



CÉSAR VALLEJO: *Pobre barro pensativo*

Por Edgar Montiel

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
¡tú no tienes Marías que se van!

César Vallejo

I

En la escritura de Vallejo asoma de modo persistente una obsesión que ya desde su juvenil tesis para la Universidad de Trujillo (1915) lo aguijoneaba: su vocación rupturista en el discurso estético y su preocupación por forjar una literatura de auténtica estirpe latinoamericana. Interés que ha pasado extrañamente en silencio y cuando se le aborda es calificado impropriamente de “autoctonismo”. Hoy en día, por su flagrante pertinencia, debería ser motivo de atención de los historiadores de las ideas y los teóricos del arte latinoamericano.

En su tesis, al hacer el análisis del romanticismo en la poesía peruana, deja ver su inconformidad por la manera como esta poética se desenvuelve: “Dados demasiadamente a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en la literatura el camino de los de fuera.” Aquí, a los 23 años, Vallejo advierte ya la artificialidad de una literatura que funciona como eco o repetición de las

europas (cuando llueve en París, en Lima se sacan los paraguas), y desde entonces proclama la necesidad de una “autonomía en literatura”, no entendida como autoctonía u ostracismo sino como adhesión a una raíz, para nutrido de alguna savia entregarse al generoso diálogo con otras literaturas.

En este asunto de tanta importancia —nada menos que la posibilidad de crear una literatura— Vallejo iba a contracorriente de los grandes mentores intelectuales de esos momentos. Por eso, como mero ritual, para mostrar que está en las lecturas de la época, parafrasea a José Enrique Rodó (“en América no se puede vivir en poesía sino de prestado, porque atravesamos aún por un periodo de formación”) y a Justo Sierra (“es necesario beber en las fuentes puras de los autores extranjeros para suscitar el buen gusto y los ideales”), para tomar distancia de ellos y argumentar sin rodeos que “no por esto debemos seguir ciegamente, de un modo servil a los maestros, aun ahogando la voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres. Raza joven aún, en una naturaleza tan rica y grandiosa, como es la nuestra, no debemos, los peruanos en especial, leer a los extranjeros sólo por leer, sin asimilar sus ideales, sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aun en el mismo género de elocución. Lectura metódica, tino para conocer nuestras vocaciones y más cultura, he

aquí todo lo que José de la Riva Agüero ansía como medio de proclamar nuestra autonomía en literatura."

Vallejo se considera un *sentidor*, asilo de sentimientos milenarios, expresión de esa raza nueva y ecuménica que resulta de la *síntesis* biológica y cultural de viejas civilizaciones andinas e ibéricas. Tesis semejante a la que sostendría veinte años después Alfonso Reyes. Pero, claro está, sufre del lado del pueblo, del conquistado, no del conquistador, late perenne en su ser un ayer honroso que se asoma a cada palabra. Sus "Nostalgias Imperiales" (*Los Heraldos Negros*, 1918) son una revelación:

En los paisajes de Mansiche labra
imperiales nostalgias el crepúsculo
y lábrase la raza en mi palabra
como estrella de sangre a flor de músculo.

Por eso se permite recomendar, "a los peruanos en especial", que al entrar en comercio con otras literaturas no renuncien a su antigua herencia, para no ahogar la "voz de nuestra raza, de nuestro gusto innato y nuestras costumbres". Para Vallejo compartir el talento artístico de las culturas que florecieron en su región de origen —Mochica y Chimú— le autorizaba hablar de "gusto innato" (sus abuelas por parte de padre y madre fueron indias chimús). No califica qué tipo de gusto, simplemente comprueba su existencia. Hay unos versos en "Telúrica y Magnética" (*Poemas Humanos*, 1937) que resultan concluyentes, porque muestran cómo, desde la modernidad, salvaguarda su estirpe:

¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!
¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!
¡Y lo demás, me las pelan! . . .

Autónomo en su proceder, elabora su propia preceptiva, con lo que introduce dos innovaciones de primer orden:

I. Al considerar contraproducente forjar una literatura propia (nacional o latinoamericana) "sólo para volver a escribir los mismos sentimientos y pensamientos, en las mismas formas y aun en el mismo género de elocución" que las literaturas europeas, Vallejo está planteando la necesidad de fraguar un lenguaje *literario* específico, es decir otorgar un *estatuto literario* a la forma como hablan usualmente los peruanos y latinoamericanos. Esa sería la vía para traducir el espíritu americano en literatura. ¿Y puede haber una expresión más peruana y latinoamericana que "¡Y lo demás, me las pelan!"? ¿Acaso suena mal, rechina o afea al poema expresión tan popular? Lo que ocurre es que encuentra en la lengua viva la codiciada palabra justa para poetizar un mundo, su mundo.

Así Vallejo —apoyado también en neologismos, onomatopeyas, novedades sintácticas— construye una forma *específica* de

poetizar, que le permite transmitir una sentimentalidad desde otra angulación gramatical, una aversión de la palabra desde otro mundo. Su lenguaje poético no se mimetiza fácilmente sino que se expresa con autenticidad. No se adocena, se distingue, enriquece con otras sensibilidades los registros infinitos de la poesía. Es su aporte a la universalidad. En una frase sencilla y reveladora, Octavio Paz (*El Arco y la Lira*, 1956) da cuenta de este hecho: "el ritmo del verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano". Esos versos muestran la potencialidad literaria de un lenguaje local, que hay que aprovechar para no seguir viviendo de prestado en poesía, en novela o en ensayo. Ninguna subversión es inocente y ésta, del lenguaje, provoca rupturas —un "cataclismo" diría Javier Sologuren.

Maison de la Culture

CE SOIR A 20 H. 30 - SALLE POISSONNIERE
7, rue du Faubourg Poissonnière

le grand poète chilien

le grand poète péruvien

Pablo NERUDA Cesar VALLEJO

cooqueront la figure de

Federico Garcia LORCA

le grand poète de l'Espagne d'aujourd'hui

Jean CASSOU et Robert DESNOS

présenteront

Pablo NERUDA

II. Esta apropiación del genio metafórico latente en el lenguaje vivo, el asumir una afiliación cultural y armarse de valores, emociones e imaginarios propios al hombre concreto (que encarna una historia, una geografía, en suma: una civilización), lleva necesariamente a Vallejo a estructurar un nuevo tipo de discurso, diferenciado del de escritores de otros contextos y del discurso hegemónico en su propio país. Su poética, en un medio habituado a las pautas y prestigios foráneos (las oligarquías y sus clientelas tenían una ilustración de *medio pelo*), resultaba chocante, irreverente, que por su carácter innovador se consideró sólo décadas después como revolucionario, vanguardista, moderno y universal.

Pero, como ocurre con toda revolución, cuando comenzaron a publicarse sus primeros poemas (luego reunidos en *Los Heraldos Negros*), muchos lectores se desconcertaron, críticos despistados no sabían cómo tratar una poesía que incursionaba en la tierna y tenebrosa anatomía interior del hombre peruano. Un tal Julio Víctor Pacheco, en *La industria*, de Trujillo, se permite decir: "ese hombre entona himnos a la 'verde alfalfa', tal vez el instinto de arranque de regresivo apetito familiar [. . .] asegura con la mayor frescura que 'las carretas van arrastrando una emoción de ayuno encadenada'. Quiere también ser panadero y llevar en su corazón un horno [. . .] Quiere vivir tocando todas las puertas, que sus huesos son ajenos y que él es un ladrón."

Clemente Palma, hijo del célebre tradicionalista Ricardo Palma, entonces uno de los grandes figurantes, es todavía más cachaciento: "Nos remite Ud. un soneto que en verdad lo acredita a Ud. para el acordeón o la ocarina más que para la poesía. Hasta el momento de largar al canastro su mamarracho no tenemos de Ud. otra idea sino la de deshonor de la colectividad trujillana y de que si se descubriera su nombre, el vecindario lo echaría lazo y lo amarraría de durmiente en la línea de ferrocarril." (citado por Mariátegui en sus *7 Ensayos*).

Cuando apareció *Trilce* (1921) y el demonio del vanguardismo todavía no había tentado a muchos por estos lares, los lectores estaban desconcertados ante tan original registro lírico. Al punto que el propio Luis Alberto Sánchez observa que "fue recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros" y termina calificando al libro de "incomprensible y estrambótico". Ante estas reacciones le escribe a Antenor Orrego, para ratificar su fe ante quien había prologado su poemario: "el libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás."

Acusado de poeta, este pequeño purgatorio no se acabaría pronto. Es el drama del incomprendido, que Vallejo asume con serenidad y hasta cierta hilaridad. En 1925, cuando ya los *Heraldos Negros* circulaban en España, el erudito Luis Astrana Marín, editor de clásicos, traductor de Shakespeare y biógrafo de Quevedo y Cervantes, se la agarra con "los poetas del otro mundo (que) se disponen a adoctrinar en su ritmo a las generaciones castellanas", levantando murallas para defender un casticismo que castra y mata. La descarga contra Vallejo viene así: "Veamos qué son los heraldos negros. No debe de ser grano de anís. Pero el cantor no lo sabe con certeza. . . En la práctica escribe que hay golpes en la vida tan fuertes:

'. . . como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma. . .'

Y que son pocos. Y que. . . Pero el poeta sigue ignorando y exclama a cada momento. 'Yo no sé', 'Yo no sé'. Y si él no lo sabe, que los escribe, ¿quién va a saberlo?"

Pero aquí no acaba la interpelación chacotera del profesor: "dice, pues, que son pocos; pero que son. E insinúa, por fin, que quizá sean los potros de bárbaros Atilas (¡Quién iba a pensar en ellos!) o los heraldos negros que nos manda la muerte. Eso ya es otra cosa.

Aquí tenemos a los heraldos, a los golpes fuertes de la vida. En seguida nos dirá qué son:

'Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el destino blasfema.'

Todo lo cual no es nada. . . Lo maravilloso es que sigue, el enigma descifrado:

'Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.'

¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se le ve todos los días. Ni esas crepitaciones de algún pan se oyeron nunca sobre vivos y muertos. ¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano. . ."

Y así sigue Astrana Marín en su largo artículo.¹

Pero hubo quienes sin prejuicios y con buena voluntad poco a poco se fueron adentrando en la arquitectura secreta de sus versos. Poesía que anticipaba la mutación violenta de los signos. El cedazo de los años retuvo su poesía y dejó pasar otras caminos del olvido. En los años treinta, lectores llamados Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Bergamín y Gerardo Diego penetraron audaces en su "aparato imaginante", como diría Larrea. Gerardo Diego en su poema de *Salutation* a la edición española de *Trilce* (1930) dice a Vallejo:

Piedra de estupor y madera noble de establo
constituyen tu temeraria materia prima
anterior a los secretos del péndulo y a la
creación secular de las golondrinas.

José Bergamín, en el *Prólogo* a esta edición, se explica un tanto sobre el lenguaje, que tanto desconcierto y tirria habían ocasionado: "Por este descoyuntado lenguaje, por esta armazón esquelética se transmite, como por una apretada red de cables acerados, una corriente imaginativa, una vibración, un estremecimiento de máxima tensión poética: por ella se descarga a chispazos luminosos y ardientes el profundo sentido y sentimiento de una razón puramente humana."

Es fácil advertir el rigor, densidad y concisión en el verso de Vallejo y su elasticidad en la prosa. Tiene mucho que ver, claro, con las reglas de cada género y el idioma en que uno escriba: castellano o francés. Bergamín, en su prólogo, lo saca a colación porque entonces era motivo de polémicas: "Los poetas *creacionistas*, en principio, Huidobro y Larrea, escriben indistintamente en español y en francés, por entender que el fenómeno estético del lenguaje puede someterse más fácilmente al pensamiento, poéticamente puro, en el francés que en castellano: porque suponen más trabajada y preparada la lengua francesa que la española, más apta para la expresión verbal poética: para la transmisión espiritual de la creación imaginativa. Gerardo Diego y Jorge Guillén polemizaron sobre este punto. Yo quiero recordarlo, ahora, únicamente para acentuar una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegarnos su poesía de América."

La observación de Bergamín tiene una gran relevancia: la renovación poética de Vallejo se ubica en el anchuroso mundo del castellano, infinitamente (¿quién lo puede medir?) enriquecido con los castellanos de América Latina. Sus neologismos y hasta sus onomatopeyas salían de los registros del

¹ *El Imparcial*. Madrid, 20 de septiembre, 1925.

idioma (suenan diferente, por ejemplo, "susurro" que "chuchotement" aunque digan lo mismo). Era una renovación dentro del espacioso caudal de lo propio, de lo que con precaución se puede llamar tradición. La ruptura como requisito de la tradición, de lo permanente, para mantener la vitalidad del lenguaje.

Pero, hay que reconocerlo, no ocurrió lo mismo con los artículos de su época europea: abruman los giros y expresiones francesas, con galicismos que tenían perfectamente su equivalente en castellano. ¿Formaba parte de su concepción elástica y cinemática de la prosa? Cuando aparece en Madrid *Rusia 1931*, además de su contenido polémico —"ardor catequizante" para unos y "muchacha sobre la incógnita soviética" para otros— los comentaristas no pasaron por alto una escritura "constantemente resentida por la prosa francesa".²

A los artículos de Vallejo les ocurrió lo que a los poemas de otro peruano: César Moro. La crónica era un género francés y el cronista debía mirar el mundo desde París: "¿Queréis una muestra de la crónica moderna y parisiense, rápida, insinuante, cinemática?", se preguntaba Vallejo. Mientras Moro —autor obligado en las antologías oficiales del surrealismo— infiltra sigilosamente giros y humor del castellano peruano a sus poemas escritos en francés (casi toda su obra la escribió en francés).³

Con esa libertad creadora, más vigorosa en el verso que en la prosa, ambos de espíritu renovador, Vallejo subvierte el discurso predominante, una forma reprimida y artificiosa de hacer poesía, y pone en crisis una versión impostora del hecho poético, con lo que desencadena procesos, redefine el idioma. He aquí un vanguardismo a pesar suyo. Ninguna literatura auténtica está libre de culpas. Sus consecuencias marcan la poesía peruana, latinoamericana y, si creemos a sus lectores de la generación del 27, a la española. Félix Grande, el poeta español, considera que:

Su idioma impar procede, de una parte, de las más calientes y remotas y vivas raíces del castellano —americano y español—; de otra parte, los hechizos de misterio que se mueven en el manantial de su habla nos inducen a imaginar alguna preconsistente pulsación de un idioma que se llamaba incaico; sin algo acarreado de otra época, de otra cultura y otra raza, el castellano que inventó Vallejo sería absolutamente inconcebible. Debemos sospechar que en el habla de César hay millones de incas susurrando su pétrea y firme ausencia a través de los siglos desde su vano enterramiento.

En el fondo se trata de la fundación de una poética. Empujada por sus raíces, tomó por asalto la fortaleza del idioma para dejar entrar, diez años después, a *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro, y *Residencia en la Tierra* (1933), de Pablo Neruda,

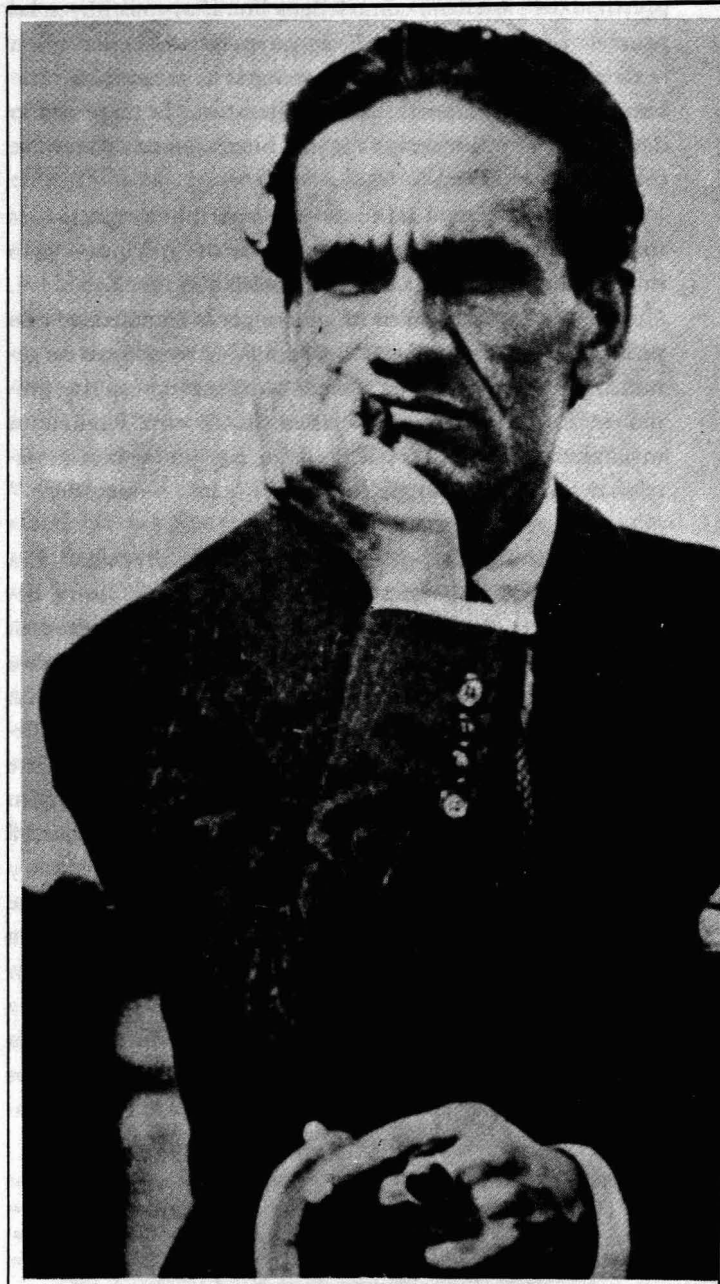
² "Libros". *El Sol*, Ballesteros de Martos, p. 2, Madrid, 29 de julio, 1931.

³ Muestras al respecto presenta Armando Rojas en las traducciones a *Ces poemas*, Madrid, 1985, que reúne la obra inédita de Moro.

cuando ya *Trilce* había cumplido con ablandar a los críticos y crear interés por las novedades literarias de América, y era imposible que algún Astrana Marín se erigiera en censor. Por eso se considera hoy que son los tres libros que renovaron para la posteridad la poesía de genealogía latinoamericana. Hay una poesía de antes y después de Vallejo.

II

¿Estos libros se podrían considerar autoctonistas, nacionalistas o latinoamericanistas? Sería impropio hacerlo; claro que son de estirpe latinoamericana, pero su dignidad estética los vuelve una contribución a la universalidad de la literatura. Lo que se encuentra allí es el poderío del imaginario latinoamericano expresado a su libre albedrío. Constituye un ejercicio de subversión creadora, la fundación de una literatura que logró su propia centralidad, sin ser ya consular de nadie. Es la estética de la *otredad*, otra versión de la *identidad* (una no existe sin la otra). Con estos atributos se presenta al inter-



César Vallejo

cambio literario, porque tiene algo propio que ofrecer. Ya no es relumbrón o espejo de otra. En su libertad reside su autonomía de vuelo imaginativo.⁴ En su diferencia reside su *universalidad*, porque revela un mundo. Ese es su aporte a una lectoría planetaria. Qué pertinentes caen aquí las palabras de Antonio Machado:

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en el otro, en "La esencia Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable otredad que padece lo uno.

En estos años de premios Nobel, ediciones internacionales, traducciones a casi todos los idiomas, tiradas millonarias, el prestigio del castellano como lengua literaria, constituyen las pruebas de que la poesía y la narrativa latinoamericana son realidades inobjetables. Ya no viven más de prestado. Se acabaron los fondos monetarios de la literatura. Es un territorio liberado de dependencias. Va, más bien, camino de volverse centro.

Vallejo contribuyó afanosamente a abrir este espacio —es una obsesión que asoma en muchos de sus artículos— pero no estaba seguro de que esto fuera posible en un plazo breve. Cuando estaba casi solo en su prédica por la autenticidad hizo pronósticos desesperados: "Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastroso de mi generación, de aquí a unos quince o veinte años." (*Contra el secreto profesional*).

¿Se trataba, acaso, de una generación desahuciada? ¿Era justa la acusación de impotencia? Hay aquí pesimismo, desesperación y escepticismo. ¿Cómo explicar esta actitud en una "alma matinal"?, como se llamaba entonces al Hombre Nuevo del ideal socialista. En diciembre de 1928 escribe un artículo sobre la juventud de América, con una bella reflexión incendiaria contra el optimismo ambiental, esa suerte de concepción positivista de la historia: "¿Existe un espíritu latino-americano? Precisemos que éste no existe ni existirá por mucho tiempo. La primera condición para provocarlo y crearlo, debe salir de nuestro convencimiento honrado de que él no existe y ni siquiera se vislumbra [. . .] Para conseguirlo pongamos en juego todos los medios destructivos, contra todos los bastardos asomos y simulaciones de cultura que sustenta nuestra pedantería continental. El movimiento surrealista —en lo que tiene de más puro y creador— puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio sa-

ludable y tonificante de su pesimismo y desesperación. Nuestro estado de espíritu exige un pesimismo activo y una terrible desesperación creadora. Pesimismo y desesperación. Tales son por ahora y para empezar, nuestros primeros actos hacia la vida."

Este espléndido manifiesto por la desesperación creadora, ¿cumplió su función? Tan entregado estaba Vallejo a sus convicciones estéticas que erró en sus pronósticos, pues más temprano que tarde brotaron aquí y allá expresiones de un quehacer artístico de nítida impronta latinoamericana: Huidobro, Neruda, Borges, Maples Arce, Octavio Paz, Carlos Pellicer, César Moro, Martín Adán, Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Ciro Alegría, Juan Rulfo, Julio Cortázar, y toda la pléyade de novelistas estrellas de hoy en día.

Se observa hoy que nuestras expresiones culturales con mayor raigambre son las que tienen mayor acogida en los países del Este y del Oeste, como del Norte y del Sur, pues se reconoce allí el genio de la novela latinoamericana. Si Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda o García Márquez no hubieran hecho despegar su imaginación desde Quetzaltenango, Machu Picchu o Aracataca, tal vez no hubieran tenido tanta aceptación, ésa que los hizo merecedores del premio Nobel.

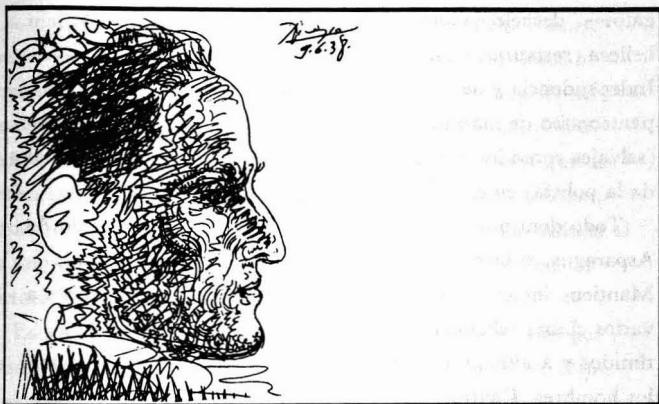
Somos un continente de analfabetos pero no de incultos, por eso somos una potencia literaria. El hombre latinoamericano tiene un alto voltaje creativo. Actualmente se reconoce en nuestra narrativa una de las expresiones más elevadas de la literatura universal. Porque de Carpentier a Borges, de García Márquez a Vargas Llosa, de Cortázar a Paz, de Rulfo a Monterroso, o de Sábato a Arguedas, todos están hablando de ese *yo* verdadero que pedía Vallejo. Ciertamente que desde actitudes distintas, pero dentro de un denominador común: el *concierto cultural* latinoamericano cimentado por el idioma y por una realidad histórica compartida, donde tienen lugar todos los registros. Este proceso de síntesis intuido por Vallejo lo definió hace más de 40 años don Alfonso Reyes: "La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una *humanidad americana* característica, existe un *espíritu americano*." Síntesis que no atenta contra la pluralidad sino que va depurando, es decir, haciendo más nítida las manifestaciones de nuestra dinámica identidad, y que es distinguido en el mundo como "lo latinoamericano".

Es que esta narrativa al perfilar a Primeros Magistrados, Abuelas Desalmadas, Desaparecidos, Intelectuales-latinos-en-París, Patriarcas, Radionovelas, Héroes-sin-cualidades, Verdades-sospechosas, Tangos, Abogados, Moscas, Perros, Famas y Cronopios, está hilvanando las múltiples facetas de una realidad muchas veces irrevelada. Se trata de un mundo salido de la "laboriosa entraña" del continente, que permite al escritor recrear estéticamente nuestras angustias, humores, atmósferas, dramas o esperanzas. De todo esto está formado el vasto imaginario de América Latina. Imaginario de tanta penetración, que cumple una función *descubridora* mucho antes que el de los cientistas sociales, que por lo general no *crean* sus categorías de análisis (con sus novelas, José María Arguedas o Manuel Scorza ¿no revelaron las relaciones

⁴ Sobre la problemática de la autonomía intelectual de América Latina en el plano artístico y cultural hemos desarrollado una reflexión más amplia en: "¿Una Filosofía de la Subversión Creadora?" en *Cuadernos Americanos*, México, noviembre, 1980; y en "Three decisive battles for Latin American philosophy", *Cultures*, Unesco, París, Vol. VIII, No. 2, 1982.

feudales en la *hacienda*, antes que los sociólogos? ¿Ernesto Sábato o Martínez Moreno no nos mostraron el submundo de la crueldad institucionalizada antes que los politólogos?).

Con este fecundo patrimonio —que responde a la desesperación de Vallejo— la creación latinoamericana muestra su originalidad, sus atributos en tanto expresión de una civilización. Su aceptación internacional se debe a que es reconocida como una sensibilidad *diferente*, una contribución a la literatura universal. Podemos entonces acceder a la universalidad, como argumentaba Augusto Salazar Bondy, cuando transmitimos algo *auténtico*, pues cuando la cultura americana desarrolla sus facultades creadoras, define su *especificidad* y su diferencia de las otras: al afirmarse se *distingue*, rompe



el mimetismo desalmado (sin alma) de la cultura multinacional, y es cuando tiene más audiencia, ya que sus esencias son mejor apreciadas. Se ve claramente que es una literatura resultado de *otro proceso cultural*, que comunica *otra mirada* del mundo, que transmite *otra sensación* de la existencia, otra experiencia de la humanidad. Si es *otra* podrá ser interlocutora y participar en el diálogo mundial de las culturas; podrá formar parte de la cultura universal. Así, incontestablemente, el universalismo verdadero sería contrario a cualquier hegemonismo o uniformidad. Pero, paradójicamente, gracias al acelerado desarrollo de los medios de comunicación impresos y audiovisual es sólo en esta época, como nunca antes, posible materialmente cultivar el universalismo. Universalidad fecunda a la que Vallejo nos abrió camino.

Pero la prédica tremendista de Vallejo fue un campanazo, buscaba movilizar los espíritus, aventar una tesis quitasueño contra las ideologías dormideras de entonces. La lectura de sus crónicas nos revela al hombre de carne y hueso, con sus *fobias* y *filias*, sus reflexiones punzantes, observaciones, apreciaciones y anhelos. No hay amargura o rencor. Es la provocación que construye al destruir: fuego purificador necesario siempre. Su mensaje en 1988 —a cincuenta años de eternidad— resulta de flagrante vigencia, recibir hoy su mensaje echado al océano incierto llamado futuro: “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 disciplina, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, *etcétera*.”

¿Esta creatividad sólo fue posible en literatura? No lo creemos. ¿Qué pasó con las teorías? Al frecuentar centros universitarios europeos hemos advertido que allí se identifica como aporte intelectual latinoamericano aquello que contenga elementos raigales e innovadores. Por ejemplo, los economistas de las facultades de París o Londres recurrían a la llamada *escuela estructuralista latinoamericana* para explicar los procesos del Desarrollo/Subdesarrollo (los textos de Celso Furtado, Cardoso, Faletto, Sunkel o Gunder Frank eran lectura obligada); en Roma o Bonn se estudiaba con atención la *Teología de la Liberación*, por esa religiosidad singular que resultaba del catolicismo militante. Otra tesis que despertó notable interés fue la *Pedagogía del oprimido*, de Paulo Freire, recibido por los pedagogos europeos como una verdadera revolución en los métodos de educación popular.

En elaboraciones como la *Teoría de la Dependencia*, el *Teatro de la Pobreza* promovido por Augusto Boal, la *Filosofía de la Liberación* que va de Leopoldo Zea a Salazar Bondy, el *Cinema Novo* brasileño, la *Canción Protesta* difundida por las trovas cubanas, la *Escuela Cubana de Ballet*, la antropología del *Grupo de Barbados*, las teorías sobre *Cultura Popular* en México, entre otras, se encuentran claras expresiones de la inteligencia americana, que tienen la impronta de la realidad y que por eso se les reconoce y aprecia en amplios círculos intelectuales. Con estos frutos nos presentamos a la convivencia internacional, y ya somos vistos en el mundo como un espacio *cultural*, es decir, un polo identificable de desarrollo cultural.

Cuando en literatura, economía, filosofía o pedagogía, nuestros intelectuales se adentran con audacia e imaginación en las realidades, tocan fibras sensibles de las *estructuras existentes* y pueden crear categorías de análisis que permiten mejor descubrir nuestra substantividad. Así se puede responder a las necesidades cognoscitivas de nuestro mundo real (conocer para transformar) y se logra elaborar teorías e interpretaciones que nos permiten realizar un verdadero *intercambio* (dar y recibir) con el exterior. Y lo más esencial ¿estos conocimientos de la realidad no nos permiten encontrar estrategias más acertadas para afrontar nuestra condición de sociedades dependientes? ¿Estas autonomías intelectuales no forman ya parte de la ansiada liberación latinoamericana? ¿Estimular nuestro imaginario no nos permite penetrar más en las raíces y ser, a la vez, más independientes y libres?

Ese *etcétera* de Vallejo es ya una puerta al futuro predecible. Desde entonces, mucha agua corrió bajo el puente, se avanzó en algunas disciplinas, al punto que ahora podemos comprobar jubilosos que existe una literatura latinoamericana. Ya nadie lo pone en duda. Esa es, tal vez, la mayor conquista espiritual del hombre americano de hoy.

Así vamos erigiendo nuestros propios dioses, a medida de sentirnos creadores de nuestro destino, pues a decir de Vallejo:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! ◇