el gesto político explícito; la voz de los subalternos es un elemento constituyente de los edificios narrativos, en permanente tensión semiótica. Primero fue Bartolomé Hidalgo el encargado de dar voz al criollo, cristalizado en el prototipo gaucho, su mestizaje y su barbarismo, que ponían en tela de juicio el estatuto de lo literario como tal. Asimilada a las narraciones o crónicas, también a la épica, la gauchesca informa de las guerras de independencia ya desde su mismo origen, siendo contemporánea a los hechos. El caso de lo indígena en Uruguay es un tanto diferente, en cuanto forma parte de un rescate intencional y pensado, *a posteriori* de la raza perdida. Lo «negro», categorización aún poco clara y en disputa, es, en principio, una suerte de síntesis de las dos vertientes antes mencionadas. Si bien fue partícipe en primera línea de las guerras de independencia,² no tuvo su correlato en el plano mítico-narrativo más que como una pervivencia espiritual: presencia que tiñe la atmósfera sin efectos concretos, sombra contorneada —subyugada siempre— por el protagonista blanco, *amo* (o *amito*) de la historia oficial.

1 Nacido en 1871, fue un periodista, escritor y editor uruguayo. Vivió gran parte de su vida en Córdoba, Argentina, ciudad donde desarrolló una labor intelectual poco reconocida en su tiempo. Interesado por la figura del gaucho, lo criollo y el mestizaje, analizó, de manera inaugural, en *Cosas de negros*, la cultura afrodescendiente en el Uruguay.

2 Los distintos autores que abordan el tema son enfáticos a la hora de remarcar la participación de los negros en el campo de batalla.

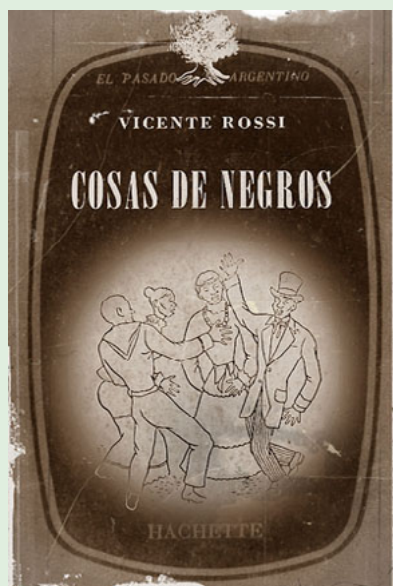


Figura 1. Portada de *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (1958)

La tesis del ensamble del negro dentro de la ficción patria apunta justamente a lo mismo. El negro integra (o al menos se pretende que lo haga) un relato idealista, ocupando los dominios de cierto misticismo no matérico, que reside subrepticamente en la conciencia colectiva. Este sobrentendimiento, que expatria al negro de las acciones tangibles, es el mismo que lo colocará fuera de la posterior mito-praxis nacional, donde el olvido de los programas de Literatura no es sino otro síntoma simbólico más. Los negros africanos desconocían su propia lengua, de no ser por una mnemotecnia instintiva que producía frases extrañas, cacofónicas e incomprensibles, que les granjearon el mote de *bozales*, por su incapacidad adaptativa a la dicción del Plata. *Bozal* equivale al barbarismo con el que los griegos consignaron a sus vecinos foráneos: comienza, siempre, en la disonancia lingüística, en el registro Otro, devenido otredad demoníaca y *oscura* (que las diferentes nomenclaturas ponen de manifiesto), cuando no en solecismo o variación semibárbara. Vicente Rossi —a propósito de lo anterior, y muy en sintonía con la caracterización que, en *Vidas secas*, Graciliano Ramos (1938/2018) hace de su héroe analfabeto Fabiano— sostiene:

Parece que esta raza, secuestrada y sometida a las torturas de la esclavitud, se hubiese idiotizado perdiendo hasta la noción de lo que fué. Y es de creerlo así, porque el hombre negro, en estas tierras: de hombre, la figura; de fiera, la fealdad. Discurría como un niño y obedecía como un perro (1926/1958, p. 40).

Indagando en sus orígenes, si pensamos en Bartolomé Hidalgo como una especie de Adán —en palabras de Borges— de la poesía gauchesca, Francisco Acuña de Figueroa es, análogamente, una figura incuestionable y prístina, en tanto es el primer autor interesado en integrar lo negro como sustancia literaria, en sus diversas tonalidades. Esta ligazón, la dinámica cultural representativa del negrismo en nuestro país, su muestra escrita y canonizante, no dejan de ser periféricas y circunstanciales. La constante asociación con lo caricaturesco parece ser cifra de esta inferioridad.

La valía del enfoque de Vicente Rossi se modula mediante un tándem mítico-cultural, identitario de una raza que rebasa la mera contingencia histórica o las abreviaturas ramplonas de una época. En esta línea es insoslayable el aporte que realiza Ildelfonso Pereda Valdés, como autor preocupado y ocupado por las múltiples facetas del asunto, trazando horizontes analíticos múltiples: el negro y la discriminación social soterrada en nuestro país, la antropología negra, lo negro y su ancestralidad, el negro como actor político.

Estos nodos o puntos de inflexión demarcan la conceptualización reflejada en el título de este trabajo. Si bien hay un extenso recorrido teórico que aborda el término (Pascale Casanova (1999/2001) en *La República mundial de las Letras* o Barbara Piatti, Anne Kathrin Reuschel y Lorenz Hurni (2009) en *Literary Geography or How Cartographers Open Up a New Dimension for Literary Studies*, por mencionar dos de los ejemplos más significativos), aquí lo reelaboramos de manera libre, siendo conscientes de lo subjetivo de algunas elecciones, que un trabajo

más extenso podría poner en cuestión. De este modo, la *cartografía* esgrimida a lo largo del trabajo no busca dibujar un mapa exhaustivo ni totalizante, sino recorrer líneas de fuerza particulares.

1. En busca del origen mítico

Basta atacar una cuerda para que todas las otras cuerdas con igual tensión suenen (por vibración simpática, o sea por analogía), sin que estas cuerdas hayan sido tocadas directamente.

Marius SCHNEIDER (*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*)

¿Cuáles son las principales variables que deben ser tenidas en cuenta en el análisis de las literaturas que nacen de la oralidad? Es indudable que la exégesis del género gauchesco, por ejemplo, parte de la relación que el docto-escribiente establece con la cultura Otra. Más allá de la expresión disruptiva que supuso en una primera etapa histórica, la gauchesca pasó a integrar el corpus teórico oficial de las regiones rioplatenses. Matizada, corregida, prevalece (*grosso modo* y en una lectura generalista) el tono y la entonación que caracteriza a *La vuelta de Martín Fierro*: el gaucho debe ser civilizado e integrado (con sus respectivos afeites) al orgánico y homogeneizante patrimonio cultural. Presente en las fiestas patrias, como insignia y espejo, el gaucho y lo gauchesco perviven en el imaginario colectivo. Ahora bien, ¿qué ocurrió con las tradiciones negras durante esta síntesis histórica? En una semblanza general, imaginamos que los autores que se abocaron al rescate de lo negro sintieron una suerte de cercanía emocional por un fenómeno cultural que supera las fronteras de la patria nacional y la sensibilidad media de la que es portadora.

Acercarse a lo negro es acercarse a la derrota, al exilio (y al insilio), es pensar, al mismo tiempo, el acaecimiento social y cultural que los expulsó a la miseria y la pobreza. Tal imaginación emotiva es la que plasma el relato que realiza Vicente Rossi sobre la génesis —prometeica— del candombe. Rossi no es, a este respecto, un mitógrafo acotado al acopio de información: desbordando los cotos del recopilador racional y racionalizante, su prosa *baila* (el ensayo se ralentiza, adquiere ritmo y sintonía) al compás de los hechos. No se limita, en definitiva, a la mera crónica, por el contrario, estructura un relato que, en su asidero histórico, dilucida aquellos gestos rituales que remiten tradicional y trascendentalmente a un paraíso perdido, a ese estadio original ignorado:

La canción de la cuna!... La danza de la raza! No saben cómo ha sido. No saben si antes de ese instante las hubieran recordado si les hubiesen hablado de ellas. Han venido de muy lejos. Traen sonrisas de la temprana edad en que fueron aprendidas; traen recuerdos del suelo, de la choza, del Sol! La canción de la cuna... ¡que arrulla los primeros sueños, que fortalece las primeras ilusiones, que consuela en la vejez! La danza de la raza... —que es la voz del terrón nativo, que es la bandera en sílabas armónicas (Rossi, 1926/1958, p. 56).

Cuenta Rossi que las progresivas licencias de los amos blancos contribuyeron en la constitución de reuniones de negros que, en un principio, no pasan del divertimento y la frugalidad. De súbito, un portavoz superracional (la conciencia burguesa más ilustrada querrá significarlo, *a priori*, como irracional en toda regla) eleva un grito místico que estira el cordón espiritual que hila a los negros, entre ellos mismos y para con un rito aparentemente perimido. Toda una raza bulle en un baile intuitivo. No importan el histrionismo, los aspavientos ni los vuelcos corpóreos, tampoco el ritmo, que se perfeccionará con el tiempo. Interesa lo reconquistado del movimiento desusado, el mismo que forjó la tragedia ática a partir de la danza de Icaro en torno del macho cabrío, según lo escrito por Roberto Calasso (1988/2019) en *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Tragedia griega y recuperación del candombe se parecen incluso por sus alcances simbólicos: en la coreografía se aloja el dios y la visión de una liturgia arcana; en la vid dionisiaca y en el tambor, el origen.

2. En busca de los textos

La historia de la literatura es la historia del alma humana: cómo viven, cómo piensan, cómo se hacen conocer los hombres. Donde hay un pueblo organizado, habrá un fenómeno literario que lo exprese. Tradición oral o letra impresa, todo cuanto constituye el lenguaje peculiar de una colectividad, su creación más genuina, su manera entrañable de moverse en las ideas, el modo bello de contar lo propio, ya es literatura. Todos los pueblos la tienen: grande o pequeña, ilustre o desvalida.

Fernando DÍEZ DE MEDINA (*Literatura boliviana*)

La busca de textos, acción que delimita este apartado, atañe a una pesquisa investigativa abocada a la selección de los poemas, aunque también se relaciona con el concreto contacto con ellos (lo que de algún modo aquí nos interesa). Al introducirnos un poco más a fondo en la cuestión, procuramos dar con autores poco conocidos, no fijados por el canon, que creíamos, intuitivamente, debían existir. Son conocidos los ejemplos de aquellos pensadores y agitadores culturales que trataron de difundir la importancia de la negritud. Tanto Pereda Valdés como Vicente Rossi, en este sentido, están presentes en nuestro imaginario colectivo. El primero publicó los que acaso son los poemas más representativos y actualmente relacionados con el tema, que, hechos canción, accedieron a un público masivo. *La ronda catonga* (que describe una danza propiamente africana que, integrada en el contexto sociocultural rioplatense adquiere tonalidades jocosas y juguetonas) es posiblemente el caso más emblemático, popularizada por la versión de Alfredo Zitarrosa. En el otro extremo, pueden ser ubicados aquellos textos que por su difícil acceso se encuentran casi perdidos, en el peor de los sentidos, olvidados. Advertimos, al inicio de este artículo, la poca preocupación que el sistema educativo le brinda a este asunto. De la mano de esto, y en correspondencia directa, son visibles las inexistentes revisiones editoriales dedicadas a las escrituras negras.

La irresuelta tirantez entre lo canónico y lo marginal ha sido caldo de cultivo para ciertos proyectos editoriales que se piensan al rescate de un costado literario obliterado por los mismos flujos de la cultura oficial. Las escrituras negras, a las que hacemos referencia, pueden ser emparentadas con otras, hoy por hoy conocidas y reconocidas. Pongamos por caso (y de manera arbitraria) las recientes reediciones de Pedro Piccato, Humberto Megget o José Parrilla, con la salvedad, como decíamos, de que estos ejemplos ya cuentan con un nombre propio y un peso específico en ese devenir histórico-literario en continua reformulación. La literatura como fenómeno expandido, tal y como la concebimos, va todavía más allá. Las escrituras negras amenazan ese coto estético que el canon consolidado históricamente diseña; aun en sus manifestaciones más acomodaticias, aun en sus disrupciones, cristalizadas en aquellos casos ya pasados por un tamiz sincretista: inicialmente corridos y cuestionadores del *centro*, luego integrados como un eslabón más de la periodización.

Entre los escasísimos ejemplos que apuntan a la reivindicación de autores dedicados a estos motivos, encontramos la *Antología de poetas negros uruguayos*, basada en otra del mismo nombre, de Alberto Britos Serrat, editada en 1990. En ella se reúnen escritores que, en un principio, y de acuerdo con las apreciaciones de Pablo Rocca (2002) en «Las orillas del Ultraísmo», podemos situar dentro de una etapa heterogénea que bebe de un Modernismo tardío, de un Sencilismo en ascuas y ve afianzarse a la llamada generación del 30. Con estéticas disímiles, aparecen Pilar Barrios, Juan Julio Arrascaeta, Carlos Cardozo Ferreira, Isabelino José Gares, Santos Zapata Alaníz, José Roberto Suárez, Clelia Núñez Altamiranda, Manuel Villa, Rubén Galloza, Jorge Emilio Cardozo, y otros más recientes, puede que más cercanos al público lector, como Macunaíma, Ruben Rada o Luis Pereira Severo.

3. En busca de una nueva sintaxis

No podemos trazarnos una regla general de la belleza o un modelo, como hacían los clásicos.

Ildefonso PEREDA VALDÉS (*Ideario*)

Acaso una de las características más sobresalientes del negrismo en Uruguay sea su fuerte impronta periodística, esto es, la obstinada creación y emisión de diarios y revistas que, si bien subterráneas y de escaso sostenimiento en el tiempo, se presentan como traza de una tradición que busca revelarse y que cuenta, por su parte, con importantes intelectuales en desarrollo. Vaya como ejemplo *La Conservación*, publicación de 1872 que marcó un precedente que, con otros matices y entrado el siglo XX, retomará *Nuestra Raza*, entre otras. Numerosos son los ejemplos de estudios sociológicos, ya desde el mismo Pereda Valdés, que indagan en la exclusión racial sufrida por los negros. Todas las líneas editoriales apuntan en la misma dirección: la conformación de una identidad, cuando no la identificación colectiva, la gesticulación individual sostenida por una comunidad. Del mismo modo, el llamamiento, la arenga, la igualación del sujeto poético con el receptor, forman un tópico inaugural de la poesía moderna. La democracia occidental y liberal es cantada en *Hojas de hierba*, plasmada en el sujeto anónimo, al mismo tiempo único y universal, que se funde en un *Tô* total.

La *quetización*, el establecimiento de un *adentro* y un *afuera* se entiende como una necesidad coyuntural. Los versos iniciales, programáticos y panfletarios de «Hermano negro», de Carlos Cardozo Ferreira, ponen de manifiesto esta voluntad fraternal, que no es necesariamente plácida o amena, sino que adquiere tinturas malditas:

Encerrémonos en nosotros
hermano negro
y bebamos nuestro vino,
en afán de evadirnos
de toda hostilidad.
Hermano negro
el vino es bueno
y para nosotros
blasfemar es malo,
y las ansias
nos enferman de impotencia
al quebrarnos
en nuestras vidas sin ecos.
Hermano negro...
tu que no envidias
tienes voz para el canto
que alimenta el alma
y nos hace atávicos.
Encerrémonos en nosotros
hermano negro...! (1990, p. 13).

El *encierro*, traducido en una suerte de insilio, de reconcentración o repliegue hacia aquellas condiciones materiales y sociales que los arrastran a las comunas, conventillos y quilombos, toma en los versos antecitados ese carácter de canal ritual. El rito, como metonimia de lo indecible, es siempre hermético, cerrado en sus propias prácticas, inherentemente endogámico. Cualquier alusión que refiera a lo negro ha de pensar lo limítrofe, lo territorial, la *línea de color* que separa y une. La ligazón es primeramente religiosa, azarosamente performática. La crónica que imagina Vicente Rossi describe con maestría este acontecimiento, que señala una inflexión: lo que una vez fue un hecho religioso, repetido en el tiempo y vuelto ritual, corre el albur de oficializarse en festividades institucionalizadas, reducidas a meras caricaturas folclóricas, a simples mecanismos vacíos, vuelco teorizado en más de una ocasión por Daniel Vidart.

Ese encierro, respuesta social, canto contestatario y liberador, está presente en el inicio mismo del mito dionisiaco. El vino, nacido de la muerte, encubre un ritual que interrumpe la temporalidad lineal, que quiebra cualquier ordenamiento lógico. Cronología rota y suspendida, relativa a esa comunión atemporal difícil de transmitir o de definir en la inmanencia de un acto político. El negro, bajo los influjos de ese vino cuasi sacro, baudelairiano y festivo, pone de manifiesto su socialización trunca, compuesta según la idea del *bozal*, como silenciamiento impuesto, como imposibilidad de proyección, que el sujeto poético y su intención panfletaria intenta discutir, siendo consciente («blasfemar es malo») de su nulidad, de su insuficiencia.

4. En busca de una posible genealogía



Figura 2. Portada de *Antología de la poesía negra americana*, de Idelfonso Pereda Valdés (1953)

En vértices inhóspitos de la mitología nacional habitan personalidades que son, en muchos aspectos, piedras basales de nuestra cultura. El reformismo uruguayo de principios del siglo XX termina de cuajar en el tópico remanido de «Suiza de América», y llega a su *sumum* con la segunda copa del mundo, capitaneada por un caudillesco Obdulio Jacinto Varela, apodado épica y enfáticamente como «Negro Jefe». No es casual que la corrección política de lo uruguayo, así concebido, aglutinara, *encontrando* un lugar en su imaginario deportivo y cultural, a la raza negra. Las letras, en este sentido, son una dimensión ineludible desde donde observar este cruce: Juan Delgado, José Leandro Andrade e Isabelino Gradín, famosamente retratado en el poema de Juan Parra del Riego, que desde su título, *Polirrítmico dinámico a Gradín*, contiene muchas de las caras de la negritud políticamente admitidas y aplaudidas, son el paradigma de la destreza física puesta al servicio del espectáculo. Aunque la exclusión social siguiera inamovible, los negros, desde el mismo germen de la nacionalidad, se constituían como un núcleo duro insoslayable.

«Ansina no es un mito ni leyenda / Es raza pura, y más pura lealtad / Es pedazo de pueblo en rebeldía / Que busca, sin descanso, libertad» (Núñez Altamiranda, 1990, p. 20). Con estos versos, la pintora y poeta, nacida en Montevideo en 1906, Clelia Núñez Altamiranda reestructura una genealogía hasta el momento delineada en virtud de ciertas escisiones higiénicas, que diagraman una historicidad que, teniendo al mito como piedra de toque, se condensa finalmente en motivos sociales disminuidos, «suavizados», amoldados al dispositivo liberal-blanco-burgués. Resulta interesante preguntarse por la acepción que Núñez Altamiranda ataca del mito, que así leído abandona su estatura de relato sagrado para transformarse en una praxis con-

trahecha y hueca, que adolece de potencia real. Inevitablemente, cada autor que emprende la labor de *hablar* sobre lo negro siente la necesidad de poner en entredicho las estructuras en vigencia, tal y como lo afirma Fanon (1952/2009): «El negro evolucionado, esclavo del mito *negro*, espontáneo, cósmico, siente en un momento dado que su raza no le comprende» (p. 46). La pulsión de liberación, uno de los puntos neurálgicos de la poesía negra, articula siempre ese movimiento doble que suscita lecturas endógenas y exógenas, que combaten la unicidad de la nación: la estirpe que se inaugura con Ansina es un «pedazo de pueblo en rebeldía», un distrito que no se alinea con los parámetros homogéneos del concepto patrio.

En el centro de estas disquisiciones se hallan las innumerables publicaciones periódicas que poblaron los primeros lustros del siglo XX, una de ellas fue *Bahía-Hulan-Yäck*, de Manuel Villa. Nació en la isla de Cabo Verde alrededor de 1915 y vivió desde muy pequeño en nuestro país. Marcado por el activismo político, viajó por Brasil y Uruguay dictando conferencias y organizando mítines con la intención de poner al desnudo la discriminación social en sus múltiples carices. No es gratuito que dedicara uno de sus poemas más célebres a la figura de Angela Davis; lo internacional y lo local, siempre que se trata de la negritud, están en permanente interacción:

Tu ideal social, contraría la negrofobia, es maestra de una nueva sintaxis...
Rebosante de bonidez, galanura física,
No eres vestido de moral aparente.
Poema corpóreo entre las venas,
Tus lectores no pudieron llevarte
A la fiesta de las emociones normales... (Villa, 1990, p. 22).

Frantz Fanon (1952/2009) dedica todo un apartado a la conceptualización que asocia lo racial con el lenguaje. El sometimiento es, en primer término, paralelamente físico y simbólico: se sojuzga lo material, la voz, el alma y el cuerpo. Al celebrar a una activista y filósofa negra, se pone en cuestión el acallamiento del negro bozal. En los primeros versos sale a la luz la maestría de esa «nueva sintaxis» con la que lee y actúa en el mundo Davis. Ese *nuevo lenguaje negro*, de hondura metalingüística, de profunda conciencia de la pragmática, se despoja de las vestiduras poéticas blancas, así como también de los marcos conceptuales que la fraguan. La *línea de color* nos plantea otras interrogantes: ¿negros y blancos deben escribir bajo el mismo registro literario? ¿Cómo ha de ser la literatura negra, que comienza tangencialmente a ser teorizada? ¿El problema concierne solamente a una cuestión de idioma? ¿Es traducible, *stricto sensu*, la poesía negra? La autenticidad moral y la congruencia estética de la imagen de Davis son rescatadas por Villa al reafirmar sus férreas convicciones éticas y cómo estas no pueden doblarse ni divorciarse del sentido mismo de la palabra. *Ethos* y *logos* se fusionan en una reflexión inopinada, que tiene como médula la conjunción entre la forma y el fondo, que también es pensada por Fanon cuando habla de la tez negra y de la mascarada blanca:

En vez de nadar en las piscinas
Que laxan la ética,
Sintiendo el grito socio-morfológico,
Empuñaste el fusil de la fonética,
La pluma, el libro.
Temida por tu bisturí intelectual,
Con maldad de petardo,
Hicieron la bomba inmotivada
De una acusación (1952/2009, p. 23).

El tópico se resignifica, actualizándose en la circunstancia. Nacido de la misma épica, las armas y las letras (*sapientia et fortitudo*) dialogan de manera tensa e interpelan la extensión pública de todo discurso. El primer fusil para toda liberación racial debe nacer de la voz como arma social, del libro como un desprendimiento natural de fuerza incontrolable, «bomba inmotivada».

De modo peculiar, puede leerse en el poema de Villa la alusión a Estados Unidos como un jardín zoológico de especies buenas y bravas, esencialmente variopintas. Así como se encuentran personajes del mundo intelectual y filosófico como Davis, moran esa misma fauna agentes del espectáculo, ujieres del mundo mer-

cantil. Esta faceta es la que se pone de relieve en la *Oración por Marilyn Monroe*, de Ernesto Cardenal, reverso de otro poema, menos sonado, de Ildefonso Pereda Valdés, titulado *A Josefina Baker*.

5. En busca del primer rescatador

Se ha mencionado el quehacer de relevantes personalidades que se empeñaron en rescatar la importancia de la negritud en el devenir histórico-cultural de nuestra nación. Esta disposición parte de un involucramiento total con la causa, de la que seguramente el mejor representante sea Ildefonso Pereda Valdés. Nació en Tacuarembó en 1899, realizó una infatigable labor intelectual en aras del salvamento y de la problematización de la cultura afroamericana en nuestro país. Tempranamente, en 1926, publica *La guitarra de los negros*, a la que luego seguirán *Raza negra* (1929), una muy valiosa *Antología de la poesía negra americana* (1936), y numerosos ensayos como *El negro rioplatense* (1937), *Línea de color* (1938), *El negro americano* (1938) y *Negros esclavos y negros libres* (1941).

Si bien su obra no ha ocupado el lugar que merece, publicaciones como la de Rodrigo Viqueira (2019), *Negrismo, vanguardia y folklore*, tal vez sirvan como puntapié para nuevas lecturas, más sistemáticas, que procuren rescatar su valor como creador, pensador y agitador cultural. La fecha de su nacimiento, por otra parte, lo posiciona como una *bisagra* en el devenir conceptual de la cartografía de la negritud en la cultura uruguaya. Refiriéndose a los autores ocupados del tema y subrayando una periodización esquemática que va del siglo XIX al XX, Alejandro Gortázar expone: «Los primeros desarrollaron un “estilo blanco” acorde a las estéticas dominantes pero ciego a las cuestiones raciales; y los segundos la “negritud”, un discurso de afirmación y orgullo de la afrodescendencia» (2012, p. 124). Esta toma de conciencia de la importancia del negro como sujeto histórico parte de la (re)creación genealógica y épica de su cultura. Tal móvil creemos que está en el fondo del poema «*África*», de Pereda Valdés, extenso texto que, haciendo uso del verso libre, canta y celebra whitmanianamente la progenie virtuosa de la raza:

Continente de ébano pesado como la pata de un elefante,
Los vientos traen tu calor sofocante hasta las playas americanas
como los buques negreros traían cargamentos de negros (1929, p. 5).

«*África*», como poema liminal, se despegga del resto de los textos que se reúnen en *Raza negra*. Su estilo, quizás un desprendimiento del vanguardismo, laxa el tono y la cadencia de los textos que siguen, directamente conectados con la canción tradicional, determinada por lo rítmico y decididamente oral. A su vez, funciona como pórtico de entrada y declaración de intenciones poéticas: África será esa Arcadia, punto de partida y de llegada donde converge una multiplicidad ausente leída desde el canon occidental:

Ciudades del Congo con nombres sonoros:
BOUMBA, ZONGO, BONDO, BANBILI
YALOUNGA-OUANDA-BANGASSOU
hipopótamos lamentándose en el claro de luna
en los ríos que corren a cien kilómetros por hora.
Selva ecuatorial,
hangar de la naturaleza,
bóveda verde cobijando pájaros,
catedral de rugidos
donde todas las cosas simulan espíritus.
(...)
Un «mousoungou» te canta Africa:
continente pesado como la pata de un elefante,
enmarañado como la melena de un león,
oloroso como una taza de café paulista (pp. 7-8).

Esta última estrofa, que cierra el poema, enlaza y pauta el resto del libro, confluencia de creaciones propias y traducciones que redimen el cancionero africano. El «mousoungou» que canta es el innominado rescatista, el trovador que opera como enlace en el descubrimiento de lo Otro, región signada por lo hetero-

géneo: lo africano es lo árabe, es la religión desconocida y salvaje, pero es también la colonia, el café paulista, el «África inglesa, / con sus “bungalows” y su olor a whisky y su tabaco Virginia / sus “cotagges”, su “tennis” y sus “cocktails”» (p. 8).



Figura 3. Ildefonso Pereda Valdés

El *cocktail* es fusión y mezcla, transparente agitación y movimiento. Esa tradición vital es la que caracteriza a poemas como «Tristezas de la tabla de lavar», donde a la negritud como tema, como otra capa desigualitaria más, se adiciona la condición de la mujer, subyugada y sometida al hombre violento (blanco y negro por igual). La textura poética descansa en un anonimato conocido, en un accionar cotidiano propio de lo hogareño, no como el lar cálido y de cobijo, sino como ese sitio hostil y doloroso en el que desaguan todas las violencias:

Ah! vida perra, vida de negra,
recuerdo triste de oldplantation,
negro borracho llega cantando,
mucho alegría ¡con gusto a gin!
Todos los días: everyday.
Oh! negra vieja, lava la ropa blanca
para el amito que paga mal;
tu marídito, negro borracho,
te pega fuerte: chás, chás, chás, chás.
Todos los días: everyday (1929, pp. 23-24).

El *yo poético* de *Raza Negra*, tomado en su integridad, almacena una serie de memorias individuales que, puestas en palabra, logran una envergadura universal. El «everyday» que cantan las negras lavanderas, junto a esa melancólica «oldplantation», reconstruyen un pasado biográfico singular, pero a la vez compartido: lo individual y lo plural se amalgaman en ese ritornelo cíclico y desesperanzado, que es también *kathársis*, canto purificadorio.

Lo melódico, columna vertebral de la poética de Pereda Valdés, tiene una doble magnitud. Por un lado, y hablando concretamente del poema anteriormente citado, lo que se canta vale como registro, pero horada las capas de la inmanencia más chata, es decir, es un recurso de la liberación, de la evasión de ese tiempo recto que no autoriza treguas, del puro trabajo. Y, en sintonía con esto, el compás musical de cada verso encuentra un eco en el sonido ancestral africano. La tabla de lavar es un elemento utilitario y sagrado, en tanto cumple una función dual: el «lavado de las penas» se sincroniza con el paisaje, al tiempo que la espuma y el jabón

suavizan la miseria de la vida. Un procedimiento similar puede leerse en otro poema suyo, «Canción del picapedrero», en el que el estribillo desanda la circularidad repetitiva de la acción que se realiza, condensando en su movilidad maquina una visible reflexividad que, al igual que en «Tristezas de la tabla de lavar», es una y múltiple:

Buen pica picapedrero
con el buen pico en la mano
parte mi vida en dos partes
como piedra caminera.
(...)
Buen pica picapedrero
en la mañana tu canto
cuenta las horas que pasan,
las horas pasan volando (1929, p. 17).

6. El trazado final de una cartografía

El trazado de una cartografía se equivale siempre con una intencionalidad política; los límites que supone, por otro lado, se alzan según la arbitrariedad de quien lo lleva a cabo. Lo electivo, entonces, inevitablemente deja por fuera otros abordajes, igualmente válidos. Abocarse en Pereda Valdés supuso, a este respecto, inclinar las lecturas y no ahondar en *otros comienzos*, puertas de entradas también posibles. El mismo Pereda admite en la presencia de Acuña de Figueroa a un ineludible iniciador, que aquí no tiene el espacio que debería. A lo mejor, la sátira del autor del himno nacional,³ lo negro y su dicción paródica, puedan tener un correlato periodístico en *El Negro Timoteo*, de intencionalidades políticas más socarronas y caóticas, menos asimiladas a la negritud como ya se la entiende en el siglo XX.

Lo anterior remarca lo subjetivo del encare, a la vez que destaca los distintos enfoques de una problemática poco visitada por la crítica, ora por voluntad propia, ora por la exigua circulación de los textos. Está claro que la lectura, el hecho literario como tal, abreva de fuentes interminables. Tanto desde la institucionalidad educativa como desde la industria editorial, parece no observarse la negritud como un nicho atractivo, digno de espacios curriculares y de reediciones. Con todo, debe ser realizado el inclito trabajo de espacios como *Anáforas*,⁴ sitio que, semejante a la biblioteca de Babel, resulta ideal en lo que respecta al trazado de nuevas e inusitadas cartografías literarias.

Referencias bibliográficas

- Britos Serrat, A. y Galloza, R. D. (1990). *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Calasso, R. (2019). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1988).
- Cardozo Ferreira, C. (1990). Hermano negro. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama (Trabajo original publicado en 1999).
- Díez de Medina, F. (1953). *Literatura boliviana*. La Paz: Alfonso Tejerina.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal (Trabajo original publicado en 1952).
- Gortázar, A. (2012). ¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya? *Revista de la Biblioteca Nacional* 06/07: *Palabras sitiadas*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy>
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil (Trabajo original publicado en 1988).

3 Este acento contaría con el valioso agregado de resaltar el costado menos conocido y más vital de Acuña de Figueroa.

4 Ver anaforas.fic.edu.uy

- Núñez Altamiranda, C. (1990). Evocación de Ansina. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Pereda Valdés, I. (1929). *Raza negra*. Montevideo: La Vanguardia.
- Pereda Valdés, I. (1953). *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo: Medina.
- Pereda Valdés, I. (1979). *Ideario y antología (prosa y poesía)*. Montevideo: Ed. a mimeógrafo.
- Piatti, B., Reuschel, A. K. y Hurni, L. (2009). *Literary Geography - or how cartographers open up a new dimension for literary studies*.
- Ramos, G. (2018). *Vidas secas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (Trabajo original publicado en 1938).
- Rocca, P. (2002). Las orillas del Ultraísmo. *Hispanérica: Revista de Literatura*, 92, 21-48.
- Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Buenos Aires: Librería Hachette (Trabajo original publicado en 1926).
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela. (Trabajo original publicado en 1946).
- Villa, M. (1990) A Angela Davies. En A. Britos Serrat, y R. D. Galloza (Comp.), *Antología de poetas negros uruguayos*. Montevideo: Mundo Afro. Recuperado de <https://memoriadigitalafro.org/antologia-de-poetas-negros-uruguayos/>
- Viqueira, R. (2019). *Negrismo, vanguardia y folklore*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.

Cinco vueltas de *Hélice*

Marina von der Pahlen

Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este trabajo, se analizará la importancia de las revistas en los procesos de vanguardias históricas dentro de Ecuador. Focalizando en *Hélice*, pero sin desconocer otras publicaciones periódicas contemporáneas, tanto en Quito como en otras ciudades ecuatorianas, se revisará la función de las revistas como actores históricos y su rol activo en las construcciones sociales de sentido. El objeto central de estudio lo constituyen los cinco números de la revista quiteña *Hélice* aparecidos entre abril y septiembre de 1926.

El intercambio entre poetas, narradores y artistas plásticos de la vanguardia ecuatoriana era frecuente en los libros, en los que portadas, exlibris y otros elementos gráficos —realizados en técnicas variadas— llevaban la firma de reconocidos pintores. Más allá de esos objetos, las revistas fueron un lugar privilegiado para ese encuentro. Sus páginas reunían reproducciones de obras plásticas con ensayos, poemas, manifiestos y relatos. A través de ellas y de los discursos que en ellas se ponen en circulación se va delineando lo que debería ser la política y la cultura en el Ecuador. Se está debatiendo acerca de política cultural, con un lenguaje transgresor y de resistencia contra el arte y la cultura decimonónicos, adocenados al gusto burgués y la opinión pública mayoritaria.

Palabras clave: revistas - vanguardia - Ecuador - arte - cuentos.

Five Turns of *Hélice*

Abstract

We will analyze the importance of magazines in the processes of historical avant-gardes in Ecuador. Focusing on *Hélice*, but without neglecting other contemporary periodicals, both in Quito and in other Ecuadorian cities, we will review the function of magazines as historical actors and their active role in the social constructions of meaning. The 5 issues of the Quito magazine *Hélice* that appeared between April and September 1926 are the central object of study.

The exchange between poets, narrators and artists of the Ecuadorian avant-garde was frequent in books, which covers, bookplates and other graphic elements bore the signature of renowned painters, made in various techniques. Beyond these objects, the magazines were a privileged place for sharing. Its pages gathered reproductions of art pieces with essays, poems, manifestos and short stories. The speeches and discourses put into circulation by the magazines started outlining what politics and culture ought to be in Ecuador. It is a debate about cultural policy, with a transgressive language and resistance against mainstream.

Keywords: magazines - avant-garde - Ecuador - art - short stories.

Esta Revista se fundó con el único fin de hacer Arte. Nunca hemos buscado el éxito económico, no hemos publicado hasta hoy mádrigales hechos para que lean niñas cursis, el gesto perdonador de nuestras celebridades nos tiene sin cuidado.

Hélice, n.º 4

Una constelación de revistas en el centro del mundo

Inauguradas en Europa con el cubismo pictórico de Picasso y Braque, en 1907, y el futurismo de Marinetti, en 1909, las vanguardias buscaron la renovación de las expresiones institucionalizadas del arte. En América Latina aún predominaba en ese momento el modernismo hispanoamericano, donde los procesos de afirmación y fortalecimiento de las literaturas nacionales continuaban un trayecto iniciado tempranamente en el siglo XIX.

Así como el modernismo antes, las vanguardias históricas después dieron cuenta de aspectos atinentes a la estructuración del discurso cultural en nuestra América: los debates sobre la identidad nacional y continental en el contexto de las tensiones político-culturales de la internacionalización, la coincidencia del autocuestionamiento estético y del cuestionamiento ético de la sociedad. Como en el concepto de discurso de Bajtín (1972/1995), lo social se transmite en el ámbito de la literatura, que a su vez lo cuestiona; es decir, el multiforme mundo de lo social entra de alguna manera a la literatura por el procesamiento de las discursividades sociales que, por el trabajo literario, son incorporadas en el espacio de la obra.

En América Latina podemos establecer el tiempo de la vanguardia aproximadamente entre 1916 y 1935. Las revistas tuvieron en esos años un rol muy activo en las construcciones sociales de sentido. Así, por ejemplo, fueron uno de los principales ámbitos donde se debatían las formas de leer la vanguardia artística y la vanguardia política, entre las que se establece una relación importante y en torno a la cual se escribía ficción, se reflexionaba y se discutía vastamente. Incluso ciertos autores y sus producciones eran ensalzados o escarnejados a veces por las mismas razones apreciadas desde puntos de vista diferentes.



Figura 1. Portada de *Hélice*, Pavel (1926)

Ecuador fue un país con una producción vanguardista tan interesante como generalmente soslayada. En el prólogo al clásico libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* se hace un recorrido de norte a sur revisando casi cada país latinoamericano. Al llegar a Centroamérica y el norte de América del Sur, se afirma que «la producción vanguardista se desarrolla en forma menos favorable y con resultados más modestos. (...) Otro tanto sucede en el Ecuador; la avanzada vanguardista no fue muy activa» (Verani, 2003, pp. 26, 28). Quizás

allí los procesos de vanguardias históricas no tuvieron el impacto internacional como los de Perú, Chile, Argentina o México, por ejemplo, pero la renovación estuvo presente. Esa producción está a nuestro alcance en las obras de poetas, narradores y artistas plásticos. El intercambio entre ellos era frecuente en los libros, en los que portadas, exlibris y otros elementos gráficos, realizados en técnicas variadas, llevaban la firma de reconocidos pintores.

Más allá de esos objetos, las revistas fueron un lugar privilegiado para ese encuentro. Sus páginas reunían reproducciones de obras plásticas con ensayos, poemas, manifiestos y relatos. Para acercarnos a la vanguardia ecuatoriana resulta fundamental el libro *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)*, de Humberto Robles (2006). Y ese año inicial queda determinado por el momento en que ciertas revistas ecuatorianas, como *Letras* o *Caricatura*, comienzan a difundir textos de Lautréamont, de Huidobro, de Proust.

Muy pocos años después hay una profusión de revistas: *Iniciación*, *Proteo*, *Savia*, *Hontanar*, *Lampadario*, *Motocicleta*, *América*,¹ *Ideal*, *Renacimiento*, *Llamarada*, *Mañana*; surgen no solamente en Quito, sino también en Guayaquil, en Loja y en otras ciudades importantes del Ecuador. Entre todas ellas destaco la quiteña *Hélice*,² cuyo propio nombre habla de movimiento, a tono con la «estética de movilidad, de expansión, de dinamia» propuesta en el editorial-manifiesto del primer número, firmado por Gonzalo Escudero (1926a), que se propone a favor de «una sensibilidad aérea que esparce luminarias y que quiere con la sabiduría instantánea de la intuición decapitar al arte mediocre, el arte de los más» (p. 1). El sentido de búsqueda de renovación también es señalado por quienes estudian esta revista en la actualidad: «Su composición nos muestra una atribución: son las páginas de la revista los primeros pasos rumbo al futuro proyecto cultural ecuatoriano» (López-Ortega, 2021, p. 26).

El propio Escudero, años más tarde, publicará el libro de poemas *Hélices de huracán y de sol*. El símbolo de la hélice tiene tanta potencia que fue privilegiada también por otras revistas de vanguardia latinoamericanas. Por ejemplo, en Huancayo, Perú, en 1925, se publica *Hélice Revista de Vanguardia*, y en La Habana, en 1932, *Hélice Hoja de Arte Nuevo*.

Cierta revista quincenal de arte

Hélice fue dirigida por el pintor Camilo Egas y contó con la creatividad, la audacia y el humor de otros grandes escritores y artistas vanguardistas ecuatorianos. Gonzalo Escudero fue su secretario y autor de los editoriales del número 1, «Hélice», y del 2, «Pirotecnia», donde insistía en la rebeldía contra lo percibido como perimido: «El clasicismo se desliza en un plano inclinado» (Escudero, 1926b, p. 5). También firmó una presentación de Egas en el 3; el poema «Dios», luego incluido en su libro ya citado, *Hélices de huracán y de sol*, en el 4; y en el 5, un nuevo artículo sobre Egas, que reproduce el Prefacio del catálogo de la exposición que en ese momento se mostraba en Quito.

Raúl Andrade tuvo su sección fija de aforismos titulada «Bajo la bóveda craneana», en los números 3, 4 y 5, y, en el último, también firmó el breve ensayo «Aquí el artista es un perdido!!...». El poeta Jorge Reyes publicó «Calle» en el número 4 y «El arrabal» en el 5. El narrador del grupo, Pablo Palacio, publicó un cuento en cada número de la revista, que luego formarían parte de su libro *Un hombre muerto a puntapiés*. Cabe destacar la juventud de todos ellos: Camilo Egas tenía 31 años; Gonzalo Escudero, 23; Raúl Andrade y Jorge Reyes, 21; y Pablo Palacio, 20.

1 Íntegramente digitalizada por la Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo y accesible en línea.

2 De la que incluso da cuenta el prólogo de Verani previamente citado. Ese mismo libro reproduce el primer editorial de *Hélice* y un artículo de la guayaquileña *Savia*.

DANZA INKASKA
(N.º 4)
A GONZALO ZALDUMBIDE

JUAN PABLO MUÑOZ

Figura 2. «Danza inkaska», ilustrada por Camilo Egas (Muñoz, 1926, pp. 14-15)

También había colaboraciones aisladas, como la del poeta Alfredo Gangotena en el primer número con el poema «Plumaje de ecos», o el músico Juan Pablo Muñoz, cuya partitura «Danza inkaska» ocupa la doble página 14-15 del número 2.³ El cabezal de la impar tiene seis pequeñas figuras femeninas ilustradas por Egas, y las redes se siguen tramando y adensando: la composición está dedicada a Gonzalo Zaldumbide, que a su vez firma en el número 4 una reseña de la novela *El último decadente*, de Armando Zegrí. Zegrí, a su vez, era el corresponsal en París, así como Alberto Coloma Silva en Madrid, Maurice Becker en Nueva York (*New York*, como se escribe en la revista) y Augusto González Castro en Buenos Aires.⁴ El 2 no fue el único número que incluyó partituras. Asimismo, están «Yavirac», de Sixto María Durán, ilustrada por Egas, en el 1, y «¡Che viejo!! Tango argentino», de Rafel Ramos Albuja en el 5.

Manifiestos, poemas, ensayos, caricaturas, cuentos, partituras, reseñas. La revista dio lugar a muy variadas manifestaciones artísticas, una amplia diversidad de contenidos entre los que la especial preocupación por las artes pictóricas y escultóricas de la vanguardia la distinguen de otras revistas ecuatorianas de la época. Empezamos este trabajo dando cuenta del inicio histórico de las vanguardias, en Europa y en el arte pictórico, con dos artistas que habrían de aparecer en *Hélice*, como se verá luego con mayor detalle. En efecto, la crítica de arte ocupó un papel predominante en la revista, a cargo de escritores locales y europeos que revisaban obras de Francia, Rusia, México. Los límites son traspasados, y no solo en términos de fronteras internacionales.

Vale recordar quién fue su director. Camilo Alejandro Egas Silva (Quito, 1889-Nueva York, 1962) estudió en la Escuela de Bellas Artes, becado por el gobierno, en la Academia de Arte de Roma y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. También asistió a la Academia Colorrossi de París, donde participó de muestras en el Salon des Indépendents, en el Salon d'Automne y en la Exposition d'Art Americain-Latin en el Musée Galliera. Egas regresó a Ecuador en 1926 y tuvo un rol clave en el indigenismo pictórico junto con Oswaldo Guayasamín. En el prólogo a la edición facsimilar de la revista, Vladimiro Rivas Iturralde (1993) llama a Egas el «primer gran indigenista de nuestra plástica, inquieto buscador y experimen-

3 Muñoz es el mismo compositor cuyo «Preludio» abre la edición príncipe de *En la ciudad he perdido una novela...*, publicada en 1930 por el guayaquileño Humberto Salvador. Me ocupé de la relación entre su música y la novela en *Un deseo urbano de escribir. En la ciudad he perdido una novela...*, de Humberto Salvador, en prensa.

4 Los corresponsales también eran objeto de notas. Además de la de Zegrí, Coloma (el pintor expresionista quiteño que ese año estaba becado por el rey Alfonso XIII para los cursos de pintura y escultura en la Academia de San Fernando) es retratado en el número 4. Cinco años después, el libro *En el amor del viento*, del poeta argentino González Castro, era elogiosamente reseñado en la revista *La Literatura Argentina*, IV(39), noviembre de 1931, p. 95.

tador» (p. 11). Además de dirigir *Hélice*, fue docente en instituciones públicas y privadas, y se desempeñó como director de Arte del Teatro Nacional. En 1927, se mudó a Nueva York, donde se hizo amigo de José Clemente Orozco, y fue el primer director de Arte en la New School for Social Research, donde recibió un doctorado *honoris causa*.

Es decir, se trata de un personaje de primerísimo nivel con voz y parte en la creación y la crítica del arte contemporáneo. Quizá por ello se observe en *Hélice* una intensa interacción entre el texto y la imagen, desde la publicidad (que ameritaría un estudio aparte) hasta las caricaturas con epígrafes críticos y humorísticos, pasando por las partituras ilustradas, como las ya comentadas, y las reproducciones de pinturas y esculturas que acompañan las críticas de arte.

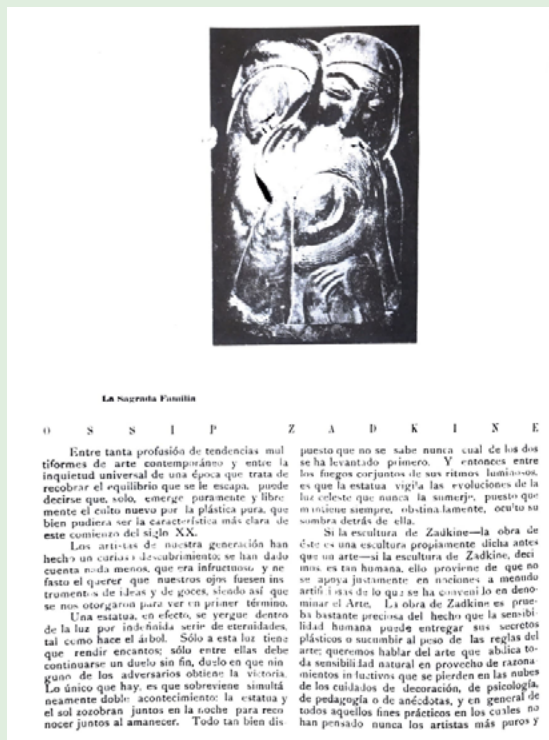


Figura 3. «Ossip Zadkine» (Raynal, 1926, p. 24)

Por un lado, están los manifiestos firmados por artistas plásticos, encabezados por Egas, en los dos primeros números. Por otro lado, en el primero se extrae un comentario elogioso del fauvista André Derain. La escultura es comentada por Maurice Raynal, sobre Alexandre Archipenko en el primer número y sobre Ossip Zadkine en el segundo. En ese mismo número, Egas comenta a Modigliani; en el tercero, «La pintura moderna» reproduce la conferencia dictada en 1925 por el escritor español Antonio Espina en el Museo de Arte Moderno de España, en la que se habla, entre otros, de Picasso, y textos de y sobre el expresionista Boris Grigoriew. Raynal vuelve en el 4 para comentar: «Una exposición de arte tcheco-slovaco [sic] en París», con obras de Capek, Filla, Gutfreund, Kubista, Kremlicka, Sima, Spala y Zrzavy, y en el número 5, sobre Georges Braque. El último número de la revista también incluye un anónimo sobre Diego Rivera. Cada uno de estos textos se acompañan de una reproducción de las obras de cada artista. Si bien podemos pensar «cuánto más fácil es captar un cuadro, y sobre todo una escultura, y hasta una obra arquitectónica, en foto que en la realidad» (Benjamin, 1989/1931, p. 78) de tal manera que las acerque más a las masas, como plantearía Walter Benjamin pocos años después de la aparición de *Hélice*, las masas no son tales. Este público lector es reducido, y tanto que se sabe que la publicación no conducirá a sus colaboradores al éxito económico, de los que ¿se ufana? la «Redacción» en el número 4 citado como epígrafe de este trabajo. La relación es interesante y para nada sencilla.

Moderna, la revista pudo darle un digno lugar a los elementos visuales gracias a las nuevas tecnologías, que ayudaron a establecer diálogos valiosos y productivos entre las artes gráficas y la expresión literaria. Como afirma Óscar Javier González Molina (2015):

La diversidad de contenidos de *Hélice* y su especial preocupación por las artes pictóricas y escultóricas de la vanguardia, sin descuidar las expresiones literarias de la época, permite situarla en el campo de las revistas culturales que mezclan textos de reflexión, críticos y de creación (pp. 155-156).

En cada portada, *Hélice* se presentaba como «revista quincenal de arte». Me referí brevemente a la justificada atribución «de arte»,⁵ pero la anunciada periodicidad no perduró. El primer número apareció el 26 de abril; el 2, el 9 de mayo; el 3, el 23 de mayo, pero el 4 se demoró hasta el 4 de julio, y el último, el 27 de septiembre.

Los cuentos palacianos

Escamoteado del sistema literario desde fines de la década del treinta, Pablo Palacio obtuvo *post mortem* la postergada publicación de sus *Obras completas* en 1964. Esto abrió nuevas lecturas de quienes, contemporáneos de la nueva narrativa hispanoamericana, encontraron en él a un precursor, un escritor que casi cuarenta años antes había utilizado con maestría ciertos procedimientos que entonces parecían estar surgiendo de la nada, según el testimonio de algunos de los escritores estrella de los sesenta, pero que en realidad habían sido puestos en práctica durante las vanguardias históricas. Es cierto que la mayor importancia conferida entonces a la poesía había inducido a pensar en otro movimiento en que lo dominante pasa por lo único, que la vanguardia era un tiempo exclusivamente para la poesía. Pero allí estaba Palacio, y no estaba solo, pero sus textos profundamente transgresores y contruidos con técnicas tan innovadoras, por un lado y, por otro, sus circunstancias biográficas, coronadas por la muerte en medio de la locura, lo colocaron sobre un altar de veneración, como antes había sido de sacrificio.

Los investigadores de Palacio contamos hace poco con el acceso a las primeras ediciones de sus libros, además de la edición facsimilar de la revista *Hélice*, publicada por el Banco Central del Ecuador. Esta feliz confluencia da la oportunidad de ver y estudiar puntos en contacto y de divergencia en el paso de los primeros cinco cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* de un soporte a otro.⁶ Me pregunté qué sucede con la materialidad de esos textos cuando se publican en una revista, con sus pautas de diagramación, y luego migran a la caja de un libro.

5 Cabe anotar que hay artistas y críticos presentes en la revista que quedaron fuera de este trabajo.

6 Con anterioridad, Palacio había escrito y dado a conocer el poema «Ojos Negros» (1920) y los cuentos «El huerfanito» (1921), «Amor y muerte» (1922), «El frío», «Los aldeanos» (ambos de 1923), «Rosita Elguero» (1924), «Un nuevo caso de *mariage en trois*» (1925), «Gente de provincias» y «Comedia inmortal» (ambos de 1926). Pero cuando elige qué incorporar a su primer libro publicado, esos textos caen.

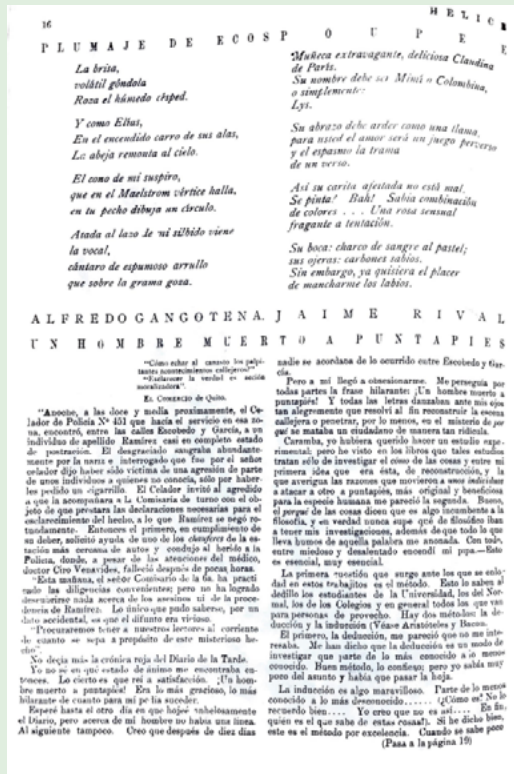


Figura 4. «Un hombre muerto a puntapiés» (Palacio, 1926a, p. 16)

El cuento «Un hombre muerto a puntapiés» aparece en la página 16 del primer número de *Hélice*, justo debajo de la única poesía de Alfredo Gangotena para la revista y de otro poema de un colaborador regular, Jaime Rival, «presumiblemente otro seudónimo de Raúl Andrade» (Rivas Iturralde, 1993, p. 12), según propone el prologuista a la edición facsimilar de *Hélice*. Como otros títulos de la revista, sean de cuentos, ensayos, reseñas, poemas, aforismos, las letras del título del cuento ocupan el ancho de la caja. Debajo, a doble columna, aparecen los epígrafes, la cita de la crónica roja que despierta el interés del narrador que recreará la historia de Octavio Ramírez y se corta en «cuando se sabe poco»; este mismo texto en el libro ocupa desde la página 7 a la 11. En la revista el cuento continúa a lo largo de toda la página 19 (encabezada por una línea viuda: «Hay que inducir. Induzca, joven»), interrumpido por publicidad y crítica de arte, y vuelve a cortarse en «cualquier otra casualidad podía ser». Esa única página representa desde la 12 a la 20 del libro. Y en la revista el cuento termina en la 22, equivalente a las páginas 20 a la 28 del libro. Destaco que en ambos soportes se da el juego tipográfico de las llaves que engloban los «¡Chaj! ¡Chaj!» y luego «¡Chaj! ¡Chaj! ¡Chaj!» que terminarán con la vida de Ramírez. La revista cierra el cuento fechándolo en marzo de ese año y, debajo de eso, el nombre del autor copando el ancho de caja de la página.

ro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!

Así:

¡Chaj! {
 { con un gran espacio sabroso
¡Chaj! {

Y después: ¡cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ése instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los amigos hasta que quedan amoratados y con los ojos encendidos!

¡Como batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

Figura 5. «Un hombre muerto a puntapiés» (Palacio, 1926a, p. 27)

Frente a aquella doble interrupción y un comienzo subordinado a dos poemas, «El antropófago» ocupa íntegramente la doble página 20-21 del segundo número de *Hélice*, un texto que abarca desde la página 29 a la 44 del libro. El final de la 21 tiene la particularidad de adelgazar la caja de izquierda a derecha en la columna de la izquierda, y de derecha a la izquierda en la columna de la derecha; además, se dibuja un rectángulo en blanco ocupado por el nombre del autor. El cierre está dado por la fecha del cuento: abril de 1926.



Figura 6. «El antropófago» (Palacio, 1926b, p. 21)

Hablé al comienzo de esta sección de cinco cuentos, porque se publican uno por número, pero en el pasaje al libro, «Brujería primera» y «Brujería segunda» se unen bajo el título de «Brujerías». Es interesante

que los dos relatos que hablan de metamorfosis atraviesen a su vez un proceso de transformación editorial, ya que pasan de ser dos cuentos a uno. «Brujería primera» ocupa toda la página 11 del número 3 de *Hélice* (páginas 45-52 del libro).⁷ Los juegos tipográficos de cuerpo mayor, negrita, disposición en pirámide de la palabra «ABRACADABRA» y rayas divisorias se repiten, pero las bastardillas de la revista se convierten en negritas en el libro. «Brujería segunda» ocupa íntegra la página 12 del número 4 de la revista, con el subtítulo «Los perros vagabundos», que se pierde en el pasaje al libro (en donde se exploya de la página 53 a la 59).

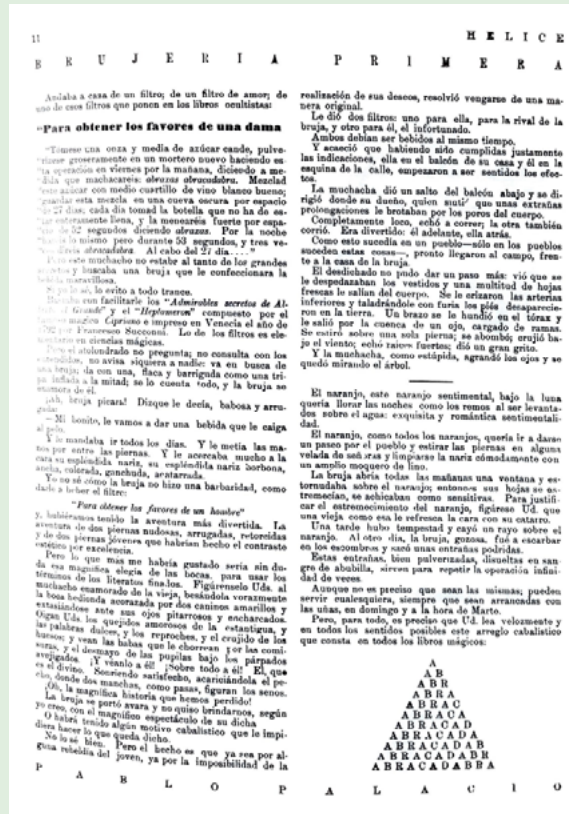


Figura 7. «Brujería primera» (Palacio, 1926c, p. 11)

Por último, el cuento «Las mujeres miran las estrellas» empieza en la página 13 del número 5 de *Hélice*, debajo de la crítica de arte de Braque hecha por Raynal, y continúa y termina en la 14, enmarcado al comienzo y al final por el título y el autor, respectivamente. Debajo del nombre del autor, una ilustración sin firma que desaparece en el pasaje al libro, donde el texto ocupa desde la página 61 hasta la 71, y las líneas divisorias son reemplazadas por un punto grueso y centrado.

A manera de conclusión

Día a día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse del objeto en la proximidad más cercana, en la imagen o más bien en la copia. Y resulta innegable que la copia, tal y como la disponen las revistas ilustradas y los noticiarios, se distingue de la imagen.

Walter BENJAMIN (*Pequeña historia de la fotografía*)

Una revista fundada «con el único fin de hacer arte». Innovadora, desafiante, vanguardista. Ese único fin no es neutro, sino que invita a posicionarse. Desde los relatos, poemas, manifiestos, caricaturas, partituras, críticas de arte y teatro que *Hélice* y otras revistas contemporáneas pusieron en circulación, se va delineando lo

⁷ Con más entidad propia, más al comienzo de la revista y en página impar, adonde la mirada se dirige en primer lugar.

que debería ser la política y la cultura en el Ecuador. El sello distintivo de la quiteña, el lugar privilegiado para la crítica de arte, propone un doble juego con las imágenes. Apenas cinco años después Benjamin planteaba que la reproducción de la fotografía en las revistas ilustradas, como esta, acercaría el arte a las masas, pero el equipo editorial de *Hélice* sabía que el suyo no era un público masivo. Pero por algún lado había que empezar.

Además del apoyo de *Hélice* al Partido Socialista recién fundado, y fundado en parte por algunos de sus colaboradores, desde la propia revista se está debatiendo acerca de política cultural, con un lenguaje transgresor y de resistencia contra el arte y la cultura decimonónicos, adocenados al gusto burgués y a la opinión pública mayoritaria.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. México D. F.: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1972).
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I* (Trad. J. Aguirre). Buenos Aires: Taurus (Trabajo original publicado en 1931).
- Escudero, G. (1926a). Hélice. *Hélice*, 1, 1. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Escudero, G. (1926b). Pirotecnia. *Hélice*, 2, 5. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- González Molina, Ó. J. (2015). Tradición y vanguardia en la revista *Hélice* (1926): perspectivas de un diálogo interoceánico. *Revista de Estudios Hispánicos*, II(1), 149-168.
- López-Ortega, F. E. (2021). Cultura visual y textos de vanguardia en *Hélice*. *La Colmena*, 110, 21-42.
- Muñoz, J. P. (1926). Danza inkaska. *Hélice*, 2, 14-15.
- Palacio, P. (1926a). Un hombre muerto a puntapiés. *Hélice*, 1, 16, 19, 22. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Palacio, P. (1926b). El antropófago. *Hélice*, 2, 20-21. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Palacio, P. (1926c). Brujería primera. *Hélice*, 3, p. 11. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Palacio, P. (1926d). Brujería segunda. Los perros vagabundos. *Hélice*, 4, p. 12. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Palacio, P. (1926e). Las mujeres miran las estrellas. *Hélice*, 5, 13-14. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Pavel, J. (1926). Portada. *Hélice*, 1.
- Raynal, M. (1926). Ossip Zadkine. *Hélice*, 2, 24-26. Edición facsimilar (1993). Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rivas Iturralde, V. (1993). Un acercamiento a *Hélice*. *Hélice*, 9-15. Edición facsimilar. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Robles, H. E. (Ed.). (2006). *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos. 1918-1934*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Verani, H. (Ed.). (2003). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifestos proclamas y otros escritos)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Voz propia, mirada oblicua y el peso de la historia en *Jacob's Room*, de Virginia Woolf

Lindsey Cordery

Universidad de la República

Resumen

Virginia Woolf publicó dos novelas de corte más bien realista en cuanto a lo formal. Si bien había experimentado con un estilo más vanguardista en cuentos donde las posibilidades brindadas por el arte posimpresionista funcionan como claves para la lectura de los textos, es recién en 1920 que entiende que ha podido plasmar lo que venía buscando durante varios años: su voz propia. Su condición de mujer le dará otro lugar desde donde escribir y desarrollar una *mirada oblicua*. Es así que en 1922 publica *Jacob's Room*, un texto que ensambla novela, poema, cuento y ensayo, un texto experimental sin andamios y ni un ladrillo a la vista, como expresó ella misma. Sin personajes fuertes, pero con decenas de personajes que entran y salen del texto, y una voz narradora con características inusuales, Virginia Woolf construye su elegía para la generación que se perdió en la Primera Guerra Mundial y que caracterizó como «absurda ficción masculina». De modo sutil e irónico, denuncia al sistema patriarcal, y a través de diálogos, cortes y lagunas textuales nos revela la importancia de lo que no se dice. *Jacob's Room*, su gran experimento vanguardista, le permitirá a Woolf adentrarse en su obra más madura.

Palabras clave: Voz propia - mirada oblicua - Primera Guerra Mundial - lo no dicho.

A Voice of One's Own, Oblique Gaze and the Weight of History in *Jacob's Room* by Virginia Woolf

Abstract

Virginia Woolf published two novels which were formally realistic. Although she had experimented with a more avant-garde style in short stories where the possibilities offered by postimpressionist art are the keys to textual readings, it is only in 1920 that she understands that she has finally managed to find what she had been searching for years: her own voice. As a woman, she was writing from a different place, which enabled her to develop an “oblique gaze”. In 1922 she published *Jacob's Room*, a text which blends novel, poem, story and essay, an experimental work with no scaffolding and hardly a brick in sight, as she put it. With no strong characters but with dozens of characters who weave in and out of the pages and a narrative voice of unusual characteristics, Virginia Woolf constructs her elegy for the generation lost in the Great War, which she termed “a preposterous masculine fiction”. With subtle irony she denounces the patriarchy, and through dialogues, empty spaces, and textual pools, she shows us the importance of what does not get said. *Jacob's Room*, Woolf's great avant-garde experiment showed her the way into her more mature work.

Keywords: Own voice - oblique gaze - Great War - what is not said.

El año 1922, visto desde nuestra perspectiva centenaria y celebratoria, viene siendo conmemorado como el *annus mirabilis* del modernismo literario inglés. Inaugura dicho año de los milagros la publicación de *Ulysses*, de James Joyce (el 2 de febrero de 1922); aparecen *The Garden Party and Other Stories*, de Katherine Mansfield; en octubre *The Waste Land*, de T. S. Eliot y *Jacob's Room*, de Virginia Woolf. Asimismo, también se publicaron en ese año *Aaron's Rod*, de D. H. Lawrence y los primeros *Cantos*, de Ezra Pound. Dentro del gran abanico que abarca el modernismo inglés cabe resaltar algo así como un subgrupo, conocido como el grupo de Bloomsbury, por el barrio de Londres que congregó a artistas como Vanessa Bell, Roger Fry, el economista Maynard Keynes, el escritor y teórico de la política Leonard Woolf, el escritor Lytton Strachey, entre otros artistas e intelectuales.

Gracias a la editorial que fundó Leonard con su esposa Virginia, The Hogarth Press, los escritores del modernismo, rupturistas, pudieron liberarse de los requisitos y censuras varias que imponían las editoriales establecidas; tanto Eliot como Virginia Woolf publicaron sus obras experimentales con dicha editorial, y fue la Hogarth Press que publicó las primeras traducciones al inglés de los escritos de Freud. Bloomsbury como grupo y la editorial Hogarth Press fueron centros hacia donde gravitaban escritores, intelectuales y artistas. Las relaciones de distinta índole entre ellos se sustentaban a través de cartas, notas, tarjetas, muchas de las cuales, afortunadamente, se conservan. Además, se agrega al valioso registro de diálogos por demás interesantes, las reseñas críticas y discusiones que publicaran varios de ellos en periódicos y revistas literarias como *The Times Literary Supplement*, *Athenaeum*, *Criterion*, etc. Tenemos noticias, asimismo, de las ricas discusiones intelectuales que se daban entre los protagonistas de la vanguardia inglesa. Por ejemplo, Eliot les leyó *The Waste Land* a Virginia y Leonard Woolf; Pound fue quien se encargó del trabajo de edición de *The Waste Land*; Eliot fue paladín de Joyce ante los Woolf, buscando que publicaran *Ulysses* en la Hogarth Press;¹ Katherine Mansfield y Virginia Woolf fueron amigas y rivales; tanto Virginia Woolf como su hermana Vanessa Bell frecuentaban a Roger Fry, quien introdujo al arte posimpresionista en Inglaterra; el hermano de Lytton Strachey tradujo a Freud, y podríamos seguir... Lo cierto es que gracias a que hubo varios registros del entramado de diálogos, podemos reconstruir en forma detallada avances y avatares de lo que se ha llamado el *avant-garde* inglés. Una fuente de gran valor para un estudio tal son los escritos de Virginia Woolf, ya que la totalidad de su producción —seis tomos de cartas, cinco tomos de ensayos, las reseñas, novelas, cuentos y los cinco tomos de su diario personal— ha sido publicada, cuidadosamente editada y comentada.

Voz propia

Antes de 1922, Virginia Woolf había publicado dos novelas, de estilo más bien realista, y tres cuentos que anuncian una visión diferente, nueva, inspirados por el arte posimpresionista de su hermana Vanessa Bell y sus amigos de los Talleres Omega del artista Roger Fry. Los cuentos «Kew Gardens» (Los jardines de Kew), «An Unwritten Novel» (Una novela que no fue escrita), «A Haunted House» (Una casa hechizada) se leen en clave de color y forma; no buscan imitar formas, sino crearlas, no imitar la vida, sino buscar un equivalente de la vida, como las obras de arte presentadas en la primera exposición posimpresionista en Londres en 1912, cuyo catálogo incluía este texto explicativo. Sin embargo, dicho texto no logró aplacar la furia del público ante lo que consideraron escandaloso, nada más lejos del arte (Woolf, 2012, pp. 177-178).

¹ Eliot les sugirió a los Woolf que publicaran *Ulysses* en su editorial, pero resultó ser una obra demasiado voluminosa para lo que podía abarcar la Hogarth Press en ese momento.



Figura 1. Virginia Woolf en 1902

La idea de Virginia Woolf de aproximar una obra hecha con palabras a una hecha de colores y soporte distinto, que quedó tan lograda en «Kew Gardens» (1919), atraviesa toda su obra, caracterizada por la búsqueda incansable de plasmar una forma literaria nueva, darles forma nueva a contenidos novedosos, tanto en su obra ensayística como novelística. Sus diarios dan cuenta de las dificultades, del proceso trabajoso y de cuánto le costaba poder dar cada una de sus novelas por concluida. Siempre la torturaba la incertidumbre de cómo sería leída por la crítica. Acerca de *The Waves* (Las olas, 1931) se preguntaba en su *Diario* qué dirían los críticos al reseñarla, acaso «tenemos una nueva ¿qué? de la Sra. Woolf», ya que el rótulo *novela* no le encajaba a esa obra luminosa, impresionista como los primeros cuentos, narrada por personajes que parecen estar hablando ante una cámara y en la cual el principal protagonista murió hace un tiempo. Escrita diez años después de *Jacob's Room* y formalmente distinta, sabemos, sin embargo, que al igual que en dicha novela experimental de 1922, sobrevuela en *The Waves* el recuerdo de su hermano Thoby, quien había muerto en 1906. Entonces, ¿poema en prosa, elegía, prosa poética? Todas las novelas de Woolf son formalmente distintas, no ya del realismo que aún en los años veinte en Inglaterra seguía con vida —como lo demuestra el ensayo de Woolf *Mr Bennett and Mrs Brown*,² de 1924—, sino que sus novelas difieren entre sí. El proceso de búsqueda de la forma comenzó aun antes de *Jacob's Room*, en las novelas *The Voyage Out* (Viaje de ida, 1915) y *Night and Day* (Noche y día, 1919), y en los cuentos, en los que ensaya intentos de escribir con voz propia. En el muy conocido *A Room of One's Own* (Un cuarto propio), Woolf (1929/2005) explicita cómo se relacionan las mujeres con lo que escriben y afirma que en el siglo XIX no existía una oración («sentence») apropiada para que una mujer la utilizara: eran oraciones detrás de las cuales se percibían los hombres que las habían usado, Johnson y Gibbon, por ejemplo. Las escritoras deben conectarse mentalmente con las historias de sus madres («think back through their mothers»); y agrega, el lenguaje debe adaptarse al cuerpo de quien escribe. Insiste con la idea de que las mujeres deben reescribir la Historia, cambiando los criterios de lo que se considera relevante. Señala la importancia de la necesidad de las mujeres de construir una identidad escritural distinta de la de los hombres. Estos conceptos se

2 El ensayo recoge la polémica que sostuvo Woolf con Arnold Bennett, uno de los escritores más prestigiosos de la época, cuyas novelas son de corte realista. Dicho ensayo se centra en cómo se representan la realidad y los personajes en una novela moderna; Woolf le responde a la crítica que le hizo Bennett señalándole que «las herramientas de una generación le resultan inútiles a la siguiente». Es en este ensayo que describe y proclama lo que se llamará el *Modernism* inglés.

desarrollan en *A Room of One's Own*, una exposición luminosa sobre el *role* de las mujeres en la sociedad y que es, en efecto, el resultado de la búsqueda emprendida durante años anteriores a la que hacíamos referencia.

El proceso de búsqueda y el compromiso estético, moral y político de Virginia Woolf como escritora está prístinamente expuesto en particular en sus dos grandes ensayos, *Un cuarto propio*, de 1929, y *Tres guineas*, de 1938. Lograr escribir como mujer, desde su lugar social de mujer, significó abrirse un camino, algo que los escritores modernistas hombres no necesitaron hacer por lo que hemos visto brevemente respecto de la tradición literaria que subyace al *sentence* masculino y la posición de Woolf al respecto, que nunca iba a lograr apoderarse de un anclaje literario formalmente fuerte como sí podía, legítimamente, alguien como Joyce. De ahí, como veremos, la necesidad de encontrar su voz propia.

El vínculo entre voz propia e identidad propia, y sus correlatos referidos a la posibilidad de expresarse de las mujeres, para Woolf se resume con los términos «speech and silence», habla y silencio. Los intentos de expresarse de las protagonistas de las novelas mencionadas, *The Voyage Out* y *Night and Day*, se truncan: una, Rachel, la protagonista de *The Voyage Out*, busca una posibilidad alternativa a través de la música, pero igualmente termina sumida en el más inexorable de los silencios, la muerte; y en *Night and Day* la voz de Katherine, la protagonista, es olvidable y olvidada. *The Voyage Out* narra el viaje a Sudamérica de Rachel, un viaje que es también viaje de autoconocimiento. *Night and Day* es más conservadora tanto formalmente como en cuanto al contenido, un tema de relaciones de pareja y estilo realista. Dicho estilo realista, así como el tema de casamientos de *Night and Day*, enfurecieron a Katherine Mansfield, quien acusó a Woolf de traidora del modernismo con el que se identificaban ambas escritoras. Mansfield la tildó de victoriana, afirmando lapidariamente que nunca más había pensado ver una novela de ese tipo. Sobre todo, señala, ver una novela que elude el tema de la posguerra: «The novel can't just leave the war out (...) as artists we are traitors if we feel otherwise» [No podemos dejar de lado lo que fue la guerra (...) como artistas seremos traidores si así lo hacemos] (Mansfield, 1997, p. 385), sentenció en su reseña del libro, un juicio crítico fuerte con mucho de justo, como reconoció Woolf en su *Diario*. De ahí en más, Woolf vio en Mansfield a su rival más peligrosa, a pesar de que, o quizás más bien porque, la reconocía como su alma gemela literaria.

Reconoce, por supuesto, la certeza de la crítica de Mansfield, y en 1920 comienza a planear otra novela, con un enfoque completamente distinto: «No scaffolding; scarcely a brick to be seen (...) everything as bright as fire in the mist (...) the way lies somewhere in that direction; I must still grope and experiment, but this afternoon I had a gleam of light» [Sin andamios; casi ningún ladrillo a la vista (...) pero brillante como el fuego entre la bruma (...) seguramente sea por ahí. Todavía estoy tanteando y experimentando, pero hoy tuve un rayo de luz] (Woolf, 1981, p. 14). Dos años más tarde, en agosto de 1922, anota que su marido Leonard leyó el libro ya terminado y quedó encantado —una novela sin trama, en el transcurso de cuya narración los personajes no evolucionan ni se desarrollan. Y Woolf (1981) escribe: «There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice» [No tengo ninguna duda de que he encontrado la manera de empezar (a los 40) a decir algo con mi propia voz] (p. 186).

Escribir con voz propia, la suya, de mujer, significaba, para ella, posicionarse en un lugar de *outsider* (algo así como *persona ajena*, casi extranjera) tal como explica en el ensayo *Three Guineas* (Tres guineas, 1938), lo que implicará escribir por fuera del sistema patriarcal e imperialista. Al ocupar el lugar de *outsider* respecto del sistema, conecta con otros lugares antisistema: el movimiento sufragista en los albores del siglo; los nuevos rumbos del arte; conecta con los objetores de conciencia y los pacifistas cuando se declara la guerra, y con las demás posturas que confrontan el sistema y el *statu quo*. El camino literario que comienza con *Jacob's Room* en 1922 la llevará a afirmar, dieciséis años más tarde, que: «As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world» [Como mujer que soy, no tengo país. Como mujer no quiero un país. Como mujer que soy, mi país es el mundo entero] (Woolf, 1938/2006, p. 129). Estas palabras ocurren cerca del final de *Three Guineas*, cuando explica qué es y cómo se conforma, lo que denomina la «Society of Outsiders» (la sociedad de personas ajenas). *Tres guineas* es su penúltima obra, un largo y radical manifiesto antipatriarcal, antiimperialista y antibélico, escrito en la desesperante antesala de la Segunda Guerra Mundial.

Mirada oblicua

La «voz propia» que Virginia Woolf logra plasmar en *Jacob's Room* es, de todos modos, una voz que irá modificando y perfeccionando durante toda su vida, como atestigua su *Diario* y vemos en sus novelas. La llevará a desestabilizar los géneros más tradicionales y formalmente estables, como biografía y ensayo. Y es que la voz propia, que va de la mano con el lugar desde donde ella se posiciona para escribir como mujer, que es el

suyo propio, le permite una perspectiva algo diferente de la de sus colegas hombres, una perspectiva o mirada que llamaremos «oblicua». Para entender la idea de mirada oblicua en Woolf es oportuna la descripción de Garza Saldívar (2012) respecto de la mirada oblicua de Saramago en *El ensayo de la ceguera*, como punto de partida para considerar la de Woolf en *Jacob's Room* y *Mrs Dalloway*:

La mirada oblicua es la que está atravesada por el error, la duda y la sospecha, es la que pone en cuestión lo que se mira o la que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas (p. 143).

La construcción de la voz propia, así como el lugar propio y la mirada oblicua están indisolublemente unidos en la escritura de Virginia Woolf. Y desde que comienza a escribir, uno de los temas que mira oblicuamente es el tema de la guerra.

Guerra

La guerra atraviesa toda la obra woolfiana, ciertamente, todas sus novelas; desde la primera, *The Voyage Out*, en la cual se describe al pasar la orgullosa flota británica del Mediterráneo caracterizada como embarcaciones siniestras parecidas a bestias de rapiña hasta *Between the Acts* (Entre actos, 1941). Esta última, que Woolf no pudo revisar porque la inminente invasión de Hitler a Inglaterra la llevó al suicidio a siete meses de comenzada la Segunda Guerra Mundial, es una novela donde abundan referencias solapadas a la guerra, referencias oblicuas e incluso referencias más explícitas, como cuando uno de los personajes recuerda que Europa es un enjambre de armas, con aviones listos para avanzar sobre Inglaterra.

Es así que el pensamiento político de Woolf expresado radicalmente y con meridiana claridad en *Three Guineas* no se diluye en las novelas, ya que en estas la forma, los logros formales en sí son en sí mismos radicales. Terry Eagleton (2005) entiende que:

Woolf's novels do not need to denounce Hitler or Mussolini to be anti-fascist works: this is a form of politics present in their very texture and syntax, in the mischievous sport they have with conventional narrative forms, their affection for the provisional and imperfect, the delicacy with which they focus upon stray feelings and loose ends [Las novelas de Woolf no necesitan denunciar a Hitler o Mussolini para ser obras antifascistas: existe una manera política que está presente en la textura, en la sintaxis, en los juegos que con picardía entablan con formas narrativas convencionales, en el afecto por lo provisorio, lo imperfecto, y la delicadeza con que focalizan sentimientos errantes y cabos sueltos] (p. 313).

En una carta de 1916, Woolf escribe que leer sobre la guerra tal como relata el venerable diario londinense *The Times*, la hace sentir «cada vez más feminista» y se pregunta: «I become steadily more feminist owing to *The Times* which I read at breakfast and wonder how this preposterous masculine fiction keeps going a day longer without some vigorous young woman marching through it» [Cómo puede seguir un solo día más esta guerra, esta ficción masculina completamente descabellada sin que una mujer joven y vigorosa marche a confrontarla] (1976, p. 76). En *Jacob's Room* —acaso una elegía para la generación que murió en la guerra, para los amigos de Woolf y de sus hermanos, o, al igual que *The Waves*, escrita pensando en su hermano Thoby, quien murió en 1906— el lugar de la guerra es desplazado en la narración. Elude narrar escenas bélicas de modo convencional en esta novela experimental, sin embargo, demuestra tener un compromiso narrativo profundo con aspectos éticos, políticos y epistemológicos que de modo oblicuo cuestionan la Primera Guerra Mundial, haciéndose extensivo dicho cuestionamiento a las guerras de modo más genérico.

En 1920 seguían en circulación los relatos de prensa y versos patrióteros que habían buscado incentivar la participación en la guerra, pero ya se conocían también los testimonios de quienes habían participado desde las trincheras. Llama la atención la abundante producción poética de los llamados *Trench Poets* —poetas de las trincheras—, como Wilfred Owen (muerto en 1918), Siegfried Sassoon, quien sobrevivió, o Rupert Brooke, quien murió en 1915 y era amigo personal de Woolf, para nombrar a los más conocidos. Son todos ellos hombres jóvenes de la misma generación y clase social que el Jacob Flanders de Virginia Woolf. Estos poetas describen de un modo poderoso y descarnado las atrocidades de la guerra. Entonces, ¿cómo contar un acontecimiento que parece ser terreno exclusivo de hombres, de protagonismos exclusivamente masculinos y

que Virginia misma condenara como «preposterous masculine fiction»? Desde ese lugar propio con mirada oblicua y voz propia se lanza al experimento: teje una novela sin trama, fragmentaria, de personajes casi incorpóreos, voces que suenan y desaparecen, una novela en la que da cuenta, paradójicamente, de las cosas que no son dichas, que nunca salen a la luz, aunque abunden conversaciones triviales. Explora, además, el poderoso efecto de lagunas textuales donde se ahogan decenas de palabras, ausencias estas que, sin embargo, reverberan en todo el libro y efectivamente sostienen la narración. No hay duda de que *Jacob's Room* «pone en cuestión lo que se mira» y «hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido» (Garza Saldívar, 2012). En este caso, el de *Jacob's Room*, «la escandalosa ficción masculina» que se cuenta y no se cuenta, aparece apenas, pero que está, es ese gran indecible, algo obscuro y vergonzoso que preferimos no mencionar, aunque esté. Y quienes tejen la tela del texto, un entramado desprolijo, con agujeros, son mayormente mujeres, algunos hombres, vinculados, más o menos, con Jacob, quien, leeremos, muchas veces ayudaba a su madre a devanar la lana de las madejas y así formarlos ovillos para que ella tejiera. De un modo similar, es él quien sostiene el texto, sin protagonismos convencionales, como en la imagen de la madre y el niño.

El cuarto de Jacob

La novela abre con las palabras que le escribe Betty Flanders a su amigo el capitán Barfoot, que se encuentra en la ciudad de Scarborough, donde también reside Betty con sus tres hijos, pero quienes en ese momento están de vacaciones en Cornwall: «“So of course,” wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, “there was nothing for it but to leave”» [«Por supuesto —escribió Betty Flanders, hundiendo un poco más los talones en la arena—, no quedaba otra posibilidad más que irnos»] (Woolf, 1922/2008, p. 3).

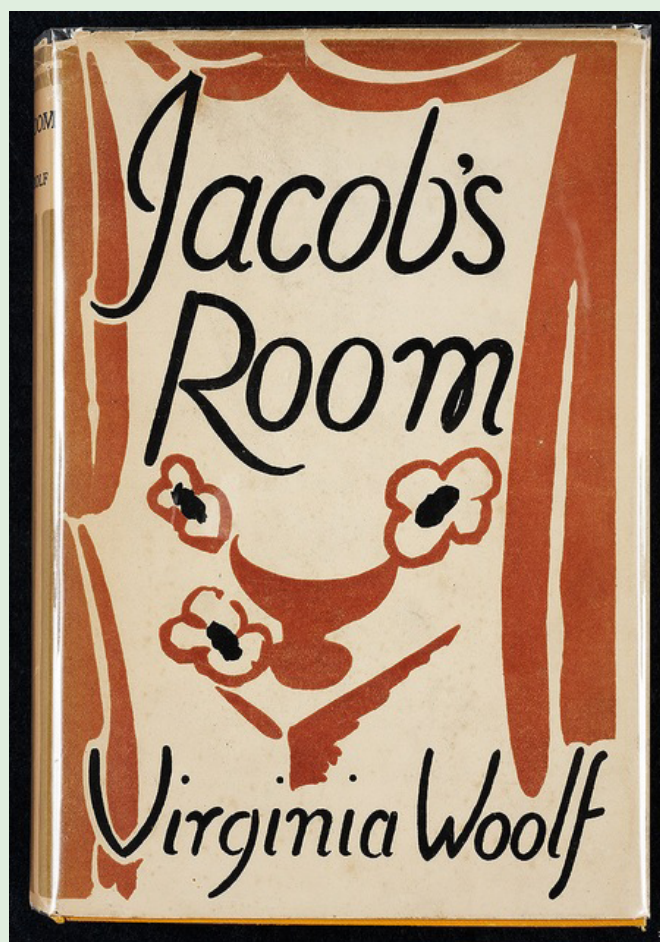


Figura 2. Primera edición de *Jacob's Room* (1922)

La tinta celeste de la pluma se mezcla con las lágrimas que derrama Betty, cuya razón de ser solo podemos adivinar. Unas líneas más abajo, se nos dice que este es el tipo de carta que escribe Betty Flanders, con

manchones de tinta y lágrimas, y parece tener algo que ver con que el capitán Barfoot esté en Scarborough y que Seabrook haya muerto (más adelante nos enteramos de que Seabrook era el marido). Mientras, su hijo Archer busca a Jacob para jugar, pero no lo encuentra. La escena se ubica en una playa ya terminando el verano, y aunque no se especifica el año, podemos adivinar, gracias a algunas pocas referencias posteriores en el texto, que debe ser alrededor de finales del siglo XIX. Sin embargo, ya en este comienzo aparecen dos poderosos referentes de la Gran Guerra, carentes de esa carga referencial en el momento de la escena, pero muy fuertes para los lectores de la posguerra. A pesar de que el esquema temporal de la novela sea algo difuso, hay un hilo, ya que Jacob aparece de niño al principio y adulto joven al final, cuando comienza la guerra. El primero de los dos referentes del conflicto bélico aparece en la primera línea del texto: es el apellido de Jacob. Flanders tiene una carga semántica muy fuerte dentro del contexto inglés de la posguerra, y aún hoy en día. En los campos de Flanders en Bélgica se libraron varias de las batallas de la Gran Guerra, encontrándose enterrados allí miles de soldados caídos en las batallas, quienes desde entonces yacen cubiertos por los cientos de amapolas que se convirtieron en el símbolo para recordarlos. Incluso hasta el día de hoy resuena un poema escrito en 1915 por John McCrae que apela a la sensiblería del momento: «In Flanders fields the poppies blow/Between the crosses, row on row / That mark our place» [Las amapolas movidas por el viento crecen entre las cruces que marcan nuestro lugar]; más adelante, el hablante se identifica: «We are the Dead» [Somos los Muertos]. Al cargarlo a Jacob con tal apellido, Woolf anuncia su destino a la vez que ironiza el legado patriotero de los relatos de guerra, eso del *dulce et decorum est pro patria mori* tan denostado en un poema muy famoso de Wilfred Owen. La otra referencia que actúa como presagio de la guerra que inevitablemente sucederá es Scarborough, la ciudad donde vive la familia Flanders. Esta ciudad portuaria del mar del Norte fue bombardeada por la Armada Imperial Alemana en 1914, imágenes de la cual fueron incorporadas a los afiches que instaban a los jóvenes a defender la patria, como prueba de la violencia germana. Como veremos en la novela siguiente de Woolf, *Mrs Dalloway* (La señora Dalloway), sin embargo, el joven Septimus Warren Smith irá a combatir inspirado no tanto por los afiches estridentes, sino por Shakespeare y porque está enamorado de una chica, profesora de Literatura, que para él representan todo lo más valioso de Inglaterra.

Pero en *Jacob's Room* estas consideraciones no aparecen, lo bélico queda en los símbolos y en las metonimias, manifestándose en el texto apenas de manera oblicua, como en el caso de los rumores lejanos difíciles de interpretar a ciencia cierta al promediar el libro (Betty Flanders oye un ruido que pueden ser disparos de cañones, también pueden ser árboles derribados por vientos fuertes —así prefiere interpretarlo—, que a su vez podría leerse como presagio de los vientos de guerra que terminarían con el mundo tal como lo conocieron antes de 1914). El título mismo de la novela es ambiguo: ¿dónde se centrará la narración?, ¿en la habitación o en el presunto dueño de la habitación? La habitación ¿es real o simbólica? Y si tenemos a un Jacob niño al principio y un adulto joven al final, ¿podemos pensar en un *bildungsroman*? Woolf ya había desestabilizado dicho género en *The Voyage Out*, cuando la chica protagonista, Rachel, en lugar de traspasar el umbral que le permitirá entrar en la etapa adulta de su vida (como Stephen al final de *Retrato del artista adolescente*), pasa el umbral, pero a la muerte. Sin embargo, no es posible ver a *Jacob's Room* como deconstrucción de un *bildungsroman* truncado simplemente porque el personaje epónimo es demasiado elusivo. Ya en el principio de la novela, antes de que nos encontremos con el niño jugando en la playa, su hermano Archer lo anda buscando, pero Jacob no responde al llamado reiterado tres veces en tres páginas: «“Ja-cob! Ja-cob!”», gritó Archer» (Woolf, 1922/2008), p. 4).

Más adelante, también lo llama la madre, un llamado («Ja-cob! Ja-cob!») que va a resonar a través de toda la novela —¿dónde está Jacob?— hasta las páginas finales en que su amigo Bonamy se hace eco del llamado, un llamado que, igual que los anteriores, quedará para siempre sin respuesta. En realidad, tanto lectores como la narradora misma quieren encontrarlo, asirlo, pero nuestros encuentros son siempre transitorios, presagios de su inevitable y terrible muerte. Conviene anotar que, así como el caso de los presagios de muerte de las primeras líneas del texto, abundarán, casi que en exceso, los *memento mori*, diversos, muy obvios algunos y más sutiles otros. El primero en aparecer es un cráneo de oveja que Jacob encuentra en la playa y conserva, aunque su madre le dice que lo deje.

Intentemos entonces recolectar algunas pistas que aparecen en el transcurso de la novela para aproximarnos a Jacob. Jacob es el hijo del medio de la viuda Betty Flanders. Pertenece a una clase social privilegiada, la clase media alta, como Virginia Woolf, en este caso, de recursos económicos limitados por ser su madre viuda. Como hijo varón, deja a su familia (y su habitación de niño) para proseguir sus estudios en la Universidad de Cambridge. Pasa unas vacaciones con la familia de un amigo, conoce a la hermana del amigo, quien se enamora de Jacob. Al graduarse se va a vivir a Londres (en otra habitación), tiene un trabajo y conoce a

algunas chicas. Se va de vacaciones a Grecia, donde conoce a una mujer casada, se enamora de ella y tienen una relación breve. Vuelve a Londres. Al final del libro, lo que queda ante nosotros es la habitación de Jacob, ahora vacía. No hay explicación de por qué está vacía, ya que la explicación, como cosa obscena que es, no se dice, pero es imposible pensar otra cosa: murió en la guerra. Y que la habitación última de Jacob es una tumba, seguramente en Flanders.

Este resumen por demás escueto da cuenta de una vida como la de tantos varones de su clase social, cientos de miles de ellos víctimas de la Gran Guerra. Y Woolf apunta, en clave irónica y con certeza, a los victimarios: es el patriarcado, el sistema que condiciona tanto a los jóvenes soldados de clase media como a sus familias y a las mujeres y hombres que los rodean. Cuando Woolf confronta al sistema frontalmente en *Three Guineas*, y también antes, en *A Room of One's Own*, deja bien claro que las víctimas más inmediatas del patriarcado son todas las mujeres, y también los hombres de clase trabajadora. El sistema es muy perverso, ya que tiene el poder de reproducir sus estructuras de generación en generación, y por más concesiones y adaptaciones que deba hacer, la esencia, contra la cual apuntó Woolf toda su vida, parece inmutable. En *Jacob's Room* utiliza la imagen del Museo Británico —imagen que será recurrente en su obra— para remarcar la permanencia de dicho sistema en la cultura. Julia Hedge, una de las tantas personas que entran y salen de las páginas del libro, está en la sala de lectura del museo al mismo tiempo que Jacob. Cuando mira hacia el gran domo del techo, que parece una gran cabeza o una gran mente, piensa, ve que allí, en el borde circular, están inscriptos los nombres de los grandes de la cultura occidental y que se van sucediendo, un nombre a continuación de otro, sin espacios: Macaulay, Hobbes, Gibbon; Platón, Aristóteles, Shakespeare, Marlowe. «“Oh damn,” said Julia Hedge, “why didn't they leave room for an Eliot or a Brontë?”» [«Maldición —dijo Julia Hedge—. ¿Por qué no dejaron lugar para una Eliot o una Brontë?»] (Woolf, 1922/2008, p. 111).

Así como Julia pasa fugazmente por estas páginas, decenas de otras personas pasan con la misma fugacidad, algunas simplemente dicen una o dos cosas, como la mujer que espera junto con Jacob que les devuelvan sus cosas al salir del museo. Es un ejemplo de intercambio cotidiano, trivial, de los que se reiteran de diferentes formas a diario, y que se verán también en *Mrs Dalloway*. Este ejemplo se multiplica en la novela decenas de veces, voces que intentan cubrir los silencios cada vez más estridentes y cuya elocuencia no por eso desaparece, siguen estando en las distancias entre personas, y las vidas que apenas se tocan. Son parte del entramado que se va tejiendo con punto flojo. Porque Woolf no apela a un referente fuerte como hace Joyce en *Ulysses*, con *La Odisea*, ni tampoco como Eliot en *The Waste Land* con los fragmentos culturales de los que se aferra. De todos modos, Woolf sí incorpora, constantemente, referencias literarias que pasan por los isabelinos Marlowe, Shakespeare, Shelley y que llegan hasta los clásicos griegos, pero, en el caso de Jacob, las referencias literarias sirven para subrayar el modo banal con que las usan él y sus amigos, manifestaciones en tono *snob* de una educación privilegiada contra la que Woolf apunta con ironía.

A la época y la cultura clásicas en general se podía acceder solamente si uno era varón y de clase social medio-alta, ya que se encontraban en los bastiones universitarios de Oxford y Cambridge, donde se congregaban los hombres que dirigían, o habrían de dirigir, todo el sistema político, social y económico. A Jacob le tocará ser parte de ese sistema, el sistema que ve a una guerra como algo heroico y varonil, un aspecto del patriarcado que Woolf explorará más a fondo en *Mrs Dalloway*. A Virginia Woolf, por ser mujer, le estuvo vedado el acceso universitario a la cultura; estudió griego en forma particular con una gran profesora, pero para ella la cultura griega se convirtió en emblema de diferencias irracionales entre hombres y mujeres perpetuadas por el sistema. En *Jacob's Room*, tanto Jacob como su amigo Timmy Durrant están convencidos de que sus privilegios, y en especial el estudio de los clásicos, los coloca en una posición de poder y les ha dado la potestad imperialista de apropiarse de culturas ajenas. Woolf señala con ironía cómo, a pesar de jactarse de sus conocimientos de literatura clásica, ni Durrant escuchaba a Sócrates ni Jacob a Esquilo, y Shakespeare les servía solamente para considerarse superiores a los franceses; significativamente, Jacob había dejado caer al mar las obras completas de Shakespeare. La belleza «griega» de Jacob (parecido a Thoby, el hermano de Woolf muerto muy joven) se señala varias veces, pero el viaje a Grecia, aparentemente para sumergirse en la cultura griega, termina siendo más que nada el lugar donde tiene un *affaire* con una mujer casada de quien se enamora. Jacob es un joven típico: misógino, gastador, perezoso, a veces simpáticamente ingenuo, algo aburrido; en suma, un joven que representa el producto de los colegios privados y educación universitaria de principios del siglo XX. Y por ende será uno más entre los jóvenes de su clase social y generación cuyo destino (su apellido lo proclama) es ser, también, uno más de los millones de víctimas de un conflicto absurdo.

Absurdo y descabellado («preposterous») lo tildó Woolf. Y en el único sector de la novela en que se detiene a delinear un evento del conflicto, la descripción, sardónica, más que irónica, enfatiza lo absurdo y pueril

del ya anunciado ataque a Scarborough en el mar del Norte por parte de la armada alemana, la ciudad donde vivía la madre de Jacob, Betty Flanders. Una voz textual completamente aséptica nos detalla la perfección con que se alinean los barcos de guerra en el mar del Norte y la exactitud de la orden de disparar. Con similar aplomo y precisión, una docena de jóvenes en la flor de la vida descienden a las profundidades del mar y, juntos, sin quejas, se ahogan. El ejército se asemeja a soldaditos de plomo, que, vistos de lejos, repentinamente se caen, aunque —siempre de lejos— algunos parecen agitarse, fragmentos de fósforos rotos. En el párrafo siguiente, el orden perfecto y la disciplina militar se replican en el policía que dirige el tránsito en el medio de Londres.³ Con la caída de Scarborough, el destino que marca a Jacob con su apellido está cada vez más cerca. Vale la pena señalar que en la descripción referida en ningún momento se menciona quiénes atacan o quiénes mueren; para Woolf, las guerras, endémicas al sistema, son igualmente nefastas para todas las partes, sean estas Alemania, Inglaterra, Rusia o quién sea, como enfatiza en *Three Guineas*.

Uno de los elementos de la novela que aún hoy aparece como novedoso, por su carácter destabilizador en la narración, es, justamente, la figura de la voz narradora. La narradora —porque nos informa, en la página 98, que es mujer y que le lleva diez años a Jacob— ha dado mucho que hablar a la crítica especializada. Christine Froula (2005), por ejemplo, la denomina *essayist-narrator* (narradora-ensayista) y sostiene que el formato nuevo para una novela que Woolf estaba buscando desde 1920 lo encuentra, justamente, en la forma de esta novela, un híbrido modernista, un híbrido del ensayo, el cuento corto y la novela, que se sostiene con el descubrimiento innovador de la voz narradora (p. 74).

Dicha narradora algunas veces parece omnisciente, pero no meticulosa, como al comienzo de la novela, ya que no explica la razón de las lágrimas de Betty; a veces no es muy creíble, ya ella misma le dice a los lectores que «terminen el bosquejo como les parezca»; hay momentos en que parece ser una conocida de Jacob o de algunas personas con quienes se relaciona; a veces parece gustarle el chismorreo; otras veces elige no acompañar a Jacob a ciertos lugares por ser mujer, como por ejemplo, su habitación en la universidad, y lo espía desde afuera. Ella solicita la colaboración del lector de a ratos, cuando no está muy segura de lo que puede pasar. Por momentos es afectuosa con Jacob, otras veces burlona, a veces se aleja y otras parece desaparecer. La ensayista-narradora se encargará también de señalar los aspectos de contexto social o político, como puede ser la descripción en tono muy irónico del citado ataque a Scarborough. De algún modo, la figura de la narradora, acaso un personaje dentro de esta novela en que más bien existen figuras y voces, nos recuerda a los lectores aquello que proclamaba Woolf, la responsabilidad que tiene cada lector en la interpretación o construcción de su texto: las novelas de Woolf son textos *scriptibles* (Froula, 2005, p. 75).

La narradora se detiene en los personajes femeninos y nos presenta lo que podrían ser cuentos o bosquejos para varias novelas. Por ejemplo, cuando Jacob está en Cornwall con la familia de su amigo Timmy Durrant, nos encontramos con la Sra. Pascoe, que vive en una pequeña casa cerca del mar. Los turistas suelen pasar a pedirle un vaso de leche y, de paso, la observan como que fuera parte de un espectáculo. Se nos cuenta algo de ella, tiene una hija en Estados Unidos, así como una serie de elementos más (Woolf, 1922/2008, pp. 52-56). La madre de Timmy Durrant tiene una personalidad avasallante que domina a su hija Clara. Aunque se siente muy enamorada de Jacob, no logra hacer otra cosa que cumplir su rol como mano derecha de su madre y anfitriona en las reuniones de verano. La narradora nos revela algunas de las cosas que querría decir, pero no logra concretar: se pasa el momento, su deber es con su madre; cuando está sola con Jacob, no puede soportar la idea de que él quizás le diga que está enamorado de ella. «No, no, no», piensa» (p. 63). Pero por qué razón, no se nos informa. Seguramente (podría decir alguna lectora), algo que tiene que ver con el sexo, estamos, después de todo, en las últimas etapas de la época victoriana.

3 Véase página 164.



Figura 3. Primera edición de *Mrs. Dalloway* (1925)

La narradora se acerca, también, a las chicas que conoce Jacob en Londres, Florinda, modelo de un artista, una prostituta, que Jacob ingenuamente piensa que solamente se relaciona con él. Fanny, otra chica que se enamora de Jacob e intenta compensar su déficit de conocimientos literarios leyendo *Tom Jones*, de Fielding, para que él la considere apta para conversar. Sandra Wentworth Williams es la mujer de quien se enamora Jacob, y, solo a ella, él le regala su copia de la poesía de John Donne (irónicamente, a Sandra no le interesa).

Betty Flanders, que abre y cierra la novela, es otra mujer que no dice lo que querría decir. Habla y escribe cartas, pero ni aun en las cartas que le escribe a Jacob logra decirle lo que le quiere decir. Una de sus cartas llega cuando Jacob recibe a Florinda en su habitación, y la deja sobre la mesa sin abrir. No sabemos qué cuenta la madre, pero la narradora nos ayuda, imagina que lo podría haber escrito, ya que ella tampoco leyó la carta:

Poor Betty Flanders, writing her son's name, Jacob Alan Flanders, Esq., as mothers do, and the ink pale, profuse, suggesting how mothers down at Scarborough scribble over the fire with their feet on the fender, when tea's cleared away, and can never, never, say whatever it may be —probably this— Don't go with bad women; do be a good boy; wear your thick shirts; and come back, come back, come back to me. But she said nothing of the kind [Pobre Betty Flanders, escribía el nombre de su hijo, Sr. Jacob Alan Flanders, como hacen las madres, con esa tinta pálida, profusa, que sugiere cómo las madres en Scarborough garabatean al lado del fuego con los pies apoyados en el borde de la parrilla luego de recoger las cosas del té, y nunca podrán decir, nunca decir, lo que sea —probablemente esto— no andes con mujeres malas, portate bien, te ruego; usá las camisas gruesas; y volvé, volvé, volvé a mí. Pero no le dijo nada de eso] (pp. 93-94).

Jacob no volverá, nunca. En el último capítulo del libro, un capítulo muy breve, de poco más de una página, Betty Flanders se encuentra en el cuarto de Jacob en Londres. Antes, en la página anterior, la vemos en su casa, intentando dormir, cuando siente un ruido. ¿Serán las armas? Pero enseguida decide que está demasiado lejos como para oírlas. Piensa que debe ser el mar. Y recuerda a sus hijos combatiendo en defensa de la patria, y que las gallinas estaban a salvo del viento (p. 185).

Junto con Betty en el cuarto está Bonamy, quien amaba a Jacob. Es él quien se acerca a la ventana y grita, angustiado: «¡Jacob! ¡Jacob!», replicando el grito que viene desde el principio de la novela. En seguida se le aproxima Betty con los zapatos de su hijo en la mano y le pregunta qué hacer con ellos: «“What am I

to do with these, Mr Bonamy?». She held out a pair of Jacob's old shoes» [«¿Qué debo hacer con estos, Sr. Bonamy?»]. Le mostraba un viejo par de zapatos de Jacob] (p. 187).

Es todo lo que le queda del hijo que yace en su último cuarto, una tumba, quizás en Flanders. El de tantos jóvenes como Jacob fue un sacrificio en vano, ya lo anunciaban varios críticos del Tratado de Versalles, entre ellos, Leonard Woolf. Para 1938, la historia se veía repetir. En 1941, cuando Europa estaba envuelta en llamas, Virginia Woolf no pudo soportar más. Se quitó la vida hundiéndose en el río Ouse. No pudo soportar que no hubiera manera —y no la hay— de detener esa «preposterous masculine fiction» (absurda ficción masculina).

Virginia Woolf concluye la elegía que dedica a toda una generación, los hombres que combatieron y las mujeres que quedaron solas. La última gran laguna que queda cuando concluye el texto del libro, ese gran espacio en blanco no puede ser más elocuente.

A modo de conclusión

Jacob's Room fue la primera novela de Virginia Woolf publicada en la Hogarth Press, que había fundado junto con su marido Leonard, para independizarse de toda interferencia editorial ajena. *Jacob's Room* luce la portada creada por su hermana, Vanessa Bell, con diseño posimpresionista, anunciando así, desde la tapa del libro, la estética modernista y el vínculo estrecho con el arte, que será la impronta de toda la obra de Virginia Woolf.

La tercera novela de Virginia Woolf fue el experimento a través del cual comprobó la validez de la voz propia que tanto había buscado y que le permitió la consolidación de un lugar desde donde mirar con perspectiva oblicua de mujer, para así forjar nuevos rumbos narrativos. Aun antes de terminar de revisar *Jacob's Room*, ya estaba planeando la novela siguiente. Abordaría nuevamente el tema de la guerra en *Mrs Dalloway* (1925), esta vez centrándose en otro joven, Septimus Warren Smith, quien vuelve a Inglaterra con la guerra grabada a fuego en cuerpo y mente.

Referencias bibliográficas

- Eagleton, T. (2005). *The English Novel: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Froula, C. (2005). *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Garza Saldivar, N. (2012). La mirada oblicua o el hallazgo de lo visible. *Anuario de Letras Modernas*, 17, 141-153. Recuperado de <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas/article/view/606>
- Mansfield, K. (1997). Review of *Night and Day*. En H. Lee, *Virginia Woolf*. Londres: Vintage.
- Woolf, V. (1976). *The Letters of Virginia Woolf. Vol. 2 (1912-1922)* (Comp. N. Nicolson y J. Trautmann). Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, V. (1981). *The Diary of Virginia Woolf. Vol 2 (1920-1924)* (Comp. A. O. Bell y A. McNeillie). Harmondsworth: Penguin Books.
- Woolf, V. (2005). *A Room of One's Own* (Anotaciones e introducción de Susan Gubar). Nueva York: Harcourt (Trabajo original publicado en 1929).
- Woolf, V. (2006). *Three Guineas* (Anotaciones e introducción de Jane Marcus). Nueva York: Harcourt (Trabajo original publicado en 1938).
- Woolf, V. (2008). *Jacob's Room* (Anotaciones e introducción de Vera Neverow). Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt. (Trabajo original publicado en 1922).
- Woolf, V. (2012). *Roger Fry. A biography*. Nueva York: Read & Co.

Ha tiempo, ni antes ni después. Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras

Alejandra Dopico



El jurado responsable de otorgar el Premio Cervantes en la edición de 2021 a Cristina Peri Rossi lo hizo con la siguiente afirmación: «La literatura de Cristina Peri Rossi es un ejercicio constante de exploración y crítica, sin rehuir el valor de la palabra como expresión de un compromiso con temas clave de la conversación contemporánea como la condición de la mujer y la sexualidad. Asimismo, su obra, puente entre Iberoamérica y España, ha de quedar como recordatorio perpetuo del exilio y las tragedias políticas del siglo XX» (*Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras*, 2022, p. 15).

Con motivo de la entrega de este Premio Cervantes se realiza una exposición y un catálogo sobre la obra de la autora, resultado de largas horas de trabajo de Jesús Cañete Ochoa como director editorial y de un consejo asesor integrado por María José Bruña, Lil Castagnet y Néstor Sanguinetti. Tanto la exposición en las instalaciones de Alcalá de Henares como el catálogo se llaman *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras* (2022). Este homenaje fue desarrollado por el Gobierno de España, el Ministerio de Cultura y Deporte, en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares y la Biblioteca Nacional de Uruguay, que lo difunde en su página web (www.bibna.gub.uy).

Se destaca, en la cita anterior, el ejercicio constante en la experimentación de la palabra que manifiesta la vivencia poética de un yo que piensa la condición de la mujer y su sexualidad, logrando así que cada lector y lectora se piense a sí mismo. De igual modo ocurre con la línea política, se parte de la premisa de que todos somos seres políticos; el yo lírico marca postura y cierra filas, no ya dentro de un colectivo en el que encuentre alivio, sino, por el contrario, fuera de él. En el exilio. En ese fuera de todo, externo de uno mismo, del que ha dicho la autora: «Si no fuera una terrible experiencia humana, sería un género literario» (p. 17). Su obra es metapoética porque es la búsqueda del relato, del discurso o de solo la palabra, volviéndose una vocación, hasta transformar la obra misma en una reflexión teórica sobre el discurso y su lugar de enunciación.

El catálogo está organizado en una decena de secciones: en la primera, *Textos institucionales*, se lee la labor de investigación de la Dra. Gabriela Sosa San Martín y de la investigadora Alicia Torres, desde Uruguay, así como también el trabajo de otros nueve estudiosos del exterior. La siguiente sección reúne una serie de fotografías tomadas por Daniel Mordzinski, enriquecidas con anécdotas de personajes que, por un motivo u otro, resultan emblemáticos para la autora. Esos personajes retratados y recordados por Peri Rossi son Rafael Alberti, Julio Cortázar, Álvaro Mutis, Claribel Alegría, Homero Aridjis, Elena Poniatowska, Juan José Millás, Ana María Moix y Almudena Grandes. Al respecto de Elena Poniatowska comenta:

Nunca olvidaré su discurso en el parlamento de Berlín. Cuando terminó su exposición, un oyente alemán entre el público le hizo una pregunta muy respetuosa, que la traductora transmitió enseguida: «¿Cómo hace usted para conciliar las tareas domésticas y las literarias?». Elena se quitó las gafas que usaba mientras leía (ese día vestía de blanco) y respondió enseguida: «¡Qué bien me vendría tener una esposa!». Hubo un leve estremecimiento de sorpresa en la sala y luego varias carcajadas, entre ellas la mía. Recordé entonces que Juan Rulfo, al salir de su habitación de hotel

cercana a la mía, había dicho sin maldad, esa tarde: «Vamos a escuchar a las nenas». Las nenas éramos Elena Poniatowska y yo (p. 82).

La tercera parte recibe el título de *En un fluir constante*, figuran allí textos de diferentes autores sobre Cristina Peri Rossi también acompañados por fotografías de Daniel Mordzinski. En esta oportunidad los textos son de Esperanza López Parada, Jordi Doce, Lina Meruane, Julieta Valero, Selva Almada, Fernanda Trías, Ariana Harwicz, Erika Martínez, Fernanda Melchor y Mónica Ojeda. De estos testimonios, selecciono el de Jordi Doce, filólogo, doctor en Literatura, escritor, actualmente traductor y coordinador de la colección de poesía de la editorial Galaxia Gutenberg.

La poesía de Cristina Peri Rossi está en la raíz del enjambre más bien revoltoso de mi aprendizaje literario. Alguien en la Facultad me pasó un ejemplar de Lingüística general en la vieja edición de Prometeo; acostumbrado al preciosismo, digamos, de sus colegas españoles, el tono vitalista y desenvuelto con que abordaba el mito, el erotismo, la metapoesía o el tópico veneciano me sedujeron de inmediato. Creo que fue la primera poeta latinoamericana a la que leí con interés egoísta, como leemos a nuestros vecinos, para aprender y hacer camino y alimentarnos. Fue también la primera en la que el amor lésbico se expresaba sin brumas retóricas (aunque Safo siempre estuviera cerca) y aquello era liberador y admirable. Recordé ese encuentro de juventud mucho después, al abordar *Estado de exilio*, que considero un libro mayor, uno de los grandes testimonios del exilio, ese no-lugar tan padecido por las conciencias y las vidas del siglo XX. Y un libro que naturaliza en español a los *beat*, aleación de tradición culta y lenguaje urbano que nuestra poeta ha ido forjando con «la rabia de la vejez rebelde», haciéndola cada vez más áspera, más insumisa. Y siempre, al fondo, Eros, otra vez Eros (p. 89).

El cuarto apartado brota del puño y letra de la homenajead y se llama *Piezas para una biografía*. Es interesante porque brinda información biográfica que va tejiendo con las fechas y comentarios de sus publicaciones.

El exilio fue una experiencia larga, dolorosa, totalizadora, que no cambiaría por ninguna otra. Me costó casi diez años hacer de mi exilio particular una alegoría (*La nave de los locos, Diáspora, Descripción de un naufragio, Estado de exilio*). El exilio fue una pasión, tan fuerte como el amor, porque para los obsesivos, lo importante es la pulsión, no el objeto. De modo que cuando el exilio acabó, busqué otra dictadura, la del amor: *Solitario de amor, Babel bárbara, Estrategias del deseo, Otra vez Eros, Habitación de hotel, La noche y su artificio, Las replicantes* (pp. 103-104).

El siguiente tramo sumerge al lector en algunos de los textos de su obra, producto de una cuidada antología poética (veintiún textos), a cargo de Lil Castagnet.

Ya sobre el final, el catálogo brinda un espacio íntimo donde la autora comparte sus aficiones reunidas bajo ese mismo nombre: *Aficiones*. Ellas son barcos, fotografía, cine, música y museos. También se detiene en escribir sobre sus ciudades; al respecto, se toman artículos periodísticos de la autora en los que se posa en Barcelona, Berlín, Lisboa, Cádiz y Montevideo. Este recorrido va acompañado por fotografías tomadas por Peri Rossi, Rosa García Paniagua y Diana Decker. Luego se agregan lugares puntuales predilectos de Montevideo, como el Prado, la Confeitería Conaprole de Pocitos, la Plaza Matriz y la Biblioteca Nacional, lugar inspirador por su relato *El museo de los esfuerzos inútiles* (1993).

En adición, se ofrecen también tres fragmentos de distintas entrevistas realizadas por Jorge Ruffinelli, para el *Semanario Marcha*, en 1968, con motivo de su Premio de los Jóvenes del 68 (integraron el jurado Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano y el propio Ruffinelli); por Reina Roffé, para *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 2005, y por María Teresa Cárdenas, para *El Mercurio* de Chile, en mayo de 2020. De la entrevista realizada por Reina Roffé, rescato este momento:

¿El amor es para usted un factor de alienación, enloquece? Freud dice que el enamoramiento es una alienación transitoria, pero la biología moderna insiste en que se trata también de un proceso químico. Una bella locura. En la sociedad de consumo, la pasión inspira miedo. Hay temor a perder el control de sí mismo, a producir o rendir menos. Miedo al desorden amoroso. Por mi parte, estoy deseando perderme, porque no me parece que el mejor lugar para residir las veinticuatro horas del día sea mi yo. Agradezco aquello que me seduce, que me permite evadirme un rato; me

parece una condena estar todo el tiempo agarrado del yo. Para mí, la fantasía de paraíso está en la inmersión, en la fusión del yo que trastorna las nociones habituales de tiempo y de espacio. Sé que siempre se regresa, que siempre se vuelve. Imagino que los cautelosos temen no poder volver. Hay mujeres que me han dicho que no quieren orgasmos encadenados porque tienen miedo de la locura, de la pérdida de control. Nunca se ha dado el caso de alguien que no vuelva. Todas hemos vuelto, desgraciadamente. Solo hay otra experiencia semejante, y es en el arte. Cuando voy a un museo me gustaría quedarme a vivir en él, porque allí están abolidas esas dos nociones. Hay un tiempo eterno y un espacio que puede estar en cualquier lado. Si no hay tiempo y espacio, no hay angustia (pp. 161-162).

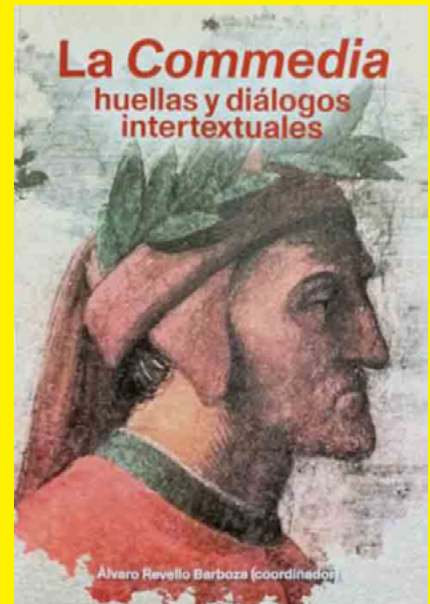
El apartado ocho recibe el título de *Cassandra en la noche oscura de los significantes*; es el momento en el que Néstor Sanguinetti y Lil Castagnat tejen la biografía de la autora y proponen un viaje tempo/poético, visual y amoroso, muy cuidado. Múltiples fotografías que resultan testimonio de su crecimiento, de sus lugares íntimos, de sus lecturas, de sus amistades, de manuscritos, de las portadas de las distintas ediciones, así como las portadas de obras traducidas por Peri Rossi, de sus conferencias; todo esto organizado en cinco etapas. Estos períodos van desde su nacimiento, 1941, a 1960; de 1961 a 1972; de 1973 a 1976; de 1977 a 1989; desde 1990 a 2004, y, el más reciente tramo, desde 2005 a 2022. Explicar el título de este octavo punto corre por cuenta de la autora dado que considera que los escritores son *casandras* extraviados en la noche. Son portavoces de un mensaje que no siempre se comprende en el momento de ser dicho. La edición posee una sección más para manuscritos, postales y cartas escritas por la autora, familiares y amigos. Pero también originales de su obra, algunos mecanografiados, otros manuscritos, con sus correcciones, sobreescrituras, en diferentes tipos de papel.

En un apartado se ofrecen a la vista del lector las diferentes dedicatorias que a lo largo de su vida la escritora ha ido «coleccionando»: José Agustín Goytisolo, Ana María Moix, Julio Cortázar, Claribel Alegría, Juan José Arreola, Homero Aridjis, Augusto Monterroso, José Emilio Pacheco, Pere Gimferrer, Luisa Valenzuela, Francisco Brines, Mario Benedetti.

Jesús Cañete Ochoa (Ed.). *Cristina Peri Rossi: La nave de los deseos y las palabras* (2022). Alcalá de Henares: Gobierno de España - Ministerio de Cultura y Deporte - Universidad de Alcalá de Henares - Biblioteca Nacional de Uruguay. 287 páginas.

La Commedia: huellas y diálogos intertextuales

Vanesa Artasánchez



El pasado 26 de mayo, de forma deliberadamente coincidente con el Día Nacional del Libro, se presentó *La Commedia: huellas y diálogos intertextuales*, coordinado por el profesor Álvaro Revello Barboza, en la biblioteca del Instituto de Profesores Artigas (IPA). El libro recoge catorce artículos escritos por estudiantes del profesorado de Literatura durante el año 2021, año que tuvo su *hashtag* en redes (*#Dante700*), al cumplirse el séptimo centenario de la muerte del poeta florentino.

La Commedia: huellas y diálogos intertextuales se estructura con una presentación, a cargo de Revello, a la que le siguen los catorce artículos de los estudiantes. La presentación se abre con la mención a dos retratos de Dante: uno pictórico, la tabla del Duomo de Florencia de Domenico di Michelino para la celebración del bicentenario del nacimiento del escritor, y el segundo, el realizado por Giovanni Boccaccio en el célebre *Tratado en alabanza de Dante* de 1373. Este inicio marca el tono erudito y ameno con el que Revello presenta a Dante, su contexto de producción y el lugar que ocupa la *Commedia* en su obra. De este modo, los lectores somos invitados a escuchar los diálogos y ver las huellas anunciadas en el título del volumen comenzando por los registros de Di Michelino y Boccaccio. En el apartado «A propósito de esta publicación» se explica la génesis del libro: los estudiantes del curso Literatura Universal II debieron preparar, como parte del proceso de evaluación, trabajos sobre la *Commedia* desde un abordaje comparatista con especial atención al cruce intertextual de esta con producciones literarias posteriores. Una cita de Julia Kristeva, tomada de «Bajtún, la palabra, el diálogo y la novela» (1967), y otra de Gérard Genette, de *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), dos clásicos de la Teoría Literaria, nos recuerdan que la literatura está hecha de citas que establecen un diálogo incesante al que asiste el lector. Una vez informados de la consigna y el marco teórico comienza la diversión.

Estimado lector, es su turno de elegir por cuál diálogo comenzar y poner a prueba su costado detectivístico para establecer las relaciones. Los artículos establecen vínculos con *El viaje de los siete demonios*, de Manuel Mujica Láinez; «Inferno, V, 129» y «El Aleph», poema y cuento de Jorge Luis Borges, respectivamente; «Regreso al Aqueronte», de Héctor Galmés; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire; *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato; *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess, y *El matadero*, de Esteban Echeverría. Nueve textos, como los nueve círculos infernales, para revisar.

Pedro Páramo es abordado por Pablo Estévez, Martín Lasalt y Candela Trigo, lo que lo convierte en el texto más revisitado del libro, sin embargo, cada abordaje es diferente sin salirse de la propuesta comparatista. Los autores seleccionan muy bien los pasajes y la bibliografía crítica, que amalgaman orgánicamente a su trabajo y no temen señalar o discutir con inteligencia a quienes los precedieron; tampoco limitan el trabajo a las similitudes, sino que atienden a la productividad interpretativa de las diferencias.

Borges, atento lector de la *Commedia* y gran tejedor de diálogos textuales, no podía faltar al coloquio y lo hace por partida doble: con «Inferno, V, 129» en la pluma de María José Burgio y con «El Aleph» a través de la lectura de Mónica G. Gahn Saettone y Camila Zangrando. Las atentas lectoras de Borges estuvieron a la altura y sus trabajos nos deleitan con observaciones sutiles y sagaces en esta suma de voces.

Frente a Carlos Argentino Daneri y Beatriz Viterbo esbozamos la sonrisa que provoca el humor de Georgie, y, si tensamos esa cuerda, llegamos al territorio de la parodia, donde nos recibe Manuel Mujica Láinez con *El viaje de los siete demonios* abordado por Noelia Barboza y Aiyalen Cortés. El artículo de Noelia Barboza es el primero de los catorce trabajos y comienza planteando los conceptos de Bajtín que utilizará como marco teórico; su desarrollo es claro, conciso e ilumina el camino de los siguientes artículos. Aiyalen Cortés practica una lectura más cercana a los textos y señala los puntos de coincidencia y divergencia que impone la parodia.

El anfitrión de esta fiesta es Héctor Galmés con su cuento «Regreso al Aqueronte», muy finamente trabajado por Paula Cameto y Mary Cordero. Cameto amplía su marco teórico al introducir aportes de Pozuelo Yvancos y Ricardo Piglia, lee atentamente los contextos de producción de Dante y Galmés en la elección de estrategias que dan cuenta del contexto político, que también entra en diálogo. Mary Cordero, haciendo uso de una prosa precisa, articula el cuento y los aportes de Bajtín, Kristeva y Genette, y establece de forma clara los puntos de contacto y de nueva creación.

Melanie Pacello desarrolla la construcción poética de lo infernal en Dante y en *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire, luego de una breve y útil introducción en la que rastrea la conexión Dante-Gauthier-Baudelaire y la presencia del florentino en otros textos del maldito francés, hace foco en una lectura comparada de pasajes de «Al lector» y «La Beatriz» con versos de los cantos I, II, III y V del Infierno. La selección es pertinente y está trabajada con un respaldo bibliográfico adecuado, que es referenciado en notas que no distraen la lectura y en cambio la amplifican.

Llega el turno de Lucía Rodríguez, quien nos propone atender al viaje infernal que hace Fernando Vidal Olmos por las cloacas de Buenos Aires en *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato. Rodríguez, además de manejar la bibliografía teórica compartida por los otros articulistas, introduce una mirada junguiana ampliando, de este modo, la lectura.

Ysamar Tabó Hornos propone un diálogo entre el viaje de Dante y el de Alex DeLarge, protagonista de *La naranja mecánica* escrita por Anthony Burgess. La escritora sale bien parada de este diálogo, en principio distante y llamativo, y nos propone atender a lo que tiene que decir «Una criatura capaz de una lección moral...»; instala, de esta manera, una reflexión en torno a los discursos morales e institucionales que perduran en el tiempo.

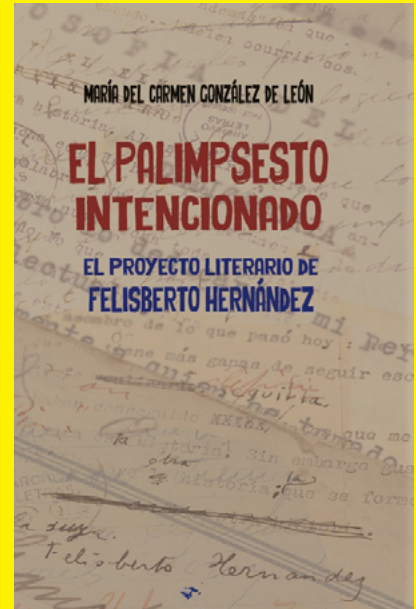
Belén Techera nos propone pensar la manera en que el infierno dantesco se hace presente en *El matadero*, de Esteban Echeverría. Techera aborda dos frentes: uno literario, por ejemplo, las imágenes sensoriales con que describen la muchedumbre de almas y personas en cada recinto ambos escritores y, en el otro frente, se ocupa del diálogo que cada creación sostuvo con el contexto político de su tiempo.

La Commedia: huellas y diálogos intertextuales vale por sí mismo, sin embargo, también debe ser reconocido como un hito, porque es una publicación autogestionada y colectiva desde los salones del IPA, que hace visible el carácter generador de conocimiento que tiene la carrera de profesorado.

Álvaro Revello Barboza (Coord.). *La Commedia: huellas y diálogos intertextuales*. (2022). Montevideo: Autoedición. 158 páginas.

Radiografía del proceso creador. El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández

Óscar Brando



Una versión de los hechos dice que el fracaso de una biografía hizo posible un importante trabajo de tesis sobre la obra: un grupo nutrido de originales de Felisberto Hernández que Asdrúbal Salsamendi paseó por Nueva York y París con el fin de escribir una biografía del escritor, terminaron devueltos a Montevideo y guardados durante décadas entre los papeles del crítico Ruben Cotelo. De allí fueron rescatados por la SADIL, centro de documentos de la Facultad de Humanidades, y pasaron a nutrir la Miscelánea Felisberto Hernández. María del Carmen González, que había realizado su tesis de maestría sobre la recepción crítica de la obra de Felisberto, se encontró con ese conjunto mudo y empezó a hacerlo hablar.

Una primera aproximación dio origen, en 2015, a un adelanto de inéditos en la *Narrativa completa* de Felisberto Hernández publicada en Buenos Aires (editorial El Cuenco de Plata, con un estudio de Jorge Montealeone). Un segundo paso fue la decisión de tomar esos escritos hasta ese momento desconocidos, ponerlos en contacto con lo que ya se conocía y ver si se obtenía así una lectura novedosa de la obra del escritor. Ese fue el trabajo de tesis doctoral de María del Carmen González, realizado en la Universidad de Buenos Aires, que tuvo su culminación en la edición reciente en libro: *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*.

El título deja traslucir algunas preguntas intensas que competen a cualquier acto de creación: la más evidente es si existe (siempre) un *proyecto literario*; si Felisberto Hernández o cualquiera que acomete eso que reconocemos como creación artística lo hace a partir de un proyecto (en este punto está el tema de la novedad de la obra de arte). Se podría pensar que la heteronomía, que caracteriza a un arte que sirve a distintos menesteres, podría alentar obras con un proyecto obediente a los fines exigidos. Pero ¿es eso aplicable al arte de comienzos del siglo XX, cuando se llega al cenit de su autonomía? El proceso de desprendimiento del arte de misiones ajenas a la propiamente artística atravesó todo el siglo XIX y tuvo en las vanguardias del siglo XX su punto de culminación. Estas fueron las más rebeldes a todo control de escritura programada y al mismo tiempo, ante la falta de retóricas, las más necesitadas de cohesionantes para justificar el acto de creación. Si Felisberto Hernández seguía un programa de escritura ¿con qué fin lo hacía?

En este punto aparece la lectura poderosa de María del Carmen González. La investigadora, por conocimientos previos y por lo que lee en la Miscelánea Felisberto Hernández de la SADIL, infiere que esas escrituras, muy diversas, muy segmentadas y que dejan ver en su borrado imperfecto las huellas del proceso de escritura (el *palimpsesto intencionado* del título) pertenecen, mayoritariamente, a un primer período de creación del escritor, aquel que podemos enmarcar entre la publicación de *Fulano de tal* (1925) y la primera de las novelas de la memoria, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Entre los saberes anteriores están los tipos de letra manuscrita utilizados por Felisberto, también algunos modos de escritura que permiten observar coincidencias entre las primeras publicaciones y estos escritos inéditos. Son esos modos las insistencias prologales a una obra que no parece comenzar nunca, la búsqueda del asunto sobre el cual escribir, los falsos epistolarios, la modalidad del diario y la tentación teatral. También hay tenues hilos rojos temáticos que cruzan ambas escrituras, éditas e inéditas, como el de la locura y los desdoblamientos, que anidan largamente, hasta el final, en la obra

del escritor. María del Carmen González conoce muy bien todos los trabajos previos que se han hecho sobre Felisberto, que a esta altura no son pocos. Y en ese sentido se recuesta sobre conceptos muy sólidos como el carácter inacabado que trabajó Jean-Philippe Barnabé o la idea de carencia y la escritura como compensación que fueron la clave de bóveda del libro de Gustavo Lespada.

Estudiando con detenimiento los dos primeros «libros sin tapas» de Felisberto y aplicándose a las escasas publicaciones de los años treinta, la investigadora observa que los documentos inéditos que tiene ante sus ojos formaron un curso subterráneo que, sin oportunidad o voluntad de publicación, sostuvieron la inagotable vocación de escritor que habitó a Hernández. Durante sus giras musicales de fines de los años treinta, Felisberto confesaba en cartas a su esposa Amalia Nieto que quería dejar todo para dedicarse a escribir (provocando pánico si se piensa en un escritor casi inexistente); mientras tanto, sin que se supiera, Felisberto escribía sin parar y no solo no lo hacía sin ton ni son sino con un fin que hoy nos revela la investigación que estamos comentando: estaba escribiendo la novela de la escritura. La revelación de los conjuntos inéditos «El tratado de embudología» y «El teatrillo» permite coagular una serie de textos conocidos: «Filosofía del gángster», «El taxi», «Juan Méndez», «Manos equivocadas», «Las dos historias», para advertir en ellos la intención abierta de estudiar su propia escritura. Mientras tanto, dice María del Carmen González, el narrador de esta historia felisbertiana pone a los lectores en su misma situación: caminar por el borde de un anillo de Moebius y volver siempre al mismo punto para reescribir la historia, las muchas historias, la ninguna historia: simplemente escribir. (p. 263). Ante la moda actual de la ficción teórica podríamos decir, como los comentaristas deportivos, que Felisberto Hernández en sus relatos ensayos ya lo había hecho.

El empeño podía haber terminado allí y ya hubiera sido muchísimo. Sin embargo, hay más. María del Carmen González regresa a un tópico muy recurrido en los estudios sobre Felisberto Hernández: los personajes femeninos, buscando hacer ahora con ellos, por su potencia erótica y el atar y desatar de los deseos, una nueva especulación sobre la escritura. Lo que ya era evidencia en el último gran relato de Felisberto, «La casa inundada», se remonta a los libros sin tapas y, sobre todo, a ese cuento principal, extraordinario, «La cara de Ana», zona de maduración entre escritura e historia y punto de fuga hacia la línea memorialística. Los principios femeninos dominan la escena (el agua, sobre todo) y «la mujer y la escritura empiezan a fusionarse» (p. 327).

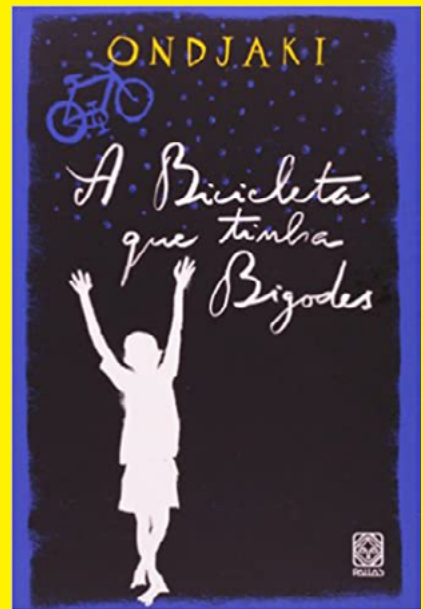
No se abarcan en estas pocas líneas todos los méritos de la investigación. Nos salteamos el estudio de los esoterismos, las señales místicas y los símbolos ocultos en el primer Felisberto, un tema que la tesis aborda con acuidad. Completando el libro, las últimas noventa páginas transcriben los textos de Felisberto Hernández archivados en la SADIL, utilizados para la investigación que se acaba de leer.

El caso no está cerrado. Felisberto Hernández sigue dando señales de vida y a 120 años de su nacimiento un proyecto de archivo digital se desarrolla en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Norah Giraldi nos debe un libro sobre la música y la escritura. Los repositorios parecen reunirse y entonces estamos cada vez más cerca, y cada vez más lejos, de develar el misterio.

María del Carmen González. *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*. (2022). Montevideo: +Quiroga Ediciones. 452 páginas.

La bicicleta que tenía bigotes: (re)significación de Angola a través de la levedad de la mirada infantil

Surian Seidl



La novela *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), del escritor angoleño Ondjaki, nos narra una historia de amistad y de solidaridad. La ficción en lengua portuguesa —aún sin traducción al español— comienza cuando el Rádio Nacional de Angola promueve un concurso y ofrece una bicicleta como premio para el niño que escriba la mejor historia. Ese es el escenario ficticio creado por Ondjaki que permite al lector vivenciar la fantasía y la delicadeza presente en la infancia de los personajes, además de reflexionar sobre el proceso político de Angola posindependencia. Nos damos cuenta, entre otras tantas cosas, de que la búsqueda por algo puede ser más valiosa que la propia conquista. Y que vivir buenas historias puede ser tanto o más emocionante que saber inventarlas.

La narrativa de Ondjaki permite la desmitificación de la idea de un continente «víctima» a través de una literatura que retrata la infancia —el jugar, la alegría, la levedad, las peripecias— sin dejar de comprometerse con la verdad y con el futuro de la nación. En ese caso, es importante pensar en el papel del escritor como un sujeto que nombra mundos, o sea, que se inserta como un agente de la cultura, articulando el trabajo intelectual con la sensibilidad poética.

Los peculiares personajes que Ondjaki inventa resignifican la historia oficial y a los marginados socialmente. Y a través de las configuraciones poéticas del espacio, según entiende Gaston Bachelard (1974), somos llevados a (re)descubrir una Luanda posindependencia. Es en la voz del narrador-niño optimista —que vive jugando con sus amigos y oyendo las enseñanzas de los mayores— que se construye la narrativa de la novela *La bicicleta que tenía bigotes*. La calle, los amigos, los ancianos y la atmósfera posindependencia —que está compuesta por una gran escasez de recursos básicos como agua, luz, saneamiento, salud, comida racionada— imponen el escenario de la novela. La admiración y la presencia constante de los ancianos muestra el respeto por la tradición africana, pues son ellos quienes guardan las experiencias y memorias. En un diálogo lírico, Ondjaki nos transporta de lo de antes hasta lo de hoy, de forma sensible y colorida. En las primeras páginas del libro, encontramos el título, *La bicicleta que tenía bigotes*, acompañado de un subtítulo, *Historias sin luz eléctrica*, hecho que nos remite a uno de los grandes problemas recurrentes en la Angola de aquella época, la falta de luz.

Los personajes traen consigo una carga histórica, de ironía, levedad y alegría. En la construcción de cada una de ellas el autor va llevando al interlocutor a una vivencia muy particular, pues, no raras veces, nos despatarramos de risa al darnos cuenta de que el personaje es nombrado según la carga de sentido que representa, lo que queda claro si analizamos los nombres dados por Isaura, una de las protagonistas, a los bichos de su jardín y también a sus amigos.

Un lenguaje simple, que se aproxima al habla cotidiana, y la utilización de una nueva estrategia para nombrar su universo ficcional —que se configura a través del nombre de los personajes y de los elementos que van apareciendo a lo largo de la narrativa— crea los personajes de la novela, pues cada uno de ellos carga consigo su experiencia verbal, esto dota de sentido la intención del escritor al darles existencia en la ficción. No es por casualidad que tenemos a Isaura, Manuel Rui, Kadafi, Raúl, Fidel, CamaradaMudo, JorgeTemCalma (JorgeTenCalma), AvóDezanove (AbuelaDiecinueve), GeneralDorminhoco (GeneralDormilón), entre otros.

Cada personaje, sea protagonista o no, representa realidades diversas (los camaradas políticos, los intelectuales, los cubanos, los soviéticos). Mientras tanto, el filtro de esas voces sociales es dirigido por la mirada del niño que, con mucho más creatividad y levedad, nombra el mundo a su alrededor. Cada uno trae en su apodo una característica personal o un trazo marcado de la propia vida o de la oficialidad histórica de Angola, anticipando al lector la carga de sentido que habita dentro de la narrativa.

El gato Ghandi tenía malos hábitos, como decía mi abuela, y en aquel momento solo dormía casi queriendo roncar con sus bigotes sucios, parece que solo le dimos un baño bien mojado una vez que Isaura no estaba en casa y lo trancamos en un cajón de cartón que conseguimos en la casa del GeneralDormilón. Y el perro AmílcarCabral, bien bonito, bastaba solo hacerle una fiestita que ni ladraba más (pp. 48-49, traducción libre).

La forma en que el niño siente el pasado y la experiencia del tiempo se distancia de la visión política más densa y pesada, y adentra una mirada más subjetiva que incorpora sus experiencias en tal contexto. Los acontecimientos siempre giran en torno de la calle, de la casa, de los juegos, de la familia, de los amigos. El nacer, el cambiar, el reinventar y el soñar encontrados entre el pueblo angoleño, junto con la búsqueda de la paz y de las renovaciones, permean la trama de la novela en cuestión. La esperanza ultrapasa las líneas de la ficción y toma lugar entre un pueblo que vivió durante muchos años la guerra en su país.

Es la lucha por el colectivo que mueve las ideas del mundo/narrador. La bicicleta es el sueño de muchos niños en cualquier parte del mundo. Metafóricamente, percibimos esa bicicleta y sus bigotes como medio para expresar el deseo y el pedido de igualdad, justicia y derechos, de paz, humanidad y esperanza para Angola. No es casualidad que el niño le escriba al presidente una conmovedora carta con un pedido para que todos los niños puedan recibir una bicicleta o ganar un premio, por más pequeño que fuera. También, no es sin intención que la bicicleta premiada tenga los colores de la bandera de Angola. Es la defensa por una Angola que necesita de cuidados.

Ernst Bloch, en la obra *El principio esperanza*, concibe la esperanza como activa y mayor que el temor, según el filósofo, «la espera, colocada encima del acto de temer, no es pasiva como este, tampoco está encerrada en una nada. El afecto de la espera sale de sí mismo, ampliando a las personas, en vez de estrecharlas» (Bloch, 2005, p. 13). Bloch afirma que todo ser humano, en la medida que anhela, vive el futuro. Eso quiere decir que la esperanza no es una propensión a perderse en la creencia de un futuro mejor, al contrario, nos impulsa para adelante, creando en nosotros el deseo de construir el futuro en el presente. Es en el conmovedor desenlace y últimas líneas de la novela que el niño-narrador le pregunta al tío Rui:

—¿Tío Rui, las estrellas tienen dueño?

—Sí, tienen.

—¿De quién son?

—Son del pueblo.

Los sueños de la nación angoleña generados a partir de la independencia se frustran con el comienzo de una guerra civil y con el mantenimiento de las desigualdades sociales. Mientras tanto, por medio de sus memorias de niño, el escritor Ondjaki recupera la esperanza y da vida a los personajes de la novela.

Ondjaki. *A bicicleta que tinha bigodes*. (2011). Alfragide: Caminho. 86 páginas.

No le temo a mi deseo. Lo que aprendí de las bestias, de Albertina Carri

Soledad Castro Lazaroff



En el campo cultural argentino, los cruces entre literatura y cine son múltiples y se han potenciado a lo largo del tiempo. Más allá de Borges, Cortázar, Bioy Casares y otros escritores clásicos que fueron adaptados en varias oportunidades durante el siglo XX, a partir del 2000 el fenómeno se ha multiplicado de manera exponencial. En la actualidad del país vecino, podemos pensar la literatura de los autores contemporáneos —que está pasando por un muy buen momento, con una amplia variedad de títulos premiados en todo el mundo— como la mayor proveedora de las historias latinoamericanas que entran en el universo audiovisual para ser consumidas en grandes y pequeñas pantallas.¹ La popularidad de las plataformas de *streaming* ha generado una necesidad enorme de proyectos, y las casas productoras de todos los países de habla hispana aprovechan esa efervescencia para adquirir los derechos de las y los escritores de interés. Así, se han estrenado o están en proceso de adaptación películas y series basadas en el trabajo de Pedro Mairal, Samanta Schweblin, Camila Sosa Villada, Claudia Piñeiro, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Guillermo Saccomano y Mariana Enríquez, entre muchos otros. Tal vez resulte loable mencionar también, en el marco del centenario del escritor Antonio Di Benedetto (1922-1986), la adaptación de su novela *Zama*, realizada por Lucrecia Martel en 2017.

Pero el caso de Albertina Carri (1973) es exactamente opuesto: se trata de una directora y guionista de cine que ha publicado a fines de 2021 la novela *Lo que aprendí de las bestias*, su primera incursión en la literatura como lenguaje expresivo autónomo, más allá de la publicación en 2007 de *Los rubios: cartografía de una película*, texto ensayístico en el que narra el proceso de creación, filmación y recepción crítica de su documental *Los rubios* (2003), coescrito con Alan Pauls. En *Los rubios*, Carri trabaja de un modo no convencional la historia de sus padres Roberto Carri y Ana María Caruso, detenidos desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina, poniendo en juego la dificultad de construir una memoria que represente a su generación y negándose deliberadamente a asociar a su familia con una épica de la que no se siente parte. En ese sentido, podemos pensar a Carri dentro de lo que Elsa Drucaroff llama, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, una exponente cinematográfica de las nuevas estéticas que se apoderaron de la poesía y la narrativa argentinas:²

...en amplios grupos de jóvenes formados en la posdictadura surgió una resistencia cultural espontánea contra el menemismo (...), apareció un incipiente pero promisorio cine argentino que no eludía la política y la realidad social pero la trataba con estéticas completamente diferentes de las del cine anterior, (...) en literatura, un movimiento vivo y dinámico (...) refleja algunos proble-

1 Para una descripción más completa del fenómeno, leer el siguiente artículo de Fabiana Scherer publicado en *La Nación*: <https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/como-la-literatura-argentina-se-convirtio-en-la-gran-usina-para-series-y-peliculas-en-streaming-nid12032022/>

2 Drucaroff se refiere a escritores como Pablo Ramos, Félix Bruzzone, Mariana Eva Pérez, Alejandra Zina, Lucía Puenzo, Ana María Shua, Ignacio Apolo, Patricia Suárez, entre otros.

mas literarios, ideologías, imaginarios inconscientes y conflictos hasta ahora irresueltos que laten en nuestra tierra y que la literatura condensa más allá de la voluntad individual de los escritores.³

Como buena exponente de la llamada *generación de los hijos*, en la obra de Albertina Carri son temas casi omnipresentes el peso de la orfandad y la urgencia de generar una lectura crítica acerca de la generación de sus padres, sin por eso abandonar el reclamo de memoria, verdad y justicia. Su documental *Cuaterros* (2017), basado en la reedición de materiales de archivo, se centra en la figura de Roberto Carri, uno de los intelectuales más destacados de su generación, y analiza con nostalgia e ironía las ideas de su libro *Isidro Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968). Pero si en su cine *manchas temáticas*⁴ como el viaje, el cuerpo o la imposibilidad en la construcción de la identidad se basan en su propia vida, referenciando de modo permanente el mundo histórico —incluso para jugar con él y tironear de la concepción clásica de representación— *Lo que aprendí de las bestias* viene a proponer una tonalidad nueva, que evidencia que la artista se ha permitido explorar otras posibilidades en el uso de la palabra. En su novela, Carri continúa trabajando desde el yo, pero realiza un desplazamiento concreto hacia lo ficcional, ya que la narradora no es hija de desaparecidos, sino que presencia, a los cuatro años, junto a su hermana de nueve, cómo los militares asesinan a sus padres a sangre fría; además, no tiene hijos (Carri tiene dos hermanas y un hijo llamado Furio, a quien dedica el libro). Sin embargo, la anécdota no deja de ser muy parecida a la de la autora, y es por eso que la frontera entre realidad y ficción continúa siendo uno de sus ejes principales, obligando al lector —sobre todo al que conoce su cine— a dudar de las afirmaciones y establecer un pacto de verosimilitud que gana riqueza al tambalear permanentemente. Pero si el tono de la escritura en las películas de Albertina —que siempre tuvo mucha presencia gracias al trabajo continuo con la *voice over*— es, sobre todo, lírico y sugerente, aquí la ausencia de imágenes obliga a Carri a animarse a la acción, enhebrando las temporalidades diversas de la vida en una especie de rompecabezas que une la infancia, la adolescencia y la juventud para sumergirlas en una oscuridad casi total, que solo se interrumpe por las súbitas apariciones del deseo, impulso vital que se despliega en toda su obscena amoralidad.

El título de la novela refiere a ese carácter animal que recorre las páginas y es, al mismo tiempo, condena y supervivencia:

En los clavos superiores, por encima de los instrumentos de uso diario (...) encontré las manecas. Sabía que se usaban para trabar las patas de los caballos, pero igual me las ataba al cuello y al cuello del perro a la vez. Andábamos así en cuatro patas por todos lados, como una araña de dos cabezas (p. 55).

Gran parte de la historia transcurre en el campo, con la narradora en manos de una familia adoptiva a la que llama «el polo tóxico» y que marca sus posibilidades de establecer vínculos con una propensión fóbica propia de una personalidad que ha sido quebrada de manera muy temprana. El abuso, la violencia y la ausencia no se definen por hechos puntuales, que se suceden en puntos claros de la acción dramática; son líneas que encuentran una continuidad subjetiva en el estilo, en la forma tan particular que encuentra el personaje para procesar los hechos, en la hilación de las digresiones y en la descripción de los encuentros sexuales, siempre signados por un erotismo sin velos, en el que el cuerpo es territorio descarnado que se despoja de la cultura para desplegarse con honestidad brutal:

—Qué linda nena. ¿Cuántos años tenés? No sé si contesté. —Qué chiquita que sos... ¿A ver cuánto pesa esa nena? (...) Supe cuando vi su mano enorme apoyarse sobre la manija helada que una pesadilla estaba a punto de suceder. Acabé en su mano. Tenía once años (p. 9).

Incorrecta, narcisista, obsesiva y feroz, la narradora de *Lo que aprendí de las bestias* no despierta en quien lee una empatía superficial, sino que desafía las concepciones sociales de lo que se considera aceptable y triunfa en la propuesta de un desafío literario en el que la estética se desprende de toda ética. Al final, la aparición de las sobrinas, quienes pertenecen a otra generación y recorren sus propios caminos vitales, con sus luchas

3 *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, de Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé, 2011, 530 páginas.

4 Tipología propuesta por David Viñas y recuperada en Drucaroff, 2011, entendiendo por *manchas temáticas* a espacios semánticos delimitados que poseen una horizontalidad, contigüidad e irradiación que salpican a diferentes textos.

[reseña]

profundas pero un dolor evolucionado, que no ha sufrido la huella terrible de la orfandad, delinea un futuro posible. Pero a pesar de ese amor —tal vez el más puro de la novela— en un alma rota no hay espacio para mucho más: una ciudad que explota, el sinsentido de la vida, el bendito placer.

Albertina Carri. *Lo que aprendí de las bestias*. (2021). Buenos Aires: Literatura Random House. 217 páginas.