MARTIN ADAN: LA PALABRA Y EL LABERINTO

POR

JULIO VELEZ

Universidad de Salamanca

A don Juan Mejía Baca.
In memoriam.

En su libro sobre Frida Kahlo¹, Rauda Jamis relata el primer encuentro entre André Breton y la pintora mexicana. Tras comentar la muy favorable opinión que de ella tenía el surrealista francés, asegura que Frida "le encontró muy pronto arrogante, aburrido y demasiado teórico en sus concepciones artísticas"². Así transcribe Jamis este encuentro:

—Es usted una surrealista —le dijo Breton.

—¿Por qué dice eso?

—Porque corresponde exactamente a la definición.

Frida le miró directamente a los ojos.

—No creo que quiera corresponder a ninguna definición.

—Entonces, Frida, deje que le diga que es usted surrealista sin saberlo.

Frida reflexionó dos minutos.

—No, no soy surrealista. Todo eso es una sobreestimación. Pero puedo decirle algo: *pinto mi propia realidad*³.

Mientras esta conversación (abril de 1938) se mantenía en la ciudad de México, en París fallecía César Vallejo, que en 1922 escribe *Trilce*, un libro que va a revolucionar a la poesía en lengua española, sin más contacto con las vanguardias que "su propia realidad". Un libro escrito antes de su marcha a Europa y sin apenas haber salido de Santiago de Chuco y Trujillo y que buena parte de sus poemas fueron escritos desde la cárcel. También en 1938, Lugones, Storni y Mistral publican *Romances del Río Seco*, *Mascarilla* y *Trébol* y *Tala*, respectivamente. Diez años antes Martín Adán edita su novela *La casa de cartón*, aunque escrita entre 1924 y 1927. El llamado movimiento indigenista aporta *Cholos* de Jorge Icaza, y Ciro Alegría publica *Los perros hambrientos*. Por su

¹ Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, Barcelona: Circe, 1985, 23.

² Jamis, 37.

³ Jamis, 45.

parte Xavier Villaurrutia edita *Nostalgia de la muerte*. Un simple corte sincrónico en la historia de la literatura hispanoamericana podría, si siguiéramos los análisis tradicionales, permitirnos concluir en la evidente presencia de un fenómeno arrítmico en su desarrollo. Esta *arritmia*, considerada desde la historiografía literaria tradicional como uno de los componentes esenciales de la identidad cultural latinoamericana, en realidad sólo puede ser interpretada así desde una teoría crítica que conciba a la literatura como un proceso sucesivo de escuelas, tendencias, generaciones y movimientos. Y aún desde esta concepción resulta difícil interpretar como rasgo distintivo de la literatura hispanoamericana esta confluencia de intersecciones.

Me propongo un acercamiento a un poeta canónico de la modernidad hispanoamericana: Martín Adán. Entiendo de sumo interés abordar su análisis desde unos presupuestos teóricos que permitan incluirle o no en lo que llamamos (con demasiada frecuencia) vanguardia. Para ello lo fundamental es delimitar el propio concepto teórico y las múltiples interpretaciones a las que se ha visto sometido. Una vez abordado este intento procuraré referirme funcionalmente a algunos de sus textos en concreto, en tanto que obra y motivación hispanoamericanas.

El principio de *otredad* como expresión antihomóloga desarrollado por Roberto Fernández Retamar⁴ le permite a Iván A. Schulman desarrollar su concepto de "genealogías secretas"⁵. Comentando el trabajo de Nelson Osorio, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*⁶, considera que éste propone una división categórica entre el "modernismo canónico y la vanguardia"⁷, una división que en su opinión está basada en una "neta escisión histórica producida por la Primera Guerra Mundial, a partir de la cual Osorio data la irrupción de una Época Contemporánea"⁸.

Schulman considera que la "división categórica" de Osorio es fácilmente criticable desde una posición que entienda que:

desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante, una crisis de valores y sistemas creó una serie de rápidas transformaciones culturales en Hispanoamérica, y como consecuencia de ellas el escritor y el hombre en general se encontraron en el centro de un universo inestable. El desmoronamiento de las instituciones tradicionales —religiosas, sociales y económicas— se apareja con la percepción por parte del escritor, de que la pérdida de éstas produce un

⁴ Ivan A. Schulman, "Las genealogías secretas de la narrativa modernismo a la vanguardia", en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid: Orígenes, 1986, 29.

⁵ Schulman, 29-41.

⁶ Nelson Osorio, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.

⁷ Schulman, 33.

⁸ Schulman, 33.

vacío cultural e ideológico que a su vez alimenta una literatura de la ambigüedad, angustia, alienación y perpetua metamorfosis⁹.

En su trabajo Schulman establece una línea de continuidad entre Martí y los estridentistas que le permite afirmar que los rechazos y condenas vanguardistas forman parte de la génesis del mundo moderno en la sociedad y cultura de América Latina. En su opinión, “ellos forman la sustancia de esos lazos secretos y escondidas genealogías de un esquema de desarrollo que puede trazarse desde la crisis del modernismo a las vanguardias, de 1875 al siglo XX”¹⁰.

Por su parte, David Lodge considera la diferencia entre las narrativas modernas y de vanguardia en el sentido que éstas tienden más hacia formas metafóricas que metonímicas, aunque considerando, con Genette, que a pesar de que “el mecanismo inicial de la memoria es metafórico, la expansión y exploración de toda memoria dada son esencialmente metonímicas”¹¹. Al hablar de la prosa modernista, considera que si primero “es experimental o innovadora en la forma”¹² luego “tiene mucho que ver con la conciencia y también con el trabajo subconsciente o inconsciente de la mente humana”¹³, afirmando que “la estructura de los acontecimientos externos, ‘objetivos’, esenciales para el arte narrativo de la poética tradicional, está disminuida en alcance y dimensión o presentada selectiva y oblicuamente, para hacer lugar a la introspección, análisis, reflexión y ensueño”¹⁴.

La noción de Lodge estima que lo que distingue la narrativa pre-moderna de la moderna y de vanguardia es que las últimas tienden hacia formas metafóricas. Este punto de inflexión Schulman lo sitúa en la crisis del modernismo, al considerar que “la naturaleza metonímica de la narrativa tradicional [...] mueve su posición axial hacia un polo metafórico”¹⁵, ya que la narrativa moderna asume las cualidades de lo que llama “primera fase de la literatura de vanguardia”¹⁶, es decir, la literatura que cronológicamente corresponde a los años 20 y 30 de nuestro siglo. De ahí que no acepte los postulados de Osorio, por considerar que en éste, “la literatura y la narrativa del modernismo pasan por un proceso de retorización”¹⁷.

Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la modernidad artística hasta el siglo XVIII. Criticando el

⁹ Schulman, 34.

¹⁰ Schulman, 9-10.

¹¹ Citado por Schulman, 39.

¹² Schulman, 39.

¹³ Schulman, 39.

¹⁴ Schulman, 39.

¹⁵ Schulman, 39.

¹⁶ *Ibíd.* En su trabajo conjunto con Evelyn Picón Garfield (“Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana”, México, *Cuadernos Americanos*, 1984) la datación no coincide con la del trabajo citado.

¹⁷ Schulman, 40.

concepto benjaminiano de *aura*, Bürger identifica el XVIII como el momento en que el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado moderno)¹⁸. En efecto, no acepta la propuesta analítica de Benjamin al considerar que en su interior no se establecen diferencias claras entre el arte sacro y el burgués, mientras que él considera que su finalidad, producción y recepción son marcadamente diferentes. Mientras que en el primero la finalidad es claramente ser objeto de culto, en el segundo es "la representación de la autocomprensión burguesa"¹⁹. Exactamente igual sucede con la producción y recepción que en el arte sacro es artesana-colectiva y colectiva-sacra y en el burgués (en su periodización es la última escala histórica posterior al que llama arte cortesano) es individual.

En su sugerente y también eurocéntrica (el arte es occidental, parece afirmarnos) *Teoría de la Vanguardia*, Bürger considera que la misma se puede definir "como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa"²⁰. En su opinión los movimientos vanguardistas no impugnan una manifestación artística precedente "sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres"²¹, para afirmar que:

Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quiere decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido²².

La vanguardia observa que en la sociedad burguesa el rasgo dominante del arte es su separación de la praxis vital. Las manifestaciones de vanguardia no propugnan la integración en esa praxis sino la creación de *una nueva praxis vital*. Para Bürger praxis vital es, por encima de cualquier otra posibilidad, actitud colectiva. La entiende en tanto que relación y participación con los hombres. De ahí que considere que el intento de los vanguardistas por integrar el arte en la vida es en sí mismo contradictorio, pues al suprimir la distancia generada por el esteticismo entre arte y praxis vital se reclama en el pathos de un progresismo histórico. El *impasse* al que conduce su teoría es expresado en tanto que el significado que provoca la ruptura en la historia del arte la vanguardia "no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas"²³.

¹⁸ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.

¹⁹ Bürger, 102.

²⁰ Bürger, 103.

²¹ Bürger.

²² Bürger.

²³ Bürger, 106.

Ante esta imposibilidad canónica la alternativa propuesta por Bürger en su más reciente *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*²⁴ consiste o en revivir la reunificación arte y práctica humana o en confirmar la institución hegemónica del arte. Con todo, se puede afirmar que el postulado fundamental de su teoría consiste en afirmar que el proyecto vanguardista consiste precisamente en la reunificación de "contrarios" que el esteticismo llevó a sus últimas consecuencias. Por tanto, las manifestaciones de vanguardia no serían continuidad sino ruptura. Según estos presupuestos la vanguardia sería posthistoria.

Esta propuesta de Bürger es como poco desde luego sugerente, ya que determina un marco ideológico desde el que acercarnos a la vanguardia sin utilizar exclusivamente estamentos cronológicos como tradicionalmente se utilizan. Sin embargo, a su vez, nos conduce a una especie de callejón sin salida posible.

Ante la crítica a la que somete el concepto de autonomía del arte propuesto por Adorno, propugna que la autonomía es un resultado histórico y por tanto no medible en tanto que categoría estable para el arte. Esta misma crítica de ahistoricidad es la que se podría esbozar a su concepto de "institución del arte", pues su propia especificidad es, a su vez, un resultado histórico. Con todo, su defensa de la vanguardia como concepto ideológico me parece irrefutable. Ello nos obliga a considerar que no toda la producción artística de entreguerras es vanguardista sino que en este período se produce a un mismo nivel de calidad artística producciones que atentan contra la institución arte, y otras (la mayoría) que no lo hacen. De ahí, la enorme dificultad de nombrar como vanguardia manifestaciones coincidentes sincrónicamente, pero tan alejadas entre sus actitudes y resultados. Entre las primeras me parece especialmente destacable *Altazor* y entre las segundas, aparte de Vallejo, Martín Adán y un largo etcétera.

En el fondo, el debate se centra en una concepción cronológica-generacional de la literatura o en una comprensión más amplia de ésta por épocas: abordar el estudio de la literatura desde una perspectiva de escuelas y tendencias o bien vislumbrar los rasgos de consanguinidad específicos de cada período literario. Si bien en un análisis individualizado lo que realmente nos interesa son los rasgos de diferencias entre los distintos escritores, en un análisis globalizador parece más definitorio mostrar los rasgos comunes que nos permitan abordar el pensamiento crítico desde una perspectiva de similitudes y semejanzas. La cuestión analizada en estos últimos términos nos obliga a replantearnos los conceptos tradicionales de vanguardia como movimiento que irrumpe en la escena literaria siendo el resultado de un desarrollo exógeno a la producción artística. La generalmente llamada "literatura de entreguerras" analizada con

²⁴ Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. Aún sin traducción al español. Un debate enormemente interesante sobre las nuevas propuestas de Bürger en este texto se encuentra en David Roberts, "Marat-Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en *Modernidad y Postmodernidad* (comp. José Picó), Madrid: Alianza, 1988.

demasiada frecuencia como un rechazo y una ruptura de la literatura anterior, es decir, el modernismo, puede encontrar en éste no sólo más de un paralelismo sino la expresión y, en algunos casos, génesis de algunas de sus propuestas. Igualmente sucede con la llamada postvanguardia. Octavio Paz define la *modernidad* como "una tradición polémica [...] que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza sólo por su novedad sino por su heterogeneidad"²⁵. Paz constata que durante el último siglo y medio se han sucedido las revoluciones y rupturas estéticas para concluir preguntándose ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad? En efecto, un mismo hilo conductor parece comunicar a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a lo que llama con excelente rigor "vanguardia cosmopolita" de la primera mitad del XX, pues sólo ella es el motivo de su estudio. Lo que evidentemente no quiere decir que sea la única.

Hablar de modernidad en Hispanoamérica parece una paradoja. ¿Cómo es posible que una sociedad sometida en no pocas regiones a la miseria y el subdesarrollo pueda permitirse la aparición en su literatura de un concepto como éste? Para ello lo primero que es necesario abordar es la evidencia de un desarrollo —en lo económico, político y cultural— no homogéneo, aunque, como escribe Angel Rama, citando a Luis Alberto Sánchez, "coincidente con el modernismo, se afirma más el capitalismo extranjero en nuestras tierras, y con su robustecimiento —es decir, con el imperialismo—, América ingresa, plenamente, a la corriente capitalista universal"²⁶. Con todo, el Chile de la llamada "Guerra del Pacífico" no tiene nada que ver con el Perú de la misma guerra. Ni los países del Río de la Plata con Bolivia o Guatemala, por ejemplo. Ni siquiera países con una fuerte implantación indígena como México y Perú poseen un desarrollo paralelo. La aparición de la novela indigenista de la mano de Clorinda Matto de Turner en Perú y no en México con una situación política y social más liberal es una prueba bastante evidente.

Lo realmente interesante, sin embargo, es constatar que puedan darse la mano posiciones aparentemente tan contradictorias. El caso de González Prada es suficientemente paradigmático. Por un lado puede considerarse el primer teórico de la novela indigenista y por otro uno de los pilares de la modernidad cosmopolita hispanoamericana. Si consideramos, sin embargo, que el cosmopolitismo hispanoamericano significó "una saludable ruptura del cerco español y colonialista que estaba ahogando a la literatura"²⁷, por decirlo con

²⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, 16.

²⁶ Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas: Univ. Central de Venezuela, 1970, 27.

²⁷ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima: CEP, 1989, 143. El profesor Cornejo Polar realiza un lúcido análisis de la que llama modernidad *otra*, y su relación con el nacimiento de la literatura nacional peruana, siguiendo conceptos de Mariátegui, en este mismo trabajo. Cf. 143-155.

palabras de Antonio Cornejo Polar, la paradoja comienza a perder parte de su enigma. Habría que añadir para una comprensión más exacta que no parece demasiado coherente hablar de una modernidad hispanoamericana. Los estudios eurocéntricos sobre la modernidad la sitúan, en no pocas ocasiones, en los albores del romanticismo. En Hispanoamérica parece más lógico considerar que en la literatura modernista se encuentran sus semillas, sin necesidad de tener que recurrir a modelos foráneos. Como escribe Saúl Yurkievich en su *Celebración del modernismo*:

Estudiar la cultura de la modernidad y volver a los modernistas significa preservar el poder de subversión, la capacidad de recrear imaginativamente la expresión fáctica. Preservar la gratitud, lo sorpresivo y sorprendente, la proyección quimérica. Realizar el deseo en la dimensión estética para oponerlo a la represión, a la violencia reductora del mundo factible.

Yurkievich establece una relación genésica entre poéticas que la crítica tradicional ha preferido obviar.

Con todo, estas características continúan perteneciendo a la modernidad cosmopolita hispanoamericana. Parece oportuno considerar la presencia de otras modernidades. Si la primera encuentra entre sus representantes a Darío, Borges o Huidobro, en la segunda se podrían incluir Martí, Mariátegui o Vallejo. Las diferencias entre ellas son lo suficientemente relevantes como para considerarlas por separado. A estas dos caras de la modernidad, que podemos denominar cosmopolita y autóctona, habría que añadir una tercera presencia que llamaremos insular. Si Darío recuerda en las palabras liminares a *Prosas profanas* en 1896: "Y la primera ley, creador: crear", Huidobro en 1916 proclama que "la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear y la tercera, crear". El nexo es lo suficiente explícito. Evidentemente, no estoy defendiendo que en la poesía de Huidobro la de Darío esté explícitamente presente, como tampoco que no se encuentren sus huellas en la de Vallejo.

Exactamente sucede con Martí. Entre la poética martiana y la vallejana las relaciones son profundas, no sucediendo así con los artificios utilizados. Las diferentes concepciones estéticas entre el chileno y el peruano entiendo que pueden considerarse paradigmáticas de lo que he dado en llamar *modernidad cosmopolita y modernidad autóctona*.

Huidobro en su manifiesto *Total* le demanda a los poetas:

¿No podéis dar un hombre, todo un hombre, un hombre entero?
El mundo está harto de vuestras voces de canario monacorde.
Tenéis lengua de príncipes y es preciso tener lengua de hombre.
[...]

El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino y más refinada que vuestros confites. Habéis perdido el sentido de la unidad.
Habéis olvidado el verbo creador.
El verbo cósmico, el verbo en el cual flotan los mundos.

Huidobro va construyendo su poética desde una perspectiva cosmogónica y cosmopolita de universalidad. Su preocupación consiste en encontrar una voz, la que considera como "la voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases".

La búsqueda permanente de la modernidad la encuentra en la necesidad de un determinado hombre y un determinado espíritu unido a su época. Un hombre globalizador y utópico. Dice así: "Pero necesitamos un hombre sin miedo. Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época". El interés huidobriano siempre se dirige hacia un hombre síntesis. Un hombre sin contradicciones. Es decir, un dios. Un Adán científico, no el "Adán bíblico, aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz", como dice en el Prefacio al poema del mismo título. Frente a él, el hombre de la calle le parece un ser vulgar y sin interés alguno: "habéis nacido en la época que se inventó el metro. Todos medís uno sesenta y ocho, y tenéis miedo, miedo de romperos la cabeza contra el techo".

En su *Manifiesto de manifiestos* aparece claramente su visión cosmopolita de la modernidad. En él, analiza los distintos "ismos" del momento distinguiendo entre la intencionalidad y el resultado, entre el texto, el poema final y la metodología utilizada que no comparte. También muestra sus preferencias clásicas que, desde luego, son altamente significativas: Ben Jonson, el dramaturgo inglés que tanto influyera en Shakespeare, y Rabelais. En ellos, en lo insólito y lo sorpresivo, encuentra claros antecedentes de su estética. Comentando el concepto de imaginación de los surrealistas se remonta a su libro *Pasando y pasando* de 1913 y afirma: "Yo agregaba entonces, y lo repito ahora, que el poeta es aquél que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento dos realidades lejanas". Esta idea huidobriana, de hecho, contiene profundas resonancias de lo inefable becqueriano que es, a su vez, uno de los hilos conductores más notables en la llamada Generación del 27. La presencia de escritores europeos en el gusto huidobriano es fácilmente constatable en sus autores más citados, entre los que se encuentran Rimbaud, Mallarmé, Larrea y Gerardo Diego. Caso bien distinto al de Vallejo que generalmente busca sus filiaciones en escritores de procedencia regional. El desigual desarrollo cultural de Perú y Chile, sin duda, influye en la génesis vallejianiana del gusto. El modernismo peruano tiene unas características muy específicas que Monguió las concreta en las siguientes: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas y revolución técnica formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior²⁸.

El hecho de que la primera noticia de Rubén Darío apareciera en *El Perú Ilustrado*, en 1893, de la mano de Clorinda Matto de Turner es sintomático y

²⁸ *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley: University of California Press, 1954.

ayuda a entender algunos rasgos de escritores como Eguren, González Prada, Gálvez Barrenechea y, desde luego, Vallejo.

Al igual que Huidobro, Vallejo comenta largamente la opinión que le merecen los "ismos". En su texto "Contra el secreto profesional" aborda los fundamentos estéticos en los que se basan los escritores americanos. El texto, ciertamente, es clarificador de su pensamiento, por ello, a pesar de su extensión, prefiero transcribirlo completo:

1. Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. (Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920).
2. Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo, como los escolares del Kindergarten, facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. (Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo XV, hasta Apollinaire y Beaudouin.)
3. Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. (Postulado europeo, en Marinetti como en el sinoptismo poli plano.)
4. Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fue el nudo gordiano de la metáfora anterior por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama 'rapport' en la poesía *d'après guerre*. (Postulado europeo, desde Mallarmé, hace cuarenta años, hasta el surrealismo de 1924.)
5. Nuevas imágenes. Advenimiento del poleaje inestable y casuístico de los términos metafóricos, según leyes que están sistemáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. (Postulado europeo, desde el precursor Lautréamont, hace cincuenta años, hasta el cubismo de 1914).
6. Nueva conciencia cosmogónica de la vida. Acentuación del espíritu de unidad humana y cósmica. El horizonte y la distancia adquieren insólito significado, a causa de las facilidades de comunicación y movimiento que proporciona el progreso científico e industrial. (Postulado europeo desde los trenes estelares de Laforgue, y la fraternidad universal de Hugo, hasta Romain Rolland y Blaise Cendrars.)
7. Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. (Postulado europeo, desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días)²⁹.

La posición vallejana, desde luego, es bien distinta a la huidobriana. Más adelante en el mismo ensayo plantea implícitamente su concepción autóctona de modernidad:

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué

²⁹ César Vallejo, *Desde Europa: Crónicas y artículos (1923-1938)*, Jorge Puccinelli, ed. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, 204-205.

disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc. Pues bien. En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente. Y los tacho de falta de honradez espiritual, porque al remedar las estéticas extranjeras, están conscientes de este plagio y sin embargo, lo practican, alardeando, con retórica lenguaraz, que obran por inspiración autóctona, por sincero y libre impulso vital. La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga³⁰.

Esta defensa de lo autóctono se encuentra en multitud de textos que Vallejo fue dando a conocer en diversas publicaciones y es piedra angular de su *estética del trabajo*. En su artículo "Una gran reunión latinoamericana", escrito en París en 1927, plantea la presencia de dos tipos de escritores latinoamericanos, los "oficiales" y los "no oficiales". Los primeros, en su opinión, *operan*, los segundos, *actúan*. A raíz de una reunión celebrada en el Palais Royal, a la que fue invitado por su amigo, el escritor indigenista Alcides Arguedas, Vallejo comenta el desarrollo de la misma. En dicha reunión se debatió la manera de cómo debía procederse para dar a conocer en Europa la producción artística de América Latina. En su opinión, la cultura latinoamericana tradicional ha producido muy poca cosa si se la compara con la europea. Considera, sin embargo, que lo realmente importante que América Latina puede enseñar a Europa es la versión de obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas, contraponiendo el pensamiento indoamericano y el hispanoamericano, afirmando que es en el primero

donde los europeos podrán hallar algún interés intelectual, un interés, por cierto, mil veces más grande que el que puede ofrecer nuestro pensamiento hispano-americano. El folklor de América, en los aztecas como en los incas, posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea. En artes plásticas, en medicina, en literatura, en ciencias sociales, en lingüística, en ciencias físicas y naturales, se pueden verter inusitadas sugerencias, del todo distintas al espíritu europeo. En esas obras autóctonas, sí que tenemos personalidad y soberanía y, para traducirlas y hacerlas conocer, no necesitamos de jefes morales ni patrones. Lo otro no es trabajar por el incremento de nuestras posibilidades y realizaciones efectivas, sin truncarlas y destruirlas. Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir³¹.

³⁰ Vallejo, 205.

³¹ Vallejo, 192.

Sin duda, en el fondo de todos estos planteamientos vallejanos se encuentra el pensamiento de Mariátegui, quien resume espléndidamente sus ideas en "Nacionalismo y vanguardismo":

Siente el pasado (el auctotonismo) como una raíz, pero no como un programa. Su concepción de la historia y de sus fenómenos es realista y moderna. No ignora ni olvida ninguno de los hechos históricos que, en estos cuatro siglos, han modificado, con la realidad del Perú, la realidad del mundo³².

En definitiva, como asegura Schulman:

Ser moderno en la experiencia cultural de América se ha confundido a veces con ser europeo, o con ser norteamericano. El escritor latinoamericano identifica con dificultad el sendero de su cultura, pues todavía confronta la presencia dolorosa del vacío creado por la ruptura de la conquista y la consiguiente destrucción de sus raíces originales³³.

O como dolorosamente reconoce René Depestre al aludir a su identidad en un contexto cultural antillano:

En nuestro caso, al igual que en el de todo negro de América, el célebre 'yo es otro' de Arthur Rimbaud se convirtió en: 'yo es un subproducto latino blanco'. [...] Después de haberme robado mi energía creadora, se me robó mi pasado, mi historia, mi integridad psicológica, mis leyendas y mis más secretas bellezas de ser humano. Posteriormente, después de abolida la esclavitud, se me mantuvo, a mí, hombre antillano, en la posibilidad de hacer la síntesis de las diversas componentes africanas o europeas de mi cultura. Por medio de una espantosa presión aculturativa se hizo todo lo posible para que, a mis propios ojos, apareciese como indigno de la especie humana el sustrato africano de mi vida³⁴.

Depestre realmente lo que plantea es el dilema mestizaje/transculturación. Sin duda, la consideración del mismo puede aportarnos interesantes reflexiones acerca de la modernidad que he llamado autóctona. Para ello seguiré un breve bosquejo del desarrollo epistemológico de ambos conceptos.

Con respecto a la identidad hispanoamericana, Alejo Carpentier ha dedicado esclarecedoras páginas a esta cuestión.

El novelista cubano no acepta una interpretación estrictamente idiomática pues entiende que según esta teoría:

la comunidad en el idioma habrá de crearnos un destino particular en el planeta, ajeno a las leyes económicas que rigen el mundo moderno. El hecho de haber

³² José Carlos Mariátegui, *Obras*, II, La Habana: Casa de Las Américas, s.f., 306.

³³ E. Picón Garfield e Iván Schulman, 53.

³⁴ René Depestre, "Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas", en *Casa de las Américas* 53 (marzo-abril 1969): 20.

recibido el *Quijote* en patrimonio, de poseer un folklore que mucho debe al canto y a la poesía populares de España; de entender a Quevedo y de amar a Góngora, ha de bastarnos para llevar nuestra historia por caminos negados a continentes donde reina la confusión de lenguas?³⁶

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, se niega a que tenga que ser el latinoamericano el que demuestre su identidad literaria:

Es función del europeo o norteamericano averiguar cómo se puede ser latinoamericano, si eso es lo que le interesa. Por nuestra parte, lo que conviene que nos preguntemos es otra cosa: Qué puede recibir Europa y qué pueden recibir los Estados Unidos de América Latina³⁶.

En su opinión el *mestizaje* es la gran aportación que puede hacer el continente. Observa que "[...] ha llegado la hora de que América Latina enseñe de urgencia a Europa algo que ha aprendido a costa de largos esfuerzos: la salvación está en la síntesis de culturas, en la *integración*, en el *mestizaje*"³⁷.

Esta idea de *mestizaje* considerado como rasgo esencial es defendida, entre otros muchos estudiosos, por Carlos Martín. En efecto, Martín asegura que debe considerarse como "el común denominador, la constante más definitoria del espíritu y de la inteligencia del Nuevo Continente"³⁸. "Cultura mestiza por definición histórica", afirma Rubén Bareiro Saguier³⁹. Uslar Pietri, por su parte, añade unos conceptos altamente citados, pero no por ellos carentes de gran interés, que podríamos entender, sin traicionar su pensamiento, como transculturación:

La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su literatura nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas, tendencias y épocas que caracteriza, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico con lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo racional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico⁴⁰.

La transculturación no es desde luego, equivalente a *mestizaje*; son éstos dos conceptos que, aun teniendo rasgos semejantes, tienen diferencias de mayor importancia que sus semejanzas.

³⁶ *Casa de las Américas* 53: 51.

³⁶ Palabras pronunciadas por Emir Rodríguez Monegal en *Coloquio de Génova*, 1971.

³⁷ *Coloquio de Génova*. Subrayado mío.

³⁸ Carlos Martín, *América en Rubén Darío*, Madrid: Gredos, 1972, 27.

³⁹ Rubén Bareiro Saguier, "Encuentro de dos culturas", en *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 1972, 23.

⁴⁰ Arturo Uslar Pietri, "Lo criollo en la literatura", en *Obras selectas*, Caracas: Edime, 1956, 1212.

Si por mestizaje, término que tiene su origen en una jerarquización racial, entendemos la integración cultural, es decir, la dominación de una cultura sobre otra y, por tanto, la desigual representación de la dominada, por transculturación, en cambio, entendemos un proyecto marcadamente ideológico que tiene en su pensamiento medular la expresión esencial de las diversas culturas.

Para concluir atenderé la tercera de las caras de la modernidad hispanoamericana, la *insular* en cuyo interior entiendo debe abordarse el estudio de Martín Adán. Desde luego Lezama ha escrito esclarecedoras y lúcidas páginas sobre lo que él llamó "teleología insular" y, más recientemente, Benítez Rojo aborda el tema desde el punto de vista de la postmodernidad en su hermoso libro *La isla que se repite*, aunque en ambos casos la insularidad se refiere exclusivamente al Caribe y mi propuesta de lectura de Martín Adán se refiere a un escritor andino. Para ello volveré al concepto de praxis vital esbozado líneas atrás. Si para Bürger la propuesta vanguardista consiste en su conexión con el arte, la modernidad insular va a defender en la práctica el concepto que podemos denominar *marginación consciente*. Este concepto no tiene nada que ver con un aislamiento más o menos social de la esfera humana, ni con una defensa de premisas individualistas, sino al contrario, con una necesidad irrefrenable marcada por el propio acto de la creación. No es el viejo principio demiúrgico del romanticismo tan querido por la vieja Europa y que encontró, tal vez, su expresión más certera en Shelley y su *Defensa de la poesía*; en Martín Adán, al contrario, es la constatación de un círculo que cada vez es más densamente verbal y metafísicamente vacío. Si en *Primero sueño*, sor Juana une pensamiento y lenguaje en un barroquismo más conceptual que culterano, Martín Adán muestra la inutilidad del pensamiento lógico en el poema y aboga por una compenetración armónica y silenciosa. No se trata ya de una presencia platónica y pitagórica buceadora de la *tetrarkis* que fusiona espacio y tiempo en un universo regido por valores sensoriales, en los que la muerte se transfigura eternamente en cuerpos distintos, sino de una presencia inefable del silencio que es a la par desierto y arena. Un claro exponente se puede encontrar en su poema, "Poesía, mano vacía ...":

Poesía, mano vacía ...
Poesía, mano empuñada
Por furor para con su nada
Ante atroz tesoro del Día ...

Poesía, la casa umbría
La defuera de mi pisada ...
Poesía, la aún no hallada
Casa que asaz busco en la mía ...

Poesía se está de fuera:
Poesía es una quimera ...
¡A la vez a la voz y al dios!

Poesía no dice nada:
 Poesía se está, callada,
 Escuchando su propia voz.

Ricardo González Vigil hace un análisis pormenorizado de este texto que, para él, es un claro ejemplo de una "poética Anti-poética"⁴¹. En mi opinión es, además, un texto paradigmático de lo insular. La palabra y el laberinto se dan la mano en una yuxtaposición de sujetos líricos: la casa exterior y la interior. Pero ella, la poesía, habita la exterior. Esta yuxtaposición aparece desde la primera estrofa, poesía/mano vacía ... (la del poeta); poesía/ mano empuñada (la del poeta de nuevo, pero que inútilmente intentará asirla); nada (del poeta)/Día (fulgor de la poesía) y que continúa a lo largo de todo el poema. Esta yuxtaposición de sujetos no es casual en la obra de Martín Adán; al contrario, desde *La casa de cartón* es una constante en su producción. En su novela nos encontramos con un sujeto multiforme y fragmentado que provoca la aparición definitiva de un personaje yuxtapuesto. Igualmente sucede con el tiempo. El resultado es un caos, un texto hermosamente poético en el que el hastío no está ausente, sino que su presencia se corrobora a lo largo del mismo. Volviendo al poema es posible observar que el poeta es sólo el testigo de una presencia que se pronuncia a sí misma sin que la palabra alcance a encontrar en este laberinto de silencios y voces el sonido que trasmita su fulguración más primaria. No se trata de negar su existencia; al contrario, es una corroboración de la misma. Pero esta afirmación existencial implica la negación de su traducibilidad en palabras. Sólo desde la marginación ("Casa que asaz busco en la mfa ...") el poeta puede aspirar siquiera a tocar su dedo pequeño. Una isla no puede aspirar más que a las olas que lleguen a sus costas y playas. La inmensidad del océano no cabe en un grano de arena.

Al igual que sucede con la cara autóctona de la modernidad hispanoamericana, la insular no olvida sus raíces, pero a diferencia de aquella no son colectivas. La compenetración insular con la semilla es la del individuo cuyo pasado no es futuro que va indisolublemente soldado a su pensamiento. Es un lastre y una certeza. En Martín Adán, como posiblemente no pudiera ser de manera distinta en un escritor peruano, el gran símbolo es la piedra. La piedra misteriosa de Macchu Picchu. La genital y la terrestre. "Ningún daño te causará Neruda", afirma en *La mano desasida*. De nuevola palabra y el laberinto: "¿Qué palabra simple y precisa inventaré/ Para hablarte, Mi Piedra?" se cuestiona en su extenso poema, mas ahora la compenetración entre el laberinto y la palabra será posible, pero esta simbiosis, es, al cabo, un Enigma. Un nuevo laberinto:

⁴¹ Ricardo González Vigil, *El Perú es todas las sangres*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, 171, 170-202.

Estáte solo solo y desolado,
Como yo, y sé un enigma
¡Sé yo Mismo,
Sé la vida,
Sé la verdadera firmeza
Contra el tiempo y la sabiduría!
Macchu Picchu, estáte absurdo y sublime,
¡Pero estáte allí, arriba!

Entre la palabra y el laberinto, afortunadamente, la lucidez de Martín Adán. La lucidez de un hombre y de una obra que en *De lo barroco en el Perú*, escribió:

Creo que la mejor literatura peruana futura será como la hasta hoy escrita, y no con peruanismo a la letra; que será peruanísima alguna vez, por modo inadvertido⁴².

Entiendo que queda claramente reflejada la presencia de lo autóctono en lo insular con esta cita de Adán.

Otro de los ejes conductores de lo que estoy llamando insular y que, posiblemente, sea más acertado definir en el caso de Martín Adán como insular-andino, es la presencia de un lenguaje y una concepción barroca de la literatura. No se trata, desde luego, de un enfrentamiento entre razón y fe, o de la imposibilidad de conseguir una simbiosis de pensamiento lógico en el que la primera confirme al segundo y cuyo resultado termine provocando el fracaso de la fusión intelectual en beneficio de un lenguaje profusa y profundamente poético. La concepción barroca de Martín Adán no es ni la española ni la caribeña. Posee más puntos de contacto con *Primero sueño* que con los textos canónicos del barroco caribeño y español. Su raíz no está en la naturaleza exultante o en la palabra mágica que define metáforas adjetivales, sino en la altura: la altura de la Piedra y, de lo que es lo mismo, la altura de la Soledad.

⁴² Martín Adán, *Obras en prosa*, (ed. Ricardo Silva-Santisteban), Lima: Edubanco, 1982, 581.