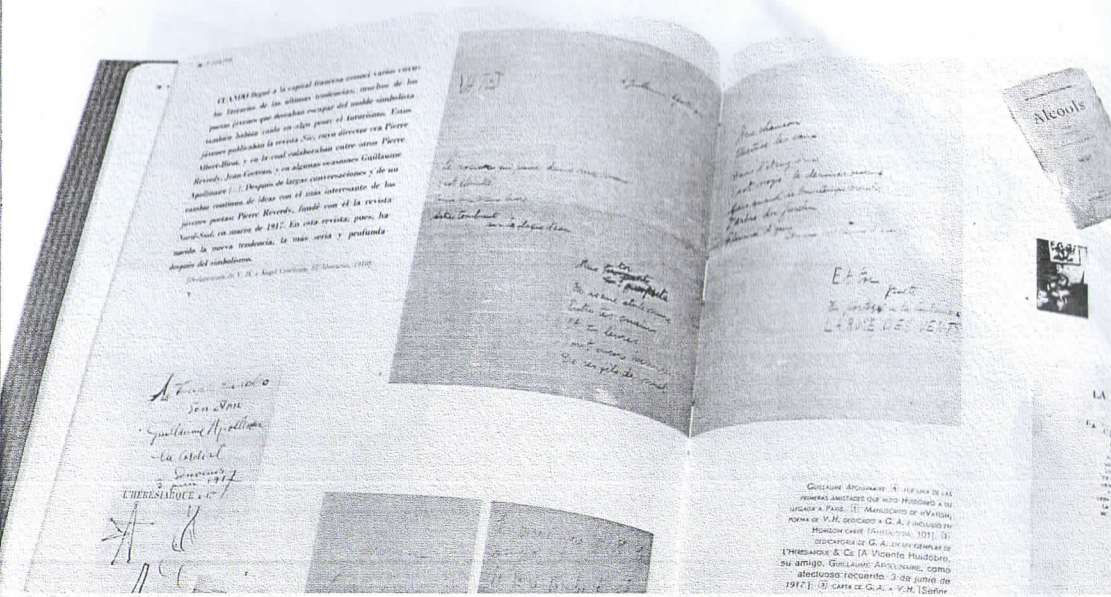


# Ensayo sobre la frontera

Por varias razones, la larga cita de César Vallejo es reveladora de la manera como se enlazan mutuamente por un lado la necesidad lingüística de salir del español y, por el otro, el impulso por defender una voluntad expresiva. Serían como dos caras de una misma moneda, pues el expresionismo deliberadamente buscado por Vallejo lo lleva al punto de querer abandonar la lengua materna, tal vez a fin de encontrar en otra, extranjera, la capacidad que la propia parece negarle. Sin embargo ambas experiencias parecen desembocar en una frustración, en una suerte de tentativa condenada finalmente a lo imposible como pura constatación de lo que podríamos llamar los límites del lenguaje. Tal vez deberíamos especificar más y decir que esos límites son los que constituyen al lenguaje poético. Es cierto que, en las entrañas mismas de la poesía de Vallejo, hay un desafío lingüístico radical que asombra debido sobre todo al desmantelamiento que logra hacer respecto de la lengua propia a la que lleva a una agramaticalidad de la que era muy consciente (él mismo había escrito en «Contra el secreto profesional» lo siguiente: «Re-nan decía de Joseph De Maistre: "Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés". Lo mismo puede decirse de todos los grandes escritores de los diversos idio-

«Salté del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito. Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en ese idioma, hablado por varias personas simultáneamente, una cierta voluntad expresiva de mi caso. ¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?»

César Vallejo, «Contra el secreto profesional»

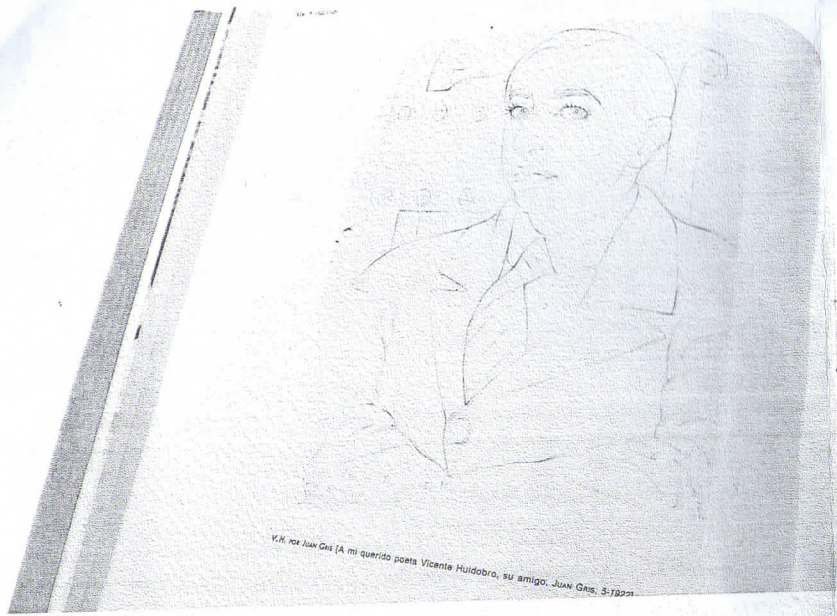


mas»). Pero no lo es menos constatar que esta experiencia de extraterritorialidad lingüística Vallejo la comparte de diferentes modos con otros poetas latinoamericanos tanto con aquellos que lo antecedieron como con los que fueron sus propios contemporáneos.

En este sentido es un lugar común de la crítica latinoamericana señalar la publicación de «Trilce» de Vallejo en el año 1922 como el momento más intenso de la vanguardia y adjudicar a este poemario una ineludible instancia precursora; ciertamente nadie discutiría que no lo sea pero lo es en el sentido con que Borges logra invertir las relaciones entre padres e hijos (entre influenciadores e influenciados) en su penetrante ensayo «Kafka y sus precursores», en cual plantea que el autor de «La metamorfosis» es el precursor de Hawthorne. Esta contravención en la lógica témporocausal nos permite ver con claridad que las experiencias radicales y radicalizadas no sólo de Vallejo sino también del mismo Borges, de Vicente Huidobro, de Oliverio Girondo y de César Moro, entre otros, son las que hacen posible leer a Rubén Darío y los poetas modernistas latinoamericanos.

Pese a las diferencias que encontramos entre los poetas mencionados cuyos bandos la historia de la literatura latinoamericana sitúa en relación de

oposición (de un lado, los modernistas y del otro los vanguardistas), todos ellos pertenecen y comparten el fenómeno de la Modernidad, aun si, como cabe señalar, viven y hacen su obra en diferentes fases de su desarrollo en América latina. En todos ellos puede vislumbrarse que sus respectivas poéticas comienzan a percibir una desconianza en los poderes del lenguaje, lo que admirablemente George Steiner ha denominado revolución lingüística a partir del último decenio del siglo XIX y que, casi sin precedentes, se caracteriza por la carencia de bogar en tanto pérdida de un centro. La tesis de Steiner: mostrar que el pluralismo lingüístico, el babelismo inherente de la modernidad, tiene como contracara una carencia de hogar. Pensamiento paradójico mediante, escribe: «de ahí que a priori resulte extraño la idea de un escritor lingüísticamente sin casa (...) que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en que escribe, que se sienta un marginado o ubicado vacilantemente en la frontera». Para corroborar esta experiencia como moderna, como históricamente fechable, Steiner no deja de recordar, como una confrontación, que el ancho arco que se despliega desde Petrarca a Hölderlin estuvo signado por la imitatio en el sentido que era una «traducción interna a la lengua vernácula de modos de decir y de



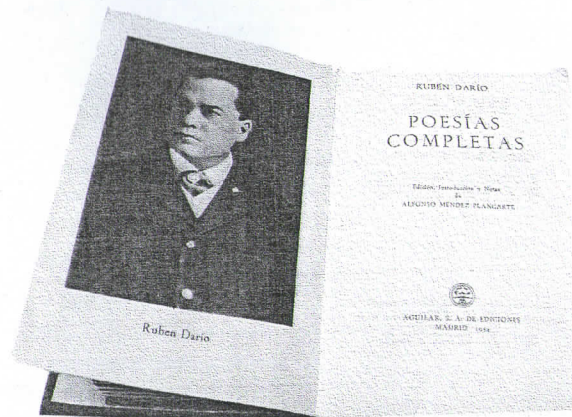
Y.H. por Juan Gies [A mi querido poeta Vicente Huidobro, su amigo. Juan Gies. 5-1927]

ir griegos y latinos», esto es, la constatación de hay la puja de otras lenguas por debajo de las guas vernaculares. Sin embargo, el concepto de otra parece ser la noción más eficiente en aras concretar una instancia fechable en el curso órico, ya que con ella es posible analizar múltiples referencias relativas a diferentes esferas y des- el período de crisis que se gestó antes de la mera Guerra y se agudizó después desde la es- de la sensibilidad y la moral hasta las cuestio- que afectaron, de un modo categórico, las ersas concepciones estéticas.

En los últimos años del siglo XIX, en el contex- de implantación y ulterior afianzamiento de la onomía capitalista, el debate producido por los dernistas hispanoamericanos frente a la moder- dad/modernización ya tenía en cuenta en sus ar- mentaciones la tensión establecida entre lo iversal como lo moderno y lo local como lo re- grado, entre la modernité de las grandes urbes el atraso de las aldeas locales, una tensión que ergaba el deseo de superación que emblemáti- mente Rubén Darío puntualiza como la necesi- d de «superar las fronteras comarcanas»: no era a mera frase puesto que podría ser considerado o de los poetas que practicó el nomadismo den- o y fuera del continente americano. Este enun- cio de Rubén Darío —interpretado por muchos íticos como un mero afán de afrancesamiento— tiene ahora una nueva perspectiva de lectura ítica porque el proceso de universalizar la cultu- hispanoamericana, aggiornarla, actualizarla, odernizarla, desprovincianizarla, no implicó la negación de la cultura propia sino su extraterri-

torialización lingüística y cultural con el firme propósito de ampliar (ensanchar) lo que Darío otra vez en su capacidad visionaria ya vislumbra a fines del siglo XIX: la noción de «frontera», una noción que habilita ser leída en pugna con los límites políticos o geopolíticos demarcados por la Nación. Muchos modernistas por voluntad propia o contra ella ponen de manifiesto y radicalizan la categoría lábil y en absoluto dogmática de las «fronteras» literarias: a la extraterritorialidad de los cuerpos históricos de la zona de pertenencia en Rubén Darío, José Martí, Gómez Carrillo, Horacio Quiroga (y más adelante Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, César Vallejo) se debe sumar la extraterritorialidad lingüística en el adentro de la lengua propia con sus encabalgamientos propios: el español con el francés en Rubén Darío, en Gutiérrez Nájera y en Julián del Casal; el español con el inglés en José Martí, más tarde en Salomón de la Selva; el español con el alemán en José Asunción Silva; el español y el imaginario nórdico practicado por Ricardo Jaimes Freyre. Las fronte- ras que los modernistas querían derribar devinieron el centro teórico de sus respectivas, aunque muy disímiles, poéticas.

La noción de extraterritorialidad acuñada por George Steiner nos permite enfrentar lengua y es- pacio y, además, analizar la configuración del es- critor moderno como un refugiado en busca de un lugar para una situación de estar fuera de lugar por antonomasia; desde esta perspectiva, entonces, la cuestión del exilio puede ser planteada no sola- mente como un exilio de los cuerpos sino como un exilio de la lengua. La cita de Vallejo no es impos-



tada puesto que su propio cuerpo se halla extrate- rritorializado cuando la escribe y, a la inversa, ne- cesita salir del adentro mismo de la lengua para colmar un expresionismo imposible aun cuando pone al servicio de él «cierta voluntad» para lo- grarlo. Por eso estar afuera, no estar en la zona de pertenencia (llámese patria, nación, provincia, re- gión, aldea, barrio, casa) no implica necesariamente hablar desde afuera. Esta no congruencia de la peculiar situación de los cuerpos y las lenguas re- mite a la pérdida de ese centro alrededor del cual el escritor, en el momento previo a la modernidad, podía asumir la voz como representativa de una identidad latinoamericana. Es evidente que el exi- lio del cuerpo tiene su correlato en el exilio de la lengua en tanto sentirse desterrado del español co- mo lengua materna, tal como parece ser la experi- encia que nos relata el mismo Vallejo en la cita-epigrafe. Una de las paradojas de la moderni- dad consiste en el modo como la experiencia cos- mopolita convierte a los escritores en seres acuciados por la duda dialéctica respecto de su lengua propia y, también, de las ajenas. Se trata de una modernidad que hospeda y expulsa a todos aquellos escritores que parecen haberse quedado sin la casa de la lengua y devienen, bajo tales cir- cunstancias, escritores-refugiados, escritores que están doblemente exiliados si, además de estar fue- ra del territorio de pertenencia, se sitúan también fuera de la lengua materna. De este modo extre- mo, la barbarie política de la modernidad arrastra al escritor hasta la expulsión de su propia lengua.

Desde estas reflexiones, la constitución de una lengua poética latinoamericana estuvo desde el

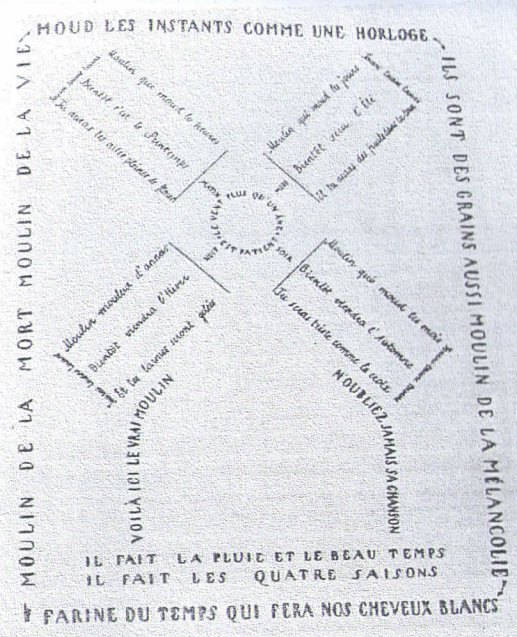
principio signada, como lo vimos en Darío, por el ansia de superar «las fronteras comarcanas» de la lengua, como si el lenguaje poético se hubiera estancado y de pronto necesitase una nueva energía, un mayor vitalismo lingüístico. Rubén Darío insta- la esta energía en la lengua poética encabalgando el español a un francés que aparece en la prosodia, en el ritmo, en las palabras, en las rimas, en el pla- no de lo imaginario, en el modo de estetización de los objetos del poema y, de este modo, lo hace a partir de una extraterritorialización lingüística, es decir, desde el adentro de la lengua materna. Esta confrontación radical que Rubén Darío ejerce res- pecto del francés —cuyas raras resonancias obtie- nen un efecto fuertemente poético en el modo desprovincializado por ejemplo con que comienza a tratar el vocabulario— permite advertir que el es- pañol alberga un adentro imaginario, un adentro preñado de objetos y sujetos raros, no convencio- nales, imprevisibles y capaces, al mismo tiempo, de suscitar un efecto de poeticidad. Las «Palabras liminares» que Darío escribe como prólogo a sus «Prosas profanas» no pueden ser más reveladoras en la medida en que el poeta nieto relata que su abuelo español le muestra una serie de retratos ilustres: Cervantes, Lope, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa, Quintana, Góngora y Quevedo. Es un museo de la lengua materna y de sus musas, una colección musical podríamos decir, una expo- sición de orfebres ilustres de la lengua y de sus re- sonancias eufónicas, sus euritmias, sus armonías, la música de las esferas. Al diseñar este inventario de ilustres escritores, Darío está pensando en la creación de una lengua latinoamericana y lo hace, es claro, a partir del canon barroco, a excepción de la calma renacentista de un Garcilaso y el atempero neoclásico de Quintana. En esta escena primordial y altamente significativa —no debemos olvidar que en ese mismo año, esto es, 1896, Darío está fundando otro museo, el de los raros— el po- eta nicaragüense asocia con la lengua poética la re- lación que ésta pueda establecer con lo extraño, con la otredad, con aquello que no es ella misma. Lo plantearán décadas después los formalistas ru- sos: la *ostranenie* como el centro motor de la poe- ticidad de la poesía. Darío la construye con los materiales con que cuenta enfrentado como está al mundo y a la actualidad desde esas «fronteras co- marcanas»: con el tesoro de la lengua materna y la fantasía de los raros.

La conjunción de lo propio y de lo ajeno (y to- das sus posibles relaciones: propiedades, apropia- ciones, desapropiaciones, expropiaciones) lo llevan a extrañizar y enraecer su lengua con la

frases  
de  
Darío

relaciones  
de  
otredad

metenclola  
blanquear nuestro cabello  
las horas  
aven  
nas de Narco  
días  
lure  
mens  
ma  
metado  
que un barro  
che



En París, sin embargo, los escritos de Vallejo empezaron a cambiar de forma, reflejando de modo indirecto la ruptura con Santiago de Chuco y la aparición de París —y de la experiencia urbana— en el plano de la conciencia. Cada poema en prosa es una intensa meditación —acentuada por la repetición— sobre alguna de sus obsesiones y principalmente sobre el problema de la identidad.<sup>25</sup> Así, en “Hay un mutilado”, el protagonista no es el sufrimiento del cuerpo, está baldado en su esencia. Tal vez el más explícito de los poemas sobre ese tema sea “No vive ya nadie”, donde todos los elementos que alguna vez configuraron la identidad individual —elección moral, relaciones significativas con los demás— han desaparecido y dejado sólo el cuerpo como núcleo de distintos órganos. El poema desarrolla la familiar analogía entre el cuerpo y una casa:

Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal se han dispersado. Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto.<sup>26</sup>

El yo se reduce a un agente en gerundio y en círculo, consagrado a la persistencia de su propio ser. El empleo del término “en gerundio” sugiere con bastante exactitud un proceso que ha transformado al sujeto en un devenir.

música de otra, como si buscarse de la propia lengua una hermana extranjera. La lengua francesa es para la española una otredad y, al mismo tiempo, una resonancia reminiscente, una música que suena familiar en la línea genealógica del prólogo de «Prosas profanas»: el francés —de la lengua de Hugo y, sobre todo de Verlaine, sin olvidarse de Baudelaire— se sitúa imaginariamente como un tío-abuelo español, hijos ambos del latín aludido en las antífonas del breviario de la «misa roja de mi juventud»: «Mi órgano es un viejo clavicordio pompador, al son del cual danzaron sus gavotas “alegres abuelos”». De un lado la música barroca de la lengua materna y del otro la música alegre, mundana y versallesca del francés. Es precisamente la familiaridad genealógica del español y el francés la que se desfamiliaza después, cuando se la hace sonar a una con la música de la otra, cuando se le inculca a una la métrica de la otra, cuando hemistiquios de un verso proceden de un modo impropio con respecto a su propia tradición. Es evidente que se trata del momento de máxima poeticidad cuando, paradójicamente, la lengua poética comienza a percibirse como una rara resonancia. Habría que corregir el exabrupto castizo y retrógradamente académico de Juan Valera y decir de una vez por todas que no hay en Darío «galicismo mental» sino, como escribió Angel Rama, encabalgamiento entre el español y el francés. Es decir: lo que hay es un recurso sintáctico que desborda el verso, un procedimiento que compromete el orden del pensamiento con el orden sintagmático. La lengua poética dariana encabalga así no sólo dos versos, sino también dos lenguas, dos

culturas, dos ritmos. A caballo entre una y otra, hace de la otredad una cercanía y de la mismidad una distancia: el efecto extraño de su lengua Darío lo consigue porque como Mallarmé entiende que el poeta es, fundamentalmente, un *sintaxier*. En ambos poetas, la sintaxis representaría, en última instancia, como había escrito el autor de «Igitur», la única garantía. El poeta modernista encuentra en la tradición propia la posibilidad de la lengua española de que la frase se extienda hasta rozar el límite más extremo de la significación. Se trata de la lección-Góngora: escandir el español con la libertad del latín a expensas de la inteligibilidad del verso. De esta manera Mallarmé/Darío en ambas lenguas harían posible la lectura de Góngora: el poeta francés llevando la sintaxis a una tipografía de lo poético como constelación de palabras (la palabra como un objeto, como una presencia) y el poeta latinoamericano a una compleja arquitectura versal que trasciende la frase en favor de una *compositio* que pocas veces se repetirá después en la historia de la poesía latinoamericana.

De este modo Darío puede ser considerado el fundador de la lengua poética latinoamericana. En la estela de su verso, Vicente Huidobro es un poeta que, al igual que el nicaragüense, radicaliza de tal modo el encabalgamiento del español y el francés que escribe directamente en francés varios de sus libros, entre ellos «Horizon Carrés» que traduce luego a su propia lengua. En esta línea la poesía de César Moro radicalizará aun más la propuesta huidobreana en la medida en que hará del francés una lengua adoptiva que reniega de la madre y desborda la imaginación para extenderse (para tenderse)

Ricardo  
Huidobro  
César Moro

hablar  
constituir  
de la lengua  
la lengua  
de la lengua

hacia/por los subsuelos arcanos del decir poético. En estas biografías donde el poeta está adentro y afuera al mismo tiempo, Oliverio Gironde le escribe a Carlos de la Púa desde París y le confiesa tener «fe en la fonética nuestra», es decir, en una fonética argentina que pueda oxigenar la lengua (Oliverio había escrito: «los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable»). Pero desde la clase acomodada a la que pertenece —una clase acomodada y ciertamente turística—, con Gironde la poesía busca transgredir las fronteras con una lengua entre juguetona y maleducada. Gironde sabe que la fonética argentina es babélica y que en ese carnaval de dialectos y cocoliches plantearse una lengua poética equivale a pensar la relación ya no entre poesía y la patria sino entre poesía y hotel. Él mismo es un «Hotelmensch» aunque en el sentido contrario en que lo será casi toda su vida Vallejo: mientras el argentino pernocta en los hoteles acordes a su clase social, el peruano vivirá de hotel en hotel acuciado por las deudas y la imposibilidad de pagar los alquileres. En cambio en Oliverio Gironde, dispuesto a salir de viaje, con las valijas siempre preparadas, su pasión por el «tour» comienza a minar el lenguaje poético, a adoptar palabras extranjeras, intraducibles, palabras-otras (como dandys, piccoli canali, el champagne, las cocottes, el campanile, isolla bella, chewing gum). Estos vocablos son los verdaderos extranjeros: todos están entrecomillados, señalados en su carácter de extranjería, señalados en la página. Son los «alter egos» del Hotelmensch, como si se tratara de los tics del

cosmopolita que se identifica con los otros al punto de adoptar sus hablas. En el caso de Gironde, la noción de frontera se avecina a la de aduana, la zona limítrofe, la entrada a un territorio donde el pasaporte y las valijas pueden ser las credenciales del turista que está en regla con las cuestiones legales y que, en ese contexto, se vuelve cosmopolita, el hombre de mundo, el poeta con clase que no tardará en romper con sus premisas ideológicas. El cholo Vallejo, más cerca de Darío respecto de la situación social y de la precariedad ante la vida, es quien acepta el legado del nicaragüense y, como plantea lúcidamente Guido Podestá, llega a París con el firme propósito de vengar a Darío e invertir la mirada antropológica europeísta para demostrar la barbarie y el feudalismo que reinan en la capital de la cultura del siglo XIX. César Vallejo retoma el enunciado de Darío y escribe en «Menos comunista y menos fascista»: «Las fronteras en general son muy interesantes desde el punto de vista de los nacionalismos (...) Dicen que cuando se viaja por el extranjero, se vuelve uno más patriota. Me parece que no es esto verdad. Cuando se viaja por el extranjero se vuelve uno menos patriota» pero unos párrafos más arriba, en esta misma crónica, Vallejo alude a una verdad que Darío ya había descubierto y había hecho de ella todo su apuesta estética: «El idioma no constituye prueba de nacionalidad». Nómada y viajero, cónsul y corresponsal, Darío anticipa con su experiencia a los poetas futuros de América latina. Pero sobre todas las posibles lecturas, ha hecho de la lengua poética una frontera, la ha vuelto frontera, la ha preparado para todos los viajes, incluso para aquellos que se hacen para olvidarla y abandonarla por otra. ¶