



ALEJANDRO BRUZUAL

El volcán sumergido

Poesía social de vanguardia en Latinoamérica
y Guerra Civil Española (1919-1939)


MONTE AVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

ESTUDIOS
SERIE LITERATURA

El volcán sumergido
Poesía social de vanguardia en
Latinoamérica y guerra civil española
(1919-1939)

Alejandro Bruzual

El volcán sumergido

**Poesía social de vanguardia en
Latinoamérica y guerra civil española
(1919-1939)**



1.ª edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2022

El volcán sumergido

© Alejandro Bruzual

Corrección de texto

Coordinación de publicaciones CELARG
y Monte Ávila Editores Latinoamericana

Imagen de portada

Detalle del tríptico «Las tentaciones
de San Antonio» de Hieronimus Bosch

Diseño de portada

Ennio Tucci

Diseño y Diagramación

David Arneaud

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A., 2022
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urb. El Silencio
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58 212) 485 0444

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: DC2022000579

ISBN: 978-980-01-2295-2

PRESENTACIÓN

EL VOLCÁN SUMERGIDO, de Alejandro Bruzual, es un magnífico ensayo. Y lo es no solo por su dominio del idioma, del lenguaje poético y por su redacción siempre clara, sugestiva y coherente. Lo es aún más porque analiza, revive y recrea al detalle, para el lector o lectora actual, un período clave de nuestra historia latinoamericana, de su literatura, su poesía y de sus luchas, como fueron esas décadas de los veinte y treinta del pasado siglo XX; décadas llenas de vida, de esperanza, de búsquedas, de lucha comprometida y de enseñanzas. Y aunque el paso implacable del tiempo ha dejado caer ya un siglo (o casi un siglo) sobre esas luchas y esperanzas, lo cierto es que siguen, no obstante, vivas y que continúan asociadas de manera estrecha a nuestras luchas actuales por la unidad continental, por la soberanía, la dignidad, la libertad y la plena independencia.

Mi idea, en esta breve presentación, no es en absoluto resumir la obra ni entrar a detallar su contenido. Hay que leer este ensayo, disfrutarlo a plenitud, revivir esas combativas décadas de lucha, compararlas con nuestra confusa actualidad y reflexionar a fondo sobre sus enseñanzas.

Impregnada de modernidad, esa poesía nuestroamericana de los años veinte se autodefine como vanguardia revolucionaria, se vincula a las luchas de nuestros pueblos, se nutre de revistas extraordinarias como *Amauta*, de Mariátegui, *Repertorio Americano*, y varias otras, que publican, comentan y difunden poemas,

escritos y ensayos haciendo conocer y apreciar a poetas, ensayistas y escritores; y su visión comprometida es de alcance continental, latinoamericanista, toda cargada de esperanza.

En los treinta se radicaliza y se define todo. El imperialismo estadounidense expande sus tentáculos sobre Centroamérica y el Caribe, el fascismo está en ascenso o ya en el poder en Europa, nuestra América se puebla de dictaduras militares derechistas; y en España, el heroico pueblo español defiende armas en mano su República democrática y popular contra su extrema derecha fascista, contra sus militares traidores a su patria, y contra su Iglesia ultra reaccionaria que pasea a Franco bajo palio. La poesía latinoamericana se hace pueblo, se identifica con obreros y campesinos, con heroicas mujeres combatientes, intenta definirse en lo ideológico, denuncia al fascismo europeo y al imperialismo *yankee* y se posiciona en forma militante con la defensa de la España republicana y revolucionaria.

Hacer esto último no fue fácil. España había sido nuestra colonizadora y explotadora por más de tres siglos —y en el Caribe lo había sido hasta 1898, cuando Cuba y Puerto Rico cayeron bajo dominio *yankee*—. Para ello había que distinguir con claridad entre esa España reaccionaria y colonialista, ahora falangista, asociada al fascismo de Mussolini y al nazismo de Hitler y a un Vaticano cómplice de ambos, mientras se brindaba apoyo y solidaridad material a esa otra España, obrera, campesina, popular y revolucionaria, que iba surgiendo de la guerra civil y que se jugaba a diario la vida en ello.

Era tiempo de batalla. Tiempo de definirse. El apoyo firme a esa España combatiente se manifestó en ese tiempo de lucha que fue la década de los treinta en numerosas obras, todas valiosas, de poetas latinoamericanos. Destaca la obra comprometida de esos dos grandes poetas que fueron César Vallejo y Pablo Neruda, este último comprometido a fondo con la defensa de Madrid en *España en el corazón*. Pero encuentro particular valor e interés en el poema *España: poema en cuatro angustias y una esperanza*, obra de ese gran poeta cubano que fue Nicolás Guillén. Porque además de gran poeta, Guillén era negro, descendiente de esclavos, hijo de esa Cuba mantenida como colonia por España hasta

1898. Y en su poema, Guillén va denunciando paso a paso a esa España enemiga para mostrar al final su apoyo a esa otra España que es ahora pueblo en lucha por su libertad, merecedor de la solidaridad de quien, como él, vivió y sufrió la explotación y el desprecio de la España esclavista y colonizadora que debería ser derrotada en esa lucha.

Pero como es sabido, esa batalla se perdió. Cayeron Madrid y Barcelona. El franquismo se impuso. El poder material de la derecha era mayor y, pese a su heroicidad, el pueblo mismo no supo mantener la unidad necesaria para vencer a ese enemigo. La poesía revolucionaria nuestroamericana fue un combatiente firme y comprometido en esa guerra en la que el heroico pueblo español terminó derrotado por el fascismo. Como siempre, de esa derrota quedó la experiencia, y la necesidad de continuar la lucha. Y esa necesidad continúa viva.

La lucha se plantea hoy en nuestro propio terreno, en esta América nuestra que hoy se encuentra sometida al imperialismo estadounidense, en la que abundan gobiernos indignos y servidores de ese imperio criminal, y junto con ello pueblos empobrecidos, confusos y manipulados por políticos corrompidos y por medios mentirosos. Hoy más que nunca nuestros pueblos, que están por conmemorar los doscientos años de haberse independizado de España, necesitan unirse, como se unieron contra el colonialismo español, para sacudirse ahora el yugo, aún más arraigado y poderoso, del imperio criminal que nos mantiene sometidos.

Por eso quiero concluir este preámbulo a *El volcán sumergido* recordando el inolvidable poema de Gabriel Celaya, «La poesía es un arma cargada de futuro». Sí, porque en efecto, la poesía es un arma cargada de futuro, pero ¡cómo quisiéramos que alguna vez, como ahora, se convirtiese también en un arma cargada de presente!

VLADIMIR ACOSTA
CARACAS, 26 DE ABRIL DE 2021

A Mahfud Massís
in memoriam

Hacedores de imágenes,
devolved las palabras a los hombres.

CÉSAR VALLEJO

... una humanidad dolida
que lucha por un mundo mejor.

ROQUE DALTON

NOTA PRELIMINAR

EN SUS INICIOS, ESTE TRABAJO conduciría a dos libros. Uno dedicado a la poesía social de vanguardia en Latinoamérica; el otro, a la escritura latinoamericana de la guerra civil española. Sin embargo, al compartir reflexiones previas, decidimos unirlos haciendo énfasis en sus vínculos, en cuanto parte de un mismo movimiento creativo. La idea de partida fue trabajar la relación entre poesía y sociedad como literatura de urgencia, y precisar un corpus en el que la producción textual fuera casi inmediata al efecto de lectura. Por tanto, para el primer tema, seleccionamos publicaciones periódicas editadas entre 1919 y 1939, lapso que puede definirse como el marco cronológico de las vanguardias históricas en el continente. Para el segundo, si bien esas mismas revistas incluyeron también numerosos escritos sobre la guerra española, coincidiendo muchos de los poetas, les dimos prioridad a libros publicados bajo el impulso de los hechos, dejando de lado abundantes materiales posteriores sobre igual contenido. Literatura en acción. El volcán activo.

Muchos de esos textos fueron más tarde silenciados, abandonados, no considerados en buena parte de los catálogos literarios compartidos, incluso algunos voluntaria y expresamente rechazados por sus autores, como fue el caso de Octavio Paz y Jorge Luis Borges. El fracaso de las aspiraciones sociales de esos años, la pérdida de la República española, la inmediata Guerra Mundial, con el reacomodo velado de las fuerzas en conflicto, influyeron de manera determinante en la elaboración de un canon, solo en apariencia definitivo, como todo canon. Autores que

habían alcanzado celebridad en las revistas estudiadas, poemas y temas que en su momento despertaron abierto interés, dinámicas socioliterarias y discusiones específicas que se desarrollaron entonces con cierta intensidad, todo pareciera haberse mudado a otros rincones del pensar literario. Aguas a veces enrarecidas, sombras se posaron sobre ellos. No se supo mucho más¹, e, incluso, las obras de los autores que alcanzaron fama se expusieron a una selección nada caprichosa de una crítica también canónica, como es evidente con César Vallejo y Pablo Neruda.

Para trabajar la poesía social de vanguardia hicimos una selección sobre la ya realizada por las mismas revistas, es decir, obras que ya habían sido favorecidas por los editores en su propio presente. De esas mismas fuentes, excluimos poemas de clara inscripción modernista, si bien iban llevando sus aguas a las playas vanguardistas. Además, había que definir dos bordes de inclusión. Por un lado, la preocupación social que podía conducir al panfleto, de precario sentido poético y de ejercicio fuertemente militante. Del otro, la radicalización vanguardista y del énfasis autorreferencial, pues en algunos poemas apenas se respiran inquietudes sociales. Límites un tanto movibles, pero existentes.

Con la poesía latinoamericana de la guerra civil española, el corte corresponde a las fechas de edición, e hicimos una lectura horizontal de los materiales. Libros de algunos poetas que pronto serían considerados entre los más importantes del siglo XX, a la par de obras de escritores casi borrados de los anaqueles del tiempo. Sin embargo, en su momento, mostraron inquietudes compartidas, pretensiones literarias y políticas equivalentes, escrituras cercanas unas de otras. Compete aquí cerrar esas distancias para reconstruir sus parentescos, más allá de que afloren obvias desigualdades en sus resultados. Para contextualizar o ilustrar motivos fundamentales, aprovechamos algunos poemas sueltos,

¹ Para no ahondar en el argumento negativo, se pueden citar los numerosos olvidos de estos autores en el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores, Caracas, 1995, 3 tt.), en el cual no aparecen Esteban Pavletich, Magda Portal y Serafin Delmar, entre muchos otros, no obstante haber sido Nelson Osorio su coordinador.

provenientes de las mismas revistas antes estudiadas, algo de la escasísima novelística sobre los hechos y algunos pasajes de las crónicas publicadas por los mismos autores.

Organizamos este libro en tres tiempos que albergan cinco apartados cada uno. En «Bajo las sombras», abordamos una reflexión general sobre la poesía social de vanguardia. En «A pesar de las cenizas», leímos una selección de poemas, asumiéndolos como representativos de la literatura social de vanguardia, y proponemos varios núcleos temáticos. Finalmente, «En medio de las llamas», que también puede ser considerado un núcleo temático equivalente a los anteriores, lo tratamos de manera independiente dada su especificidad e importancia, incluso, en términos de producción editorial: la escritura latinoamericana de la guerra civil española. Allí hicimos énfasis en los poemarios de mayor elaboración estética y conceptual, para apuntalar el análisis de algunos de los tópicos más destacados del conjunto todo.

Se trabajó con las publicaciones de la época o con ediciones facsimilares de ellas. Se corrigieron erratas evidentes de los textos citados². Se respetó su espaciado y disposición gráfica, regularizando solo lo imprescindible. Por otra parte, no se ofrecen aclaratorias ni traducciones al sentido casi indescifrable de cierto vocabulario, en particular el de proveniencia andina, como tampoco se hizo en las revistas en las cuales entonces aparecieron. Se respetó la voluntad del escritor, la estrategia vanguardista de la materialidad de la escritura, la palabra sola. No obstante, se aprovechó la información que acompañaba a los poemas, y se transcribió si se hizo en su momento. Se utilizaron las primeras ediciones de los poemarios sobre la guerra civil española, sin confrontar correcciones ni versiones posteriores. Es decir, en definitiva, se muestran las decisiones editoriales de las publicaciones estudiadas. Son ellas las fuentes privilegiadas de información sobre ellas mismas, sobre sus poetas.

A. BRUZUAL

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
RÓMULO GALLEGOS (CELARG)

² No se copian los poemas completos por razones de derechos de autor.

A modo de introducción

ANAMNESIS LITERARIA

NO DEJA DE SER TENTADOR abrirse paso descontextualizando una cita de T. S. Eliot, extraída de un ensayo de cuando finalizaba una guerra que pudo destruir el mundo, por primera vez, y que se ha venido logrando por otros medios: «... que los poetas muertos dejan de sernos útiles a menos de que tengamos poetas vivos también»¹. Se refería al trabajo con la lengua, a la renovación de la vida a través de la palabra heredada, una instauración silente en la sociedad, que va construyendo vínculos a pesar del resto. Los poetas como comunidad producen, más que protegen, el legado cultural transmitido a través de la palabra. La nación vinculada a la literatura que la inventa, en particular, a la poesía misma desde el abajo de los tiempos compartidos. No era explícito, pero el poeta travestido en ensayista oponía la poesía a la guerra y la muerte, que resonaban bajo esas líneas leídas en 1945, en un París liberado.

Casi veinte años más tarde, Roque Dalton denunciaba que no se había realizado una lectura profunda del «poeta más grande que ha dado América»². Se conmemoraba el vigésimo quinto aniversario de la muerte de César Vallejo, y el poeta salvadoreño hablaba desde una Cuba que buscaba entender su revolución, con emotiva lucidez. La poesía «era la expresión humana más profunda», y se identificaba con el poeta peruano, ya que, como él, promovía el «ejercicio de la esperanza», sintiéndose más cerca

¹ Thomas Stearns Eliot, *Ensayos escogidos* (sel. Pura López Colomé), UNAM, México D. F., 2000, p. 103.

² Roque Dalton, *César Vallejo*, Casa de las Américas, La Habana, 1963, p.9.

«de la esperanza universal». Militancia y literatura que arreaban aires frescos en aquellos años del salvadoreño, a diferencia del horror desesperado que envolvió al peruano al final de sus días, y lo condujo a una muerte misteriosa, como si no fuera suya esa otra que llovía sobre París, la misma ciudad que poco después celebraría las palabras de Eliot.

Dalton postulaba y creía, con fe de apóstata optimista, en «el significado de esa su vida dolorosa y de su creación», que debía servir con relevante «función dentro de la problemática cultural americana de la actualidad»³. Una crítica con ínfulas de oficialidad había parcelado la obra y enrarecido la visión social del escritor andino. Otras derrotas se alineaban a la de aquella guerra nuestra que fue la española en la España dividida. Vallejo no pudo terminar de sufrirla, pero sí supo de su plenitud destructora: «¡Cuídate, España, de tu propia España!», porque también, el miliciano de la palabra que fue la más poderosa ofrecida a la tragedia de la lengua, dividida por un solo mar, advertía: «¡Cuídate de la República!».

El poeta vivo, con el entusiasmo que acompañaba su esperanza, encontró modelo en el poeta muerto, una emoción distinta que trasvasa su contenido vital, su mestizaje cultural, su sensibilidad individual a todos, para abrir la palabra a pedazos emocionados de carne humana. No era una contradicción, sino una potencia. No la palabra adivina, sino preclara. Profunda por lo sencillo, aunque no se entendiera. Su auditorio estaba aún lejos, lo que Eliot habría advertido como una verdadera apuesta. Sin embargo, Dalton no supo traducir «cuídate de Dalton», ni advertir los tiempos sucesivos del fracaso por llegar, porque hubiera entendido que su muerte también significaría clausura, un «cuídate, tú también, de la guerrilla». Quizás la oscuridad no hubiera sido. Su propia pasión militante no podía aceptar que la esperanza se alejara. Otro poeta muerto que espera para sernos útil, para llevarnos más cerca.

Escritores y vidas, o muerte quizás, nada más autorreferencial. La palabra minada de belleza por los versos de quien intuye realidades distintas, y se imagina la emoción del mundo. No era solo nación la palabra, sino una imaginada, posible, total. Una

³ *Idem.*

donde Pedro Rojas se levantaría de su sangre popular y de su letra a gritos, para finalmente redimirlas. Una ilusión, sí, pero una que además concluye en poesía.

La propuesta de Dalton tenía visos interpretativos:

En muy contadas ocasiones encontramos la crítica realista y responsable que nos muestre de una vez por todas al Vallejo integral —hombre creador revolucionario—; que nos diga de dónde vino su voz peculiarísima, de qué nexos inmediatos u ocultos fue producto, en qué medida el ciclo de su vida y de su obra es desarrollo consecuente del hombre que en nuestro tiempo trata de ascender desde el dolor de la tierra y de la propia sangre hasta el nivel de la esperanza popular⁴.

En el fondo, Dalton leía desde su propia vida en riesgo, que, para el evento revolucionario, Vallejo podía ser «guía y comprensión de la vida y de la lucha en manos de las grandes capas desposeídas de la población de América Latina»⁵. Militante y poeta, no había que sacrificar la libertad artística, la que era plenitud, y ceñírsela más bien frente al enemigo. El doble compromiso, sin subsumir uno en el otro, sin ahogarlos. Reactivaba en clave política las palabras de Eliot, que entendía, y mucho, que la poesía, la gran poesía no detiene su paso por el tiempo anclada al tema —quizás pensaba en Dante o Shakespeare—, pero que no era mera belleza, sino expresión de un mundo imprevisto por el que Dalton dejaría la vida sobre la tierra, sin saberlo todavía, diez años más tarde, porque «ser revolucionario (...), cuando la calidad de revolucionario se suele premiar con la muerte, es lo verdaderamente digno de la poesía. El poeta toma entonces la poesía de su generación y la entrega a la historia»⁶.

En muchos sentidos, el salvadoreño creía que el cambio social, o la voluntad de que así fuera, obligaba a confrontar de manera distinta el pasado también literario. Criticaba a la crítica que con Vallejo había mostrado oscuridad. Su texto invita a

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ib.*, p. 12.

⁶ R. Dalton, «Poesía y militancia en América Latina», *Revista Casa de las Américas*, III, n^{ros}. 20-21, sep.-dic., 1963, p. 21.

reconsiderar un conjunto de otras obras que plantearon tensiones semejantes. Compartieron el plano de intuiciones literarias, simbolizaciones estéticas y pensamiento poético equivalentes. Un acto de lectura con fervor, agregaría Eliot, que nos permita regar luz sobre lo silenciado. Obras de las vanguardias históricas, pero que, en buena medida, no volvieron. Poetas muertos, mientras tanto. No obstante, es un corpus que fue considerado en sus días como hechos literarios importantes, publicado en revistas con críticas e interpretaciones, y que fue relegado de la historia posterior. Amainado. Quizás este olvido, como tantos otros, no respondía a una mera valoración profesional, a una decisión del campo literario, sino que estaba signado por las posiciones ideológicas en disputa, crecidas del terreno mismo de los poderes, condicionado por el destino de los enfrentamientos y de las tensiones políticas a las que se aferraron. Fueron muchas las derrotas, con bajas, como en todas las batallas, aun después de perdidas.

Nos pusimos, entonces, un cambio en los énfasis de lectura sobre lo que consideramos, en sonoro francés, un *canon caché*, para valorar la peculiar conjunción de estética y política de los años de las vanguardias históricas. Apoyar la posibilidad de imaginar genealogías literarias distintas en el continente. Leer obras que se desprenden de las mismas revistas en las cuales se publicaron por primera vez. La palabra empuñada en el momento justo de sus pretensiones, previo a cualquier monumentalización, cuando fue el caso. Sin embargo, muchos no tuvieron más imprenta. Una lectura que intenta dirigirse, fundamentalmente, a las dinámicas de su presente, minimizando la crítica posterior. Permanecer ubicados en la enunciación, con algunas excepciones conceptuales o exegeticas, a veces debido a la pretensión literaria de este mismo ensayo. Respetar la palabra en acción, la palabra de aquellas dos décadas. Ver la poesía actuar como detenida en sus hechos. Quizás, así, al menos por un momento, podamos volver a nombrarla. Una reflexión como ejercicio de anamnesis, que nos permita recuperar lo que yacía olvidado, lo que se había hecho olvidar: la poesía social de vanguardia en Latinoamérica, y acceder al volcán sumergido, pero nunca apagado.

Tiempo primero

BAJO LAS SOMBRAS

... el hombre solo puede salvarse en conjunto...

ANTONIO VIEIRA

1608-1697

TERRENO EN DISPUTA

LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA DEL SIGLO XX se poblaron de publicaciones en todo el continente, muchas de ellas vinculadas a grupos literarios que se postulaban como de vanguardia. Mostraban ámbitos de intereses muy variados, en particular, enfocados en temas culturales y sociopolíticos, dándole un notorio espacio a la creación literaria. Los poetas asumían un papel estimulante y estimado, y con ellos las revistas alcanzaron difusión continental. Alejo Carpentier recordaba la impaciencia con que se esperaban en Cuba revistas como la peruana *Amauta*, la costarricense *Repertorio Americano* o la mexicana *El Machete*: «Vislumbrábamos las próximas voliciones de una praxis latinoamericana. En todas partes se asistía a un renacer de la conciencia nacional. La necesidad de comunicación entre intelectuales de distintos países era cada vez mayor»¹.

De duración diversa y con distintas estrategias de distribución, fueron las publicaciones periódicas que mejor representan su momento, el que va del optimismo de los años veinte al presagio destructivo posterior a la crisis del 29, la guerra española y los albores de la nueva conflagración mundial. Es el momento de los poemas que se estudian aquí, el de las mismas revistas. La escogencia pudo haber sido mayor —otras publicaciones y otros países—, pero se precisó una muestra significativa que funcionara

¹ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, UNAM, México D. F., 1964, p. 68.

como terreno de reflexión. Y lo es, si se considera que *Repertorio Americano* y *Amauta* representan los dos más importantes proyectos de su tipo en la historia del continente. Diáfano siempre, en su presentación del primer número, José Carlos Mariátegui definió *Amauta* como vanguardia política y cultural al mismo tiempo, recortando el interlocutor implícito:

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. (...) su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. (...) No hace falta declarar expresamente que *Amauta* no es una tribuna libre, abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No le hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas. Para nosotros hay ideas buenas e ideas malas. (...) soy un hombre con una filiación y una fe. Lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna. (...) Quiero proscribir de esta revista la retórica. Me parecen absolutamente inútiles los programas. (...) consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo².

También fueron relevantes las otras publicaciones seleccionadas, en particular, por la presencia de directores-poetas. El *Boletín*

² José Carlos Mariátegui, *Mariátegui total*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1994, pp. 257-258.

Titikaka, una peculiarísima mirada vanguardista andina desde la lejana Puno, al abrigo de Gamaliel Churata (Arturo Peralta). *Contra*, en Buenos Aires, tuvo la dirección de Raúl González Tuñón. La *Revista de Avance*, en La Habana, estaba vinculada al beligerante grupo de minoristas cubanos, entre quienes se encontraba Juan Marinello. Por último, radicalizando la participación peruana en este corpus, *Trampolín*, luego llamada *Hangar*, *Rascacielos* y, finalmente, *Timonel*, fue fundada en Lima por Magda Portal y Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños), con una voluntaria inestabilidad de títulos para definir sus pocos números.

Los planteamientos evidentes de estas revistas iban más allá de los límites nacionales, mostrando un interés continentalista que construía una idea de comunidad, interrelaciones múltiples y mapa de esfuerzos compartidos, mucho antes de que el *boom* narrativo, en particular financiado por editoriales españolas, mostrara dotes latinoamericanistas. Esto se daba, en buena medida, al coincidir y, en algunos casos, articularse al surgimiento y consolidación de partidos populares y obreros en toda Latinoamérica. Con ellos, se intentó interpretar el descontento de los estamentos populares, quizás ilusionados con el final del capitalismo, demasiado precozmente anunciado. En efecto, las publicaciones se apoyaron en la lengua común para destacar su voluntad americanista, con continuidades y similitudes sobre las muchas diferencias, sin obviar un internacionalismo voluntarista del que a veces daban muestra. Numerosos textos creativos, ensayos y notas periodísticas abordaban aspectos relacionados con problemáticas nacionales diversas, sin vincularse necesariamente al origen de sus autores, expresando solidaridades múltiples y, en muchos sentidos, planteando un continente plural, multiétnico y con abundancia de estratos populares desatendidos.

Hay que considerar que, a la mitad del período tratado, tuvo lugar la crisis financiera del 29, que afectó la economía mundial. Entonces, se sucedió una oleada de dictaduras en el continente, de mayor o menor conciencia fascista, pero siempre de la mano de la violencia estatal, y se incrementó la intervención agresiva de los Estados Unidos en Latinoamérica, a través de una diplomacia de marines, en particular, en las aguas compartidas del Caribe. El

historiador Tulio Halperin Donghi lo resumía: «(...) no solo Cuba y Puerto Rico están sometidos a la tutela directa de los Estados Unidos; también el resto del Caribe y Centroamérica continental comienzan a vivir las consecuencias políticas de la hegemonía económica y militar norteamericana»³.

Desde el punto de vista de la estética literaria, en estas publicaciones coexisten momentos distintos del devenir literario, reducitivamente ordenados como progresivos y excluyentes. Así, hay en los primeros años todavía una notable presencia del modernismo, y se asoma el posmodernismo, más bien tarde, coexistiendo con las primeras expresiones vanguardistas. Además, se acompaña de un apreciable contenido iconográfico que muestra su fuerte impronta nacional-continentalista de corte social. Obras de artistas, ilustradores y pintores, también de varios países, incluso poetas-grabadores, como el costarricense Francisco Amighetti.

Las revistas, como propuestas coherentes de acción intelectual, ofrecen el primer registro discriminatorio, que sirve de base a la antología sobre la que se reflexiona acerca de la poesía social de vanguardia. Por una parte, demarcan un panorama literario latinoamericano, real y constatable, que da respaldo intelectual y difusión a sus autores. Por otra, validan una voluntad performativa de los textos, entendido esto como intentos de participación social desde lo artístico-literario. Las creaciones publicadas son casi inmediatas al momento de la elaboración literaria, lo que las acerca a su efectolectura —como consumo simbólico, pero además como intencionalidad y acción políticas—, y hace más fácil la interpretación y decodificación de sus materiales, así como de sus estrategias estéticas⁴. Ciertamente, si la orientación ideológica de las revistas condicionaba el sentido de su recepción, a su vez, los textos creativos aportaban mucho del contenido final que se ofrecía en esas publicaciones.

Así, interconectadas entre ellas y con promoción recíproca, en ocasiones las revistas repetían artículos y articulistas, poetas y

³ Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 1985, p. 344.

⁴ Pocos textos provenían de libros ya editados, en esos mismos días, y solo a veces esto era indicado en la misma fuente. No obstante, para muchos de ellos fueron su primera o única publicación.

poemas, construyendo un fondo literario común. Llama la atención la recurrencia de nombres, la aparición de dedicatorias cruzadas del mismo conjunto de poetas (como a los editores y a numerosos políticos), además del hecho de que algunos poemas se acompañaran con notas críticas, incluso escritas entre ellos, reflexiones sobre el acto creativo, entradas biobibliográficas. Era una convocatoria y una representación de estos autores de manera sistemática y coherente. En muchos sentidos, se conforma como un archivo que luego no fue incorporado a las antologías nacionales, ni tomado en cuenta por las historias de la literatura continental, un *canon caché* que, con diversos grados de elaboración, muestra obras de peculiar relación entre arte y vida, en su doble condición de textualidades vanguardistas e inquietudes sociales.

Hay que tener en cuenta que desde estas revistas se pretendía participar en un destino más amplio, al menos dentro del mundo occidental, como lo expresa Mariátegui en la misma presentación de *Amauta*. Así, al lado de los latinoamericanos, entran en diálogo y aparecen numerosos intelectuales europeos en sus páginas, en particular, de España. Esto se da, enfatizando primero las equivalencias entre las dictaduras de Miguel Primo Rivera y las americanas⁵, lo que se radicaliza en momentos de enfrentamiento del gobierno español con intelectuales de la importancia de Miguel de Unamuno. Y culmina, incluso como producción literaria e intelectual toda, durante la guerra civil, en la que los poetas latinoamericanos jugaron un rol destacado. Fue, entonces, cuando se elaboró una peculiar visión geopolítica de la relación histórica, obvia en el corpus poético, con un marcado gesto desde el continente.

Colocados poemas y poetas en relación de equivalencia y proyección, más allá de relevancias individuales que comenzaban a hacerse evidentes, podemos rescatar un testimonio de época, un proyecto de tiempo materializado en textos, que ofrece una autodefinition del intelectual comprometido como el artista de su momento. Esto permite preguntarse por la actitud fraterna que

⁵ Sin caer en la muy española tentación de separar dos unidades asimétricas: los países hispanoamericanos y España, lo que reduce la inmensa diversidad de los primeros para reforzar una supuesta voluntad neocolonial, ya inefectiva e irreal.

aparece en esta literatura, tema que trata César Vallejo en algunos de sus artículos y ensayos coetáneos, muchos de los cuales fueron publicados en esas mismas páginas. Habría que tantear, entonces, cómo se pensaba el ejercicio artístico, reforzando los criterios de continentalidad de las mismas revistas, y el lugar que ocupaba la literatura —o lo que se pensaba que era la literatura— en la sociedad capitalista periférica de entonces. Por ello, no debe privar ni una valoración meramente estética de los textos ni una ponderación ética de sus preocupaciones sociales, sino estudiarse las maneras específicas de cómo el arte actúa sobre la vida produciendo sentido, ilusiones y apuestas de trascendencia.

LITERATURA CONTAMINADA

Por el lado vanguardista de este corpus, nos preguntamos por las diferencias y características de esta escritura, que también se autodefinió como «nueva sensibilidad», y buscó remozar su relación con la vida, creyendo así expresar la modernidad en la que todos estaban inmersos. Si bien aparecen elementos codificados en manifiestos y textos programáticos, cuando los hubo, en cuanto a procedimientos y propuestas estéticas, no se partió de ellos ya que recortan pretensiones que no abarcan la totalidad de las expresiones llevadas a puerto. En general, se ahondó en el rechazo a la actitud torremarfilista del modernismo nuestro, con poco énfasis en la enunciación juvenil, si bien con fuerte atracción hacia lo novedoso y de construcción *ex nihilo*, equivalentes paralelos a la aspiración política de un cambio social definitivo. Pero también y con rapidez, surgieron críticas internas a las mismas vanguardias internacionales, incluyendo las del continente. Vallejo, temprano, rechazó la artificialidad que se escondía en cierto lenguaje instalado como nueva sensibilidad, por igual presente en la literatura social, con exceso de aviones, máquinas rasantes, boquillas estridentes y *café-concerts*.

La poesía social de vanguardia responde al concepto de literatura contaminada, ya que desconfía y desubica la valoración meramente estética de los géneros y del campo mismo de lo

literario⁶. Una poesía que hizo banderas de la rebeldía y lo contestatario, con un comportamiento y un discurso muchas veces anarquizante. Fue la expresión de una literatura que no quiso desasociarse del optimismo de los años veinte, cambiándole su valencia política. La separación posterior, como categorías estancas de un campo ascético en lo político, o de la voluntad social como exclusiva práctica ética y didascálica, entonces cuestionando pretensiones de pureza y autonomía, crean la posibilidad de pensar espacios de resistencia, de hibridez y de respuestas múltiples, que en definitiva son los de este corpus.

Por tanto, el poema social de vanguardia no ha de ser valorado solo por su funcionamiento literario —la falta de «tensión poética» que le reclamaba Paz⁷—, sino como un acto creativo que también cobra sentido en cuanto ejercicio político. De allí, no parece adecuado criticar esta literatura por el deseo de exponer o imponer una determinada versión de la sociedad, que estaría por encima de las dinámicas mismas de su constitución estética. Por tanto, como pérdida de la libertad de imaginación y creación. En cambio, al hacer énfasis en una explícita enunciación, al confesar su relación con una idea de lo real, expresa el sentido de lo inapreciable de ella, más que proponerse la construcción de lo utópico. Es decir, se define como declaración de ausencia, si bien como deseo. Entonces, el concepto de lo social no queda en tensión con el texto, sino que es una voluntad de ser dentro del poema. Su lectura no sirve, así, como excusa para valorar los referentes, sino que estos hay que buscarlos como experiencia transformadora y trastornada en una específica configuración de la escritura.

Más que enaltecimiento o representación de clases populares, el poema social vanguardista refleja la experiencia colectiva del momento, el aflorar a la vez cierto e imaginario de estos grupos en la disputa social. Entonces, no es declaración romanizada de ambiciones o conquistas políticas. Puede constatarse, más bien, una sociedad de múltiples aristas, sectores diversos e

⁶ Trabajamos el concepto de «literatura contaminada» en nuestro libro *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica*, Celarg, Caracas, 2013.

⁷ Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

intereses que se muestran en conflicto, agones inquietos en el plano de lo simbólico. Literatura en movimiento. En algunos casos, hasta puede intuirse que el poeta apela a cosmovisiones de grupos marginalizados como herramientas de confrontación y no de conciliación. Percepciones que buscan copar la superficie del texto. Poemas y sociedad igualados como espacios significativos, que son terrenos en disputa.

En términos generales, la proveniencia del material artístico de esta poesía social es la misma que la de cualquier otro poema, de temáticas diversas. Si la intención de «cuestionar el orden establecido», característico de las vanguardias, se expresa con cierta claridad, no difieren las tensiones propias del lenguaje, tono, formas y simbolizaciones que se inscriben dentro de un remozamiento conceptual y artístico. El poema no era mero instrumento de interpretación de la realidad, sino ámbito de sensibilidad que busca hacerse metonimia del todo nacional. El poeta define una comunidad de esperanzas, y configura con su escritura un conflicto polarizado y no resuelto, que se percibe como necesario.

Es la función fática del arte, relacional, la poesía como comunicación, no solo con palabras, sino como acto. No acción transformadora, más allá de mensajes ocasionales, mecanismo que cambiara gobiernos, sistemas, prácticas económicas. Exigírselo hubiera sido en extremo ingenuo. Tampoco mera sumisión, confesión o testimonio de fe. El poema se entiende como apuesta vital, paralela a la propia literaria y, sí, expresa disenso, aspiración, voluntad de cambio que —como decía Vallejo y luego interpreta Dalton— se materializa solo en la acción de hombre completo, que para ellos se da a través de la militancia política. Donoso Pareja lo sintetizó de manera eficiente al afirmar que «un poema puede ser revolucionario solo frente a la literatura misma, y frente al contexto económico únicamente puede ser rebelde»⁸.

De aquí que valorar estos poemas por sus resultados políticos contradice el asumirlos como reelaboración de la sociedad y, a la vez, criticarles su incapacidad para transformarla. Su potencialidad se

⁸ Miguel Donoso Pareja (sel. y pról.), *Poesía rebelde de América*, Extemporáneos, México D. F., 1971, p. 11.

expresa, más bien, en la medida misma en que algunos de los autores van dándole a sus obras ubicación sensible en una dinámica colectiva. Por tanto, habría que desarmar la dicotomía entre autorreferencialidad e instrumentalización, obviar la jerarquización de las temáticas, más allá de los numerosos casos fallidos en cualquiera de los bandos. Sin embargo, ya que la política se inscribe en la vanguardia desde sus orígenes decimonónicos —marca una alteridad siempre conflictiva con lo real-social—, la poesía dirige su mirada hacia la misma potencialidad de nombrar, de decir, y no a otros fines. Señala causas, sí, quizás vencidas, pero persistentes. La palabra por encima del tiempo, cuando la palabra es, en su totalidad, poesía.

TIEMPO ABIGARRADO Y CONFLICTIVO

Si hasta ahora hemos hablado de una relación entre escritura vanguardista y elementos de representación social, podríamos avanzar hacia una percepción que aborde aspectos del funcionamiento político intrínseco a estas obras. Es decir, rechazar la idea de una imposición o superposición de contenidos sociales sobre «maneras» y recursos vanguardistas ya desarrollados. Partimos de la idea de que una lógica vanguardista deviene tema cuando los contextos de los enfrentamientos sociales se complican, y se hacen patentes diversos estadios de la crisis capitalista. No obstante, en Latinoamérica, debido a su ubicación periférica y sus precarias condiciones sociopolíticas, se adelanta el proceso de radicalización de las vanguardias, intentando aprovechar las fuerzas del cambio en ellas cifradas, ante el ascenso de estamentos populares en busca de representación y representatividad del colectivo.

Esta precocidad política de las vanguardias en Latinoamérica, anterior a la que se dio en grupos paradigmáticos de Europa, más bien hacia finales de la década de 1920 —ejemplo fundamental de ello, el segundo manifiesto surrealista, de 1928—, hizo evidente que si se quería cambiar el ser humano y el mundo, negar y superar los estadios precedentes, buscar caminos de participación radical y otra visibilidad pública para los grupos marginalizados,

y, encima, copar el campo artístico, tendría que actuarse en otros terrenos conjuntamente, en particular, en el propiamente político.

Desde sus albores posrománticos europeos, había privado en las vanguardias una voluntad de transformar la referencialidad social expresada en el arte, y no solo como una captura temática de otros estratos sociales, al menos, ya presente desde principios del siglo XIX. Ejemplo de ello es la incorporación de lo popular en la primera pintura posimpresionista, a finales de ese siglo, como hecho paralelo a sus búsquedas técnicas de aprehensión de lo visual en el lienzo. Así, la voluntad de violar el espacio de la representación, de la mirada, expresaba simultáneamente un rechazo al *statu quo* finisecular. La rápida disolución de los referentes explícitos que se pone en marcha, y de allí, la abstracción como voluntad de totalización y, a la vez, negación de la representación, la disposición a invertir las prácticas del proceso (la técnica) con el producto (resultado), el cuestionamiento del gusto y los métodos de enseñanza, del talento y del virtuosismo, tanto como los criterios de valoración que privan en el mercado del arte, anticiparon no solo la primera hecatombe del siglo siguiente, sino que al mismo tiempo señalaban responsabilidades sociales implícitas en ella, nombrando, además, a sus víctimas. Para ello, fue crucial la obvia —si bien no declarada o consciente— participación anarquista —ni dios, ni amo, ni Estado, ni propiedad—, que es el elemento fundamental para la consecución de la «renovación» del arte de principios de siglo XX. Fue un asalto literal a los cuarteles de la sensibilidad, que tuvo que reinventarse como algo imprevisto. Como en ningún otro período histórico-cultural, las vanguardias se sintieron desde entonces al final del camino, se creyeron inevitables, pero también definitivas, actuando en consonancia con la percepción de algo inédito, y a la vez último, abigarrado y conflictivo.

Las bases de los nuevos comportamientos estéticos están plenamente sistematizadas, sin necesarias coincidencias y hasta con productivas contradicciones, en el estadio europeo previo inmediato a la Primera Guerra Mundial. El *Pierrot Lunaire* y *La consagración de la primavera*. El resultado de los dados de Mallarmé y las palabras como siluetas de Apollinaire. La vocación africanista de *Les Femmes d'Alger* y la teorización *De lo*

espiritual en el arte. Habría que sumar la incomunicabilidad desestructurante de los primeros atisbos dadaístas, y la desaturación total del objeto-arte en el *ready-made*. El enemigo quedaba definido, mientras que la utopía tomaba cuerpo en el horizonte.

Más que el trauma del final de la guerra, es la irrupción de octubre de 1917 el siguiente paso a considerar, y es el *Blanco sobre blanco* el evento coetáneo que nunca sería igualado. Dos revoluciones en una. Vallejo se preguntaría en sus ensayos, casi una década después, qué hacer si la Revolución rusa subsumía toda la experiencia vanguardista. Poco más tarde, él mismo daría respuesta poética en medio de la guerra civil española. El mundo dividido también del arte. El fracaso del Proletkult permite comprender, no explicar, el avance del control estalinista sobre la sociedad revolucionada de los años veinte. El doblez figurativo de Malevich, al final de la década, junto a la expulsión de Trotski, puso fin a toda disputa efectiva en «la patria de los trabajadores». El Termidor ya había sido avizorado por Walter Benjamin en su *Diario de Moscú* (1926), en la proyección de la enseñanza. Y quizás todo se concentró en el suicidio de Maiakovski, en 1930, otro poeta muerto. Las vanguardias no serían suficientes para cambiar la realidad, pero la realidad cambiaría las vanguardias⁹.

⁹ En Latinoamérica, el final de algunas de las publicaciones político-literarias más importantes, como *La Revista de Avance* y la primera etapa de *Amauta*, coincide con la muerte de los dos principales líderes del comunismo continental: Julio Antonio Mella, en 1929, y Mariátegui, en 1930. Al mismo tiempo, se produce la politización de dos figuras centrales de la literatura: Vallejo, quien ya se dedicaba al estudio del marxismo desde 1926, pero que viaja a la U. R. S. S. a finales de la década, y Oswald de Andrade, quien se suma al Partido Comunista, a principios de los treinta. También, entonces, Huidobro abandona el creacionismo, aumentando su actividad política luego de *Altazor* (Merlin H. Forster, *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Illinois UP, Chicago, 1975). En México, en 1932, José Gorostiza hace un «acto de contrición», rectificando su «actitud europeizante», procediendo a un «autenticismo mexicano». En la misma tónica, Mario de Andrade expone su arrepentimiento y autocrítica en el ensayo sobre modernismo brasileño, del año 1940: «Toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable (...) de una cosa no participamos: del mejoramiento político social del hombre» (Jorge Schwartz, *Las*

Beatriz Sarlo, al analizar la obra de González Tuñón, resumió el pensamiento de otros muchos poetas del momento occidental:

no se puede hacer poesía revolucionaria si no se trabaja desde el campo de la renovación estética, incorporando los cambios introducidos por las vanguardias a una poesía que responda a las exigencias ideológicas, prosódicas y pragmáticas de un marco de enunciación público tipificado en el desfile, el acto político, la manifestación¹⁰.

La crítica Susan Buck-Morss ha planteado el paso, para muchos inadvertido, del arte de las vanguardias, centrado en la abstracción, del lado de las aspiraciones sociales de la izquierda internacional, a los cometidos instrumentalizados de la libertad capitalista, a partir del fin de la Segunda Guerra. Quizás este sea el mismo desplazamiento que se da, en el mundo de habla castellana, en la poesía posterior a la guerra civil española. Una derrota en la que fue determinante el asesinato de los líderes y combatientes anarquistas, por la pretensión soviética de controlar toda posibilidad revolucionaria, incluso si se ponía del lado de la derrota. La poesía que cierra nuestro corpus con una ilusión arrasada tanto desde dentro, como desde las filas enemigas de la traición a España. «Cuidate de España».

Por otra parte, han sido inútiles los intentos por anclar el origen de las vanguardias continentales, definiéndolas *ex post facto*. La precisión de una obra que muestre los síntomas y sintomatice los resultados. El poema que pudiera asumir todo indicio del cambio social que le habría dado origen, en medio del modernismo que copaba, todavía y más allá de las fuertes transformaciones de la obra de Darío, quien muere en 1916. Se buscó el texto adánico de las vanguardias. Así, un privilegiado Huidobro, con su «Non serviam», autopostulado iniciador de toda innovación literaria, sabe escribir en francés. Un estéticamente ambiguo Salomón de la Selva, apenas el de «El soldado desconocido», según José Emilio

vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Cátedra, Madrid, 1991, p. 53).

¹⁰ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva visión, Buenos Aires, 1999, p. 152.

Pacheco, traslada la experiencia traumática de la guerra europea a estas tierras. Los orientales haikús de Juan José Tablada o Jorge Luis Borges inspirando al ultraísmo español. Sin embargo, ayudaría poco el plantearse orígenes en términos de proezas literarias individuales.

Tampoco supera las fronteras de comprensión las interpretaciones de una continentalidad poderosa, que lo fue, en cuanto a expresiones equivalentes de una misma modernidad conflictiva, respondiendo a la visión peyorativa de la crítica anterior, para la cual las vanguardias habían sido meras copias de las manifestaciones centrales¹¹. Ni son, tampoco, las que lo ven como un hecho puntual de la escritura latinoamericana, que llega como *deus ex machina* a dar finalmente un sentido social y rebelde, como afirma González Echevarría. Si quedan como respuestas pendientes, casi identitarias, permeadas por el abigarramiento de lo propio y lo ajeno, no se logra definir hasta qué punto es propio lo ajeno, ni ajeno lo propio. No importa, por tanto, coincidencias o negaciones. Distintas condiciones determinaron distintas actitudes, pero condicionaron voluntades sociales equivalentes.

Las vanguardias latinoamericanas se propusieron despertar maneras distintas de ser en ese mundo, diferentes del modernismo en su ilusión coparticipativa, de incorporación admirada. Por esto, se abrieron los extremos de sus propios riesgos y, progresivamente, se fueron cerrando como contradicciones de la propia expansión, quizás de allí su borramiento posterior y las peculiaridades propias¹². Una conciencia que debatía consigo misma. La

¹¹ Véanse los diferentes trabajos de Nelson Osorio sobre el tema.

¹² Bueno piensa que el vanguardismo latinoamericano intentaba en lo retórico solventar las carencias de una realidad insatisfactoria. Sin embargo, más bien, Vallejo apuntaba a que dichas carencias tenían que ser enfrentadas en términos políticos, y no solo desde la literatura. Apoyado precisamente en Neruda y Vallejo, Bueno generaliza que «la poesía hispanoamericana de vanguardia, como sabemos, no se desentiende de la realidad, sino que, por el contrario, la refiere y revela, la destaca, cuestiona, ilustra y comprende, y hasta la incluye en su sistema compositivo, como podemos ver en *Canto general* o en *España, aparta de mí este cáliz*» (R. Bueno, «Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana», en: *Hispanamérica*, año 24, n.º 71, 1995, p. 47).

sospechosa idea de universalidad de las vanguardias podría estar asociada, entonces, a la táctica centrífuga e ideológica del imperialismo, que propone su experiencia como el hecho internacional todo. Quizás era esto lo que Mariátegui insinuaba cuando afirmó que el futurismo italiano trataba de universalizarse «porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas»¹³. En efecto, encontramos que su discurso o intención conlleva en sí una voluntad universalizante en ambos extremos de la solución modernizadora, capitalista o socialista.

Por otro lado, las vanguardias reflejaron las tensiones, como resistencia, que producían los intentos de una nueva inserción de lo nacional en lo internacional, en un momento cuando la expansión del capital internacional y las esperanzas socialistas imponían nuevas condiciones y condicionantes a todos los actores, con fuertes tendencias homogeneizantes, y, al mismo tiempo, promesas democratizadoras. Una temprana conciencia de internacionalidad, con voluntad de ser más que de pertenecer. Entonces, las vanguardias sociales se muestran como parte de la negociación y de la precariedad de esa modernidad. Los dos polos políticos de influencia estaban ya impuestos con sentido expansivo. El avance de una nueva fase del capitalismo había dejado huellas en el mapa latinoamericano, desde 1898¹⁴; mientras que el internacionalismo con bandera soviética entraba en una tensión previa con otras visiones populares, todo lo que colapsaría en tierras españolas, en particular, cuando la anarquista se jugó su supervivencia.

¹³ J. C. Mariátegui, «Aspectos viejos y nuevos del futurismo», *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Ediciones Populares de las Obras Completas, n.º 6, Lima, 1959, p. 57.

¹⁴ No hay que olvidar la participación activa de Latinoamérica en esta nueva configuración internacional. Además, enfatizar que el mismo Lenin incluyó, entre los hechos fundamentales de la definición del nuevo estadio del capitalismo internacional, la pérdida de Puerto Rico y Cuba, las últimas colonias españolas en América en manos del ascendente poderío norteamericano. Su doble definición hacia Latinoamérica como zona primera de influencia y dominación, y, desde allí, hacia Europa, como imperialismo desplazado, en particular después de la Primera Guerra Mundial, hizo que la región estuviera particularmente involucrada en la configuración de los «nuevos tiempos».

ENTRE PREGUNTAS Y SILENCIOS

La percepción que se tuvo desde y frente a los grupos vanguardistas latinoamericanos sobre las relaciones entre arte y sociedad parecieran no haber sido muy distintas. Se llevaron a cabo discusiones y debates entre facciones, que respondían a la defensa del campo, viendo con desconfianza cualquier intento de direccionalidad ideológica. Se exigía y se creía detectar en todo una toma de posición política inescapable. Esto quedó ejemplificado en la manera como trascendieron, al menos para la historia literaria continental, los enfrentamientos entre los escritores reunidos en torno a Florida y Boedo, en Buenos Aires. No obstante, muchos de los términos y argumentos luego fueron fantaseados y reutilizados en desmedro de la poesía social. Presentando inquietudes equivalentes a lo que Adorno —o, incluso, Burger— desarrollaría más tarde, sobre una posible inscripción crítica al sistema en la vanguardia autorreferencial, los martinfierristas acusaron a los escritores de Boedo de contradecir su voluntario ejercicio revolucionario con una involuntaria estética reaccionaria. Sarlo resumió la paradoja cuando dijo que «Boedo es [para los martinfierristas] la extrema derecha literaria a causa justamente de sus posiciones políticas»¹⁵. Como se ve, se conflictuaba la pregunta por lo que se expresaba, y se buscaba respuesta en el desarrollo poético.

No pudiera dilucidarse esto en otros términos que contractuales, ya que implicaba percepciones y definiciones del medio literario que se impusieron con posterioridad. Interesa, más bien aquí, la posición descentrada de Vallejo con respecto a Latinoamérica, a los vanguardistas europeos y a los poetas sociales, enfocándose en un concepto peculiar de la sensibilidad social. Planteaba la necesidad de contextualizar la discusión, dada la imposibilidad de pensar que pudiera ser un mismo arte el comprometido con una sociedad comunista en construcción, como la Unión Soviética, que en países capitalistas donde pugnaba por existir. En estos, los poetas tenían que formar parte de las filas en conflicto y de la militancia revolucionaria. Por otra parte, destacó la obra de

¹⁵ B. Sarlo, *op. cit.*, p. 62.

arte como respuesta y percepción profunda de la vida compartida. En su conocido artículo «Contra el secreto profesional», afirmó: «Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas»¹⁶. Así, aunque generalizaba el «espíritu del arte», se puede pensar que la intuición estética no era, para Vallejo, una percepción de futuro —lo que sería ver el arte, de manera romántica, como una mancia, y al poeta como un visionario—, sino una cifra de la situación humana. De aquí, la necesidad de construir en reverso las preguntas que encuentran respuesta en el «arte» y surgen de «la conciencia dialéctica de las cosas», para entender la misma realidad en el poema, más allá de su superficie temática.

Sobre este principio, Vallejo adelantó una doble crítica, simultánea y temprana, tanto a las propuestas de las vanguardias institucionalizadas en grupos y manifiestos (en particular, el surrealismo), como pulsión de renovación constante, ansia de cambio *per se*, una suerte de consumismo estético. Pero también ataca la poesía social producida bajo intereses partidistas y programáticos. Esto se radicalizó luego de conocer a artistas y burócratas comunistas en sus tres viajes a la Unión Soviética, desde finales de los años veinte, sobre los cuales publica dos grandes volúmenes de crónicas y reflexiones. Para él, ni la mera militancia ni el ejercicio artístico de vanguardia, por separado, eran suficientes. Ya, al menos desde 1926, planteaba la revolución social como necesidad y como problema intelectual. Su punto de partida era que el arte y la revolución podían deslindarse siempre que el poeta y el artista lucharan por el socialismo. Y así lo definió en «Función revolucionaria del pensamiento»¹⁷, en un tono brechtiano, que pudo haber sido citado por Dalton: «El tipo perfecto del intelectual revolucionario es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente»¹⁸. Vallejo reafirmaba, como condición irreductible, que arte y revolución se implican y se complementan.

¹⁶ César Vallejo, «El arte y la revolución», *Ensayos y reportajes completos*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002, p. 483.

¹⁷ Este es uno de los textos más tempranos de su libro póstumo de pensamientos *El arte y la revolución*, terminado en 1930 y corregido en 1932.

¹⁸ C. Vallejo, *op. cit.*, p. 372.

Planteado de este modo, el problema se cierra, ya que el artista es quien construye la esperanza de la revolución. Por esto, el peruano, que concibe sus artículos en París y los publica en revistas americanas, no se refiere a un arte cualquiera, o al arte en sentido abstracto y atemporal, sino a aquel de contenido social. No obstante, se resiste a definirlo todavía o a reducirlo a un conjunto de temas, palabras o recursos. Solo el artista social puede conjugar de manera efectiva política y estética. Aborda, luego, la necesidad de romper la aparente paradoja de la excepcionalidad, que implica el concepto de personalidad, y las condicionantes colectivas de la producción artística. En otro ensayo, «La obra de arte y el medio social», incluido en su libro póstumo *El arte y la revolución*, agrega:

Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no solo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época (...). La correspondencia entre la vida intelectual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aún sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque este quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está —repetimos— en saberla descubrir¹⁹.

La excepcionalidad de este artista, entonces, es la de ofrecer potencialidad estética a un hecho colectivo. No obstante, Vallejo separa personalidad de individualidad solo en la medida en que la primera encarna rasgos propios de lo artístico, mientras que la segunda, la condición desde lo social, es decir, como opuesto a colectivo. Así lo dice en «Regla gramatical»: «Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva»²⁰. Lo que parece definir con esto es un concepto de libertad en compromiso o comprometida, dejándole al poema su entera potencialidad significativa.

¹⁹ *Ibid.*, p. 397.

²⁰ *Ibid.*, p. 410.

Desde allí, se comprende la citada paradoja planteada en «Literatura proletaria»:

(...) en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aun respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas²¹.

Llega, en fin, a la definición de la sensibilidad social que da trascendencia política al poema y sentido al trabajo militante. Vallejo no le confiere a la poesía un carácter esencialista ni abstracto, sino que la define, primero, como una responsabilidad más allá de todo marco programático, que también se expresa en lo cotidiano y en el comportamiento natural, casi ético o cívico, necesario y espontáneo de una actitud que llama socialista. Si esta es primera, el ser poeta se desprende de ella como otra labor del colectivo. De nuevo, plantea como falsa la paradoja de la libertad estética de una literatura comprometida en «Ejecutoria del arte socialista»:

Solo ese creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad. El poeta socialista no ha de ser tal únicamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes y hasta cuando

²¹ *Ib.*, p. XX.

duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa²².

Como puede verse, esta sensibilidad define una conducta política (como la llamó en «Literatura proletaria») que admite la posibilidad del fracaso y del error, sin poner en cuestionamiento la condición socialista ni la del artista «pleno». Ser revolucionario en el ámbito del arte, tanto como en la política, entonces, es asumirse al centro de dos fuerzas opuestas que tienen como eje la sensibilidad social. En «Función revolucionaria del pensamiento», Vallejo habló de una fuerza centrífuga, que sería la política, «doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social», y una centrípeta, que sería la artística, que hace ir al artista en «contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual». Y ambas opuestas entre sí, más allá de tener un mismo centro, ya que la primera es la «resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada», mientras que la segunda «escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad»²³.

Quizás la conclusión a todas estas dicotomías era, para Vallejo, que el poema producto de una sensibilidad social respondía por igual a las exigencias de espontaneidad creativa, voluntad política y necesidad estratégica militante. Una propuesta de libertad comprometida, de armonía entre arte y sociedad, personalidad y responsabilidad social, que parece haber alcanzado concreción en su propia obra, ya desde los días prepolíticos de *Trilce* (1922). Es así como interpretamos lo que expresó el poeta-ensayista en «Escollos de la crítica marxista», aprovechando una cita de Rosa Luxemburgo, donde afirmaba que la reunión profunda de sensibilidad, arte social y compromiso político se daba cuando el trabajo artístico estaba basado en materiales propios de inspiración popular: «Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que recomienda».

²² *Ib.*, p. 381.

²³ *Ib.*, pp. 372-373.

POIESIS SUBALTERNA

La crítica de la literatura social creó una falsa paradoja: un énfasis sobre los contenidos —es decir, del orden de los significados—, arruinaba el poema. Según esto, su supuesta atadura impedía la eficacia de la literatura, arrastrando con ella los valores estéticos. A esta asunción, en exceso generalizada, se agregó el que la poesía social ofrecía una visión previsible del mundo, sugiriendo equivalencias en las obras de los diversos escritores, reducidas a fraseología militante. Desde lo testimonial, que plantea una cierta carencia voluntaria de elaboración estética como mimesis de lo real, del acto del habla, la presencia de referentes de grupos subalternos, simbólicos o no, en cambio, serviría para coaptar, falsear y, paradójicamente, falsear el ascenso de dichos sectores, al imponer la representación artística sobre lo representado. Sin embargo, podemos entender esto como materiales, en el sentido que le da Vallejo en la cita comentada, que redirigen la mirada a percepciones diferentes, hacia formas de comportamiento y maneras diversas de existir. En efecto, hay una atención particular sobre los contenidos, pero que se potencian a través de lo estético, como en cualquier otra poesía.

Más allá de esto, no es una literatura dirigida necesariamente a un público subalterno, ni es este el lector implícito del poema. Tampoco fueron lectores subalternos los interlocutores privilegiados de estos medios, revistas o libros, incluso cuando pudieran llegar a ellos. Por eso, en términos estrictos pero generales, no privan intenciones didascálicas, sino más bien un manifiesto interés en disputar el dominio del terreno propio de lo estético, el campo literario. Luchas que —como Mariátegui advirtió en relación con las indigenistas— no era la de ellos, sino que las precedía y las acompañaba. Literatura mestiza, afirmó, pero que abriría paso a la autorrepresentación si llegara a conquistarse. En este sentido, las revistas y los poemas imaginaban la sociedad que se deseaba construir, y el papel que tendrían en ella los grupos populares y, a su lado, los poetas.

En cuanto a ser literatura de sociedades complejas y no conciliadas, da cuenta de una conciencia común que apela a gestos

similares en comunidades radicalmente diferentes, cruzando esperanzas y frustraciones. De aquí el intento de cambiar los valores índices de la cultura hegemónica —los del mismo arte—, hacia nuevos referentes populares y continentales. La táctica, quizás no del todo declarada, fue configurar un otro que partía del conquistador español, el primer sujeto de dominación colonial, el propietario criollo del XIX como su extensión, y el gamonal o el explotador de turno, el capitalista nacional, el dictador o el Estado y sus aparatos represivos, hasta llegar al imperialista norteamericano. La construcción del enemigo dejaba ver continuidades históricas, dominados y dominadores, sobre la superficie del poema, resemantizando la idea de una Latinoamérica que aglutina equivalencias y reclamos. Un posicionamiento del discurso literario y, desde allí, de sus posibilidades ideológicas.

Podemos entender este conjunto de poemas como una comunidad de estrategias equivalentes, un hablante común, un macroautor o macropoeta —idea de González Echevarría, en su estudio sobre los escritores de la guerra en España— interpelado por un destino mayor. Sin pedir aquiescencia, participa escribiendo, asume el acto de intervención y, a la vez, se otorga a sí un lugar en el mundo. Este gesto instala Latinoamérica en el centro del discurso internacional. Es un espacio condicionado y diseñado por esperanzas sociales y colectivas de carácter histórico. Más que intérprete, con este acto, el poeta se otorga definición a sí mismo. Habla no solo de sus circunstancias, sino que también las inscribe en una problemática mayor. La poesía se propone como vía de inserción de sí y de su contexto. La modernidad y las vanguardias, como fenómeno internacional, igualan la posibilidad de percibirlo como compartido, sin considerar las verdaderas asimetrías. Se ejerce sin esperar el convite. Se articula lo nacional, lo continental y lo internacional en un solo tramado y desde la misma periferia. Para ello, el escritor se abre a una diferencia constitutiva, se autodefine por los bordes de sus subalternidades internas. No niega su historia, sino que la expone en términos de igualdad descolonizadora. Se comienza a responder, simultáneamente, a las mismas variables sociales, países pobres y ricos, todo enmarcado en los conflictos populares, que cobran esperanza gracias a la experiencia

soviética. La conciencia de compartir preguntas y soluciones. El poeta y ensayista peruano Esteban Pavletich, ya en 1927, lo resumía así: «En la actualidad no se puede hablar sin miopía de problemas exclusivos de América, Europa o Asia. No hay más que un solo y único problema, el de los oprimidos del mundo, clases y pueblos (...)»²⁴.

Entonces, gestos de autoridad y no de subordinación. Autonomía política y simbólica, desde el poema, ubicando en un centro ideal de la sociedad al obrero, al campesino latinoamericano, a la mujer trabajadora, al indígena andino o al negro caribeño. Exigiendo la liberación de Puerto Rico o la defensa de la República española. Se expone la comprensión de una historia propia, su ámbito circunstancial, como hecho que responda a un acontecer del mundo entero. Estos poemas marcaban presencias y definiciones que buscaban impedir que se restringieran los actores de las nuevas negociaciones geopolíticas, como de hecho sucedió luego de la guerra civil española y se ratificó con la nueva Guerra Mundial. Poetas y poesía se anticipaban a una nueva precarización de Latinoamérica en el tramado internacional, que tardaría en redimirse.

La voz, así, no es la del poeta, sino la alteridad que habla, se expone la exclusión de una parte importante de un colectivo con una fuerza cultural que se muestra avasallante. Más que recurso retórico o estético, es una definición de peculiaridades que tensionan al interlocutor mayor, la propia literatura, la misma lengua en la cual se expresa. Se exige que esta participación sea en el marco del internacionalismo socialista o comunista, trotskista, anarquista, continentalismo aprista, etcétera, pero en el mismo ámbito de modernidad central occidental, con la conciencia de que esta es hegemonícamente blanco-europea, industrializada, urbana, letrada. Distante del siglo XIX, es la diferencia y no la propuesta de igualdad la que se usa como táctica de participación. Se desterritorializan los mecanismos fundantes y, desde allí, se intenta una reterritorialización de la literatura.

²⁴ Esteban Pavletich, «Hacia nuestra propia estética III», *Boletín Titikaka*, n.º 16, nov., 1927.

También se desea despertar una humanidad amenazada por el fascismo, con la ilusión de una revolución que no llega. De esta manera, el discurso social vanguardista planteaba la avanzada de grupos populares como alternativa, llamando la atención sobre ellos, sin sopesar su signo ideológico, que se da por descontado. Un matiz de lo político que, si todavía no era exitoso, no necesariamente era imposible dentro del ámbito de las negociaciones simbólicas de entonces. Podemos pensar —con Perus— que estos poemas marcaban un avance dentro del ámbito de la cultura dominante, como una forma de «desarrollar y orientar los contenidos de la cultura nacional en el sentido de sus propios intereses y anhelos»²⁵. Es decir, un acto calibanesco de la literatura y del arte. Ya lo había dicho el mismo Pavletich, en 1927, sobre otro poeta, el peruano Alejandro Peralta:

En la lucha de nuestros pueblos por conservar, o reconquistar, su autonomía, es imperativo mover todos los resortes, aun los más insospechados. Simultáneamente con la penetración económica y el control político, la obra de arte, la religión, la lengua, son otras tantas válvulas de asimilación pacífica imperialista. Izar en las astas estéticas lo vernáculo, lo autóctono, entregando al alma de los pueblos lo que en ellos hay de belleza inédita elevada a la categoría de símbolo, es clausurar uno de los plurales caminos que nos arrastran al coloniaje. Aquí una ancha misión para los jóvenes artistas de nuestras vigilantes filas intelectuales, que Peralta inicia en el Perú, y para América, donde «hasta 1919 nadie había pintado siquiera un maguey»²⁶.

El énfasis en lo subalterno no apuntaba a destacar carencias, como lo había hecho la literatura costumbrista y el criollismo, diferencias con una normativa hegemónica, sino que profundizaba sus potencialidades. Espacios de mayor participación. Se nombraba el fracaso de lo nacional, expresando, con la misma

²⁵ Françoise Perus, *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, Casa de las Américas, La Habana, 1982, p. 53.

²⁶ E. Pavletich, *op. cit.*

constitución de esa diferencia, el diagnóstico de una hegemonía nacional e internacional enferma. Es decir, se apelaba a un ordenamiento inclusivo mayor, supranacional, que superara las divisiones de la exclusión y la desigualdad producto de la dominación histórica. Y como carga reprimida que anuncia lo posible, lo verdaderamente significativo, hace fondo en el poema. Sombras que existían y se dejan ver, bajo las sombras del volcán.

Tiempo segundo

A PESAR DE LAS CENIZAS

Poesía de vanguardia.
Aldabonazo en las conciencias,
no piruetas en el espíritu.

MARIBLANCA SABAS ALOMÁ

CORPUS COLECTIVO

LOS POETAS AQUÍ TRATADOS TUVIERON trayectorias políticas y militantes muy diversas, y durante los mismos años de elaboración de estos poemas, se vieron forzados a la clandestinidad, sufrieron cárcel o exilio. De hecho, Serafín Delmar fue acusado de un intento de magnicidio del dictador peruano Miguel Sánchez Cerro, por lo que sufrió diez años de reclusión. Juan Antonio Correjer, poeta-líder de la gesta por la autonomía de Puerto Rico, también fue a parar a una cárcel de los Estados Unidos. Esteban Pavletich, poeta-internacionalista, realizó actividad política en casi todo el continente y fue secretario de Augusto Sandino en Nicaragua. Raúl González Tuñón y Gonzalo Humberto Mata, militantes de convicciones marxistas, hicieron expreso énfasis político en sus obras. Se destaca la beligerancia femenina de la peruana Magda Portal y la uruguaya Blanca Luz Blum, poetas y críticas, directoras y promotoras de revistas de vanguardia. Con respecto a sus variadas proveniencias sociales, Regino Pedroso fue literalmente un poeta proletario, así como Luis Franco, campesino. En la medida en que pueda generalizarse, la mayoría pertenecía a los sectores medios volcados a las luchas sociales de distinta forma y variada intensidad.

Se pudiera pensar el conjunto como un movimiento poético continental de gran vitalidad, si bien no hubo entre ellos más lazos que los planteados por las revistas en las cuales aparecían. Como es evidente, tuvieron suertes críticas posteriores muy distintas. Neruda

y Paz obtuvieron el Premio Nobel de Literatura y la fama internacional que se desprende de ello, mientras que Vallejo y Nicolás Guillén fueron canonizados con cierta prontitud luego de sus muertes, y su difusión ha superado las fronteras del campo literario y los bordes continentales. Otros, en cambio, han sido leídos en el ámbito literario latinoamericano, como Alberto Hidalgo, Pablo Antonio Cuadra, Pablo de Rokha, González Tuñón, Jorge Carrera Andrade, Alberto Guillén y Manuel Maples-Arce, si bien considerados autores fundamentales de las vanguardias históricas en sus respectivos países. En fin, escritores como Omar Estrella, G. Humberto Mata, Luis de Rodrigo, José Varallanos, Luis Franco, Nicanor A. de la Fuente, Clemente Soto, Fernán Cisneros y C. Gutiérrez Cruz son casi desconocidos fuera de sus restrictivos contextos nacionales, incluso Delmar prácticamente desapareció, luego de haber tenido una presencia muy destacada en la época.

Con respecto a las revistas que sirvieron de base para este trabajo, equivalentes en sus planteamientos sociales, ofrecieron perspectivas y énfasis literarios diversos marcados por la impronta que les daban sus directores, casi todos con renombre intelectual y político. *Amauta* ha sido la publicación periódica más influyente en la historia del continente. Creada y dirigida por José Carlos Mariátegui, quien fue el iniciador del pensamiento marxista en Latinoamérica, y uno de los ensayistas más destacados en la historia del continente. La revista limeña ofreció treinta números, desde septiembre de 1926 a mayo de 1930, año de la muerte de su fundador, luego de lo cual salieron aún dos ediciones, hasta que desapareció en 1932.

El vocablo «amauta» significa en quechua «maestro», «guía», «líder», lo que indica el sentido orientador que asumía la revista, además de presentar marcadas inquietudes indigenistas. En ella aparecieron los textos principales del mismo Mariátegui y muchas colaboraciones de reconocidos intelectuales españoles y latinoamericanos, entre quienes destaca César Vallejo, quien publicó en sus páginas algunos de sus más influyentes ensayos sobre literatura y sociedad¹. Se incluyeron traducciones de autores de

¹ Se ha estudiado, particularmente, la influencia de Mariátegui en el pensamiento de Vallejo, si bien habría que investigar a la inversa, del poeta-

otras lenguas, secciones sobre artes plásticas y un notable apoyo iconográfico. Su tiraje fue de tres a cuatro mil ejemplares. Jorge Schwartz resume el horizonte intelectual de esta revista:

Amauta se caracteriza por el compromiso con las clases indígenas sin representación política, la lucha por la reforma agraria, la denuncia del creciente imperialismo norteamericano actuante durante el gobierno de Leguía y otras reivindicaciones de orden social. Esto no impide su apertura hacia el pensamiento más radical de la época: tanto el hispanoamericano (Neruda, Diego Rivera, Silva Herzog, Borges) como europeo (Freud, Barbusse, Trotski). De mucha importancia es el espacio que dedica a la vanguardia internacional (Marinetti, Breton) y a la peruana, representada por la poesía de Vallejo, por el indigenismo vanguardista de Alejandro Peralta, por el experimentalismo de Carlos Oquendo de Amat y por el surrealismo de Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro².

El *Boletín Titikaka* fue parte de la editorial peruana del mismo nombre, Puno, cuyo propietario era Gamail Churata, expresión del grupo Orkopata, que también dirigía. Comenzó su actividad en agosto de 1926, a raíz de la publicación del poemario *Ande*, de Alejandro Peralta, hermano de Churata. Su etapa inicial llegó a término en agosto de 1928, y continuó luego desde diciembre de ese año hasta agosto del siguiente, ofreciendo su número final en junio de 1930. En total fueron treinta y cuatro ediciones. Esta publicación se interesaba en el neoindigenismo o «indigenismo de vanguardia», como lo definió Cynthia Vich.

La bonaerense *Contra*, por su parte, lucía el subtítulo de «La revista de los franco-tiradores. Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones», dando una percepción editorial paradójicamente abierta, que marcaba una diferencia con la posición socialista de Mariátegui, pero con resultados equivalentes dentro de una pluralidad de izquierda. Fue fundada y dirigida por Raúl González

ensayista sobre el mismo *Amauta*, al menos en lo que concierne a aspectos estéticos.

² J. Schwartz, *op. cit.*, pp. 37-38.

Tuñón, y se publicó de abril a septiembre de 1933, logrando ofrecer apenas cinco números. Esta publicación quedó suspendida cuando encarcelaron al poeta-director por su poema «Las brigadas de choque», y fue acusado y procesado por «incitar a la rebelión».

En muchos sentidos, de todas las revistas estudiadas, *Contra* es la que expresa el vínculo vanguardista más evidente. Su sola presencia impugna, en particular por ideológica, la supuesta imposibilidad del encuentro entre literatura e intereses sociales. De hecho, no hubo mayor oposición con la estética de la otra importante revista argentina de esos años, *Martín Fierro* (1924-1927), en la cual aparecieron escritores emblemáticos como Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges³. Según Saítta, *Contra* «buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios»⁴. Nuevas lecturas críticas, en particular la de Beatriz Sarlo, han desmontado la confrontación entre el grupo martinfierrista de Florida y los escritores sociales de Boedo, haciendo mención a sus publicaciones:

Desde un punto de vista, entonces, *Contra* es el fin del martinfierrismo y, desde otro, su continuación. El fin porque la escisión entre estética y política es reemplazada, en *Contra*, por un programa unificador que supone una relación de transparencia e inmediatez entre ambas esferas. La continuación porque el espíritu de ironía y ruptura del martinfierrismo encuentra, extrañamente, un eco en esta publicación de izquierda.

Frente al reformismo y el distribucionismo de Boedo, *Contra* es extremista. Frente al localismo, universalista: lo nacional no integra el programa estético y las particularidades

³ Borges también escribió poemas de vanguardia social, en su juventud, que fueron publicados en revistas españolas; incluso, uno dedicado a «Rusia», que apareció en la revista *Grecia*, de Sevilla, en 1920: «Mediodías estallan en los ojos / bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres / y el sol crucificado en los ponientes / se pluraliza en las vocinglerías / de las torres del Kremlin» (J. Schwartz, *ibid.*, pp. 86-87).

⁴ Sylvia Saítta, «Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*», Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2005, p. 13.

nacionales solo podrán desplegarse como «forma» del arte cuando las condiciones creadas por la revolución hayan implantado dimensiones internacionales verdaderamente justas. Este discurso proyectado hacia el futuro tiene, sin embargo, la convicción de que ese futuro ya es parte del presente; de allí su seguridad y su optimismo. *Contra* se desentiende (a diferencia de Martín Fierro) de todas las versiones sobre el pasado argentino: trasmite una profecía sobre el porvenir de la humanidad en la cual, por añadidura, el arte tiene un lugar asegurado⁵.

En cuanto a *Repertorio Americano*, llevaba el subtítulo de «Semanario de cultura hispánica. Revista de la prensa castellana y extranjera. De Filosofía y Letras, Artes, Ciencia y Educación, Misceláneos y Documentos». Fue el medio de prensa cultural más amplio de toda la primera mitad del siglo, la publicación más ambiciosa en términos periodísticos de este corpus, y, en mucho, la más duradera. Fue fundada y dirigida por Joaquín García Monge, en San José de Costa Rica, en 1919, y existió hasta 1958.

Aunque con una fuerte presencia de temas y autores centroamericanos, mostraba un evidente sentido continentalista de tendencia popular y socialista. Aparecen en sus páginas los más relevantes intelectuales y políticos americanos, en un encuentro generacional, con textos de José Vasconcelos, Max y Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Raúl Haya de la Torre, Jorge Basadre, Baldomero Sanín Cano, Salvador de la Selva, Miguel Ángel Asturias, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, José Rafael Pocaterra, Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos, Rómulo Betancourt, José Ingenieros, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, etcétera. Se publicaron frecuentemente, además, análisis de los gobiernos de la época que mostraban un temprano interés por el ascenso del fascismo en Europa. Se seguía el desarrollo cultural e intelectual español, pero también político, con especial interés en la dictadura de Primo de Rivera, contando con una notable participación de autores hispanos, en particular, textos de Juan

⁵ B. Sarlo, *op. cit.*, p. 150.

Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Américo Castro, Azorín, Manuel Machado y Adolfo Salazar, entre otros. Particular respaldo le dio la revista a Unamuno, en 1924, cuando fue expulsado de la vicerrectoría de Salamanca por enfrentarse al rey y al dictador. De igual modo, se prestó atención a las relaciones continentales con Estados Unidos, discutiéndose con detalle la Doctrina Monroe, hacia mediados de la misma década de los veinte.

Es la revista con textos de mayor variedad estética de todo nuestro corpus, gracias a su larga permanencia. Aparecieron allí muchos modernistas y posmodernistas que dominaron el campo cultural latinoamericano, hasta principios de los años veinte. Se publicó la «Oda a Roosevelt», de Rubén Darío, y durante meses, salió en sus páginas *La edad de oro*, de José Martí. Hacia 1924, lenta y progresivamente, comenzaron a aparecer nombres vinculados a las vanguardias, así como textos de facturas más osadas.

La Revista de Avance fue publicada en La Habana, desde marzo de 1927, y contó con cinco editores fundadores: Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello. Aunque los vínculos políticos eran bastante evidentes, la poesía que se incluye en sus páginas no destaca por contenidos sociales. Además, Roberto Fernández Retamar afirmaba de ella que tampoco «puso su acento en lo poético, y acogió en su principio indistintamente versos posmodernistas o vanguardistas, aunque hacia el final de su breve existencia se limitó a estos últimos»⁶. Llegó a su fin en septiembre de 1930, cuando Marinello fue hecho preso a raíz de una manifestación estudiantil en contra del régimen de Gerardo Machado. Se impuso censura de prensa, a la que la revista respondió con un editorial en el que explicaba por qué se autoclausuraba: «para no someterse a esa medida, suspenderá su publicación hasta que el pensamiento pueda emitirse libremente»⁷. El poeta, desde su propia experiencia editorial, ratificó la búsqueda continentalista de esta publicación:

⁶ Roberto Fernández Retamar, «La poesía vanguardista en Cuba», en: *Los vanguardismos en la América Latina*, O. Collazos (comp.), Casa de las Américas, La Habana, s. f., 1970, p. 317.

⁷ *Revista de Avance*, 15 de septiembre, 1930.

En lo esencial, no puede aceptarse que fuera europeizante una revista que mantuvo, desde el primero al último de sus números, la preocupación de dar con caminos que condujeran a una obra cubana y latinoamericana. Habría mucho que imaginar sobre el cubanismo y el americanismo satisfactorio para alguno de los editores de la *Revista de Avance*, pero el hecho de indagar el modo de ofrecer lo nuestro a distancia de lo europeo es cosa innegable⁸.

En fin, la revista peruana *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, con el subtítulo de «Arte y doctrina», tuvo la peculiaridad de ir cambiando su denominación en contra de la idea de su propia continuidad. La primera y la última estuvieron dirigidas por Magda Portal, y las otras dos, por Serafín Delmar. Fue la más propiamente vanguardista del conjunto, y la de más breve duración, desde octubre de 1926 hasta marzo de 1927, cuando el gobierno del dictador Augusto Leguía inventó un complot comunista para encarcelar a Mariátegui y expulsar a una «docena de subversivos». La misma Portal comentó: «El episodio interrumpió en forma violenta la aparición de la pequeña revista, cuya premisa se dirigía a crear vínculos entrañables con la pugnaz intelectualidad de América, rompiendo fronteras artificiales ante la insurgencia de la inteligencia creadora»⁹.

LAS FALDAS DE LA TIERRA

En términos del uso de recursos vanguardistas, reducidos a una suerte de instrumental que se fue sistematizando y en algunos casos agotando, la poesía social latinoamericana no presenta características diferentes al resto de la manifestación artística. Si bien el corpus se define por una penetración de la temática social, incluso,

⁸ Juan Marinello, «Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina», en: *Los vanguardismos en la América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 334.

⁹ Magda Portal, «Una revista de cuatro nombres», en: *Hueso Húmero*, n.º 7, oct.-dic., 1980, p. 103.

en tensión, hace naufragar la comunicación racional, al cuestionar sus cometidos mera y supuestamente proselitistas. Muchos de estos textos apelan a prácticas extremas de lenguaje. En el plano del vocabulario, se presentan neologismos, que incluyen palabras de proveniencia indígena o afroamericana, además de localismos desconocidos para la mayoría de los lectores. También, hay cambios en la ortografía y manejo de la escritura con aparente propiedad plurisémica o aglutinante (v. g. «hojal», a la vez hoja y ojal). En la gramática, se observa la torsión de funciones sintácticas, además de nombres adjetivados o verbalizados, cambios de género, rupturas frecuentes y radicales del sentido lógico y de causa-efecto. En la disposición gráfica, se intensifica el uso de caracteres tipográficos y se cuida en particular el espaciado, sin llegar al caligrama. En la versificación, hay formas libres y metros irregulares, gusto por la asimetría, tanto formal como sonora, si bien con una presencia ocasional de versos clásicos, igual que ritmos internos, que parecen incontrolados en los poemas más débiles.

Algunas veces priva el tono coloquial, narrativo, con uso frecuente de ironías y humor, lenguaje beligerante y hasta el insulto. De manera relevante, uno de los más tempranos poemas es «Carta»¹⁰, del nicaragüense Salomón de la Selva, que ha sido considerado por José Emilio Pacheco como la apertura de la poesía continental vanguardista. Destaca su modo conversacional y directo, despejado de retórica, que el poeta-crítico considera la marca inapelable de una nueva poesía. Esta surgía, como se desprende de su propia anécdota, de la participación del poeta en la Primera Guerra Mundial:

Ya me curé de la literatura.
 Estas cosas no hay cómo contarlas.
 Estoy piojoso y eso es lo de menos,
 De nada sirven las palabras.

Así, en este poema, literatura es enfermedad, quizás refiriéndose a la propia estética posmodernista, a la que volvería De la

¹⁰ *Repertorio Americano*, 21 de agosto, 1922.

Selva al sanar los efectos del conflicto. Interesa que esta negación está ratificada en el tono del texto, como negación y borramiento del efecto literario. No puede contarse el trauma de la guerra, el dolor y las condiciones precarias, pero se dice, paradójicamente, a través de otra artificialidad literaria, el poema-carta, ofrecido como forma renovada. «De nada sirven las palabras» para nombrar lo que quiere nombrar como conmoción y alteración del decir. Sin embargo, cercanísimo del hablante, el poeta desacraliza su propia muerte de manera jocosa e irreverente. Como un distante remitente, polariza batalla y hogar:

Cuando me escribas, dime
por qué hay calor y frío.
¡Fuera horroroso
morirme en la ignorancia!

Y reitera el motivo variado, enfatizando su sentido formal hacia al final del texto:

Cuando me escribas dime
cómo se es valiente.
¡Fuera horroroso
morirme en la ignorancia!

Es de la muerte en la guerra de lo que habla, de la oscuridad amenazante, del temor a los destellos de las bombas y a los disparos, las balas mismas nombradas sin subterfugios.

Y me han brotado mil sombras
rápidas en los pies.
Y se han ido estirando
más veloces que un sueño;
y después han corrido
de nuevo a mis zapatos.

Sin embargo, esa guerra mundial no llega a constituirse como tema de la poesía latinoamericana, por razones de la distancia incluso

cultural con los hechos. Una relación pasiva, en todo caso, que se expresa a través de efectos económicos, ya que el desabastecimiento que ocasiona el esfuerzo bélico favoreció luego la subida de precios de las materias primas de los países periféricos. Definitivamente, fueron otras las preocupaciones sociales, atravesadas por una abstracción simbólica, más que reflexiva, de la Revolución soviética. De la Selva fue, así, una experiencia significativa, pero única e individualizada.

Los argumentos tratados en estos poemas sociales de vanguardia son muy amplios, y abordan una gama de sentimientos y afectos diversos que resisten cualquier categorización estricta. No obstante, se pueden pensar algunos núcleos temáticos que se mezclan y de manera evidente se superponen. Uno destacado tiene que ver con el sentido del trabajo y, desde ahí, con la imaginación de un colectivo. En los textos más interesantes a este respecto, se rescata el sentido comunitario de los pueblos indígenas y campesinos, lo que se contrapone al trabajo alienado del mundo capitalista, marcando el sentido de solidaridad y de la humildad del hombre ante la naturaleza. Es el contacto con la tierra que aparece como escenario, pero también como sujeto.

Sin obviar cierta carga esencialista, es central el énfasis sobre vínculos con la tierra, sobre la cual se estructuran las formas de vida de los grupos indígenas, y de donde surgen sus manifestaciones mágico-religiosas, la economía tradicional, los acuerdos de colaboración para las faenas, en fin, su percepción de mundo. Poesía que, al no estar elaborada por los propios indígenas, hace negociaciones evidentes de contenido y de función, pero evocando una cosmovisión específicamente andina. Muchas veces, los poetas retratan las más sencillas labores del campo, haciendo énfasis en la participación de la mujer, a veces como mensajes de amor a pastoras, agricultoras, sencillas trabajadoras de las montañas, con tentaciones pastoriles, como en el complejo lirismo de los poemas de Peralta.

Es interesante en este núcleo temático el que, a través de diversos recursos poéticos, se establezcan equivalencias entre individuos y un anónimo popular. El nombre propio se torna común, se iguala a su colectivo sin borrarlo, porque las relaciones permanecen

c a m i n a c a m i n a I N D I O
 al viento tu ovillo de leguas
 el silico se ha desertado del batallón por su pedazo de tierra
 al ayllu le están ardiendo las manos
 a ver si me hunde el camino camino adelante
 allá están el santiago el eugenio el benedicto
 dientes filudos de morderse el labio

DERREPENTE LAS CORNETAS HACEN CAER A PEDAZOS EL CIELO

Las referencialidades existenciales de cada uno se transforman en biografía colectiva del hombre común, y el común de los hombres cobra rostro popular. La recluta que afecta la contribución del indígena a su grupo, se torna entonces negación e imperativo de deserción, también de supervivencia. El poemadad es intención central de una poética que quiere recoger y recogerse en el colectivo.

El peruano Alberto Guillén, en «Overall»¹⁴, dedicado a Peralta, se inmiscuye en una relación de complementariedad entre colectivo y trabajo. Su identificación no es solo un recurso poético, sino una redefinición de la escritura, entre trabajo intelectual y manual, que a la vez radicaliza su voluntad de luchador social. El oficio literario recibe una interesante torsión hacia lo femenino, como lo que gesta nueva vida, entonces andrógina:

tú te pusiste al cuello mi mirada
 soi un poeta
 casi una mujercilla paridora
 de huevos de águila

jornalero
 embetunada tengo la frente
 de versos de horizontes y de pájaros.

¹⁴ *Ibid.*, marzo, 1927.

En «Kantutas»¹⁵, el también peruano Luis de Rodrigo sobrepone el tema amoroso de la joven pastora, que protagoniza el poema, a su dedicatoria a Blanca Luz Brum, «gran espíritu». Usa referencias infantiles para expresar crecimiento y potencialidad, cruzando a la vez el paisaje andino. De aquí, la idea de amanecer, de acción germinadora. Paisaje y personaje se mezclan, se hacen uno, con recursos animistas que humanizan la tierra: «raíces sangres», «Ojo vidrioso del Titikaka», y hace del cuerpo un escenario de hechos naturales: «te rodea la cintura el infinito de la pampa». Y se hacen interesantes intercambios:

Ayer llovería cuando hoy tienes
el arco-iris en tu rebozo.

TE REGALO ESE ABANICO DE MONTAÑAS
PARA CUANDO ARDAS EN LA FIESTA DEL KAPO.

La tierra y el trabajo, la montaña y sus habitantes, lo femenino es la posibilidad provocadora y el futuro esperado que dan idea de reclamo, de exigencia:

Levantaremos el grito de colores estivales
hasta las rocas peladas que nos claman vida

Para concluir a gritos de mayúsculas:

¡AQUÍ NO SOMOS SINO REMOLINOS DE FUERZA!

TRABAJO Y TRABAJADOR

Relacionado con lo anterior, un grupo significativo de poemas, de superficie más politizada y casi panfletaria, plantea también el trabajo en términos revolucionarios, concentrándose en las disputas contra la explotación. En ellos, la afirmación social se enfrenta a su desvirtuación alienada, busca revertirlo como

¹⁵ *Amauta*, enero, 1928.

constructor de un futuro esperanzador. Se romantiza el sujeto de la revolución proletaria, obviando la precariedad numérica de obreros concientizados en un continente básicamente carente de industria y con persistencia mayoritaria de masas campesinas, sin mayores recursos. Subalternidad urbana, sin atención del Estado, dedicada a los pequeños oficios, a la labor humilde.

Delmar, en «Itinerario de viaje»¹⁶, incorpora un tema recurrente, la huelga, el sindicato, las formas de conquistar cambios radicales:

Las chimeneas de Lima embanderadas de huelgas
ya tienen escrito en sangre el 23 de mayo
que nos saluda
a ciudad con afiches murales de miseria tiende
su mano de despedida con el trapo de la niebla—
hasta luego— y apreté la costa en mis manos
mientras los pitos rasgaban el cielo donde se ha
escrito la R e v o l u c i ó n

Y de nuevo, es esta la que borraría las diferencias nacionales, desde un abajo subalterno supranacional que recalca la aspiración marxista:

Camaradas de Suramérica
aquí se siente que México es nuestro—
los indios estiran el sol desde los Andes
desparramando en el campo semillas de libertad
y el grito —tal vez el GRITO más fuerte de la Revolución
Alzad las manos trabajadores:
la huelga es el único ángulo mayor de donde
salen ondas a morder el paso de los siglos

Otro peruano, Fernán Cisneros, en el poema «Puerto»¹⁷, le da carácter épico:

¹⁶ *Ibid.*, enero, 1928.

¹⁷ *Ib.*, nov.-dic., 1928.

los trabajadores desanudan sus músculos
 en favor del capitalismo
 ¡mañana será en contra!
 en el lago de los ojos de las mujeres
 están corriendo una regata
 los pañuelos de la despedida

Brum, por su parte, en «Revolución»¹⁸, le da un tono religioso, partiendo de la imagen de un Cristo invocado por el movimiento revolucionario, que conducirá al crepúsculo de los tiempos del capitalismo. Así, subsume la experiencia popular:

Trabajo – justicia – amor
 tu trinidad maravilla
 a las criaturas.
 los horizontes absortos
 van siguiendo tus pasos
 nosotros llevamos en la frente
 tu bandera de gracia

En cambio, Carrera Andrade, en «Dibujos del hombre»¹⁹, habla de la vida del explotado en un sentido más general:

Agobiado de climas,
 orientado entre torres, chimeneas y antenas,
 viajero cada día en su ciudad,
 náufrago desde las cinco
 entre una vegetación eléctrica de avisos

Pero no reduce el todo al obrero, «amaestrador de máquinas», que padece la fábrica, sino que lo lleva hacia otros oficios:

Florecen en sus manos
 itinerarios de trenes y de barcos.

¹⁸ *Repertorio Americano*, 13 de agosto, 1927.

¹⁹ *Ibid.*, 27 de febrero, 1937.

Volviendo a la ecuación internacionalista, para unir a los proletarios de todas las naciones, incluyendo los de diversos países del continente, que en ese sentido no presenta disparidades, Carrera Andrade plantea una geografía mundial de la dominación:

El hombre grita
 en México y Berlín, en Moscú y Buenos Aires
 y sus radiogramas cubren el planeta.

Y los hace huéspedes del mañana, humanizado y comunista:

Y se levanta el Hombre inventor del futuro,
 circundado de máquinas, carteles de Lenin, planos de Nueva
 [York
 y panoramas del mundo.

Raúl González Tuñón fue uno de los más radicales de todos los escritores de este corpus, si bien casi panfletario. En su largo poema «Las brigadas de choque»²⁰, apostó por la superación del trabajo alienado, sin sacrificar los beneficios de la técnica, de la industria y, al contrario, propuso su captura para subvertir las relaciones sociales:

trabajo liberador
 la máquina redimida
 el arte puro de una sociedad sin clases.

Poeta militante, en términos estrictos, romantiza el trabajo industrial: «Solo es bello el horizonte cuando recorta miles de camisas obreras». Exige que la poesía sea parte de las reivindicaciones obreras. La orientación de un «nosotros los comunistas»:

Se llama «brigadas de choque» a las vanguardias
 de los obreros especializados.
 En la U. R. S. S., nombre caro a nuestro espíritu.

²⁰ *Contra*, agosto, 1933.

Poema abiertamente político, hace explícitos sus principios: «(Esto no es un poema, es casi una “experiencia”», para asumir la doble vanguardia en su superficie, identificando literatura y confrontación laboral, anticipando ya en términos el «anti-poema», que luego cobraría desarrollo mayor con Nicanor Parra:

Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera,
 las brigadas de choque de la Poesía.
 Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico
 de nuestra fantasía.
 ¡Especialicémonos en el romanticismo de la revolución!

El texto describe los disturbios sociales de Argentina en el contexto internacional, por un lado, con mención a la Alemania nazi y al fascismo que comenzaban en Europa, y, por otro, a la ilusión soviética. Poema que anticipa el *élan beatnik*, manifiesto de sedición, programa de acción:

Los social-demócratas, los católicos, los nacionalistas,
 tienen también el vuelo de los cuervos.
 Cerca de ellos, hay que destrozarlos con un tiro de escopeta.
 Porque ellos anuncian y provocan la peste en la tierra.

Reiterándolo a lo largo del poema, nombra todos los «contras» que fundamentan su rechazo al mundo de la burguesía, a su misma Buenos Aires, «que nunca ha dado un bandido perfecto / ni un gran poeta»:

Nosotros contra la democracia burguesa
 contra
 contra la demagogia burguesa,
 contra la pedagogía burguesa,
 contra la academia burguesa.
 ...
 Contra
 contra
 contra el criollismo inexistente y sin matices,

contra el folklore pueril y falso,
 contra el francesismo servil,
 contra las visitas tipo Keyserling, Morand, Tagore,
 contra
 contra
 contra los becados,
 contra los niños prodigio del confusionismo canalla
 de South América.

...

Contra
 contra
 estar contra
 sistemáticamente contra
 contra
 Yo arrojé este poema violento y quebrado
 contra el rostro de la burguesía.

Es su declarada «¡Guerra a la clase dominante!», con la
 poesía inmersa y surgida del pueblo:

Nosotros estamos de vuelta al pueblo,
 hartos de la cultura burguesa,
 ávidos de la dialéctica materialista.
 Solo en una sociedad sin clases será posible el sueño,
 lo abstracto, la intimidad con lo inverosímil y lo inventado,
 con Dios y con los otros mundos.
 Nosotros estamos de vuelta al pueblo
 y ya oímos las detonaciones que mañana
 os coserán contra las paredes.

El trabajo asociado a la misma rebeldía, muestra sus dos
 caras:

¡Dictadura para asegurarnos la libertad!
 la higiene
 la comodidad
 el club

Y concluye con la imposibilidad de los obreros de disfrutar de su propia creación:

Pasaron por la grandiosa montaña
 sin gozar.
 Sin frescura en los ojos para ver.
 Sin oler,
 sin oír,
 ¡¡sin ver!! ¡¡sin ver!!

AGÓN Y POESÍA

Otro núcleo temático aborda las aspiraciones populares y, a diferencia de la construcción de un colectivo anónimo, como en el apartado anterior, se enfatizan personajes con detalles histórico-biográficos específicos. Particular atención merecen los dictadores latinoamericanos, entonces, que copan el concepto de la violencia de esos años y metaforizan al enemigo histórico. Se nombra un protagonismo aberrado, con carácter emblemático, y se dice para que exista en la sucesión de equivalencias que crea el poema desde la Conquista, como hecho específico y reiterado. Su dinámica destructiva y asimétricamente vencedora es interpelada desde lo americano, se ubica en las dinámicas políticas nuevas, nacionales o internacionales, que también tienen antecedentes de resistencia. A la vez, el poema erige la posición del poeta ante los hechos, toma de partido y, como confesión de parte, se autodefine.

Otros asumen el argumento de la guerra, en particular las de independencia, en una continuidad que pasa por la Revolución rusa y llega a la civil española, con referencias diversas a la Revolución mexicana y los enfrentamientos guerrilleros de Centroamérica. De ahí se desprenden héroes y enemigos, históricos y coetáneos, en permanencia o continuidad, pero siempre armando el poema en términos de equivalencias. De manera peculiar, además se imbrican personajes reales y literarios —a menudo Don Quijote—, en una voluntaria construcción de espacios estéticos manipulados como espacios de esperanza.

No faltan, sin embargo, los lugares comunes de la consigna y la cita a la canción de protesta, buscando resignificación. Es la estrofa y el eslogan de las confrontaciones populares, incluso, con abiertas intenciones antiliterarias. La Internacional, el himno de los trabajadores, aparece al menos seis veces en la muestra y es insinuada otra dos más. La insistencia sobre sus primeros versos invita a la marcha internacionalista:

Arriba los pobres del mundo,
de pie los esclavos sin pan.

Es un ámbito complejo que mezcla realidad, ficción, literatura, historia y política del momento. Así, en «Poema»²³, Blanca Luz Brum aborda el fusilamiento de Sacco y Vanzetti y lo relaciona con Sacha Yegulev, el personaje de la novela de Andréiev:

Sacco y Vanzetti
trágica rosa de los vientos
giran hacia los 4 puntos cardinales
de la Revolución—
«los hermanos del bosque»
se esparcen por el mundo
¿no oís cantar las balalaikas?
Sacha Yegulev poeta, Sacha Yegulev obrero
Sacha Yegulev en cada hombre.

O evocando a escritores revolucionarios, como cuando Brum le dedica su «Poema rojo»²⁴ a Panait Istrati, comunista rumano que moriría poco más tarde, y de quien, también ocasionalmente, aparecen escritos en las mismas revistas. O el peruano Miró Quesada, en el «Poema en hoz a Máximo Gorki»²⁵:

campesino-poeta
en todas las mañanas de los pobres.

²³ *Amauta*, mayo, 1927.

²⁴ *Ibid.*, septiembre, 1928.

²⁵ *Ib.*, mayo, 1929.

Palabra nueva
 en los labios de los humildes.
 ¡CAMARADA DE CAMARADAS!
 Árbol amigo
 en todos los caminos de la revolución.
 Miserable y genial en tus veladas de hambre
 donde suena la tisis morada de las cárceles.

Hechos internacionales se mezclan con los continentales, equiparando condiciones de injusticia que buscan resolución conjunta. Hecho particular, de fuerte impacto en Latinoamérica, fue el asesinato por pena de muerte de un grupo de afroamericanos de Scottsboro, Alabama, injustamente acusados de violación. Tema central de dos poemas de este corpus. González Tuñón, en «Los nueve negros de Scottsboro»²⁶, expuso el racismo norteamericano a la par del atropello a las poblaciones indígenas argentinas. Un ritornelo, que es el título del poema, evoca la música del blues, remarcando el hecho:

Oh, cómo relucen los Nueve Negros de Scottsboro.
 Los Nueve Negros de Scottsboro
 aúllan mordiendo las rejas,
 están esperando la muerte
 los Nueve Negros de Scottsboro
 Oh, qué dientes blancos los Nueve Negros de Scottsboro.

En cambio, con carácter más bien catárquico, Brum sobredimensiona el lugar histórico, con interés político y poético, en su poema «24 de junio es la fecha»²⁷, encabezándolo con la sentencia «a los jóvenes negros de Scottsboro, acusados de haber violado a dos prostitutas blancas», y reclama:

Salvemos a los mártires de la lucha de clases
 Salvemos a los mártires de la lucha de razas
 Salgamos a la calle para pedir su libertad
 Salgamos a la calle bajo los sables de las dictaduras

²⁶ *Contra*, mayo, 1933.

²⁷ *Ibid.*, agosto, 1933.

De igual modo, se suman los conflictos obreros a los de raza, identificando la lógica de las injusticias norteamericanas con las de Latinoamérica. Para ello, la poeta ofrece una lista de enemigos propios que resumen el momento, y no son otros que los dictadores que copaban el continente, a principios de la década de 1930: Gerardo Machado, Plutarco Elías Calles, Juan Vicente Gómez, Luis Miguel Sánchez Cerro, Arturo Alessandri y Gabriel Terra. A estos, Alberto Guillén agrega a Leguía, nombrado en «Lamentación ante la momia de Pizarro»²⁸, en el cual identifica al violento porquero extremeño, convertido en despojo de la muerte en la propia catedral de Lima, con el dictador peruano entonces en el gobierno. En un irónico vínculo, le dice en segunda persona del singular: «Los yanquis te habrían consagrado un *self made man*». El texto se centra en el personaje vil, en su historia y sus felonías. Explota, entonces, la actitud traidora de Pizarro frente a Atahualpa capturado, como muestra de una de las formas de la ambición que permanecen. En cambio, el inca nombra la derrota, transmutada ahora en un «monedero» adulator y mestizo, «Tu mayordomo de tumba es un mulato». Reclamo a destiempo, busca actualización:

Nos está doliendo Cajamarca, como a ti te dolía
Dios en la uña de Atahualpa.

Y con doble intención: «Solo se ennobleció tu vida con tu muerte, Marqués», muestra su corrupción, su banalidad, la resistencia material sin sentido. Alegoría del poder que el poeta desprecia, sintiéndose más representado que identificado:

Y salgo mudo, como en mortaja, tengo vergüenza de tu gloria.
Y no le doy al mulato limeño una propina.

En cambio, Miró Quesada, en «Kipukamayo»²⁹ —el hacedor de quipús—, como si hiciera nudos de hilos distintos,

²⁸ *Repertorio Americano*, 29 de abril, 1933.

²⁹ *Amauta*, septiembre, 1928.

mezcla registros culturales y políticos, colocando de un lado Iglesia, influencia política y modernización norteamericana, virreinato y conquista españoles, explotación capitalista, y del otro, el indio real, humilde y pobre del Perú de entonces, con mayúsculas sostenidas:

ÚLTIMO VIRREINATO AMERICANO
CON CATÓLICAS MAJESTADES EN NUEVA YORK

Pasando, luego, a una suerte de redención de todos los tiempos en una utopía vengadora:

y no habrá más:
«CAMINA, POBRE INDIO»
porque sobrarán campanarios en la ciudad
para hacer balancear los cuerpos putrefactos
del gamonalismo.

El ecuatoriano Pedro Jorge Vera, por su parte, hace centro con la figura de otro dictador, desde el mismo título, «Epitafio a Sánchez Cerro»³⁰, y le dice, ambivalente:

No haces falta,
ni para que nos sigan matando por hambre,
ni para que nos sigan matando en Leticia.
Tampoco sobrabas.

Este poema está dedicado «al proletariado peruano», y en esto parece entreverse su posición en la disputa entre el Partido Comunista y el de Haya de la Torre, a través de una serie de equivalentes que se resuelven invocando *La Internacional*:

La revolución avanza
porque está en cada célula,
porque germina en la sierra,
porque vibra en Talara,

³⁰ *Contra*, julio, 1933.

porque es nuestra.
 Avanza
 sobre ti y sobre el Apra,
 «sobre todo»
 «... de pie los esclavos sin pan...»

En este núcleo habría que incluir los poemas de Juan Antonio Corretjer. En su «Regresemos a la montaña»³¹, hace una aparente llamada nostálgica al pasado idílico, pastoral, como recuperación de un Puerto Rico femenino, de corazón blando y tierna geografía, que sufre la violación, el dolor y el sacrificio del avance capitalista, urbano y moderno, resumido en Wall Street. En su conclusión, la vuelta al campo adquiere el doble sentido de los orígenes y el desprecio a la neocolonización norteamericana:

Y regresemos a la montaña,
 urna de nobles promesas,
 factoría de espíritus fuertes,
 donde se hace la patria
 con viandas y leche de vaca.

Corretjer, como si fuera un Martí vanguardista, escribe en camino a la cárcel norteamericana, dedicándole el poema «El preso»³² a Joaquín García Monge, director de *Repertorio Americano*. Se testimonia ahí su experiencia, con voces intercaladas, evocando el divagar de la mente en la soledad del aislamiento, en un diálogo disperso, casi caótico:

El tiempo, también, es una persona intocable.
 El tiempo es un rectángulo en el silencio.
 El tiempo es ocho pasos más un pensamiento.
 El tiempo es una mosca que zumba
 en la obscuridad
 sobre los ojos abiertos.

³¹ *Boletín Titikaka*, junio, 1929.

³² *Repertorio Americano*, 9 de agosto, 1936.

Aquí, hay que considerar las numerosas alusiones a la independencia de las naciones americanas, a veces en contradicción con los conflictos políticos de su actualidad. Entre dedicatorias y referencias, se sucede toda una gama de héroes, mezclando literatura y militancia. Desde Bolívar a Martí, líderes recientes, vistos como personajes compartidos por la historia americana, destacándose Emiliano Zapata, Farabundo Martí y Augusto César Sandino, quienes aparecen de manera recurrente. Sandino mantenía contacto directo con algunas de las revistas. Ejemplo de ello, una nota en la que da cuenta del apoyo económico de García Monge a su esfuerzo libertario:

Cuartel general del Ejército Defensor de la Soberanía
Nacional de Nicaragua
El Chipotón, Nicaragua, C. A., enero de 1929

Señor Joaquín García Monge
San José de Costa Rica

Apreciable señor:

Cábeme el honor de saludar a Ud. afectuosamente y hacer de su conocimiento que he recibido la cantidad de \$ 122,50 —ciento veintidós pesos cincuenta centavos— oro americano que por el digno medio de nuestro representante en el exterior, señor FROYLÁN TURCIOS, residente en Tegucigalpa, Honduras, se sirve usted enviarnos para el sostenimiento del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua.

Me es grato rendir a Ud. y a las personas que han dado su óbolo para darnos muestras de su solidaridad en la Causa que defendemos, nuestras gracias más expresivas.

Tengo a mucha honra suscribirme de Ud. fraternalmente.
Patria y Libertad.
(f) A. C. SANDINO³³.

³³ *Ibid.*, 23 de febrero, 1929.

En un poema del peruano José Varallanos, «Entusiasmo a manera de elogio»³⁴, dedicado a Pavletich, expresa en tono de mensaje y en otro poema-carta:

Un abrazo de mi sangre quiero que te estreche, Esteban.
 un apretón de rocallosos gritos para que estés más aguerrido.
 claro, que pondrás coraje de peñascos en todos los encuentros.
 en los blindados de tus bríos de mozo indohispano
 llegarás a Nicaragua.
 llevarás de seguro arengas para los soldados de Sandino
 r u i d o s o s d e h a z a ñ a s .

La figura del poeta y el combatiente se estrechan, y el líder nicaragüense es el punto de encuentro:

tira el cielo para abajo, apunta y dispara: unión.
 emborrachando aviones sostén nuestro grito.
 corre, corre, corre, los ríos se voltearán contra ellos.
 abraza a Sandino auroral e ízale mi voz de indohispano.
 corre, corre, corre que ya se alzan saludos futuros.

Por su parte, Alberto Guillén le dedica a Sandino un poema titulado con su nombre³⁵, equiparándolo a Cuauhtémoc y Bolívar, como un David enfrentado a Roosevelt, quien, a su vez, queda metaforizado también como Caín. En cuanto al retrato poético de Sandino, «Capitán del Nuevo Tiempo», y el linaje de héroes al que pertenece, se abre otra serie, más bien insinuada a través de relaciones literarias, que ubica a los norteamericanos del lado de *El mercader de Venecia* y el Roosevelt de la oda de Darío, reactivada en varios motivos de este texto.

Has venido con tu carabina
 —el pañuelo rojo de tu vida al cuello—
 en el minuto en que Shylock venía

³⁴ *Amauta*, may.-jun., 1928.

³⁵ *Repertorio Americano*, 10 de enero, 1929.

por su libra de carne
 del corazón de América, la Madre.
 Tu grito ha hecho un impacto
 en la chistera azul
 en que lloran estrellas como monedas de gitano
 o las perdices que cazó Roosevelt.

Por su parte, el puertorriqueño Clemente Soto Vélez le dedica el poema «Augurios»³⁶ a Juan Marinello, haciendo el paralelo entre las dos grandes islas del Caribe, con su sentido de beligerancia independentista:

Como a Sandino, a ti los yanquis te predicán
 la libertad —exclusiva de la sangrienta Washington—
 a bayoneta calada.
 El retrato de Washington es la ironía del mundo.
 Puerto Rico también levantará la horca
 para los invasores y el traidor a la Patria.

En esta galería de personajes aparecen numerosos líderes políticos del momento, entre ellos Gustavo Machado, fundador del Partido Comunista Venezolano, a quien Miguel Otero Silva le dedica el poema «Las manos del viejo Martín»³⁷. Alabando el trabajo manual como metáfora del ejercicio poético-político, describe al viejo leñador:

Deja caer la simiente
 que cada compañero es un surco
 y cada palabra una semilla buena.
 Labor que conquistaría la justicia social:
 Empuña fuerte el hacha:
 tala,
 tala mucho.
 Y entonces,
 lo tuyo será tuyo, viejo Martín.

³⁶ *Ibid.*, 4 de julio, 1931.

³⁷ Publicado en *12 poemas rojos* (Ed. Caribe, Barranquilla, 1933) y citado en *Repertorio Americano*, 9 de febrero, 1935.

Entre peruanos, Pavletich le dedica a Raúl Haya de la Torre «Los poemas de la revolución»³⁸, texto de corte abiertamente militante:

l a r e v o l u c i ó n m o m i f i c a
 el cuerpo
 sin vientre
 sin garras
 sin nervios
 del capitalismo

Y «Poema»³⁹, al poeta y líder comunista cubano Rubén Martínez Villena, quien enfermó de los pulmones y murió poco después. Identificándolo con la voz del hablante, describe el ambiente, el hospital y la fábrica. La soledad de los enfermos se muestra como la base social más pobre:

la entrada del médico obeso se acompaña
 de los hurras sin voz de las heridas
 y
 en el arco desconexo del dolor de cada uno
 pendula el signo torvo
 de la opresión burguesa

Por supuesto, abundan alusiones a líderes soviéticos, en particular a Lenin, si bien es sorprendente que, en todos los poemas recogidos, no se nombre a Stalin, quien dominaba de manera tiránica y absoluta el país de la Revolución de Octubre⁴⁰. En cambio, el argentino Luis Franco desarrolla un poema biográfico en defensa de Trotski, ya exilado en México y poco antes de su asesinato, y lo titula con su nombre:

³⁸ *Boletín Titikaka*, febrero, 1927.

³⁹ *Revista de Avance*, 30 de abril, 1927.

⁴⁰ No obstante, como era de esperarse, hay numerosas discusiones y alusiones a él en textos y artículos de estas revistas, incluso, aparece en la iconografía que se incluye.

Elevación y alumbramiento,
 tu sufrir, como el de la llama;
 indiferente al amago, la befa, la calumnia,
 y a la misma indiferencia:
 tú, cuya biografía comienza a ser levadura del mundo
 y cuyo solo nombre imanta lo que hay de fierro en nosotros.
 Trotski.

Tu domicilio de honor fue la cárcel,
 como hoy es el destierro tu patria natural.
 (Te recuerdo en Nicolaiev, comido por los piojos,
 tú, *dandy* de ademanes perfectos;
 recuerdo tu casi astronómica fuga desde un arrabal del polo
 a través de la nieve sin riberas como la sombra,
 (casi oigo el resuello cansado de los renos incansables);
 te recuerdo en Alma-Ata, mazmorra de cristal,
 con fríos que buscaban ganarte el alma tórrida.
 Pero qué pobre casa deben ser las patrias
 que así tiritan de tu sola vecindad ahora.

Para concluir, en igual tono de alabanza y convencimiento:

Domesticador del mundo ya,
 el hijo de la mujer es todavía el pasatiempo trágico de
[sí mismo.
 Mas la economía, hada del mal de ojo, cederá al fin:
 la necesidad abrirá sus puños,
 y para el nuevo crecimiento del hombre,
 una matinal armonía será descubierta.
 Esa es tu fe y la mía, camarada.

Con otro sentido y en clave irónica, la cubana Sabas Alomá le dedica un poema a un verdugo: «Su excelencia Francisco de Paula Romero»⁴¹:

⁴¹ *Boletín Titikaka*, noviembre, 1927.

Cuando ajustas el corbatín al cuello de los condenados
 les dices: ¡Perdón, hermanos reos!, y mascullas padrenuestros
 y avemarías al hacer girar la palanca.

Octavio Paz se refiere a esta poesía social con desprecio, haciéndola producto de manipulaciones de la burocracia comunista, así como de «impulsos generosos» u oportunistas de muchos poetas, según él, escritores mediocres para siempre olvidados. «Quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado»⁴². Pero, más que una visión política uniforme, como debe ser ya evidente, en los poemas que se encuentran en este corpus se constata posturas ideológicas muy diversas, posiciones incluso enfrentadas en términos de la política real. Se asoma un vasto marco de posibilidades que va desde el reformismo de izquierda liberal de José Batlle y el Partido Colorado del Uruguay, hasta posiciones comunistas radicales y enfrentadas, como se prueba en la alabanza a Trotski, incluso la frecuente cita a Sandino, además de referencias a partidos socialdemócratas. En las mismas páginas tratadas, en «Poema de Siberia»⁴³, el peruano Xavier Abril denuncia la prisión de estudiantes rusos por la represión estalinista, y exige su libertad:

SIBERIA-SIBERIA-SIBERIA-SIBERIA

¡todo el mundo;
 el mundo ha tenido 2 destinos:
 el infierno y Siberia.

...

Desde los montes Urales va la vida cargada de cadenas.

Los estudiantes rusos que se mueren.

¡SIBERIA! ¡SIBERIA!

¡En mi garganta tiembla la tisis de SIBERIA!

No obstante, hay que reconocer cierto triunfalismo, producto de la misma ambición redentora y la obvia teleología marxista. Se esperaba una revolución que, como sugería Dalton, permitiera leer distinto el poema y el esfuerzo del poeta militante, abrir otra mirada sobre el ejercicio de la esperanza, y esta podría ejercerse

⁴² O. Paz, *op. cit.*, p. 191.

⁴³ *Amauta*, marzo, 1928.

desde la situación deprimida de Latinoamérica. El poeta pondría la palabra.

ESCRITURA EN LOS MÁRGENES

En este tercer núcleo temático se presentan poemas que utilizan como material rasgos distintivos de los grupos subalternos, con la finalidad «de sublimar sus demandas», como afirma Zubillaga al caracterizar a los líricos sociales anteriores⁴⁴. Resulta, así, una literaturalización desde los márgenes. Sin repetir lo ya expresado, habría que hablar del criollismo *à la lettre*, que articula hacia dentro valores hegemónicos, y hacia fuera se hace representante de la diferencia. En cambio, aquí se encuentra un discurso que se propone relocalizar el centro del conjunto nacional, punto de enunciación y metáfora de los cambios posibles.

Miró Quesada, en su «Poema en hoz a Máximo Gorki», ya citado, dice:

Para hacer llegar a ti mi trópico de frutas rojas,
y el canto indio de la tierra
crujiente de esperanzas definitivas
bajo este sol inédito de libertad.

Como era de esperarse, la poesía publicada en *Amauta* y *Boletín Titikaka* estuvo fuertemente marcada por el carácter de lo andino, incluso en su concepción gráfica, en sus ilustraciones e iconografía. Fueron medios eficaces de difusión de esta vanguardia, como también de una reflexión sobre ella, con la presencia conductora, de nuevo, de Mariátegui. Si bien veía la literatura indigenista como un estadio previo a la participación y producción propia indígena, la novela o el ensayo no eran ni han sido desarrollados en esas culturas. Por el contrario, la poesía sí, rica en historia, características y producción propias.

⁴⁴ Carlos Zubillaga (comp. y pról.), *El otro 900. Poesía social uruguaya*, Colihue Sepé, Montevideo, 2000, p. 40.

Los poemas sociales de vanguardia, entonces, se abrían a interrelaciones varias entre idiomas, y no solo lexicales, sino históricas y políticas. Aquí se inscriben obras de Peralta, Churata, Miró Quesada, Varallanos (quien reivindicaría, más bien, una posicionalidad «chola»), Abril y Luis Valcárcel, varios de ellos vinculados al grupo Orkopata. Allí, la marca de lo indígena pareciera apuntar hacia la producción de una *Weltanschauung* compartida, pero distinta de la prevalente para el continente todo, si bien en tensión dentro de la propia escritura.

En el léxico, se aprovecha la libertad abierta por las vanguardias para introducir vocablos en quechua o aymara, principalmente, mostrándolos como significantes puros. No abren sus significados, ni siquiera en las revistas en las cuales salieron publicados los poemas. Esto dificultaba la aprehensión total del sentido a quienes no hablaban estos idiomas, que era la inmensa mayoría de los lectores. A diferencia de poemas dadaístas o futuristas, por ejemplo, con palabras inexistentes y sin sentido, ruidos y fonemas arbitrarios, la inclusión de este vocabulario aporta algo inquietante, rastros de lo existente-significativo, incluso si no se logra comprender. Una carga afectiva y una referencialidad real, además de sonoridades peculiares, que no buscan enriquecerlo, sino tensionar el español dominante en el poema.

La relación entre necesidad y sentido, entonces, metaforiza la situación social que refleja el poema, intentando una conciencia de alteridad. Se necesita aceptar su presencia, someterse al poder acumulado en esas palabras, hacer un esfuerzo lingüístico y hermenéutico si se quiere acceder al sentido total del texto, que parece siempre evadirse: *jaicha*, *cahuides*, *chaski*, *chullpas*, *kapachika*, *quinuales*, *kantutas*, etcétera. Muchas veces el título, con sentido abarcador, está o incluye palabras en estas lenguas. Así, se impone su forma, pero su significación se mantiene oculta.

Si en un inicio, el castellano se apropió de multitud de vocablos indígenas y africanos de los múltiples pueblos forzados a una unidad nunca plena, se fuerza ahora a aceptar la incapacidad epistemológica occidental para incluirlas, para capturar una realidad que se cierra y surge ante los ojos del lector. Se invierte la ecuación asimiladora, y la lengua otra, la lengua subalterna, se

resiste a ser instrumentalizada, desestabilizando desde su afuera el paradigma hegemónico en el cual inevitablemente está inscrita. El castellano-español-americano deja de ser oficial para ser a la vez lengua franca e insuficiente.

Ejemplo de esta dificultad es el poema «Elegía plebeya por la compañera que murió imilla»⁴⁵, de Gamaliel Churata:

Amorosamente desde el cerro
ve pasar el cortejo de kirkis
y el llanto del pinkullo se pone azúcar
en su mirada que tanto adormeció adorando.
Fue buena, fue buena,
como es bueno el pan del pobre
y la hediondez sencilla de la cocina todos los días.

Aquí, además, vemos avanzar la otra lengua sobre la sintaxis, sobre la construcción del verso que desterritorializa el idioma en el cual se escribe, ofreciendo una resistencia interna. Lo indígena presiona las relaciones y las funciones gramaticales, un gerundio va hacia un adverbio para darle potencia inédita. La mirada, que expresa adoración, se adormece en la medida que adora.

Deleuze y Guattari, al analizar la obra de Franz Kafka, checo-judío que escribía en alemán, propusieron que «Las tres características fundamentales de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación»⁴⁶. Entonces, esa minoría, no necesariamente numérica, sino de precario acceso al poder, produce un efecto político que se expresa dentro de la literatura mayor, en el sentido agónico de enfrentamiento, con su valor colectivo de «comunidad potencial, para forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad»⁴⁷. De esta manera, lo que resultaba una obligada esquizofrenia lingüístico-social, minusvalía simbólica ante la imposición del idioma de la

⁴⁵ *Amauta*, mayo, 1929.

⁴⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México D. F., 1990, p. 31.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

autoridad y del castigo, irrumpe ahora y denuncia como opresión lo que se hubiera visto como imperfección, haciendo aflorar una belleza desconocida y revolucionaria. «Llevar lenta, progresivamente la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis»⁴⁸.

Situación muy diversa fue la de la poesía caribeña, con un marcado activismo político, surcada por peculiaridades lingüísticas que parecen hacer énfasis en el «mal-habla» de los afrodescendientes, indicios de una visión prejuiciada de tono criollista, de las lenguas reprimidas o perdidas. Esto, utilizado como recurso de voluntad retratista, tendió al estereotipo y el folclorismo cosificador. Abundancia de onomatopeyas, la evocación del ritmo y la ejecución de instrumentos de percusión, y del baile que provocan. La reiteración de tópicos raciales, como el erotismo de la negra y un insistente énfasis de voluntad enternecedora, infantilizante, con evidentes prejuicios raciales. Más que mera diferencia, reducen su componente cultural a un mestizaje problemático y asimétrico. Esto quedó ratificado en una versificación que no forjó nuevos caminos. Por un lado, la tendencia al uso del verso de arte menor, con o sin rima, y abundantes aliteraciones, evocando la ronda, el juego de niños. Por otro, los sonetos de Nicolás Guillén (ausentes en las revistas) no logran esconder su voluntad compensatoria al emplazar el énfasis de la enunciación en la forma, marcadamente étnico-hegemónica, por ser herencia clásica española, aparentando un frustrado calibanismo.

Algunos poetas hicieron central esta negritud de efectos poéticos, y alcanzaron difusión internacional, en particular Nicolás Guillén, así como otro cubano, Emilio Ballagas, y el puertorriqueño Luis Palés Matos. Aquí, se debe incluir al novelista Alejo Carpentier, por el poema «Liturgia»⁴⁹, dedicado al compositor nacionalista Alejandro García Caturla, considerando que, además, coincidía con la escritura de su primera novela, «¡Écue-Yamba-ó!» (1933) de tema equivalente:

⁴⁸ *Ib.*, p. 43.

⁴⁹ *Revista de Avance*, 15 de septiembre, 1930.

Aé, Aé,
 salió el diablito
 ¡cangrejo de Regla!
 saltando de lao.
 En su gorro miran
 ojos de cartón:
 ¡brujo de Senegal.
 tabú y carnaval!

Se pueden reconocer estos elementos en «Danza negra»⁵⁰, de Palés Matos, cuyo título es suficientemente revelador. Si bien más elaborado que el poema anterior, también intenta un mestizaje poético entre forma y contenido. Las palabras de origen africano se emplazan como en estribillo exorcizante. Imitación percusiva y final de versos con palabras agudas, como en *staccato*. Preeminencia de dodecasílabos y rimas consonantes.

Calabó y bambú.
 Bambú y calabó.
 El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
 La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
 Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
 Es la danza negra de Fernando Poo.

Sin embargo, en esta poesía aflora la posibilidad de experiencia rebelde del afroamericano, articulada a exigencias de integración, que no se reducen a su anulación como componente de mestizaje. Esto se evidencia en el poema «Llegada»⁵¹, de Guillén, que había sido ya publicado en su libro *Sóngoro cosongo*, de 1931. Allí, el poeta es más arúspice de la rebelión que gestor de negociaciones siempre insatisfactorias e insuficientes. Y el poema, un llamado de unión entre los suyos, reforzando cualidades propias, vínculos con la naturaleza:

⁵⁰ *Repertorio Americano*, 12 de marzo, 1936.

⁵¹ *Idem*.

En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes
y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.

El negro se hace sinécdoque de la nación toda. Cimarrón, hombre que se ha negado a la humillación de la esclavitud. Reactúa la llegada de África, revierte el sufrimiento como base de la construcción nacional para enfrentar los procesos de desplazamiento y violación todavía vigentes. Por eso, avanza con la vitalidad del presente por el poema un «¡aquí estamos!», sin concesiones. El futuro continental determinado por su presencia:

Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

Hay una direccionalidad de lo rural, de las montañas, de los ríos a las ciudades, las calles, los palacios ocupados por esos «bárbaros» que, aterrados, serán vencidos:

Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras

El color de la piel deja de ser sinónimo de explotación, de esclavitud, para serlo de la victoria, y el sudor que era el índice del trabajo esclavizador pasa a ser el del cambio radical de la historia: «nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos», a pesar del sufrimiento acumulado, a pesar de las cenizas.

Tiempo tercero

EN MEDIO DE LAS LLAMAS

Amo al pueblo.
Pertenezco a él porque de él vengo.
Por ello soy antifascista.

PABLO NERUDA

LA GUERRA ANTES DEL FUEGO

LA GUERRA EN ESPAÑA, COMO evento fundamental del devenir político del siglo XX, fue el tema más trascendente que trataron los poetas sociales latinoamericanos. Encontraron sentido inmediato en momento justo, pues la derrota de la Segunda República y, de alguna manera, el fracaso de la última oportunidad histórica del anarquismo, que estuvo en los orígenes de las vanguardias históricas, marcó su final. Se fue de plantear esperanzas y denuncias a confrontar necesidades concretas e inmediatas, que se expresaron en la posibilidad de la muerte física de una población que se entiende popular, y en la destrucción de una España cercana. Una utopía que se empequeñecía a un intento de supervivencia.

Un abundante corpus de escritura latinoamericana, que no fue solo poético —pues incluyó crónica, ensayo y hasta algo de teatro y novela—, se sumó a la «España leal», porque la otra, que entonces no lo era, quedó muda, como también sucedió mayoritariamente en la Península. No fue, entonces, una guerra de posiciones ideológicas al interior de la literatura, sino una participación activa sobre el terreno de lo real, en su doblez de violencia total. El cubano Pablo de la Torriente Brau la encontró en la defensa de Madrid, convirtiéndola en palabra encarnada y peligrosa, incluso para quienes nunca pisaron la tierra ibérica en llamas.

En 1937, César Vallejo, ante la propuesta de Francisco Franco de «fundar un imperio hispanoamericano», respondió advirtiéndolo

que, más bien, «un vasto movimiento popular al servicio de la causa democrática de la Península, cunde y se propaga de hora en hora en el continente. Noticias de *meetings*, conferencias, jornadas de masas, formación de comités y campañas de prensa nos llegan de los diversos países de América»¹. En la introducción a la antología de poetas ecuatorianos, *Nuestra España* (1938), Benjamín Carrión ratificaba:

Aquí, en esta tierra cuyos hombres están nutridos de las esencias más profundas de lo hispánico y las esencias de lo hispánico son primordialmente de raíz popular, los poetas, y con ellos los ensayistas, los críticos, los novelistas, los artistas en general, se pusieron fervorosamente del lado de la causa de la España libre. Sin discrepancias ni vacilaciones².

Y esa solidaridad con España fue de pueblos, no de gobiernos. Poco dijeron los representantes oficiales, nada se dirimió en acuerdos diplomáticos. El México de Lázaro Cárdenas fue la excepción, mostrando las banderas de su propia revolución agraria, pero incapaz de influir en el destino bélico. La Unión Soviética se esmeró, más bien, en controlar las fuerzas de la izquierda internacional allí presentes, plurales y conflictivas. Las brigadas internacionales crecieron con hombres y mujeres de muchas nacionalidades, y si bien Latinoamérica, asumida como conjunto, no fue numéricamente mayoritaria, produjo una poesía importante y poderosa, la mejor elaboración literaria del evento³.

A través de la unión latinoamericana con la antigua metrópolis, también se confrontaba un panamericanismo interesado que entonces avanzaba, promovido desde Norteamérica. No era poco peligro que, aún intentando salir de la crisis de 1929, la

¹ C. Vallejo, «América y la “idea de imperio” de Franco», *Repertorio Americano*, 28 de agosto, 1938; y que fuera publicado primero en la revista *Nuestra España* (París, 25 de mayo, 1937).

² Benjamín Carrión (pról.), *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*, Atahualpa, Quito, 1938, p. VII.

³ Es significativo que sea también lo que se concluye de la lectura del estudio realizado por Marilyn Rosenthal, *Poetry of the Spanish Civil War*.

América de los otros reforzara la presencia militar a sus espaldas, en las aguas del Caribe y Centroamérica, redituando la victoria de 1898, con la que ratificaba su disposición a asumir la hegemonía mundial, en cuanto fuera posible.

Sin embargo, ninguna posición política subsumió lo múltiple de los textos latinoamericanos. Era un frente popular de poetas que defendía un gobierno legítimo y asediado. Se alejó de cierto carácter programático anterior. Los conflictos eran muchos y revueltos en las mismas batallas. Representaban un espectro complejo y en tensión inestable, reunido bajo la República: socialistas, comunistas prosoviéticos, comunistas antiestalinistas, trotskistas, sindicalistas de diversas tradiciones obreras, miembros de organizaciones campesinas, regionalistas separatistas, incluso una porción de la clase media antimonárquica, así como grupos de múltiples matices libertarios. A las armas que el ejército regular usó contra su gobierno se les sumaron las camisas negras del fascismo italiano y las fuerzas alemanas del aire. En su defensa, en cambio, solo poetas, artistas, idealistas de muchos países, algún escritor piloto de viejas alas, el doblar de unas campanas y un regimiento de voluntades internacionales. La Unión Soviética llegó tarde, y disparó por la espalda.

No fue un duelo de ideas, sino de ideas frente a poderes. El mismo Vallejo, consciente de las limitaciones de la literatura para cambiar el destino de un presente cada vez más feroz, luego del primer encuentro de escritores e intelectuales en París, en 1936, citaba de memoria, cuando sentenció: «asistimos al imperio absoluto de la barbarie sobre la cultura»⁴. Mientras, soldados analfabetos salvaban bibliotecas de los incendios provocados por la fe nacionalista. Milicianos, que no habían conocido museos, protegían con sus vidas los cuadros negros de Goya y *Los desastres de la guerra* amenazados por las bombas bajadas del cielo. En palabras de Carpentier:

⁴ C. Vallejo, «Las grandes lecciones culturales de la guerra civil española», *Repertorio Americano*, 27 de marzo, 1937.

Pero la obra de mayor trascendencia llevada a cabo en tales momentos, cuando la furia de la aviación alemana se desencadenaba sobre Madrid, fue el salvamento de las joyas más valiosas del arte español, trabajo en el que la Alianza auxilió por modo decisivo a la famosa Junta de Incautación. Así fueron conservados para la posteridad cuadros del Greco, de Velázquez, del Tintoretto, y numerosos manuscritos árabes de valor inestimable⁵.

Era la asunción democrática de los valores culturales de la España secular. Un trastocamiento de clases en el conflicto entre civilización y barbarie, marcado por la oposición de dos bandos irreconciliables. La vieja cultura debía ser superada sin su destrucción, y el correlato republicano de la vida se negó a bombardear a la población civil en territorio enemigo⁶. Los nacionalistas aseguraban que era una defensa de gente de baja estofa, que la República debía ser derrocada por el amor a Dios y la tradición católica, que tanto se había visto afectada por la República⁷. Hubo también un frente de clases propietarias, alto clero, aristocracia,

⁵ A. Carpentier, «España bajo las bombas», *Bajo el signo de la Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles, 1925-1937*, Nuestra Cultura, La Habana, 1937, p. 139.

⁶ En una cita que hace Nicolás Guillén, en el texto «Alas de muerte sobre Barcelona» (*Mediodía*, 21 de marzo, 1938), transcribe declaraciones de Indalecio Prieto, ministro de Defensa de la República: «El Gobierno tiene recursos sobrados para adoptar el sistema de los facciosos, igualmente imposibilitados, como nosotros, de cubrir con defensas antiaéreas todo el territorio bajo su dominio. No hemos apelado a este sistema por escrúpulos de conciencia (...)» (N. Guillén, *En la guerra de España: crónicas y enunciados*, Ed. de la Torre, Madrid, 1988, p. 62).

⁷ Según Gabriel Jackson, la República intentó la separación de Estado e Iglesia católica, garantizando la libertad religiosa y política, tuvo intención de legalizar el divorcio, declarar la educación laica y secularizar los cementerios, lo que produjo inmediatas tensiones con la Iglesia, sumadas a su abierta identificación con la monarquía. Se avanzó también en la defensa de las pequeñas propiedades rurales frente a los latifundios, que contaban con el apoyo de la Guardia Civil. De igual modo, se intentó reducir un ejército sobredimensionado, no solo en número sino por una excesiva carga jerárquica —«demasiados galones», dice el autor—, lo que provocó profundos resentimientos militares. Véase G. Jackson, *La*

apoyado por el ejército con casi toda su oficialidad de carrera. Carpentier se preguntaba, entonces: «¿Dónde hay huellas aquí, de ese *vandalismo* de masas enloquecidas de que tanto hablan los periódicos de derecha del mundo entero?»⁸.

Así, se escribieron los poemas sobre la defensa de Madrid y la tragedia de España, sobre héroes venidos del pueblo y traidores de alto oficio. Poemas consigna que buscaban exorcizar y convencer. Poemas que honraban batallas por sus nombres y la resistencia de pie. Poemas al hombre sencillo de la España trabajadora, al campesino doblado en miliciano, a la madre y al soldado reciente, a los niños de la guerra, a la tierra arrasada. Y esto, con fuerza de enunciación americana, reencontraba lo que crecía desde el abajo de lo común, luego de siglos de opresión por la triple alianza de lo religioso, lo militar y lo económico. Si las dos Españas desangraron a España, la España de los poemas latinoamericanos fue el futuro apenas entrevisto en pugna contra la persistencia del pasado. No era solo por España, se disputaba una esperanza. Su derrota forjaría el reacomodo ideológico que dio lugar a la Segunda Guerra Mundial, y la historia fue contada en reverso, como un ángel de espaldas, mientras las tumbas se iban acumulando en nuevos enfrentamientos y en otros idiomas.

En términos generales, los estudios sobre la escritura latinoamericana de la guerra española tienden a centrarse en la poesía, y esta, en los poetas más prestigiosos, como César Vallejo y Pablo Neruda. La crítica, incluso continental, ha estado marcada por la fragmentación de las estéticas individuales, leídas sus obras como parte excepcional de sus biobibliografías, sin considerar el denso tramado de conjunto que construyó, de manera simultánea, un imaginario continental compartido, incluso de fuerte carga identitaria.

También, dentro de la vasta literatura internacional que produjo el evento bélico, se ha leído la creación latinoamericana como parte de la escritura en español, es decir, al lado y como variante de los poetas de la Generación del 27. Sin embargo, esto borra las grandes diferencias estéticas y de sentido que hay entre ambas. El

República española y la guerra civil, 1931-1939, Crítica Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995, pp. 47 y 53.

⁸ *Idem.* (El énfasis pertenece al original).

catálogo español apeló, principalmente, a formas y motivos populares, con uso frecuente del romance y de la copla, reflejando la experiencia revolucionada de esos años. La latinoamericana, en cambio, no abandonó sus herramientas vanguardistas, radical y compleja en forma, compromiso y temáticas. Como lo hicieron otros intelectuales no españoles, se debatió lo ideológico internacional, al lado de la historia y los conflictos compartidos con España. Los poetas españoles no tuvieron tiempo para más, asediados por las armas que cegaron la luz sonora de Federico García Lorca, encarcelarían hasta la muerte a Miguel Hernández, y expulsarían agonizante a Antonio Machado de los caminos de España.

En efecto, Latinoamérica revaloraba vínculos anteriores. Esperando relaciones horizontales, aceptaba un reconocimiento que venía de la misma España, y que podía recordar las Cortes de Cádiz y, siglos atrás, la palabra sangrante y digna de Bartolomé de las Casas. La Segunda República lo intentó, entendiendo su potencialidad geopolítica y su sentido histórico. En la constitución de 1931, se alumbra una nacionalidad compartida, por el solo hecho de ser solicitada y «residir en territorio español, sin que pierdan ni modifiquen su ciudadanía de origen». Las palabras del periodista paraguayo Juan E. O'Leary, sobre la experiencia española de Rufino Blanco Fombona, gobernador de Valencia y Almería, y furibundo crítico de la dictadura de Primo de Rivera y del exrey Alfonso XIII, prefiguraban lo que la escritura latinoamericana de la guerra haría evidente, poco más tarde:

Y he aquí a América en España, incorporada a su existencia, prolongándose en ella, trasplantada a su suelo y retoñando en su ambiente. Después de cuatro siglos se da el caso de que un hijo de las «Indias Occidentales» ocupe el solio de los gobernadores en plena España. Venezuela fue la primera tierra continental descubierta por Colón. De allí tenía que ser el primer mandatario criollo elevado al mando en la tierra de Isabel la Católica y Carlos V. Está así consumada la empresa que reclamaba el rector salamantino. Rufino Blanco Fombona, que es lo más americano que hay en América, por su íntima estructura

espiritual y por las tradiciones de su linaje, está bien en lo suyo bajo el sol de fuego de Almería, entre palmares y gente morena, de sangre ardiente y alma apasionada... Es allí donde mejor podía darse esta total compenetración hispanoamericana, esta fusión del pasado en el presente, este retorno de los hijos al hogar de los abuelos, este abrazo fraternal sancionado en el Código Máximo, este americanismo que se hace español o este españolismo que se hace americano, tendiendo un puente sobre el tiempo y la distancia (...). Y es así como Rufino Blanco Fombona, ciudadano español sin dejar de ser venezolano, ostenta el título de gobernador de una provincia hispánica, en el alborear de un nuevo día para la raza pujante que es como una reserva de caballerosidad que resta al mundo en las horas de feroz plebeyismo que vivimos⁹.

De este modo, Latinoamérica escribiría sobre España desde antes de elevarse las llamas. Muchos aspectos, que luego se generalizaron, fueron vistos como huellas de la propia República. De esto trató Raúl González Tuñón en *La rosa blindada*, poemario en homenaje a la insurrección minera de Asturias, de 1934. Fue la primera tragedia de la guerra aun antes de la guerra, y durante el conocido «bienio negro» o republicanismo de derechas. La comuna asturiana anticipó el liderazgo anarcosindicalista, la unión de las izquierdas, el crecimiento de figuras populares y femeninas a altura de líderes, el interés patronal de la Iglesia católica, el rechazo del pueblo a clérigos y cofradías. Además, desde Madrid, al frente de una represión que ya se sabía excesiva, surgió el nombre infausto de Francisco Franco abriendo ya España a las tropas coloniales marroquíes y permitiendo su desquite histórico.

González Tuñón fue el único escritor continental en dedicarle una obra a la revolución asturiana, y lo explica en términos personales en su primer poema, dedicado a su abuelo. El humilde minero de Mieres lo había iniciado siendo aún niño en la política, llevándolo con él a una manifestación popular por las calles de Buenos Aires:

⁹ «Blanco Fombona, gobernador de Almería», *Repertorio Americano*, 6 de enero, 1934.

Así nació al socialismo,
así comunista soy,
así sería si viviera
mi abuelo Manuel Tuñón.

En el prólogo, titulado «A nosotros la poesía», define un nuevo rumbo que era ratificación e insistencia de la poesía social latinoamericana anterior:

Y si una pretensión tengo es la de ser un poeta revolucionario, la de haber abandonado esa especie de virtuosismo burgués decadente, no para caer en la vulgar crónica chabacana que pretende ser clara y directa y resulta ñoña, sino para vincular mi sensibilidad y mi conocimiento de la técnica del oficio a los hechos sociales que sacuden al mundo. Sin que lo político menoscabe a lo artístico o viceversa, confundiendo, más bien, ambas realidades en una.

González Tuñón problematiza la discusión del compromiso, sin negar la experiencia artística. Entre ambas, construyó su propia alternativa:

Por eso puedo decir ahora con Day Lewis que la revolución en la literatura comenzó, pero sin una revolución social será fácil y sin trascendencia.

La rosa blindada se preocupa por transmitir contenidos legibles, recurre a octosílabos o a prosa poética, y hace de los mismos mineros sus lectores implícitos, lo que evidencia en la dedicatoria, a pesar de sus imágenes de estirpe surrealista:

la ametralladora bailarina
lanza sus abanicos de metralla.

...

La camioneta arranca con rumbo a la voz baja de las cocinas
[desoladas, y ruedan las
cabezas de los niños sin sueños, bajo las viejas lunas del
[carbón, oh, rayos muertos.

En «Otros secretos de la Revolución de Octubre», el poeta planteó la ecuación de su nacionalidad trasatlántica, casi a la par de la ostentada por Blanco Fombona, si bien adjetivó con oscuridad la base de su origen:

Espanoles de América
Americanos de España,
debemos ir a la raíz oscura
de donde nos vinieron las palabras,
el ímpetu, los puñales y las rosas.

La rosa blindada fue una obra que, ya tardía, no podía participar en los hechos, pero los conmemoraba, resignificando el trauma como preparación para futuras batallas. O sea, «el puente de sangre hacia la revolución definitiva» que era la misma guerra civil avecinándose. Así, se suceden imágenes de fusilamientos, tumbas y desaparecidos. Los muertos en Asturias son las muertes del mundo. Entre sus poemas, destaca un responso a Aída Lafuente, conocida como «La Libertaria» —título del poema—, joven caída en combate. Con ella, convoca a toda la España popular y trabajadora, de todas sus regiones:

Estaba toda manchada de sangre,
estaba toda matando a los guardias,
estaba toda manchada de barro,
estaba toda manchada de cielo,
estaba toda manchada de España.
Ven catalán jornalero a su entierro,
ven campesino andaluz a su entierro,
ven a su entierro yuntero extremeño,
ven a su entierro pescador gallego,
ven leñador vizcaíno a su entierro,
ven labrador castellano a su entierro,
no dejéis solo al minero asturiano.

González Tuñón tenía consciencia de la contradicción entre escribir y combatir en momentos aciagos. En una crónica, que

tituló «Cuando los soldados cantan», transcribe la pregunta de uno de ellos: «¿Qué hacéis vosotros por nosotros?»¹⁰, quizás contes-tándole con el poema «El pequeño cementerio fusilado», también de *La rosa blindada*, como cronista de la muerte, de los muertos, quizás sin saberlo todavía, sin haber visto todavía ese «primer hombre muerto» ya de la guerra, que tanto lo conmoverá:

Uno tiene deseos de gritar: ¡Vuestras mujeres no olvidan,
 vuestros compañeros no olvidan,
 vuestros poetas no olvidan!
 De todas maneras es posible poner el oído en el caracol de la
 [muerte.
 ...
 El morir por la revolución existe, es un hecho favorable.
 Nosotros sabemos lo que se debe saber.
 De todas maneras cada semana la flor anuncia un constante
 [recuerdo.
 Si está sola su insistente perfume se reparte y murmura:
 Camaradas, vosotros estáis ahí.

ESPAÑA EN AMÉRICA

Hay que preguntarse cuál fue la España que defendieron los poetas e intelectuales latinoamericanos cuando habían pasado menos de cuatro décadas desde la independencia de las últimas colonias de ultramar, en particular, la de Cuba, uno de los pueblos más comprometidos con la República. E intentar comprender la condición especialísima por la que intelectuales y combatientes de las excolonias defendieron a la posmetrópolis. Poco decían las equivalencias que se habían dado con la situación española pre- via, también periferia occidental y de pobreza evidente¹¹. Poco quedaba de cuando había sido centro insomne del mundo, y mu- cho de su larga decadencia. Una independencia incompleta del

¹⁰ Raúl González Tuñón, *Las puertas del fuego (Documentos de la guerra en España)*, Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 71.

¹¹ España era un país arruinado, rural y fuertemente atrasado, con un analfabe- tismo del treinta al cincuenta por ciento, que llegaba a ser casi total en el campo.

avance francés, que solo se entendió hacia afuera, sin poder evitar el torpe paso borbónico entre Fernando VII y Alfonso XIII, que llegaba al dintel de 1931.

El respaldo a la España asediada por el fascismo tuvo antecedentes en las relaciones con destacados escritores españoles de la Generación del 98, quienes aparecían con frecuencia en publicaciones y revistas continentales. Relación mutua de admiración que se expresó, primero, hacia la renovación de la lengua de Rubén Darío y, luego, en la presencia deslumbradora de poetas vanguardistas como Pablo Neruda. El discurso no sería un neoarielismo nostálgico de lo hispano, ni siquiera por contraste. No era trabajo para el espíritu del aire, ligero en su obediencia y servil en sus funciones. Pero tampoco se reduciría a calibanes capaces del insulto y el placer. El apoyo a la España popular, miliciana y campesina tuvo para Latinoamérica motivaciones profundas y reminiscencias diversas a las del resto del mundo.

La idea de la España dividida. La guerra civil había vuelto a dinamizar tanáticas dualidades históricas que hicieron que España fuera enemiga de España, reinscribiendo los términos del enfrentamiento, abrieron espacio para que las excolonias formaran parte de una proyección de su propia sangre. Así, existía una España madre, portadora de civilización, y otra, traidora y militar, venida de una violencia sostenida desde la Conquista. Ahora bien, si era tentador reducir al conquistador a esa España monárquica, católica, inquisidora, de nostalgias imperiales, que se levantaba en armas, esto era en exceso insuficiente. Más precario aún la tentativa de buscar equivalencias entre milicianos e indígenas, igualar campesinos en armas con esclavos africanos implantados en las Américas. El mestizaje arduo y complejo tejió sus tensiones bajo el azote de blancos españoles y sus descendientes criollos. Había, entonces, que encontrar otros argumentos para sostener esa nacionalidad ampliada, bases no coloniales, redibujar enfrentamientos paralelos, proponer otras metáforas. Una minoría poderosa y propietaria, y una gran masa empobrecida y desarmada. Las dictaduras usurpaban entonces los gobiernos de casi todos los países del continente. El destino del mundo fue la respuesta de muchos, al menos en Occidente.

De hecho, era una fortaleza compartir el idioma, ese que pasó de lengua oficial a franca, como ya se dijo. Ese que se enriquecería, una vez más, con las fuertes variantes nacionales que surgían de la superficie de los nuevos textos, artículos, crónicas, poemas. Se sumaron acentos a los muchos de España. Mientras que el catolicismo, también compartido en su imposición primera y parte fundamental de la violencia relacional, fue obliterado por la mayoría de los poetas. No obstante, apareció con intensidad proletaria en los poemas de Vallejo, atravesado por el dolor y la desesperanza en la tierra.

Bien se ha dicho que la defensa poética de España se sustentó en que la guerra civil metaforizaba los enfrentamientos políticos latinoamericanos de esos años, los tematizaba. Tanto así, que los gobiernos dictatoriales lo ratificaron cuando reconocieron, de manera oficial y casi de inmediato, a los insurgentes nacionalistas, prohibiendo todo tipo de manifestaciones populares de apoyo al gobierno de España¹². A pesar de ello, la intelectualidad, los artistas, el «pensamiento vivo del mundo adhiere a la causa de la República», resumía González Tuñón¹³. Un temor de la *nomenklatura* armada frente al doblez de la palabra de poetas y pueblos. Nicolás Guillén aseguraba que «todas las capas populares americanas están al lado de la democracia española, junto a la República (...)»¹⁴. Mientras que, desde el delgado Chile, una reunión de poetas y otra antología nacional, *Madre nuestra*, declaraban que la larga tradición cultural y literaria española se asumía, finalmente, al «frente de la cultura popular»¹⁵.

Como presidente de la «representación hispanoamericana» al Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en 1937, Juan Marinello ofreció el discurso de

¹² Ejemplo de esto, González Tuñón, en «Mensaje a los escritores españoles», de octubre de 1936, ante la Alianza de Escritores Antifascistas, en París, relataba que la policía argentina no les permitía «realizar actos públicos pro España» (R. González Tuñón, *Ocho documentos de hoy*, Federación Gráfica Bonaerense, Buenos Aires, 1936, pp. 9-10).

¹³ R. González Tuñón, *Las puertas del fuego*, *ibid.*, p. 13.

¹⁴ N. Guillén, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ VV. AA., *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Panorama, Santiago de Chile, 1937, p. 3.

clausura, en París. Era un momento de álgidos enfrentamientos del lado republicano, por la acometida comunista-soviética contra los combatientes anarquistas, y el asesinato de Andreu Nin, líder fundador del Partido Obrero de Unificación Marxista, en manos de las fuerzas represivas estalinistas. Sin decirlo, el poeta cubano aseguró que en España se ponía en juego «el destino del mundo», pero que aún era más riesgoso para el del continente: «(...) de modo más cercano, más preciso, más enérgico, es el destino de Hispanoamérica (...), por eso la adhesión hispanoamericana es de toda intensidad y de todo instante. Por eso Madrid ha venido a ser, sin literatura, la capital verdadera de nuestras patrias»¹⁶.

Para el fundador del grupo de minoristas, el acercamiento entre españoles y americanos se había dado desde el abajo social, entre milicianos y pueblo, los que encontraban sus bordes en la pauperización sostenida de indígenas y negros en Latinoamérica, porque «nada une, camaradas, como la desdicha común»¹⁷. Mientras que a los fascistas y los dictadores latinoamericanos los identificaba una misma violencia:

De un claro dolor, de una agonía de siglos y no de otra cosa, viene este entendimiento carnal de ahora. ¿Quién podrá entender mejor la razón del campesino de Andalucía que el indio de Bolivia? ¿Quién podrá saber de agresiones del poder económico mejor que el negro antillano? ¿Quién podrá sentir más de cerca la injuria de un pueblo ofendido y maltratado por castas reaccionarias torpes y crueles? (...) parecido, de la identidad entre los procedimientos inhumanos de Franco y los puestos en práctica por los sátrapas hispanoamericanos de ayer y de hoy. ¿Cómo no si responden a intereses de igual fisonomía y son, además, hijos de la misma tradición opresora?¹⁸.

Marinello buscó evadir la relación con el pasado tan cercano de Cuba, planteando que los conflictos de España obligaban a

¹⁶ Juan Marinello, *Dos discursos al servicio de la causa popular*, Comité Ibero-Americano, París, 1937, p. 5.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Id.*

dejar de lado los asuntos pendientes. Menos convencido que González Tuñón, afirmaba que «el escritor de nuestras patrias sabrá ser español. Lo tiene en la sangre y en la conciencia». Y concluía reconociéndolos al nombrarlos, y perdonándolos solo estratégicamente:

Ya no caben, por suerte, ni estrecheces ni resentimientos de los que dejó en América la insurrección contra la España de Alvarado, de Pizarro, de Weyler, de Franco y Marañón, porque lo español es ahora un modo —excepcional— de ser hombre, una manera grande de herir la opresión totalitaria del dinero¹⁹.

Para terminar, rindió homenaje a De la Torriente Brau, modelo en su muerte de la identidad ampliada que convocaba: «por escritor, por español, por hispanoamericano y por héroe»²⁰.

No obstante, las heridas cavadas por España en América no se restañaban con facilidad. Había que discriminar la opresión del presente y del pasado, cruzar España toda, verlo de otro modo como para poder rescatar el lado del rostro que pudiera defenderse. Se estaba más cerca, pero también más dolido, que las otras naciones del mundo. Así, Guillén se presentó no solo como poeta y americano, sino propiamente como negro caribeño, descendiente de esclavos comerciados por los mismos españoles. En él se complicaba una supuesta división de Españas blancas, ni siquiera mora o judía, porque todas ellas negaban su propia experiencia racial. Por encima de cualquier otro, le sería difícil olvidar los ríos de la opresión, sin contradecir lo que en su obra son fuertes marcas afroamericanas y posesclavistas: el racismo, el cruce de pobreza y herencia étnica, la cultura diferencial en tensión, etcétera. Le sería embarazoso, por no decir contradictorio, equiparar las responsabilidades de sus dos abuelos. Sin embargo, lo intentó de algún modo.

Su poema España, dividido en cinco cantos que tituló «Angustias» y una «Esperanza», se inicia negando las dos Españas,

¹⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

²⁰ *Ib.*, p. 8.

para enfrentar conquistadores como sus protagonistas y afianzar pueblos indígenas como totalidades:

No Cortés, ni Pizarro
(aztecas, incas, juntos halando el doble carro).

Del interior del escenario conquistador saca al soldado común, al que no le imputa responsabilidad alguna, borrando la huella histórica que marcó en particular su piel esclava, en aras de esa nueva identidad «por debajo», que los volvía «lejanos milicianos». Y concluye la primera estrofa con un «ardientes, cercanísimos hermanos». Es una primera angustia, ciertamente, que desplaza el énfasis del negro hacia el mulato, para preguntarse por la parte del americano que sería española, y no considerar la violación sistemática de sus madres negras.

La siguiente estrofa se centra en el hierro como arma fundamental de la Conquista, llamándolo «viejo metal imperialista», que parece señalar a los Estados Unidos que no nombra, y que va a ser fundido como balas para el «soldado, obrero, artista» republicano. Horizontalidad que reubica el espacio del poeta, a la par del miliciano y el trabajador. Ahí, se insinúa el uso del español-castellano-americano en contra del nacionalista, que se asume totalidad española, la lengua que acompañaba al imperio.

La segunda angustia se titula «Tus venas, la raíz de nuestros árboles». Un gesto identificador desdobra el «tú» español y el «nosotros» americano, volviendo a aceptar la jerarquía de uno sobre todos. La cultura española es la base, cuando en el resto de su poesía la savia nutricia era lo negro, haciéndose cultura sola y dolorosa, «bebiendo sangre, húmeda sangre».

No menos contradictorio, si bien invertido, es su tercera angustia, «Y mis huesos marchando en tus soldados», para hacer un mismo cuerpo con España. Integrados, se hace soneto en endecasílabos con temática propia, herencia también literaria, acentuando doblemente la muerte —física y de la cultura propia—, que parece el precio de la adhesión, a la que el poema lo constriñe:

La Muerte, disfrazada va de fraile.
 Con mi camisa trópico, ceñida,
 pegada de sudor, mato mi baile,
 y corro tras la Muerte por tu vida.

La solidaridad fluye, entonces, gracias al sacrificio americano para alcanzar una España en trance, retomando el motivo inicial de esta angustia:

mi piel, en tiras, para hacerte vendas,
 y mis huesos marchando en tus solados.

La angustia cuarta es un canto fúnebre a García Lorca, escrito como romance que finaliza en endecasílabos. Mientras que, el último poema, «La voz esperanzada», lo titula «Una canción alegre flota en la lejanía», utilizando versos libres y desequilibrados, extendidos como si no pudiera detener su canto. Describe, ahí, una resistencia popular de «cantineros, muleros y peones», y llega a un yo lírico, cercanísimo al Guillén poeta, al negro-cubano-español de sus crónicas sobre España, desplazando el énfasis hacia su propia esclavitud que se resuelve, una vez más, en muerte:

Yo,
 hijo de América;
 hijo de ti y de África;
 esclavo ayer de mayorales blancos dueños de látigos
[sangrientos;
 hoy, esclavo de rojos yanquis despreciativos y voraces;
 ...
 yo, hijo de América,
 corro hacia ti, muero por ti.

Tendría que ser este el final, pero con tardío tono whitmaniano se dirige a todos los hombres, trabajadores, humildes y dominados, que se rebelan, «porque han querido dejar de ser fantasmas». Evade así su rol americano, incapaz de reconciliar herencia esclava con

cualquiera de las Españas en pugna, remarcando lo que hubiera sido imposible un siglo antes: «yo os grito con grito de hombre libre que os acompañaré, camaradas». Y lo resume con giro retórico:

otra vida sencilla y ancha,
limpia, sencilla y ancha,
sonora de nuestra voz inevitable!

Reitera, concluyendo, la dupla histórica de esclavitud y muerte:

Nada importa morir al cabo,
pues morir no es tan gran suceso;
muchísimo peor que eso
es estar vivo y ser esclavo!

Más agudo y menos contradictorio, el ecuatoriano G. Humberto Mata, en «Juzga, España Miliciana»²¹, habla como mestizo forzado, inscribe su voz en la violación que lo obliga a «maldecir» a sus ancestros, y es desde ahí que expresa su «rencor latente y restallante», exigiendo primero cuentas al antiguo enemigo:

¡Qué quieres, compañera! Soy indio-blanco y siento
hasta hoy la quemadura del herraje del potro
trozado el tórax rudo del súbdito del Shyri...

Para ello, reconoce que es el sufrimiento equivalente de esa «muchacha que apezonas en tus pechos las balas» lo que posibilita la comprensión del pasado americano, y no la reconciliación simbólica que prevalece en gran parte de la escritura latinoamericana sobre esta guerra:

España Miliciana, ¡qué bien me entenderás!
porque es preciso vena de dolor y de angustia
para sentir lo rudo de mi dolor de antaño,

²¹ *Repertorio Americano*, 20 de marzo, 1937.

Mata define una «España, Señora y Madre España», «de mantos, la de la Inquisición...», «de corona y de cetros», precisando que «os odiaba fuertemente, con sangre de indios y puma». Es el pasado vivo de América:

Miraba la conquista rapaz y mercenaria;

...

la lanza, la cruz, el casco, el peto y los trabucos
infestando los cielos sencillos del inkario:
pesaba las herranzas de titanes ignaros;
el brío malgastado de los porqueros héroes,
el músculo falaz de los caudillos bravos,
la frente pantanosa de frayles y fantoches
que con la violencia solo consiguieron robarse
tierras vírgenes de Sol y Luna remansada...

...

Tratasteis al indio peor que a tu mismo asesino;
la barragana del frayle fue el ama-niña de indias;
la pedrería de templos fue al pecho de rameras;
el oro a dar boato a reynas e infanzones;

Y más que una salida al avance norteamericano, hace de la violencia de España la causa del nuevo imperialismo:

si en lugar de alarde prepotente, erizado,
hubieseis conquistado por amor Sierra y Yunga!

...

no estuviéramos ahora ahorcados por el gringo
que luego de exprimarnos los suelos y subsuelos
asfixia las conciencias, corrompe los estados,
daña ciudadanías, y ve en nosotros solo
al mísero comprado, al esclavo deleznable

Solo entonces, surge su compromiso americano, socialista,
universal con la República:

Perdona, compañera, que ahora estoy contigo:
atrincherando a la médula un latido fraterno,
brincando, barricando a la garganta, un latido
anchuroso de júbilo, esperanzado y tenso;
estrecho entre los dedos el pulso de tus días
pariendo un alba nueva de concordia mundial.

Y finaliza proponiendo que, con la sangre derramada de España, el blanco e indio, pues ya no habla de mestizos, se transformen en milicianos de América:

El chorro de tu sangre desemboca en mi aorta
y soy tuyo:
indio tuyo, blanco tuyo,
miliciano prisionero en la línea ecuatorial del mundo.

MADRID EN EL CORAZÓN

Con la guerra de España, el poema cobró carácter performativo, porque las exigencias de la vida necesitaban transformar arte en acción. El crítico González Echevarría asegura que fue entonces cuando la poesía de vanguardia encontró sentido social. No obstante, se obviaría así el esfuerzo anterior, con sus múltiples cruces y continuidades, y no solo temáticos, con la poesía dedicada a España:

La Guerra Civil le dio foco, dirección y sentido a la rebeldía que las vanguardias habían heredado del romanticismo. Hizo a la poesía a la vez profunda e inmediata. Súbitamente el arte tenía una causa que defender, y en el fascismo un enemigo que atacar. Paradójicamente la Guerra Civil marca el fin de las vanguardias al colmar sus más intensos anhelos de rebelión (...)²².

²² Roberto González Echevarría, «Guerra de los poetas» (prol.), en Pablo Neruda y Nancy Cunard (dirs.), *Los poetas del mundo defienden al pueblo español* [facs. de revistas], Renacimiento, Sevilla, 2002, pp. 13-14.

Sin embargo, Latinoamérica no defendió solo a España en España. Ni solo a la España leal, la relación edípica irresuelta, ni la madrastra recuperada. Lo que defendió fue la voz misma con la cual defendía a España, la voz de una Latinoamérica oprimida, desde adentro y desde afuera. De nuevo, el poeta social latinoamericano inscribía la alteridad de su historia, referentes culturales y peculiaridades de sus bordes sociales, que ya había ejercido con propiedad desde Martí. La escritura de Latinoamérica en esta guerra no fue la hija de España, sino la de sus contradicciones. La unión en crisis revierte la historia, pero no la borra. Se va desde el opuesto americano, del subalterno moderno, del dominado internacional, y aboga por España en España, como lo habían hecho Sor Juana y el Lunarejo en las guerras de las lenguas del siglo XVII. Era una relación muy distinta a la que podía darse con los combatientes e intelectuales de otros países, como ya se insistió. En muchos sentidos, fue la última batalla de independencia, porque Latinoamérica, ya nunca más España, fue en su defensa. Al contrario, España se torna Latinoamérica y tiene los campos de batalla en su propio corazón. Al menos, mientras la República exista.

Así, el escritor latinoamericano asume un acto de madurez política al dirigirse al mundo, aprovechando la suerte de España. España en crisis hubiera podido formar parte de un eje compartido, si no hubiera caído España, es un decir, dice Vallejo. Va con el combatiente, entonces, a dirimir definiciones internacionales. Un impulso popular levanta sus diferencias en toda dirección y se instala en el medio de una España dividida. Por tanto, se convirtió en vocero de un hecho fundamental en la historia de la humanidad. Tenía razón Roque Dalton, el fracaso de la República fue un aplazamiento de la esperanza universal. Pero la batalla de España no había sido sino la continuación de tantas otras, desde hacía más de cuatro siglos.

Por otra parte, muchos se hicieron la pregunta del sentido de una poesía de guerra, confesando miedos, impedimento físico, reformulando compromisos de la palabra, que no compensaban las inquietudes, incluso, a tono de excusa. Era un momento de torsión del derrotero histórico internacional, en el que participarían, como en ningún otro, poetas e intelectuales de muy diversos países. Así, la escritura iría paralela a la acción de los combatientes, más allá de las angustias

que trajera consigo. Se decía obedecer a similares impulsos y recoger intenciones tácticas equivalentes. Combatientes y escritura como expresión del compromiso popular, y no una programación preestablecida por grupos o partidos. Latinoamérica fue otra protagonista de las Brigadas Internacionales, al lado de las más variadas naciones. Se fue a España, como continente, con características y nombre propio, no como un mero conjunto de países hispanoparlantes.

En su «Oda a España», Octavio Paz oyó la voz callada —«calladamente»— de la guerra, e identificó palabra y acción al igualar su juventud poética con la muerte del joven miliciano:

Los hechos hablan, sí.
 Pero también las voces.
 También mis voces hablan.
 Estas pobres palabras desarmadas,
 estas palabras frías, ensombrecidas.
 ...
 Estas palabras mías son testimonio
 de la fraternidad del suelo y sus varones.

Así, el mundo trágico se expresa en su poesía, cercanísimo a la voz lírica:

y tu invasora voz penetra mi garganta
 y tu aliento recóndito mis huesos
 ...
 sean testimonio, cauce
 de la profunda voz que nos congrega
 para la luz, la vida y la victoria.

Si bien no se elaboró en su momento, los poetas debieron intuir que el hundimiento de la República impediría la posibilidad de un arreglo geopolítico en el que Latinoamérica y España se emplazaran al centro de un devenir internacional renovado. Estuvo en juego un internacionalismo que hubiera pensado y hablado, no en ruso, sino en los muchos acentos y lenguas de las dos orillas del español. Como lo expresó Vallejo:

Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo está español hasta la muerte.

Y el que esa posibilidad involucrara la sangre del conquistador, arrastrando las viejas culpas constitutivas de lo hispánico, le daba al escritor latinoamericano la oportunidad de confrontar al mundo con sus responsabilidades. Pero no se obtuvo respuesta, pues la Segunda Guerra Mundial escondió a Franco bajo la falda de retazos de la democracia occidental.

Madrid se convirtió en mucho más que en una capital. Si como Barcelona fue la ciudad que ofreció mayor resistencia y, por lo tanto, fue atacada con más ferocidad, también se entendió como el epicentro de lo que se defendía. Su nombre se tornó consigna de resistencia y de heroísmo, llenó poemas y banderas, fue palabra clave, mucho más que propaganda, más que ideología, espacio que invocaba y desde donde se invocaba un sentido de justicia mayor que el de los sucesos de España. Se repite la aliteración que va de Madrid a madre, militante, miliciano²³. Ya no madre-patria colonial, de totalidad dudosa, sino madre-Madrid gestora de la historia del futuro. Madrid salvada de la barbarie, impenetrada como madre virgen de una España que no lograba deshacerse del catolicismo arraigado en lo español.

Su importancia habla en términos de estrategia, de convencimiento colectivo. Se condensa en grito y reto de guerra, dicho con acento femenino y vasco: «¡No pasarán!», de connotaciones casi mántricas, presente en muchos escritos en todos los idiomas, repetido en miles de carteles y volantes. La palabra como realidad de urgencia. La Madrid invencible, la ilusión de Madrid inexpugnable, porque las palabras la protegerían. Era otra frontera que los hechos parecían contradecir. Por eso quedó en evidencia, a la vez, un consciente temor a que las desigualdades se impusieran, que las fuerzas opositoras fueran insuperables. Y lo eran, si se considera que casi todo el ejército se había sublevado contra una población y un gobierno sin armas, sin disciplina ni conocimientos

²³ En la novela *De una madre española* (1938), el mexicano José Mancisidor hace un énfasis similar sobre la misma aliteración madre y miliciano.

militares. Dos palabras solas ante la angustia por la probable y no aceptada caída de Madrid: «¡No pasarán!». Una contraofensiva al acoso creciente del miedo de que entrarían, en cualquier momento, para levantar «un arco de triunfo de cadáveres», como presintió Ballagas en su poema «Madrid, 1937»²⁴. Un pánico repetido en ondas por los aires:

Por la radio se oían
 —orín, polvo, cenizas—
 viejas voces de espalda a la historia
 grajos, cuervos y buitres que anunciaban:
 «Dentro de pocas horas entraremos»...
 Era en el 36. Hace ya un año.
 Y unas voces profundas respondían
 alzadas sobre el hoy,
 con toda la frescura del mañana:
 ¡No pasarán! ¡No pasarán!, y abrían
 profusas rosas rojas de esperanza.

Entonces, sí: consigna, panfleto, poema, literatura. Hacer con las palabras lo que los hechos parecían desdecir injustamente. Voltar la suerte y convocarla. Si no había armas suficientes, porque condicionada y tarde llegaría la ayuda soviética; si no había fuerzas militares equivalentes, si no había manera de torcerle el destino a la tragedia, entonces quedaría delineado el compromiso, el énfasis sobre una muerte que no aceptaba la derrota de rodillas, sino la dignidad de pie, como lanzó la Pasionaria a los aires apasionados. En cambio, en «¡No pasarán!»²⁵ de Paz, se torna pedido, ruego a los propios sitiadores, duda contrastada casi con deseo:

De todas las orillas del planeta,
 en todos los idiomas de los hombres,
 un tenso cinturón de voluntades
 os piden que no pasen.

²⁴ *Repertorio Americano*, 5 de febrero, 1938.

²⁵ *Ibid.*, 31 de octubre, 1936.

En todas las ciudades,
coléricos y tiernos,
los hombres gritan, lloran por vosotros.

Para hacer evidente, en su final, que el lector implícito, a quien se dirige el poema, no es el que reside en Madrid, sino un todos afuera, que pudiera impedir que los invasores franquearan lo que se necesitaba imposible:

Detened al terror y a las mazmorras,
para que crezca, joven, en España,
la vida verdadera,
la sangre jubilosa,
la ternura feraz del mundo libre.
¡Detened a la muerte, camaradas!

En los primeros días de la defensa de Madrid, en 1936, se publicó en Barcelona, *¡Madrid!*, una novela del narrador ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta, la primera escrita sobre el conflicto, alcanzando entonces popularidad y varias ediciones. Al igual que su obra de teatro coetánea, *España leal*²⁶, funciona como literatura de la inmediatez, interpretación simultánea de hechos que son representados a la par de su desarrollo, allí reside su interés político-literario y su propia limitación.

Su énfasis en la ideologización y el compromiso se entendía entonces como necesario para «salvar» a España de la agresión nacionalista, percibida como de proveniencia exterior. No bastaba con ser fascista, nacionalista, burgués, para explicar la maldad que esto significaba. Los traidores llevaban consigo la oscuridad sobre España, y la presencia mora —antes que la alemana o la italiana—

²⁶ La tragedia *España leal* desarrolla también su acción en el Madrid del año 1936. Su sencilla trama gira en torno a las relaciones filiales, mostrando el proceso de asunción miliciana de la protagonista, contra los deseos pronacionalistas de su padre y de su novio, en una anulación de la individualidad por la guerra. Una vez incorporada a las filas republicanas, cae durante el socorro a unos heridos, por lo que su padre asume por ella las armas del mismo bando.

marca la claudicación de la herencia de los Reyes Católicos. Esto surge del inicio del enfrentamiento como problematización identitaria mayor que el planteado entre las dos Españas. La palabra sustituye a la realidad en la medida en que esta se hace incomprendible. No había modo de imaginar que fueran españoles los que bombardearan Madrid de manera indiscriminada y cruel. Así, las huestes mercenarias norafricanas despiertan un miedo intrínseco a la sociedad española, más irracional que inconsciente: «los moros... los moros», insiste como pesadilla Aguilera-Malta en su novela. El poeta católico José Bergamín, de la Generación del 27, se lo resumió a Nicolás Guillén como: «(...) la impostura sacrílega de una guerra llamada *santa*: a la *cruzada* invertida de moros y bárbaros contra cristianos y españoles»²⁷.

La vuelta al pasado impide el futuro. Se mezclan terrores reales con imaginarios creando un efecto mayor sobre el enemigo. Se niega también esa España americana producto de la «unidad» y el «descubrimiento». Visto como némesis, es venganza histórica, lo no-español que se impone sobre España para negarla, la metáfora invertida de su construcción nacional. Reactivar la España americana podía ser una solución contra la España mora en revancha. Carrión recalca que «no entienden su idioma, que odian su religión» (*Nuestra España IX*), mientras que el argentino Álvaro Yunque, en los octosílabos de «Moros en España»:

La historia camina siglos,
siglos camina hacia atrás:
¡Moros en España! ¿Moros
en España, ha vuelto Alá?
¿Media luna de la alfanje
vuelves Hispania a segar?
Pero aquesta vez los moros
vienen ¡traición sin igual!
traídos por españoles
vienen a España a talar
con la cruz vienen los moros,
por la cruz a pelear,

²⁷ N. Guillén, *op. cit.*, p. 109. (El énfasis pertenece al original).

La novela de Aguilera Malta es un «reportaje novelado de una retaguardia histórica», como advierte en su subtítulo, ya que trata el sufrimiento de la gente común de la ciudad, las víctimas de un «atrás» activado ideológicamente como sostén moral del frente. Cada madrileño es un potencial miliciano. El lado del «reportaje» son las descripciones del ambiente social de guerra, del hambre y la escasez, los conflictos internos de clases, cómo vivía la población madrileña el miedo, los bombardeos, el hacinamiento en refugios. Su carga testimonial no debe menospreciarse, a pesar de su debilidad narrativa. Ofrece, incluso, un repertorio motivico-literario del momento, que estampa aquí un inicio documentado.

No obstante, su lenguaje sencillo y las claras intenciones comunicativas, la novela apela a imágenes vanguardistas sorprendentes, el atrevimiento forzado que caracterizó la metáfora juvenil de esos años: «taxis acrobáticos y musculosos», «... julio, el mes incendio», «se oyen frases de banderilla», «los balcones cerrados y miopes hacen pensar en colmenas dormidas»²⁸. También la obviedad es recurso ante la incomunicabilidad del trauma. Al retorizarlo, convertido en palabras repetidas o frases hechas, se conjura el silencio cómplice de la tragedia. Pero la comunicación y el decir se afectan, quedan como «explicaciones mutiladas»²⁹, en la ambivalencia maniquea, como todo en la guerra: conciencia y terror, vida y muerte, buenos y malos.

Además, se humaniza la ciudad a través de imágenes que serían reelaboradas por los poetas posteriores, con miradas más efectivas:

Paredes y techos horadados gritan su tragedia por doquier. Pisos y pisos destruidos asoman los muñones horribles de sus materiales dispersos. (...) De hierros epilépticos, que se retuercen gimiendo. De tierra, madera y cemento en los que brillan, como pupilas sin vida (...) ³⁰.

²⁸ Demetrio Aguilera-Malta, ¡*Madrid!* (reportaje novelado de una retaguardia heroica), Ercilla, Santiago de Chile, 1937, p. 95.

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

³⁰ *Ib.*, p. 133.

La destrucción de Madrid es el principal énfasis temático del poemario *España en el corazón*, de Pablo Neruda. Ante el asedio de bombas y destrucción ciegas, acoso y venganza sobre la población civil, producto de generales traidores y de moros, el poeta chileno cuenta la clausura tramada de su mundo arcádico, de los balcones de «mi barrio» de Argüelles, «su casa muerta», con la que nombra el fin de lo cotidiano, de la «esencia / aguda de la vida», de la belleza sencilla y la convivencia armoniosa. Un apocalipsis suelto por las calles de una «España rota». Para ello, encabalgas heptasílabos y los cortes de la voz le dan respiración irregular a la desgracia:

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles

...

 Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.

Se coloca el poeta al centro de la tragedia, lo que produce un cambio inevitable en la actitud contemplativa de su poesía anterior, y la mueve hacia una literatura beligerante, social, tema del poema. Su compromiso es producto, entonces, del horror vivido, de la sangre vista por las calles de Madrid. El espacio del poema está en llamas. Por lo tanto, usa dos voces shakespearianas contrapuestas, con tonos trágicos para el victimario y sus víctimas, nombrado uno a uno. Otro, dulce para el campesino, los niños, los milicianos. El primero, para injuriar:

 Malditos los que un día
no miraron, malditos ciegos malditos,
los que no adelantaron a la solemne patria
el pan sino las lágrimas, malditos
uniformes manchados y sotanas
de agrios, hediondos perros de cueva y sepultura.

El segundo, para la ternura:

¡Madres! ¡Ellos están de pie en el trigo,
altos como el profundo mediodía,
dominando las grandes llanuras!

Los generales insurrectos, el «mulo Mola» y el traidor Sanjurjo quemado quedan atrapados en tercetos dantescos, endecasílabos encadenados a sus culpas. Y para Franco, en el eje de la responsabilidad, un castigo peor que el infierno, el deseo que quede siempre insomne por todo el mal que ha causado:

Solo, solo para las lágrimas
todas reunidas para una eternidad de manos muertas
y ojos podridos, solo en una cueva
de tu infierno, comienzo silenciosa pus y sangre
por una eternidad maldita y sola.

No mereces dormir
aunque sea clavados de alfileres los ojos: debes estar
despierto, General, despierto eternamente
entre la podredumbre de las recién paridas,
ametralladas en Otoño. Todas, todos los tristes niños
[descuartizados
tiesos, están colgados, esperando en tu infierno
ese día de fiesta fría: tu llegada.

Frente a «los chacales africanos», recibe con alabanzas a los brigadistas internacionales:

he visto con estos ojos que tengo, con este corazón que mira,
he visto llegar a los claros, a los dominadores combatientes
de la delgada y dura y madura y ardiente brigada de piedra.

Cierra el libro con un desfile del ejército popular, todos los gremios ya cantados, como si leyese el paso de un pueblo convertido en ejército de la vida:

Salud, soldados, salud, barbechos rojos,
 salud tréboles duros, salud, pueblos parados,
 en la luz del relámpago, salud, salud, salud,
 adelante, adelante, adelante, adelante,
 sobre las minas, sobre los cementerios, frente al abominable
 apetito de muerte, frente al erizado
 terror de los traidores,
 pueblo, pueblo eficaz, corazón y fusiles,
 corazón y fusiles, adelante.

La edición española de *España en el corazón* da cuenta de que: «El comisariado del Ejército del Este lo reimprime en España. Son soldados de la República quienes fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Reciba el poeta amigo esta noticia como una dedicatoria»³¹. Es decir, milicianos que esperaban una muerte ya casi segura, y la derrota inminente, imprimieron un libro de poemas de un latinoamericano, y además se lo dedicaron a quien lo había escrito para ellos. Contrasentido extraordinario que explica el sentido de lo humano que seguía creciendo en esos hombres de la España posible.

LOS NOMBRES DE LA MUERTE

Como Neruda, el también chileno, Arturo Torres Rioseco, en su «Canto a los niños vascos errantes por el mundo»³², utilizó su palabra para estigmatizar a los generales traidores y asesinos, exigiendo recuerdo vengativo:

Para que llevéis en vuestros corazones brasa viva el recuerdo
 del incendio, la sangre, la pólvora y la muerte,
 el paso de los cuervos de acero por el aire,
 ...

³¹ Pablo Neruda, *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra* [ed. facs. de 1937], Renacimiento, Sevilla, 2004, p. 4.

³² *Repertorio Americano*, 7 de agosto, 1937.

Federico García Lorca, asesinado a un mes exacto del inicio del levantamiento nacionalista. Así, aparece en el poemario de referencialidad temática más abstracta de todo el corpus, *La mano encendida*, del chileno Rosamel del Valle. Los títulos de los poemas reconocen su vínculo, obligando a una interpretación contextual de sus imágenes, algunas casi crípticas. La destrucción general, sin bando específico, un todo de sensibilidad que, sin embargo, está del lado de la República: «Celebración de la muerte», «España, muerte devuelta», «La muerte pública», «La casa apagada», «Soldado de Madrid», «Hombres y cárceles», «Arma voluntaria».

En «Paisaje del poeta asesinado», escrito «a la memoria de Federico García Lorca», el chileno rehace el camino oscuro, no lejos de la Alhambra, antes del amanecer, cuando oscuros soldados lo matan con alevosía. Quizás hubo homofobia, quizás la sanción por traicionar a su clase, quizás, sencillamente, porque puso su extraordinaria capacidad artística de poeta, músico y dramaturgo a conquistar una esperanza plural. El absurdo de su muerte predispuso la sensibilidad de España en contra de los sediciosos, revelando un proceder, una manera. La suerte de la literatura en el mundo hostil del fascismo, el asedio a la sensibilidad. Si la poesía y la literatura no podían darle otro sentido a la violencia, esa fuerza las arrasaría, destruiría a sus poetas, callaría toda voz levantada. Así hicieron con Federico, que desde entonces fueron sílabas suficientes para muchos invocarlo. La asimetría fue tal, que condujo a una peculiar guerra, en la que uno de los bandos tuvo más poemas que balas.

Del Valle extrema el escenario de la violencia que parece connotar su título: «En la obscuridad temblorosa de hierbas no del todo dormida», al interior del hombre que va a morir: «Con la última gota de la respiración debajo de la lengua», con su «Escritura de luz tranquila entre el humo». De allí, los versos que oyen el trance de ser asesinado.

Ahí están el viento y el césped en inesperada visita, sorprendidos
De no oír respirar entre ademanes y miradas
La sombra que sale de sí misma como una lengua sin calor

...

Totalmente nocturno, fuera de la memoria, como un golpe
De reloj en el mismo sonido muerto del corazón.

No es una muerte que da vida, sino muerte-muerte levantando absurdos:

Sale rodeada de temblores que limpian el aire
Para que pase la humedad del cuerpo detenido.

Y la imagen más evidente es su conclusión:

Memoria y tiempo al otro lado del viaje y sin espacio
Para morir definitivamente de pie.

La antología poética de escritores chilenos, en homenaje a la *Madre España*, también estuvo dedicada a García Lorca, «el poeta asesinado en Granada por los fascistas». Y en específico, lo hacen así Hernán Cañas, con «Evocación de un poeta asesinado»; Robinson Gaete con «Tiempo más allá de la muerte»; y Carlos Préndez Saldías, «In memoriam», este en octosílabos de «romance americano», que evocan el terreno del autor de *Bodas de sangre*:

La luna se fue de España
buscando a García Lorca.

En la otra antología coetánea, de poetas y artistas ecuatorianos, aparecen asimismo poemas al granadino, en particular uno de Alejandro Carrión, «Pascua serena tu muerte»:

Allí estabas, inmóvil, ágil olivo en rayo desgajado
y tu voz, desangrándose, en lentitud de nardo
y en cuchillas moradas

Como era de esperarse, este conjunto de textos acude a la temática compartida con repetidos «¡No pasarán!», y la defensa de Madrid. Entre todos, se destaca, en la antología ecuatoriana, una «Carta al general Miaja», de Jorge Carrera Andrade, dedicado

a uno de los pocos militares de alto rango que fueron fieles al gobierno. Allí, lo llama: «General de las madres y de los obreros» y «General de los hombres libres de la tierra»:

Tú combates para el venidero día,
Para los hombres de todos los climas,
Para los campos de trigo, para las candidas risas,
Para el porvenir seguro de niños y golondrinas.
Te veo entre mapas azules y catalejos y sables,
soldados jóvenes, rostros esperanzados de madres,
General del Ejército Popular, del oleaje
domado, y de la luz dirigida, y del aire
libre y disciplinado en maniobras campales.
Y al pronunciar tu nombre, Miaja, ardiente mensaje,
en mi pecho un tambor apresurado
acompaña el desfile militar de mi sangre.

Además, se hizo énfasis en destacar a los líderes populares republicanos, un heroísmo que no respondía solo a la valentía y las cualidades guerreras. De entre ellos, en una España machista, patriarcal y católica, se levanta la figura de la Pasionaria, mujer sencilla de pueblo y compleja de alma, vasca de origen y de creencias radicales, que consiguió su nombre verdadero por encima del de Isadora o el de Dolores Ibárruri, con los que había nacido, para intentar borrar los homónimos de la tierra seca. Si García Lorca fue, entonces, prueba y advertencia de lo que sería la guerra, la Pasionaria fue respuesta y reto, puso ella el límite de una resistencia que fue mucho más fuerte de lo que la violencia esperaba.

Del poema «Pasionaria»³³, del costarricense Carlos Luis Sáenz, hay que rescatar su construcción heroica, que la dibuja como producto histórico y colectivo, diacrónico y acumulado:

el dolor de siglos de tu madre España,
tumultuosamente,
te convierte en fuerza revolucionaria,

³³ *Repertorio Americano*, 15 de diciembre, 1936.

Luego, la hace metonimia del colectivo: «Tu fuerza es la fuerza de todos los héroes anónimos». Para concluir:

encarnas todas las madres la paciencia santa
que soporta angustias y dolores...

Vicente Huidobro también le dedica un poema³⁴, más bien centrado en sus condiciones verbales, su creatividad para la con-signa y la arenga. La importancia de la palabra que es flor y pétalos. El poeta aprovecha la aliteración del par fonético «vas» y «voz», construyendo un *leitmotiv*, desde sus primeros versos:

Vas con tu voz de alma abierta en rosas
Vas en tu voz a todos los dolores y todas las esperanzas

Luego, varía hacia la idea acústica, con conjuntos semánticos alrededor de conceptos relativos al aparato fonador: «Mujer de España labio de las tierras ofendidas»; «Y qué alas batían el tiempo en tu garganta»; «Mujer con la garganta llena de paisajes doloridos». Por extensión, aparecen las ideas de noticia, rumores, sonidos que suben, que corren como heraldos y mensajeros por toda España. La voz se vuelve visible, «luz ansiosa», se transforma «en forma de agua para la sed y de pan para el hambre», es «inscripción de sueño». De ahí, el sentido de advenimiento, de llegada nueva, de amanecer. La voz debe encarnar en la patria posible, que de ser como ella:

Hora es que el destino se haga carne y cálido prodigio
Tierra nuestra tierra España Pasionaria

El poeta juega con la idea del pájaro, que es libertad, plumas, vuelo: «España en carne y nido y árbol». Lo cual expresa la maternidad que ella, solo ella en singular, aquí representa: «Y llenas de madre el mundo», o más adelante:

³⁴ Carlos Luis Sáenz, «Pasionaria», *Hora de España*, Barcelona, julio, 1937.

Contraste entre la proximidad que produce el poema y el distanciamiento de quien lo lee. Así, su frente es el de la guerra donde se sufre la guerra:

al lado de mi cuerpo sin cadáver,
al lado de mi sangre con cadáver corriendo desvelado,
al lado de mi próximo cadáver.

Exige al lector que vaya a verlo, a constatar lo que la violencia dice de sí misma:

Venid a verlo,
está solo y no sabe, ha muerto ya y no sabe,

Vuelve a surgir, en el intelectual argentino, el conflicto entre literatura y vida, planteado desde su primera obra escrita para los mineros de Asturias, y que si no nombra, insinúa como excusa: «Yo no tengo la culpa, él se destruye y se desploma», y confronta con su propio bienestar, la vida que se detiene y la vida que continúa:

y el vino y la comida y el diario de anteayer y las moscas,
el Olor del Primer Hombre Muerto.

En el siguiente poema, dedicado a la muerte del general húngaro y comunista Pavel Lukács, quien fuera comandante de la XII Brigada Internacional, el tono es distante como motivo de evocación lírica, quizás romantizando el hecho de ser González Tuñón también comunista. Héroe monumentalizado, por eso reitera que es un «muerto delicado»:

Un libro una canción, una ventana
soñaba para él, una persiana
de silencioso sauce derramado.

En esa misma dirección, el poema no se adentra en el tema de la causa de su muerte, batalla o asesinato, otro misterio de esta guerra, y se despide del revolucionario bolchevique repitiendo la idea:

¡Adiós al héroe! Lloro la Brigada,
permanente recuerdo delicado
sobre la dura tierra enamorada.
¡Oh, general, oh muerto derramado!

Punto intermedio, en cuanto a la valoración del enunciado, es la «Muerte del héroe (Buenaventura Durruti)», uno de los íconos de las luchas contra el fascismo. Sindicalista anarquista y, luego, relevante líder republicano durante la guerra, comandaba una columna que llevaba su nombre y su propia verticalidad. González Tuñón arma un texto artificioso, una suerte de poema visual: lo sabe pero no lo siente, como en el caso anterior. Abundan las imágenes de escenario: espejo, vestíbulo, escalera, cine, calle, comisaría. Estética vanguardista que se crece en el centro del poema:

Lo veo en las polémicas del hierro,
en los locales de los sobresaltos,
en los subsuelos de la harina,
en las llanuras del asfalto,
en los techos del vino y el petróleo,
en las vigilias de tabaco y cebo,
en las orillas de los sindicatos
con luna presidiaria y ateneo.

Así lo describe, más arrojado que valiente, y muestra como contradicción el que su condición de anarquista lo descubra peligroso para ambos bandos, si bien comprometido con toda claridad: «su perfil bondadoso y pistolero», «su mezcla de cordero y de leopardo», «francotirador y Jesucristo». Para terminar «sobre el caos», levantando «su índice muerto».

Lo sigue «Muerte del poeta», dedicado a García Lorca, que es el texto más lírico de todo el libro, escrito en endecasílabos. Hace evidente su identificación literaria, pero no llega a concretarse la crítica a su asesinato, debido a una débil propuesta que excusaría la «muerte enamorada de su muerte». Sin embargo, alcanza una descripción, con algo más de efectividad, en relación con su obra:

Toreros muertos y solteras solas
y puentes y navajas como lirios
cuando suben y bajan las campanas
en donde se desploma Federico.

AUSENCIA DE DIOS EN LA TIERRA

Los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* fueron concebidos alrededor de 1937, y publicados en febrero de 1939, por los soldados del Ejército del Este, bajo iniciativa del poeta español Manuel Altolaguirre, en la imprenta de la abadía de Montserrat, a las afueras de Barcelona. Fue una edición póstuma por apenas unos meses, ya que Cesar Vallejo había muerto, bajo el aguacero de París, en abril del año anterior.

Eran los mismos soldados que, un año antes, habían editado el poemario de Neruda y otro del poeta español Emilio Prados. Anécdotas, que no importa verificar, aseguran que en la manufactura del papel se mezclaron uniformes de combatientes caídos, y hasta una bandera arrancada al enemigo. En «Un pequeño responso a un héroe de la República», el escritor peruano hablaba, precisamente, de los vínculos entre libro, muerte y vida:

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.

...

Y un libro en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Considerando el momento aciago y la gravedad de los hechos, a menos de dos meses de la pérdida de la República, y en términos de estricta supervivencia, este esfuerzo editorial fue un hecho cultural estremecedor. Además, el que se escogieran los quince poemas de Vallejo antes que la obra de los poetas españoles, coetáneos de Altolaguirre y Prados, que eran muchos y notables. Esto da cuenta de la relación profunda con los latinoamericanos del lado mismo de España.

Estos poemas no celebran ni dan forma a un posible triunfo, al contrario, alertan sobre múltiples derrotas, y no solo para España, sino para una humanidad necesitada de justicia. Una admonición negada. El tono de advertencia inscribe un resultado distinto, porque la guerra misma es el objeto de una mirada que agoniza, se sabe muerte. Hombres que van a morir de muerte ajena. Mujeres que niegan su maternidad. Mundo desencantado que cae de la tierra hacia abajo. Por eso abundan las referencias a la infancia, los niños que tendrían que reconstruir el futuro que se desvanecía. En el poema que le da título al libro, y que perdió su ubicación conclusiva en un dudoso ordenamiento, advierte el descalabro que se avecinaba:

Niños del mundo,
 si cae España —digo, es un decir—
 si cae...
 ...
 si tardo,
 si no veis a nadie, si os asustan
 los lápices sin punta, si la madre
 España cae —digo, es un decir—
 salid, niños del mundo; id a buscarla..!

El tema de la infancia que debe encontrar el futuro, recorre muchos otros poemas del corpus, por ejemplo en el ya citado «Canto a los niños vascos errantes por el mundo», de Torres Rioseco³⁵:

Gozad del aire y de la luz, gozad de la tierra y sus bienes,
 gozad de las puras brisas del mar, de la música clara,
 mientras vuestros infelices hermanos de Almería y Valencia
 siguen medrosos el vuelo del águila germana.
 Mas no olvidéis el deber elemental del retorno,
 no olvidéis el mandato de las voces ancestrales,
 recoged por el mundo, fortaleza, experiencia y astucia
 y volved en caballos de fuego al rescate de España.

³⁵ *Repertorio Americano*, 7 de agosto, 1937.

En el poemario de Vallejo se problematiza el maniqueísmo bélico, buenos y malos se confunden en el sufrimiento. Vallejo lo resume en el hombre miliciano de nombre común, apellido común, una individualidad popular y, a la vez, poderosamente colectiva. Es el hombre todo, de referentes universales: Ernesto Zúñiga, Ramón Collar, la Juana Vázquez y, en particular, Pedro Rojas. Este es el campesino que se multiplica en su muerte, un cuerpo inerte que el poeta convirtió en uno de sus más hermosos poemas, logrando que reviviera. Un Pedro separado de su apellido Rojas, separado de sus oficios, separado de su mujer y de su gente. Todo muere en él:

... padre y hombre,
 marido y hombre, ferroviario y hombre,
 padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes.

...

Lo han matado, obligándole a morir
 a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel
 que nació muy niñín, se puso rojo
 y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres,
 sus pedazos.

Asimismo pugna por lo que nunca tuvo ni tendría, que por toda propiedad lleva en el bolsillo la cuchara de su hambre, y un papelito en el que advierte del peligro a sus compañeros. Pedro Rojas escribe la palabra que no sabe. Y resalta ahí la ortografía precaria y conmovedora, lejos de los juegos en alta tensión de *Trilce*. «¡Abisa a todos compañeros pronto!». Vallejo obliga a ver con el sentimiento la responsabilidad del maltrato de una cultura de siglos, transmitida como negación. Y lo asimila, lo hace así desde su voz testigo: «¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!».

Con esos seres expresa una visión problemática y compleja de la guerra civil. Se aparta del narcisismo individual que está en el centro de la voz de Neruda, y utiliza una tercera persona para captar la experiencia colectiva, dando cuenta del equilibrio destruido, de un mundo que desordena la sintaxis de los hombres. Las marcas de cotidianidad aparecen como rasgos característicos de formas de

ser, vínculos afectivos con el afuera, un mundo de afectos con los objetos vivos y los animales humanizados, lo que viene de su obra anterior, y quién sabe si de su sangre de abuelas indígenas:

Porque en España matan, otros matan
 al niño, a su juguete que se para,
 a la madre Rosenda esplendorosa,
 al viejo Adán que hablaba en alta voz con su caballo
 y al perro que dormía en la escalera.
 Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,
 a su indefensa página primera!
 Matan el caso exacto de la estatua,
 al sabio, a su bastón, a su colega,
 al barbero de al lado —me cortó posiblemente,
 pero buen hombre y, luego, infortunado;
 al mendigo que ayer cantaba enfrente,
 a la enfermera que hoy pasó llorando,
 al sacerdote a cuestras con la altura tenaz de sus rodillas...

Los escritores de la República se vieron obligados a explicar una guerra por la paz, lo que cruza muchísimos poemas, en particular los de Vallejo. Es un conflicto sensible e ideológico, pues se rechaza la muerte que se ve como solución. Por eso, la muerte solo tiene sentido si sirve para dar vida. Pero el poeta no sabe «qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo». Un mundo del dolor y la pobreza en contra de la opresión: «¡El poeta saluda al sufrimiento armado!». No hay lógica ni explicación posible, solo tensión entre deseo y negación. Paradoja sin solución, le dice al extremeño: «te mató la vida y te parió la muerte», o «nació mi muerte» y «murió de pasión mi nacimiento». Contradicción inevitable en todo el libro, de la cual todo sale perdiendo. Así, el tema principal del primer poema, y de alguna manera del libro todo, en tono de arenga:

¡Voluntarios,
 por la vida, por los buenos, matad
 a la muerte, matad a los malos!

¡Hacedlo por la libertad de todos,
del explotado y del explotador,
por la paz indolora...

Concentra su contradicción cuando muestra la inevitabilidad, la ausencia de opciones: «en descanso tu paz, en paz tu guerra». Por ello, es hasta posible un amor a traición de tanto humano, que invierte la máxima crística ante el prójimo que odia:

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición,
[a tu enemigo.

Además explora la contradicción invertida, al estar «herido mortalmente de vida». Es una batalla por la humanización de la totalidad caotizada, domeñar el espacio apocalíptico que se ha vuelto contra lo sensible. El universo ya no es habitable, requiere de un ser distinto, un ser de otro modo. Por eso el «Hombre de Extremadura» va a

pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitro, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!

La guerra de España es la prueba de la ausencia de Dios sobre la tierra. Desordenadas, la vida y la muerte se confunden. Esa muerte fue cobrando rostro de seres cercanos, acercándosele

a paso corto, habitando su obra desde el primer poemario, en un coloquio con fantasmas que no terminaban de marcharse. No es definitiva y, por ello, más dolorosa. La muerte en su propio tiempo, instaurada, sucesiva. De a poco: «el cadáver / casi vivió en secreto, en un instante». El bombardeo nacionalista a los cementerios hizo a «los muertos inmortales», pero luego «acabaron de ser mortales». Es la muerte que se alarga en su presagio de pobreza. «Sangre muerta de la sangre viva».

Con naturalidad trágica, si se pudiera, se dirige en estilo epistolar a un campesino que no volverá del frente, nombrando la sencillez de su vida con ternura: «entre tu soledad y tus cositas», y al despedirse, cotidiano: «¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe!». En «Imagen española de la muerte», la personifica al dirigirse a ella iniciando cada estrofa con un *leitmotiv* que intenta apresarla, herirla antes de caer en su propia tumba:

¡Ahí pasa! ¡Llamadla! ¡Es su costado!

...

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome en los rifles

...

¡Llamadla! Hay que seguirla
hasta el pie de los tanques enemigos

...

¡Llamadla! No es un ser, muerte violenta,
sino, apenas, lacónico suceso

...

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,
con su coñac, su pómulo moral,
sus pasos de acordeón, su palabrota

...

¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que la lloro.

En el fondo, es una exigencia al lector, como en «Masa», cuyo refrán: «y el cadáver ¡ay! siguió muriendo», sigue la contradicción central, muriendo poco a poco, pero si todos se opusieran a ella, sería revertida, vencida. Lázaro resucitado por la humanidad misma:

les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorporóse lentamente,
 abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Como en el resto de su obra, y en particular en *Los heraldos negros*, un acentuado tono religioso se posa en las imágenes de este libro. Parafrasea evangelios, salmos y oraciones. Así, diez tercetos en decasílabos, como redobles fúnebres:

Padre polvo que subes de España,
 Dios te salve, libere y corone,
 padre polvo que asciendes del alma.

Refiere la pasión de Cristo, como en el título del libro, injusta y sin sentido, asumida autoconciencia que parece señalar culpabilidad. Un catalizador de experiencia humana, inevitable. España queda en el lugar del Padre, y la voz lírica en el lugar de Cristo, muy cercano del Vallejo real, al final de su existencia. Como el cáliz sagrado, y la pasión ante la que duda, la guerra no puede evitarse, es la muerte que permite que se cumpla el destino redentor. Ecuación difícil de resolver en cuanto prospección del camino a recorrer de los empeños populares, una victoria que, una vez más, el poeta no parece vislumbrar como posible sin su propio sacrificio. La conciencia de una contradicción inescapable.

El poemario de Vallejo es un acto desesperado por rescatar valores creativos por encima de la desgracia. Moviéndose en un ámbito escéptico, pinta la posibilidad de ser España una utopía que se enrarece, en un mundo de pobrezas, y preferiría la resolución del bien simple y sencillo, negado al hombre del pueblo con el que con tanta humildad se identifica. Desde el primer poema, dedicado a los voluntarios de la República, Vallejo habla de los bienaventurados de Jesús:

Entrelazados hablarán los mudos, los tullidos andarán
 ¡Verán, ya de regreso, los ciegos
 y palpitando escucharán los sordos!
 ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!

¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Solo la muerte morirá!...

Para avizorar, más adelante:

y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!

Colocando, en el centro receptor de esta oración que también invoca, quizás, la culpa final de la escritura incapaz de frenar la muerte:

¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas.

En muchos sentidos, como se ha visto, este poemario resulta una resolución extraordinaria de la poesía social y vanguardista anterior, que la crítica ha planteado como disyuntiva entre su segundo poemario, *Trilce*, de 1922, obra que tensa todas las posibilidades vanguardistas, y la novela proletaria *El tungsteno*, de 1931, acusada de panfletaria. Igual sus libros de ensayo, sus apuntes de viaje a la Unión Soviética, algunas de sus obras de teatro. Conflicto, entonces, entre el poeta monumentalizado, después de su muerte, y el hombre real, que asumió pasiones políticas, y que, de algún modo, se sintió morir por ellas. Si los significados connotativos de su militancia son evidentes, en *España, aparta de mí este cáliz* están enrarecidos, pero están. Un marxismo heterodoxo, movible, según le dicten sus sentimientos, y una clara y voluntaria adhesión a lo profundo del ser, que encontraba con autenticidad en el hombre sencillo de esa España, que sufría y moría inútilmente. La profunda sospecha de que todo sería adverso.

Ese miliciano español a quien dedica sus poemas es equivalente al campesino de la sierra peruana, al mendigo soviético, al proletario del mundo. Si el paso de indígena a obrero no llega a funcionar a plenitud en su novela proletaria, en *España* cobra un sentido vallejiano pleno, de dolor humano que se transforma en destino

inapelable. Hay quien ha pensado que los niños de España no eran el final del poemario, sino la advertencia sin salida de «¡Cuídate, España, de tu propia España!», que no son las dos Españas, sino la misma, cambiando la esperanza por el escepticismo. Hace un futuro de la contradicción última, ya no de muerte y vida, ya no de guerra y paz, sino de la debilidad de una victoria de las fuerzas populares, que serían coaptadas desde todas partes, el martillo y la hoz, las víctimas y los victimarios, los leales y los traidores, la hipocresía, la muerte misma, para terminar, desesperanzado:

¡Cuídate de la República!

¡Cuídate del futuro!...

Vallejo no podría testimoniarlo, cercano a su propia muerte, pero lo advertía con la mayor claridad del evento, más que ningún otro, lo sentía en la piel y en la letra del poema. El peligro de una pérdida mayor, algo del hombre se iba con ello. Ahí quedaba escrito, como huella de su paso por España, ese cáliz compuesto por soldados de la vida, cercano también para ellos mismos un futuro en medio de las llamas.

A modo de conclusión

«UN PODER QUE TAN POCO PUEDE»

ESTAS PALABRAS, TOMADAS DE UN ensayo de Pedro Salinas, destacado miembro de la Generación del 27, pueden servir como final. La cita, de nuevo descontextualizada, no se refiere a la literatura de la Guerra Civil, sino a Balzac y su gesta narrativa. El poeta partió de España en 1936. De hecho, en su obra solo abordó el conflicto en una novela inconclusa sobre el tema. Pero cuánto debía ahogar su ánimo de exilado el drama de su tierra, y sus duras consecuencias, razones por las cuales nunca más regresaría.

En «Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas», Salinas afirma que ese «poder» existe, pero que no es el del dinero o el de la gloria, ni el que se desprende de objetos materiales o de los ejércitos de la violencia. Es «un poder que al mismo tiempo no es poder», si bien «ejerce, junto a la influencia de su personalidad literaria, otra que corresponde a su persona humana». Por tanto, es un poder, precisamente, gracias a su palabra. Usa el idioma en «función inventiva (...). Sabe que tiene poder sobre sus prójimos: encantarles, divertirles, preocuparles, estremecerles». O sea, que no es la acción performática ni mágica de sus palabras sobre la realidad, sino que a través de ellas influye en los otros. Este rol fue conflictivo, ya desde Platón, y, quizás pensando en él, Salinas agrega que «por la experiencia histórica, el mundo no puede pasarse sin poetas; pero no sabe qué hacer con ellos ni dónde ponerlos»¹. Incluso, él mismo «nunca ha sabido muy de cierto qué espacio de esta tierra es el suyo»².

¹ Pedro Salinas, *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 215.

² *Ibid.*, p. 225.

No obstante, la violencia derramada sobre Federico García Lorca ahondó el lugar de la muerte que el fascismo le asignaba a la poesía. Un miedo a su poder, como reinención de «la contienda entre las potencias de la vida y la muerte, deshaciendo y haciendo siempre»³. A partir de entonces, los escritores de esa guerra fueron la voz literal de muchos, dejando constancia de su sensibilidad humana y artística, haciéndose presentes. Buscaron, así, su puesto y un punto de enunciación, construyeron ahí y desde ahí sus poemas, y participaron con ellos todo lo que pudieron.

Si el «primer hombre muerto de la guerra» fue una revelación para González Tuñón de lo que exigía ser entonces poeta, ya no supo cómo contribuir a evitar que hubiera siquiera un segundo, un tercero, un millón de muertos. Vallejo lo sintió con toda su autenticidad y sospecha humana, con el corazón embozado de tristeza. De esta contradicción salió una obra que por hermosa hace aún más duro lo veraz de los hechos que refiere. No se pueden imaginar sin ellos. Sin embargo, el poeta los hubiera borrado todos si ese «poder que tan poco sirve» hubiera salvado a un solo hombre. A su pesar, apenas queda, y como afirma Eliot: «(...) la genuina poesía sobrevive no solo al cambio de la opinión pública, sino a la completa extinción del interés en los sucesos con los cuales el poeta estaba apasionadamente comprometido»⁴.

De algunos resistirá un verso, de otros, un poema, un libro, al final no importa. Mejor o peor *fabro*, estos poetas dieron su palabra. Defendieron intuiciones y esperanzas, más que ideas, y el derecho de la poesía a existir, a exigir. No arquearon la cabeza del arte, sino alzaron la mirada y la enfrentaron a una verdad que hostigaba. Crearon belleza en medio de batallas, de lo terrible, esa fue su contradicción. Venían de la experiencia de las luchas populares y literarias en el continente, entrenados en la revuelta vanguardista, y se encontraron con una Madrid sitiada. Neruda ofreció explicación de algunas cosas, pero, sobre todo, la pidió por la sangre derramada.

³ *Ib.*, p. 239.

⁴ *Ib.*, p. 97.

Y cuando los soldados de una República ya derrotada, entre las paredes de un monasterio catalán, bajo las órdenes de un poeta coetáneo de Salinas, emplearon sus últimos esfuerzos en hacer papel, componer tipos e imprimir unos poemarios, algo rescataban de la humanidad para sí misma. Algo de un poder de comunidad que instaure ilusiones compartidas. Un poder más real que lo real de la muerte, aunque no pueda con ella: el poder creador.

Así, concluimos con la conclusión del ensayo de Salinas:

(...) al sumo, único poder puro del escritor: erigir mundo sobre este mundo. Poder que no es de mando o ganancia, poder de espíritu sobre espíritus, obra de caridad y entendimiento con las almas de los prójimos, claro poder de amor⁵.

⁵ *Ib.*, p. 269.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1985). *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1910)*, Montevideo, Arca.
- AGUILERA-MALTA, Demetrio (1937). *¡Madrid! (Reportaje novelado de una retaguardia heroica)*, Santiago de Chile, Ercilla.
- _____ (1938). *España leal*, Quito, Talleres Gráficos de Educación.
- ALTAMIRANO, Carlos (sel. e intro.). (1971). *Poesía social del siglo XX: España e Hispanoamérica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BENJAMIN, Walter (1988). *Diario de Moscú*, trad. de M. Delgado, Madrid, Taurus.
- BUENO, Raúl (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimiento de interpretación textual*, Lima, Latinoamericana.
- _____ (1995, agt.). «Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana», en: *Hispanamérica*, año 24, n.º 71, pp. 35-48.
- _____ (1998, 2.º sem.). «La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XXIV, n.º 48, pp. 25-37.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*, trad. de J. García, Barcelona, Península.
- CAMPO, Xorge del (1986). *Poesía proletaria*, México D. F., Claves Latinoamericanas.

- CARPENTIER, Alejo (1937, s. f.). «España bajo las bombas», en *Bajo el signo de La Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles, 1925-1937*, La Habana, Nuestra cultura, pp. 133-176
- _____ (1964). *Tientos y diferencias*, México D. F., UNAM.
- DALTON, Roque. (1963). *César Vallejo*, La Habana, Casa de las Américas.
- _____ (1963, sep.-dic.). «Poesía y militancia en América Latina», en: *Revista Casa de las Américas*, año III, n.^{ros} 20-21.
- DELEUZE, Gilles; Félix Guattari (1990). *Kafka. Por una literatura menor*, trad. J. Aguilar Mora, México D. F., Era.
- DONOSO PAREJA, Miguel (sel. y pról.) (1971). *Poesía rebelde de América*, México D. F., Extemporáneos.
- ELIOT, Thomas Stearns (2000). *Ensayos escogidos*, sel. de Pura López Colomé, México D. F., UNAM.
- EGBERT, Donald D. (1967, dic.). «The Idea of “Avant-garde”», en: *The American Historical Review*, LXXIII, n.º 2, pp. 339-366.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1970, s. f.). «La poesía vanguardista en Cuba», en O. Collazos (comp.), *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 311-326.
- FORSTER, Merlin H. (1975). *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Chicago, Illinois UP.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2002). «Guerra de los poetas» (prol.), Pablo Neruda y Nancy Cunard (dirs.), *Los poetas del mundo defienden al pueblo español* [ed. facs.], Sevilla, Renacimiento, pp. 13-17.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1936). *La rosa blindada. Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios*, Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense.
- _____ (1936). *Ocho documentos de hoy*, Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense.
- _____ (1938). *Las puertas del fuego (Documentos de la guerra en España)*, Santiago de Chile, Ercilla.

- _____ (1996). *La muerte en Madrid*, Buenos Aires, La Página 12.
- GUILLÉN, Nicolás (1937). *España: poema en cuatro angustias y una esperanza*, México D. F., México Nuevo.
- _____ (1988). *En la guerra de España: crónicas y enunciados*, ed. de A. Merino, Madrid, Ediciones de la Torre.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1985). *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1924). «Prólogo», en Carlos Gutiérrez Cruz, *Sangre roja. Versos libertarios*, México D. F., Liga de Escritores Revolucionarios.
- IBARGOYEN, Saúl; Jorge Boccanera (sel.) (1979). *Poesía rebelde en Latinoamérica*, 2.^a ed., México D. F., Editores Mexicanos Unidos.
- JACKSON, Gabriel. (1995) *La República Española y la guerra civil, 1931-1939*, traducción de E. de Obregón, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1959). *El artista y la época*, Lima, Empresa Editora Amauta, Ediciones Populares de las Obras Completas, n.º 6.
- _____ (1994). *Mariátegui total*, Lima, Empresa Editora Amauta, 2 vv.
- MARINELLO, Juan (1937). *Dos discursos al servicio de la causa popular*, París, Comité Ibero-Americano.
- _____ (1970, s. f.). «Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina», en O. Collazos (comp.), *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 329-339.
- MÁRQUEZ, Robert (1974). «Introducción», *Latin American Revolutionary Poetry*, Nueva York, Monthly Review Press.
- NERUDA, Pablo (2004). *España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra* [ed. facs. de 1937], Sevilla, Renacimiento.
- OSORIO, Nelson (1988). *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

- _____ (coord.). (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores, 3 tt.
- PACHECO, José Emilio (1979, en.-jun.). «Nota sobre la otra vanguardia», en: *Revista Iberoamericana*, n.^{tos} 106-107, pp. 327-334.
- PAVLETICH, Esteban (1927, nov.). «Hacia nuestra propia estética III», en: *Boletín Titikaka*, n.º 16.
- PAZ, Octavio (1937). *Bajo tu clara sombra*, Valencia, Ediciones Españolas.
- _____ (1974). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PERUS, Françoise (1982). *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, La Habana, Casa de las Américas.
- PORTAL, Magda (1980, oct.-dic.). «Una revista de cuatro nombres», en: *Hueso Húmero*, n.º 7, pp. 101-103.
- PUEBLA, Manuel de la (1979). *Poesía militante puertorriqueña*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- QUEREMEL, Ángel Miguel (1965). *Poesía*, Caracas, Ministerio de Educación.
- ROSENTHAL, Marilyn (1975). *Poetry of the Spanish Civil War*, Nueva York, N. Y. UP.
- S. A. (c. 1976). *Amauta* [revista mensual], ed. facs., Lima, Empresa Editora Amauta, 6 vv.
- S. A. (2004). *Boletín Titikaka*, ed. facs., Arequipa, UNAS, 2 vv.
- S. A. (2005). *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- S. A. (1919-1939). *Repertorio Americano*, San José (Costa Rica).
- S. A. (1927-1930). *Revista de Avance*, facs. La Habana.
- S. A. (1980, oct.-dic.). *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* [ed. facs.], en: *Hueso Húmero*, n.º 7.
- SAÍTTA, Sylvia (2005). «Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*», en: *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 13-33.
- SALINAS, Pedro (1970). *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.

- SARLO, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCHWARTZ, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1990). «O expressionsimo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges», A. M. de Moraes B. (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, UNESP, pp. 81-97.
- VALLE, Rosamel del (1937). *Poesía*, Santiago de Chile, Intemperie.
- VALLEJO, César (1984). *España, aparta de mí este cáliz* [ed. facs. de 1939], en J. Vélez y A. Merino (eds.), *España en César Vallejo*, Madrid, Fundamentos, t. 1.
- _____ (2002). «El arte y la revolución», en *Ensayos y reportajes completos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 365-473.
- _____ (1937, 27 de mar.). «Las grandes lecciones culturales de la guerra civil española», en: *Repertorio Americano*.
- _____ (1938, 28 de agt.). «América y la “idea de imperio” de Franco», en: *Repertorio Americano*.
- VICH, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VV. AA. (1937). *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Panorama.
- VV. AA. (1938). *Nuestra España. Homenaje de los poetas y artistas ecuatorianos*, pról. de B. Carrión, Quito, Atahualpa.
- YUNQUE, Álvaro (1937). *España, 1936*, Buenos Aires, Grabo.
- ZUBILLAGA, Carlos (comp. y pról.).(2000). *El otro 900. Poesía social uruguaya*, Montevideo, Colihue Sepé.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
NOTA PRELIMINAR	15
A modo de introducción ANAMNESIS LITERARIA	19
Tiempo primero	
BAJO LAS SOMBRAS	
TERRENO EN DISPUTA	23
LITERATURA CONTAMINADA	28
TIEMPO ABIGARRADO Y CONFLICTIVO	31
ENTRE PREGUNTAS Y SILENCIOS	37
POIESIS SUBALTERNA	42
Tiempo segundo	
A PESAR DE LAS CENIZAS	
CORPUS COLECTIVO	47
LAS FALDAS DE LA TIERRA	53
TRABAJO Y TRABAJADOR	59
AGÓN Y POESÍA	66
ESCRITURA EN LOS MÁRGENES	78
Tiempo tercero	
EN MEDIO DE LAS LLAMAS	
LA GUERRA ANTES DEL FUEGO	85
ESPAÑA EN AMÉRICA	94
MADRID EN EL CORAZÓN	103
LOS NOMBRES DE LA MUERTE	113
AUSENCIA DE DIOS EN LA TIERRA	122
A modo de conclusión	
«UN PODER QUE TAN POCO PUEDE»	131
BIBLIOGRAFÍA	135

El volcán sumergido
se imprimió en el mes de mayo de 2022
en la Imprenta Bicentenario Carabobo
Caracas, Venezuela
Son 1000 ejemplares

«*El volcán sumergido*, de Alejandro Bruzual, es un magnífico ensayo. Y lo es no solo por su dominio del idioma, del lenguaje poético y por su redacción siempre clara, sugestiva y coherente. Lo es aún más porque analiza, revive y recrea al detalle, para el lector o lectora actual, un período clave de nuestra historia latinoamericana, de su literatura, su poesía y de sus luchas, como fueron esas décadas de los veinte y treinta del pasado siglo XX; décadas llenas de vida, de esperanza, de búsquedas, de lucha comprometida y de enseñanzas».

VLADIMIR ACOSTA

ALEJANDRO BRUZUAL (1957) Es doctor en Literaturas Latinoamericanas por la Universidad de Pittsburgh, Pensilvania. Ha publicado más de veinte libros, compartiendo su interés entre los estudios musicológicos y culturales y la creación literaria. Su obra incluye siete libros de poesía, cinco de ellos traducidos al portugués. En el año 2005, ganó el Concurso de Ensayo Cinematográfico de la Cinemateca Nacional por su libro *El rostro de Prometeo resistente*. Ha recibido en cinco oportunidades el Premio de Música de Caracas, en la mención de investigación musical. Obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Caracas (mención poesía), en el año 2011, por *Aldebarán y otros poemas*; y en el 2013, en la categoría de investigación literaria, por *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica*. Ha sido profesor de literatura de la UCV y es investigador de planta del Celarg, dedicado al estudio y publicación de la obra de Enrique Bernardo Núñez. *El volcán sumergido* fue mención honorífica del Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas, en su edición de 2020.

