

¿Cómo leer un símbolo? La poesía latinoamericana de entresiglos

Carlos Battilana
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Hurlingham
Argentina
carlosebattilana@gmail.com

Resumen:

El artículo explora las mutaciones del símbolo poético en términos diacrónicos en la poesía latinoamericana de entresiglos. Se indaga el modo en que los símbolos poéticos durante el modernismo y el posmodernismo no superaban el tipo de significación analógica en el archivo global de lecturas. En este periodo, mediante un sistema de referencias perteneciente a la mitología y la tradición, a pesar de su diversidad, hay un consenso en el campo del sentido en términos culturales. César Vallejo propone un cambio de modelo y construye una saga emblemática que pone en cuestión las convenciones en favor de un nuevo paradigma de legibilidad.

Palabras-clave: poesía latinoamericana - símbolo poético - periodo de entresiglos - Rubén Darío - César Vallejo

How to read a symbol: Latin American poetry between centuries

Abstract:

This essay surveys the mutations of the poetic symbol, along a diachronic line, in Latin American poetry in the period between the late 19th and the early 20th centuries. It interrogates the way poetic symbols in Modernism and Postmodernism did not go beyond the type of “analogic meaning” in the global archive of readings and interpretations. During this period, there is a consensus in the field of meaning in cultural terms, supported by a network of references from both mythology and tradition (in spite of their diversity). César Vallejo proposed a change of model, creating an emblematic saga that questioned conventions, in favor of a new paradigm of readability.

Key-words: Latin American poetry – poetic symbol – late 19th and early 20th centuries – Rubén Darío - César Vallejo

Fecha de recepción: 07/ 10/ 2019

Fecha de aceptación: 30/ 10/ 2019

Mutación del símbolo: Rubén Darío

1916 es el año de publicación de *El espejo de agua* del chileno Vicente Huidobro, *plquette* con la que comienza, formalmente, la vanguardia latinoamericana. Es el aún tímido poemario creacionista de “Por qué cantáis la rosa, oh Poetas, / hacedla florecer en el poema” (2011: 13). Tímido, pero crucial. Un complejo proceso de recepción se configura hasta llegar a este momento. Entre el movimiento modernista que inicia Martí y que intensifica Rubén Darío, y las vanguardias, a partir de la segunda década del siglo XX, acontece un período de transición. Es un período poético que baja la modulación musical y, sobre todo, la estridencia de los epígonos del poeta nicaragüense, aunque se conservan formas métricas y estróficas regulares. Se lo llamó posmodernismo. El modernismo había importado un lema de la tradición occidental -el cisne- y, a su vez, lo había recreado con inflexiones vernáculas. Tuvo su esplendor y, también, su ruina. Darío, quien había cantado al cisne, fue quien recurrió, tempranamente, mediante esa clase de intuición que lo caracterizó, al emblema del búho, con el que la nueva generación intentó reemplazar el emblema anterior y, de ese modo, condensar lo que se llamaría el periodo posmodernista. Darío, sin embargo, nunca traicionó al símbolo amado. En su caso, el cisne se transforma pero no se reemplaza.

El poema de Darío en el que menciona al búho se llama “Augurios”, y está incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Al referirse a ese poemario, en *Historia de mis libros* (1909), escribe: “Y con todo, en varias partes afirmo la sabiduría del búho” (1991: 153). La curiosidad de Darío por dilucidar las formas artísticas del porvenir estuvo, desde sus comienzos, entre sus preocupaciones fundamentales: “en un inmenso anhelo, / luchamos por penetrar/ el velo del porvenir” (1977: 4). No obstante, a pesar de que llegó a dar cuenta de la figura del búho, en una de sus autobiografías sigue defendiendo todavía el signo que eligió toda su vida: “Por el símbolo císneo torno a ver lucir la esperanza para la raza solar nuestra” (Darío 1991: 153). El sacro y gélido cisne de *Prosas profanas* (1896) ha mutado en *Cantos de vida y esperanza* en un signo de cariz histórico. Es un signo de resistencia construido desde la enunciación poética: “mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes” (244) anota en el “Prefacio”. El cisne áureo y aristocrático se politiza, progresivamente, y se constituirá en la figura que defiende la cultura de lengua española y su inflexión latinoamericana.

En el periodo transicional que se inicia con *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, se ponen en crisis los presupuestos y los tópicos del modernismo que representaban el ideal y se introduce, paulatinamente, un discurso irónico.

Posteriormente, el poeta mexicano Enrique González Martínez incluye en su libro *Los senderos ocultos* (1911) un famoso soneto en el que se exalta la figura del búho en detrimento del cisne y con el que intenta condensar la nueva experiencia estética:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.
(2010: 12)

Se puede conjeturar que González Martínez leyó unos años antes el citado poema “Augurios” de Rubén Darío, quien había escrito:

Oh búho!
Dame tu silencio perenne,
y tus ojos profundos de la noche
y tu tranquilidad ante la muerte.
Dame tu nocturno imperio
y tu sabiduría celeste,
y tu cabeza cual la de Jano,
que, siendo una, mira a Oriente y Occidente.
(1977: 285)

Darío alabó al búho pero no había agraviado al ave blanca y majestuosa. González Martínez, en cambio, con la publicación de *Los senderos ocultos* y *La muerte del cisne* (1915), injurió al “engañoso plumaje” de belleza superficial en favor de un modelo “sapiente”, lejos de la apariencia formal. Lo paradójico es que escribió su poema-manifiesto bajo la forma anterior, la estructura fija del soneto. Darío no mata nunca al cisne sino que lo resignifica. De la defensa de un arte desinteresado y aristocrático pasa a un fuerte componente civil en defensa de la cultura de lengua española. Darío intuye “brumas septentrionales”, la amenaza norteamericana y su creciente influencia continental. Considera, amparado en la fidelidad artística de los cisnes, que la *forma*, siempre, es un componente de alcance ideológico:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
(...)
He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...
(1977: 263)

Darío habilita la coexistencia de dos símbolos que, en el fondo, representan dos actitudes poéticas en el interior de un proceso literario que comienza a revisar su estética y a

desplegar una autoconciencia crítica.¹ Juzga inútil la confrontación: “El amor a esta bella ave simbólica desde antiguo [...] ha hecho que [...] nos haya censurado un crítico hispanoamericano, anteponiendo al ave blanca de Leda el ave sombría, aunque minervina: el búho” (Darío 1991: 153). A pesar de estas oscilaciones, si consideramos el proceso de recepción del auditorio, la oposición de los símbolos propuestos no supera el tipo de significación analógica. Se trata de una simbología de consenso en el archivo global de lecturas mediante un sistema de referencias perteneciente a la mitología helénica tanto en Darío como en González Martínez. La pugna, entonces, parece cosmética. La simbología proviene de la tradición y consiste en atribuir al signo un significado compartido con el auditorio. Darío recorta y se apropia de una herencia –no sólo la tradición clásica, sino también la literatura francesa, el exotismo oriental, las culturas autóctonas– y reescribe sus sentidos. La sensibilidad modernista encuentra una inflexión en épocas, imaginarios y lugares distantes que surgen como extraños *paisajes de cultura*, según los términos de Pedro Salinas (1978). Más que reverenciar las culturas recibidas, el poeta las descontextualiza y deconstruye. Esos paisajes inscriptos en los poemas son revitalizados por Rubén Darío en función de una experiencia enunciativa nueva, la experiencia americana:

¡Oh, Cisne! ¡Oh, sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó la gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.
(1977: 213)

Un cisne mexicano

Si retrocedemos en la cronología, aparece el cisne -un cisne mexicano- en la poesía latinoamericana. Durante el siglo XVII, en el reino de la Nueva España y en el contexto letrado barroco, Sor Juana Inés de la Cruz hace referencia al ave inmaculada. En las endechas “Que prorrumpen en las voces del dolor al despedirse para una ausencia” -según el epígrafe anónimo que antecede los versos- introduce la figura del cisne

Oye en tristes endechas
las tiernas consonancias,
que al moribundo cisne
sirven de exequias blandas.

¹ En el contexto de la modernidad occidental, es significativo señalar que Baudelaire ya había dedicado sendos poemas a esas figuras simbólicas en *Las flores del mal* (1857) Véanse los poemas “Los búhos” y “El cisne”. Sobre la forma concebida en términos ideológicos, véase Adorno (1983)

(1951: 201)

Incluye un ave en un contexto geográfico apartado de la metrópoli, importándolo de ultramar. Lo trae de un imaginario cultural que la poeta percibe cercano y distante al mismo tiempo, como si con ese gesto sospechara intuitivamente un recorrido posible de la lírica americana posterior. Escribe Esperanza Figueroa-Amaral:

A través de este cisne gongorino el mito viene a enzarzarse en la América española, exótico en la tierra de los cóndores y de los tecolotles multifacéticos de los aztecas, sentando sus alas forasteras en la poesía nueva, donde toca naturalmente en las orillas de la artificiosa Juana de Asbaje (1974: 300).

Sor Juana, a pesar de ser una eximia exponente de un movimiento artístico surgido en Europa -la estética barroca- y de mostrarse diestra en el uso de sus procedimientos característicos, reconoce de modo taxativo su origen. Por eso, en uno de sus sonetos, no solo homenajea al “Cisne Mexicano” cuando se refiere a su compatriota y colega Carlos de Sigüenza y Góngora. También impugna las alabanzas que recibe desde el exterior la excelsa obra literaria que la propia monja había escrito. Rechaza las loas de los “Númenes divinos”, la de los grandes “Ingenios” europeos, mediante el recurso de la falsa modestia y una soterrada ironía. Elige una genealogía que la vincula con los “Indios herbolarios / de mi Patria” (1951: 160). Esa elección también es un ademán ligado a una poética de sesgo americano. Los panegíricos de las luminarias foráneas los interpreta, en verdad, como vanidosas auto-figuraciones de los propios enunciadores:

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos.

(1951: 161)

Rechaza las lisonjas y establece vínculos estrechos con el habla de los nativos cuyas “mágicas infusiones” derramaron sobre “mis letras”. Juana demarca el ámbito literario y lingüístico, y confiere a sus congéneres, tanto indios como letrados criollos, un poder y una inspiración de la que se nutre su poesía (Zamora 1995). La apropiación del cisne exótico y su resignificación que deviene en un cisne mexicano, y el diálogo vivificante con las voces de su tierra hechizando sus versos, son gestos artísticos y lingüísticos que ratifican su identidad.

Inmersos en distintos contextos y movimientos artísticos, los autores fundadores de la lengua poética latinoamericana -como el caso de Sor Juana- reescriben emblemas de la tradición cultural de Occidente y se esfuerzan por atender las voces y las modalidades autóctonas. Este gesto representa un rasgo particular. Los códigos expresivos dominantes

en zonas consideradas marginadas y subalternas suelen ser procesados de modo particular y subvertidos como un principio de respuesta relacionada con una experiencia de alteridad y diferencia. De este modo, los poetas elaboran no sólo una visión del mundo sino, sobre todo, construyen la fuerza de una sensibilidad. En el periodo de entresiglos - luego de esta glosa sorjuanina-, ya en el contexto de la modernidad, el ademán artístico significativo de los poetas latinoamericanos es la desenfadada apropiación cultural que procesan y rearticulan en su ámbito de enunciación.

Un tercer término: César Vallejo

Las experiencias literarias diversas suelen construir vínculos subterráneos. Hacia 1918, César Vallejo hace un cambio poético fundamental con la publicación de su primer libro, *Los heraldos negros*. Es un libro que yuxtapone estéticas divergentes: un lenguaje preciosista convive con otro de ascendencia coloquial. La crítica lo ha considerado un poemario de transición hacia un discurso desconocido, radical e inclasificable, como el de *Trilce* (1922).² La influencia de la retórica modernista persiste en el primer libro de Vallejo, pero su discurso comienza a enrarecerse. La indecisión y la incertidumbre dramatizan el momento de la enunciación poética: “Hay golpes en la vida, tan fuertes...Yo no sé” (1953: 23). Ese no-saber del primer verso del libro es la puesta en escena de una encrucijada. Inicia una ruptura con los símbolos de consenso encarnados en el modernismo y el posmodernismo en favor de un nuevo emblema. Se introduce otra referencia, pero ya no como signo de un eventual acuerdo colectivo. *Los heraldos negros* incluye otro signo cuyo principio constructivo sigue siendo el ave. El primer cuarteto del poema “Avestruz” de Vallejo dice:

Melancolía, saca tu dulce pico ya;
no cebes tus ayunos en mis trigos de luz.
Melancolía, basta! Cuál beben tus puñales
la sangre que extrajera mi sanguijuela azul!
(1953: 30)

La convención sígnica resulta ya no el resultado de un convenio cultural sino de un arbitrio del yo poético. La asociación, en este caso, no es parte de un contrato colectivo. En esta “falsa analogía o falta de analogía –escribe Martín Prieto– entre un estado de ánimo lánguido y elegante, ciertamente modernista, como es la melancolía”, y un “ave tosca,

² Las primeras ediciones de los libros de César Vallejo son *Los heraldos negros* (1918), Lima, sin mención editorial; *Trilce* (1922), Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría; *Poemas humanos* (1939), París, Les Editions des Presses Modernes.

gigantesca, incapaz de adornar los jardines de Versalles, como es el avestruz”; en esa “correspondencia arbitraria, debe reconocerse la voluntad de explorar una nueva sensibilidad poética, la que antepone el punto de vista particular a la convención literaria.” (1993: 21). El avestruz no es “una réplica afeada del cisne modernista” (246), tal como postuló André Coyne (1968), sino un cambio de modelo. Los emblemas propuestos del pasado como paradigmas de legibilidad, se tornan en César Vallejo, una reserva y un repliegue. El poeta no comparte códigos ni trabaja en favor de un acuerdo en el terreno del sentido. El sistema simbólico del modernismo languidece y se desintegra. En *Trilce*, el poeta directamente parece que no dispone de un código constituido sino que lo trama en cada poema del libro, cada vez. Anteriormente, la relación entre los términos provenía de una analogía reconocible y de una convención legitimada por la cultura que había demarcado sus significados. En el caso del poema “Avestruz”, la melancolía se identifica con el ave por medio del sujeto poético. La identificación no se inscribe en una tradición letrada ni tiene lugar fuera de la autonomía del poema. El vínculo entre los términos comparados se da en la visión e imaginación del poeta. El símbolo ya no resulta evidente para el auditorio como previa afirmación de un acuerdo estético o cultural. Es privado y personal. En *Trilce*, en el extraordinario poema XXIV, aparece la figura del ñandú, un ave americana que el poeta asocia, en este caso particular, con la evocación: “El ñandú desplumado del recuerdo” (1953: 102). Un parentesco secreto parece articularse entre las dos aves mencionadas -el ñandú y el avestruz-, que se asemejan y se diferencian. La *melancolía*, relacionada con el avestruz, acontece como una punta, “dulce” y filosa, alojada en la memoria. El *recuerdo*, relacionado con el ñandú, se transfigura en una imagen que repone el pasado mediante la evocación imaginativa.

Años más tarde la figura del cuervo se agregará a esta saga ornitológica en un texto que tiene inocultables vínculos con un poema de Darío. Esa vinculación, más que por la armonía, opta por la disonancia, aunque el origen del poema sea el mismo: la imposibilidad de escribir y de designar de manera cierta aquello que el poeta se propone. Dos versos distintos surgen del mismo sentimiento de angustia. Uno de ellos es: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, de Rubén Darío (240). El otro verso es: “Quiero escribir, pero me sale espuma” de César Vallejo, en el poema “Intensidad y altura” (1953: 171). Ambos versos refieren de modo extremo la enunciación poética. Pero la resolución que se da es opuesta en los procedimientos y en el sustrato estético. Del cuello arqueado del cisne que, a través de un halo de misterio, interroga al poeta, se pasa a la imagen negra de una pareja de cuervos que evoca, ya no el ideal, sino la “carne de llanto” y



la “fruta de gemido”. La pareja de cuervos sustituye el ensueño y su pronta fecundación remite a la imagen de un porvenir distinto.

Mientras Darío proponía, mediante citas cultas y referencias mitológicas, consolidar un símbolo como el cisne que, si bien no permaneció estático, al mismo tiempo se inscribía en la tradición, Vallejo cambia radicalmente el código. Este viraje no está reñido con la densidad y la originalidad modernistas. El autor peruano decide eludir la herencia y busca los símbolos en su propia singularidad. Resuelve la aparente oposición cisne/búho - la retórica preciosista y lujosa del modernismo y la austeridad clarividente y coloquial del posmodernismo- al desautorizar, justamente, esa antítesis que funciona como mero complemento. Vallejo apela a un tercer término. El tratamiento poético, en este caso, no es un proceso dialéctico de síntesis de dos elementos opuestos. Hay un desvío. Se indaga un símbolo particular a contracorriente de la enciclopedia letrada del lector. El poeta peruano procura superar el modernismo. Para ello amplía no sólo la enunciación del poema sino sobre todo su *enunciabilidad*. Reformula el sistema de funcionamiento del discurso poético en un momento histórico preciso (Foucault 2015). Lejos de pactar un reconocimiento, el emblema que propone Vallejo es patrimonio del propio poeta, sin puentes que lo inscriban en un linaje literario. En “Avestruz”, Vallejo dio una respuesta inicial al problema que constituía la herencia del modernismo. Esa respuesta supuso, sin embargo, la existencia de *fundadores de discursividad* que son su base cultural. Darío, Martí, y antes Sor Juana, forjaron una sensibilidad poética latinoamericana que se fue redefiniendo cada vez. La contracara artística es la consecuencia de un germen previo. Vallejo no dejó de dialogar con la obra de Rubén Darío. Por ese motivo, lo menciona como referencia continental en diversos textos poéticos y periodísticos. En su poema “Retablo” de *Los heraldos negros* lo describe como “Darío de las Américas celestes” (1953: 67). No obstante, la escritura de Vallejo trastocó completamente los paradigmas en los que se asentaba el discurso poético. Con su intervención, dio por finalizada una etapa en favor de un porvenir de la sensibilidad poética latinoamericana que todavía impregna nuestra contemporaneidad.

Bibliografía

Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*, Barcelona, Orbis.

Coyne, André (1968). *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Darío, Rubén (1977). *Poesía*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.

----- (1991). *Historia de mis libros*. En *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Ayacucho.



De la Cruz, Juan Inés (1951). *Lírica personal. Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte.

Figuroa-Amaral, Esperanza (1974). "El cisne modernista" en Homero Castillo (selección), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos.

Foucault, Michel (2015). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

González Martínez, Enrique (2010). *Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. Nota introductoria y selección Andrea Polidori.

Huidobro, Vicente (2011). *El espejo de agua y Ecuatorial*, Santiago de Chile, Pequeño Dios editores.

Prieto, Martín (1993). "Introducción" a César Vallejo: *Los heraldos negros. Poemas juveniles*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

Salinas, Pedro (1978). *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.

Vallejo, César (1953). *Poesías completas (1918-1938)*, Buenos Aires, Losada. Recopilación y prólogo de César Miró.

Zamora, Margarita (1995). "América y el arte de la memoria", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXI, N° 41, Lima-Berkeley, 1º semestre.

