

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Presente y sensibilidad. Vallejo-Mayakovski (Moscú 1929) y Macedonio-Marineti (Buenos Aires 1926)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/42r212n9>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 5(2)

ISSN

2154-1353

Author

Rosa, Luis Othoniel

Publication Date

2015

DOI

10.5070/T452027736

Copyright Information

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Presente y sensibilidad. Vallejo-Mayakovski (Moscú 1929) y Macedonio-Marineti (Buenos Aires 1926)

LUIS OTHONIEL ROSA
COLORADO COLLEGE

“Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una ‘sofocación’, un ‘sofocón’ en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio.”

Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*

“La palabra es sofocada por el individualismo.”

César Vallejo, “El duelo entre dos literaturas”

Buscamos un modo de estar en el presente, de adaptar el medio poético al presente histórico, pero como el presente histórico exige y muta, el medio se atrasa en el comienzo de su adaptación. Es un primer paso que se rompe en pasos más pequeños, que titubea. Pero no es que el comienzo sea lo importante; lo importante es el presente, y el comienzo es el único presente, un presente demorado que infinitamente se divide sin hacerse pasado y sin nunca llegar al futuro. Ese primer titubeo, el comienzo atrasado, como veremos con Macedonio Fernández y César Vallejo, produce una reflexión sobre el presente en tanto sensibilidad, que se relaciona y regodea con su contexto político e histórico, pero que nunca puede resumirse a una instrumentalización programática del arte, ni fijarse en una subjetividad burguesa en la que el autor acumula capital cultural en lo que escribe.¹

En este artículo haré una lectura minuciosa de dos textos de Macedonio y Vallejo frente al futurismo italiano y ruso, respectivamente. En ambos textos los vanguardistas latinoamericanos insisten en una forma que llamaremos el “comienzo retardado” y que oponen a la fijeza programática de los dos futuristas europeos. Son textos muy extraños, en los que tanto Vallejo como Macedonio (quienes con toda probabilidad no se leyeron entre ellos) oponen los conceptos de “presente” y “sensibilidad” a los divergentes programas futuristas de Mayakovski y Marinetti.

En 1929, durante uno de sus viajes a Moscú, César Vallejo (1892-1938) conoce al poeta futurista Vladimiro Mayakovski (1893-1930). Vallejo publica en 1930 “El caso Maiacovski” [sic.], un ensayo de unas seis páginas que relata su encuentro con el poeta ruso a la vez que hace una evaluación de su vida y de su obra con motivo de su suicidio ese mismo año. Este ensayo fue

publicado en *El Comercio* de Lima y más tarde fue incluido en el extraordinario tomo II de las *Obras Completas* de Vallejo como *El arte y la revolución* (escrito circa 1930, pero publicado póstumamente por Mosca Azul Editores en 1973), que es una colección de pensamientos, a veces aforismos, en el que figura prominentemente “El caso Maiacovski” como el corazón del tomo. *El arte y la revolución* anticipa muchas de las ideas que el crítico cultural Walter Benjamin escribirá durante la siguiente década sobre las vanguardias frente a la modernidad y la inevitable politización del arte.² Dice Vallejo a raíz de ese encuentro con Mayakovski que el presente exige una adaptación del medio poético al acontecimiento histórico y que esa exigencia produce una lucha violenta contra un pasado que resiste. El problema del presente, en el ensayo de Vallejo, es que siempre estamos entrando en él, siempre lo estamos recomenzando. La forma se osifica en cuanto nace y exige adaptación. En el retrato que hace Vallejo de Mayakovski también hay un autorretrato escondido³; Vallejo se identifica con la “tragedia” del futurista ruso, con la necesidad de adaptar su propia obra a una exigencia del presente revolucionario.

En 1926, el vanguardista argentino Macedonio Fernández (1874-1952) conoce al futurista italiano Filippo Marinetti (1876-1944) durante el viaje de éste a Buenos Aires y el resto del Cono Sur. Macedonio publica un texto titulado “Brindis a Marinetti”, en el que transcribe el breve brindis que leyó en una cena de homenaje que el grupo de poetas de la *Revista Martín Fierro* le hizo al poeta italiano. Dice Macedonio en ese “Brindis” que siempre anda con una libretita en la mano, anotando todo lo que le sucede, y que solo sabe que está en el presente por esa “enredada” libretita. La libretita funciona como una metáfora de su concepción de la literatura, que para Macedonio es algo que siempre está comenzando, que lo acompaña a uno a todos lados, la literatura como algo siempre en presente. Al igual que Vallejo, pero más explícito, Macedonio también se autorretrata en su texto contra Marinetti. Se presenta como un viejo que nunca termina de escribir sus libros, que no tiene vocación de líder, pero que regala su escritura (siempre presente y cambiante) a los escritores más jóvenes.

En estos textos ambos poetas latinoamericanos se distancian de sus contemporáneos europeos (Macedonio es dos años mayor que Marinetti y Vallejo, un año mayor que Mayakovski). El motivo del distanciamiento puede ser entendido como político (en el segundo caso es claro, Macedonio era anarquista y Marinetti fascista; en el primer caso no es tan obvio, Vallejo y Mayakovski son ambos marxistas, si bien frecuentemente opuestos al autoritarismo comunista), pero manifestado a través de un distanciamiento de materia estética. Macedonio y Vallejo, por otra parte, no pueden considerarse modelos representativos de la vanguardia latinoamericana. Ambos

identifican a lo largo de su obra serios problemas en los circuitos vanguardistas, y podríamos identificarlos, usando el concepto de Julio Prieto, como “vanguardistas excéntricos”. Tanto Vallejo como Macedonio rechazaban el aspecto programático y a veces jerárquico de los más famosos grupos vanguardistas, y nunca disfrutaron en vida el éxito crítico de sus obras, en donde su “arte de vanguardia” nunca les permitió una comodidad burguesa o un capital cultural redituable.

La crítica al Futurismo en Latinoamérica no es exclusiva de Macedonio y Vallejo. En 1911, apenas un año después de la publicación del manifiesto futurista de Marinetti, Rubén Darío (1867-1916) ataca la falsa novedad del manifiesto.⁴ Las críticas de otros vanguardistas latinoamericanos como Vicente Huidobro, Mario de Andrade, Borges o uno de los primeros críticos de las vanguardias, José Carlos Mariátegui, no se harán esperar.⁵ Las “respuestas” latinoamericanas a Mayakovski son más escasas, pero fue una influencia importante en el joven Borges y el crítico y poeta brasileño Haroldo de Campos hará una paradigmática lectura y traducción del futurista ruso.⁶ El aspecto fundamentalmente revolucionario del futurismo es muy atractivo en esta época, particularmente para Macedonio y Vallejo. Sin embargo, ante el culto a la máquina que reemplaza al hombre, el acero que reemplaza a la piel, y ante la destrucción del pasado por una fe en el futuro, Vallejo y Macedonio oponen un arte del presente, a la máquina un arte de la sensibilidad, y al individualismo un “sofocón”, mediante el cual el individuo se redefine como un efecto de la sensibilidad, del acontecimiento que lo interpela.

Demás está decir que hay diferencias sustanciales entre el futurismo ruso y el italiano, entre Marinetti y Mayakovski, y que se podrían resumir (no sin injusticias) según la lectura de Benjamin en su famoso “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. Allí, en el epílogo al ensayo (y en el primer fragmento), indica Benjamin que el futurismo es la expresión fascista de la estetización de la política. El Führer ofrece al proletariado un modo de expresión estetizado, la guerra, sin afectar las reglas de la propiedad privada. El comunismo, termina diciendo Benjamin sin elaborar, es lo contrario, es la politización de la estética. Esta podría ser la diferencia principal entre Marinetti y Mayakovski: el primero un esteta de la política y el segundo un político de la estética; el primero un fascista y el segundo un comunista. Así los leen respectivamente Macedonio y Vallejo, utilizando conceptos e ideas similares para criticar dos poéticas futuristas diametralmente opuestas.

I. Llegar al encuentro: Vallejo con Mayakovski

Los dos poemas que abren, respectivamente, los primeros dos poemarios de César Vallejo representan una interpelación del presente en la sensibilidad (en este caso sensorial) de la voz poética. En “Los heraldos negros” aparece ese verso terrible: “Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada” (13). El poema I de *Trilce* abre con el siguiente verso: “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando” (119). Esta interpelación, analizada a profundidad por Michelle Clayton, la “palmada” y la “bulla”, el tacto y el sonido que parecen provenir de algo/alguien externo a la voz poética, que lo interrumpe y lo interpela, es un aspecto central de la poética de Vallejo, en donde la voz poética suele estar respondiendo a alguien afuera del poema, y el lector sólo puede leer la mitad del diálogo. Esto es una interpelación en un presente sensorial, de los sonidos, tactos olores y sabores, que inunda la poética vallejiana. Ésta es la unidad básica del presente vallejiano al que la poesía responde.⁷

El momento climático del ensayo “El caso Maiakovski” llega con la siguiente oración: “Esta lucha interna entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakovski larga, encarnizada, tremenda” (*El arte y la revolución*, 107). El acontecimiento social y el individuo son las coordenadas del ensayo. O más bien el resultado de ese choque entre el acontecimiento social, y un individuo que intenta, pero no puede, adaptar su medio a ese acontecimiento. De ese fracaso en la adaptación del medio, de esa tragedia que según Vallejo lleva a Mayakovski al suicidio, surge la poesía. Irónicamente, dirá Vallejo, la poesía de Mayakovski no fue fiel a esa tragedia, a ese golpe tremendo entre el pasado pre-revolucionario burgués y la sensibilidad presente que exige adaptación del medio literario a la revolución.

Vallejo comienza su ensayo sobre Mayakovski de forma poco generosa. Empieza refiriéndose a una reunión con unos poetas bolcheviques en Leningrado, y allí, un joven cuentista de estilo real socialista y de nombre Kolvasief hace algún juicio valorativo sobre Mayakovski, indicando que el reconocimiento de su obra no es proporcional a su valor, si se le compara con otros poetas, entre los cuales destaca a Pasternak. En el próximo párrafo ya Vallejo está en Moscú, cara a cara con Mayakovski, y ahí nos indica que en su encuentro en 1929 confirmó lo que le decía Kolvasief. Esa es la introducción del ensayo. Comienza con dos conversaciones, una detrás de la otra, repeticiones de una misma conclusión, primero en Leningrado, luego en Moscú. Mayakovski no es tan genial como dicen, es el argumento inicial. Comienza el ensayo de la siguiente manera: “En una reunión de escritores bolcheviques, Kolvasieff me había dicho en Leningrado” (118). Y luego: “cuando unos

días después, hablé en Moscú con el autor de ‘150,000,000’ [Mayakovski], la conversación que tuve con él, confirmó para siempre la sentencia de Kolvasieff” (118).

¿Cómo leemos este comienzo? ¿Cómo cuestionamos el uso de estas dos conversaciones para iniciar un ensayo complejo sobre la escisión que produce un acontecimiento social en un individuo sensible y su producción poética? ¿Por qué esta doble conversación? ¿Por qué la segunda solo confirma la sentencia de la primera para hablar de cómo la poesía surge en el intento de adaptación del medio al acontecimiento? La respuesta sencilla a estas preguntas es que es un comienzo fallido por parte del autor, que parece tener la necesidad de convertir su ensayo en una anécdota autobiográfica. Es un comienzo innecesario y hasta cierto punto irrelevante para la estructura, por demás perfectamente engranada, de su argumentación. Es un comienzo de la retardación. Primero Leningrado y luego Moscú. Primero Kolvasieff y luego Mayakovski, y el doble comienzo tiene, como repetición añadida, el hecho de que ya antes de pasar por esas conversaciones nos dice Vallejo que él ya estaba de acuerdo con la opinión de Kolvasieff, que él ya sabía antes de llegar a Rusia que Mayakovski era sobrevalorado. El viaje en sí mismo parece innecesario.

Algo similar sucede en la primera página de *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*, un libro de Vallejo que ha desaparecido del ojo crítico, y el primero de dos libros sobre sus viajes a Rusia. A pesar de que dice 1931 en el título, este libro se refiere a su viaje de 1929, viaje en el que conoce a Mayakovski, sorprendente detalle que Vallejo decide eliminar del libro. *Rusia en 1931* comienza de la siguiente manera:

Si el arribo a Moscú es por la mañana y viniendo del Norte, la ciudad queda de lado y a dos piernas, con el Moscova de tres cuartos. Si la llegada es por la tarde, viniendo del Oeste, Moscú se pone colorado y los pasos de los hombres ahogan el ruido de las ruedas en las calles. No sé cómo será la llegada a Moscú por el este y al medio día, ni como será el arribo a medianoche y por el sur. ¡Una lástima! ¡Una falta geográfica e histórica muy grave! Porque para “poseer” una ciudad certeramente hay que llegar a ella por todas partes. . . . Esta vez llego a Moscú al amanecer. El tren viene de Leningrado y es en los comienzos del otoño. (*Rusia*, 17)

Es muy efectista este método de comenzar sus ensayos. Vallejo quiere detenerse en el comienzo, extenderlo en varios episodios de entrada al objeto de estudio. “Hay que llegar por todas partes” es la máxima. La manera en que se aproxima al punto de argumentación y a su objeto de estudio, no es necesariamente la del rodeo. Vallejo no busca rodear a Moscú antes de hablarnos de Moscú. Más bien, lo que busca el autor aquí es una forma de la repetición diferenciada. El mismo

episodio de introducción, de introducirse al objeto de estudio, se va repitiendo con algunas diferencias (Norte-Oeste, Mañana-Tarde, Kolvasief-Mayakovski, Leningrado-Moscú). También es esto un modo de posponer la llegada a Moscú, un *retard* duchampiano.⁸ Esta entrada a Moscú desde Leningrado es históricamente la misma de la que habla en “El caso Mayakóvsky”.

Nos encontramos en esa cita que abre su libro una clara referencia antagónica al futurismo, de manera velada, apenas visible, aunque ruidosa, como más tarde lo hiciera Vallejo en 1933 en su poema “Telúrica y magnética”.⁹ Dice Vallejo en la cita de arriba que “los pasos de los hombres ahogan el ruido de las ruedas en las calles”. Las piernas, los pasos, pedazos metonímicos del cuerpo-- como los llamará Michelle Clayton en su estudio sobre Vallejo--, son tan ruidosas en la ciudad revolucionaria que ahogan a su prótesis, siendo la prótesis mecánica del trabajador la metáfora por excelencia del Futurismo, tanto en su acepción rusa como italiana. No es ajena esta imagen al ensayo sobre Mayakovski. La poesía de Mayakovski es muy mecánica, nos dice Vallejo, abandona la sensibilidad por esa mecanicidad, precisamente en una ciudad donde ocurre lo contrario, donde la sensibilidad de esos pasos ahogan a la rueda mecánica.

Volviendo a “El caso Mayakovski”, encontramos nuevamente allí ese conflicto entre la “técnica” y la “sensibilidad”. Los poetas bolcheviques con los que Vallejo abre su ensayo sobre Mayakovski no quedan muy bien: los presenta como seres insensibles, incapaces de adaptar su individualidad a una verdadera vida revolucionaria. Más adelante en el ensayo dirá Vallejo que “para los insensibles ‘bolcheviques’, fácil ha sido y nada arriesgado dar gritos ‘revolucionarios’, ya que respecto de ellos la revolución se quedaba afuera, como fenómeno o espectáculo de Estado, y no llegaba a hacerse personal, íntima, psicológica” (105-06). Así que en el doble paso, en el comienzo retardado, también hay una doble negatividad. Los bolcheviques que dicen que Mayakovski no es tan bueno como se creía, son ellos mismos unos falsos revolucionarios, unos hipócritas oportunistas.

En esa primera referencia a su encuentro con Mayakovski se refiere a él como el “autor de ‘150,000,000’”. Ese es un poema temprano de Mayakovski. Temprano y altamente polémico. Poema que Lenin mismo despreció profundamente. Un poema escrito con la rima y métrica de la forma folklórica del *baidja*. No es casualidad, el poema de Mayakovski es un gran intento no sólo de adaptar su medio al acontecimiento, sino de desajustar su individualidad y difuminarla en la masa de los 150 millones de Ivans. Entonces, en ese segundo párrafo del ensayo, Vallejo se refiere a Mayakovski como el autor de ese poema, y acto seguido explica cómo su encuentro con el individuo, no con el *ivan*, es lo que finalmente lo autoriza a ajustar su criterio de su obra. “Pero ¿por qué habría de ser mi conversación con Mayakovski la clave definitiva de su obra?” se pregunta Vallejo (120). En los

párrafos que siguen comenta cómo distintas teorías de la literatura establecen la “falacia intencional” y explican cómo la poesía es independiente de las intenciones del autor (cita el psicoanálisis y el surrealismo como modelos), y luego distingue cómo en el marxismo estricto se establece que el arte es un producto de la ciencia, racional y no subconsciente, del autor en relación con su realidad histórica (el ensayo está lleno de estas oposiciones en choque). Vallejo encuentra en la noción marxista de técnica, (como se puede ver, por ejemplo, en su lectura de Chaplin), un vínculo con el arte. Ve este vínculo. Lo identifica. Pero forcejea con él porque esa idea marxista del arte como técnica, no encaja con su postulación de una sensibilidad poética, con su idea del “poema humano”.

Es necesario aclarar que Vallejo, especialmente durante los años que preceden a este ensayo sobre Mayakovski, intenta, pero no puede, crear una teoría estética. Entre 1923 y 1933, Vallejo solo publica cinco poemas. Sigue escribiendo, pero definitivamente su encuentro con el marxismo ha creado una confusión en su espíritu vanguardista. Desea que su poesía responda a la revolución, pero desprecia la mecanicidad del arte comprometido. Para que la poesía sea verdaderamente revolucionaria, no puede ser meramente representativa de la revolución, sino que debe ejecutar una experimentación en la forma, debe corresponder a las nuevas sensibilidades revolucionarias y no sólo a sus “contenidos”.

La lectura más tradicional de Vallejo, digamos, la de Julio Ortega o la de Yurkivéch, indicará que de este encuentro con el marxismo surge un nuevo momento en la poesía vallejiiana--un momento de poesía comprometida que marcará la diferencia entre, por ejemplo, *Trilce* (1922) y *España aparta de mí este cáliz* (póstumo), escrito al final de su vida. Esta es la lectura más convencional de Vallejo. Si de lecturas menos convencionales se trata, hay que referirse de nuevo al reciente libro de Clayton sobre Vallejo, en donde la autora convincentemente sostiene cómo el problema de esa sensibilidad burguesa (y solo burguesa en tanto subjetiva) frente al evento histórico y político está ya muy insertado en el lenguaje vallejiiano, desde el dialogismo de sus primeros dos poemarios. El marxismo tan solo le da a Vallejo un nuevo vocabulario, y es sorprendente cómo esos diez años en que Vallejo no publica poesía, esos años de autorreflexión, conducen a poemas que, si bien con otros referentes, repiten imágenes, ritmos y esa misma sensibilidad que oye, palpa y huele un presente que no deja de cambiar, ese presente de la voz lírica que el argentino Juan José Saer teorizará como el “ahora yo estoy aquí y veo”.

En *El arte y la revolución* Vallejo habla de la “ejecutoria del arte socialista”, y ahí indica, por ejemplo, cómo la verdadera poesía socialista debe ser el producto de un poeta que incluso tiene sueños socialistas. Es decir, que la relación del poeta con la estética socialista no es solo un ejercicio

de la razón, no es solo técnica en ese sentido, sino que también es producto de un inconsciente socialista, una “sensibilidad” que se presta tanto a la adaptación del medio a su realidad histórica y colectiva, como a la autorrepresentación subconsciente del poeta. Tanto en *Trilce* como en los *Poemas humanos* el poeta convierte una memoria subjetiva de la cotidianidad en una estética de la solidaridad social.¹⁰ En el poema III de *Trilce* que comienza, nuevamente, con un estilo dialógico “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”, y que se extiende en una voz lírica infantilizada, mientras juega, solo con sus juguetes, es buen ejemplo de cómo Vallejo pasa de esa sensibilidad de un presente cotidiano, a una politización de lo estético:

Aguardemos así, obedientes y sin más remedio,
la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo. (121)

La voz lírica “tantea” y “busca” y “llama” en un presente sensorial oscuro y confuso, por la presencia del adulto que se ha marchado. Busca en la oscuridad de su presente la solidaridad de sus mayores. Esa vulnerabilidad sensorial de Vallejo, esa duda terrible, contrasta muchísimo con la seguridad mecanicista del marxismo. La sensibilidad busca esa solidaridad universal, pero teme la “reclusión” subjetiva, la identifica como un problema, como una enemiga.

Finalmente llegamos al momento en que Vallejo se encuentra con Mayakovski y éste le explica su teoría de la poesía, y a Vallejo le disgusta. Algo sucede en ese encuentro que deja rastros sensoriales en la manera en que Vallejo habla de su contemporáneo ruso que acaba de suicidarse: “Maiacovski, me hablaba con un acento visiblemente penoso y amargo” (196). Vallejo explica esta pena como una cuestión generacional, ya que a Mayakovski--como a Esenin, como a Sobol, y como a Vallejo mismo quien es solo un año mayor que Mayakovski--la Revolución Rusa le llegó a mitad de su juventud cuando “las formas de su espíritu ya estaban cuajadas y hasta consolidadas”, y el esfuerzo por adaptarse al acontecimiento histórico “le quebró el espinazo, y le hizo perder su centro de gravedad” (106).¹¹ Este ensayo de Vallejo ha sido entendido, erróneamente, como una

depreciación leninista de Mayakovski (y en esto coinciden Coyné, Franco, Clayton, Ortega, Yúrkeiech y hasta Vargas Llosa)¹², como una defensa de la vanguardia política frente a la estética. Es un terrible error interpretativo que se hace extremadamente visible de tres maneras: 1) Vallejo en ese mismo ensayo hace una fuerte crítica del arte bolchevique como arte insensible, celebratorio y vacío, 2) El disgusto de Vallejo por Mayakovski consiste, contrario a sus otros críticos--entre los que se encontraba el mismo Lenin--, en sus “fórmulas postizas de leninismo externo e inorgánico” (108), y no en su vanguardismo rompedor, que sería la crítica leninista¹³ y 3) El punto más importante es que el desprecio de Vallejo por la poesía de Mayakovski es inversamente proporcional a su admiración y hasta identificación con el individuo Mayakovski, con su interlocutor ahora muerto, y el modo en que esa subjetividad de Mayakovski se hace percepción de Vallejo.¹⁴

Y aquí llegamos a nuestro punto principal en esta lectura. El problema histórico que “le parte el espinazo” a Mayakovski, que lo somete a una necesaria adaptación del medio ante el acontecimiento histórico, es el mismo que sufre Vallejo, es un modo, inconsciente, de autorrepresentación. Es decir, Vallejo se autorretrata al criticar a Mayakovski, y en su retrato, nace una solidaridad ante la crisis del medio que él mismo está experimentando. De ahí ese comienzo retardado del ensayo, esa necesidad de llegar a Moscú “por todas partes”, demorando el comienzo en una suerte de tartamudez espacial. La opinión de Vallejo sobre la poesía del futurista ruso no cambia con el encuentro que tiene con éste en Moscú. Su desprecio por la poesía de Mayakovski anticipa su llegada a Leningrado, donde se confirma, y luego a su llegada a Moscú donde se confirma su opinión por tercera vez. Lo que cambia en Vallejo, lo que cambia radicalmente, y lo que necesita esos episodios de anticipación al encuentro, de llegadas repetidas y diferenciadas a ese encuentro en Moscú, es esa fuerte identificación, que, como un mal presagio, también anticipaba. El encuentro con Mayakovski confirma, más allá de su desprecio por su poesía, su admiración por la “tragedia” que atravesaba Maiakovski, que después de todo es su misma tragedia, el mismo problema de adaptar el medio al contexto de esa generación que él comparte con Mayakovski y a las exigencias del presente que demandan una adaptación auténtica del medio:

Esta lucha interna entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakovski larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, supervivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para reemplazarlo por el ser igualmente profundo de la historia nueva. (Vallejo, 107-08)

Este pasaje se supone que es el corazón de su crítica contra Mayakovski, que algunos críticos aún llaman una diatriba. Sin embargo, es inevitable leer en su uso de adjetivos “larga, encarnizada, tremenda”, en su mención de ese “afán voluntarioso y viril”, y, finalmente, en su articulación de un gran problema de la vanguardia como lo es ahogar al individuo en el devenir de la historia, en la unión de arte y vida, como algo mucho más complejo que una simple crítica. Mayakovski es presentado como un héroe trágico, una suerte de Edipo, que al tratar de impartir justicia en el presente, se encuentra con su propio crimen, con el remanente de su pasado en su presente, y se condena a sí mismo. En alguna medida, el retrato que hace Vallejo de Mayakovski es un autorretrato, el retratista, en el fondo, se está autorretratando.

II. Recibir el encuentro: Macedonio con Marinetti

El ensayo de Macedonio se titula “Brindis a Marinetti” y lo leyó Macedonio en un banquete en honor al futurista italiano. El “brindis” fue un género literario que Macedonio cultivó/creó, y fue un aspecto fundamental de la *Revista Oral* que fundó junto al peruano Alberto Hidalgo. El género del brindis en sí mismo trae a colación nuestro tema sobre el presente y la sensibilidad. Hizo un brindis a Scalabrini Ortiz, a Ricardo Güiraldes, a Leopoldo Marechal, a Norah Lange, todos reunidos en el volumen *Papeles de Recienvenido* bajo la sección “Brindis de Recienvenido”. El primero se titula “Oratoria de un hombre confuso”, y es un brindis al artista vanguardista uruguayo Pedro Figari:

Réstame explicar el origen de los pequeños errores de mi discurso que tanta deportividad provocaron. Tuve siglos antes uno preparado de encargo para recibir a Colón en su segundo viaje que efectuaba bajo instrucciones de hacer cuanto antes el descubrimiento de América, no fuera que los nativos lo verificaran primero que él. Pero, como sucede con estos paseos apurados, muchos quedan sin hacer; y hoy los historiadores han establecido que no hubo segundo viaje de Colón sino únicamente primero y tercero . . . Aquel discurso no pudo, pues, ser aprovechado y ahora su texto se me enredó con las palabras que hubieran sido de oportunidad. (53)

De manera que el brindis es una forma del encargo,¹⁵ de la *encomienda*, a la que Macedonio trata de responder, pero que tiene como efecto el “enredo” de las palabras en la anticipación de la bienvenida que en este caso refiere a la primera bienvenida transatlántica (Colón), a la que le seguirá la de Marinetti.¹⁶ El evento requiere el discurso en anticipación: un modo, ya, de adelantarse al presente histórico, del arte que tiene que responder a la historia, pero cuya respuesta se “enreda” en la oratoria del hombre confuso.

Este “enredo” se ve muy claramente en su “Brindis a Marinetti”. Entre los oyentes del “Brindis a Marinetti” estaba presente todo el grupo de *Martín Fierro* y de la *Revista Oral*, entre los cuales se encontraban Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y el poeta peruano, contemporáneo y competidor de César Vallejo, Alberto Hidalgo.¹⁷ Si bien los martinfierristas no pueden dejar pasar la llegada de Marinetti para afirmarse dentro de la vanguardia, hay un cierto rechazo velado a Marinetti, por su estética fascista, su fe en la modernización, y su nacionalismo, como se puede ver en el hecho que en “anticipación” a su visita hayan publicado una burla de Ramón Gómez de la Serna, quien se cartea desde España con Macedonio, al futurismo.¹⁸ Para la ocasión, le piden a quien sería su modelo interno de viejo vanguardista, Macedonio, que prepare un “brindis a Marinetti”. El pedido de brindis parece también una ocasión que aprovecha el grupo para enfrentar a dos admirados artistas cuyas ideologías son opuestas, uno es fascista; el otro, anarquista.

El brindis de Macedonio, en vez de ser una celebración de Marinetti o una bienvenida, consiste en una enumeración de “justificaciones” o “salvedades” que validen el gran honor de hacerle uno al celebrado padre del futurismo. Como es posible anticipar, estas justificaciones son bastante cínicas y nada tienen de falsa modestia. Macedonio, como sus mismos discípulos presentes, no sentía ningún aprecio por Marinetti, y el banquete mismo, sin que Marinetti lo sospechara, tenía más de parodia que de homenaje.

Así como resaltamos en Vallejo ese comienzo retardado en su llegada al encuentro en su texto sobre Mayakovski, comencemos nuestra lectura de Macedonio con otro modo, muy distinto al de Vallejo, de comienzo retardado. Diferente tan solo porque Macedonio es menos sutil y más intencional en su retardación. El texto de Macedonio consiste en una serie de justificaciones del honor de ser él quien brinda por Marinetti: “Os pedimos, señor Marinetti, justifiquéis” (60), “Otra salvedad” (61), “Todavía algo que explicar” (62), “Otra coincidencia” (62). Macedonio se demora (¿se enreda?) en llegar al homenaje, y el homenaje se queda esperando ante tanta justificación. No es por demás casualidad que el autor de *Museo de la Novela de la Eterna*, novela que consiste en cincuenta y seis prólogos y cinco capítulos, se retarde en el comienzo de su homenaje. Es la paradoja liminal como indicara la primera gran lectora crítica de Macedonio, Ana Camblong. Y es que de alguna manera, en este ensayo, Macedonio no solo trata de competir con Marinetti como figura de influencia vanguardista (siendo Macedonio un vanguardista más viejo que el mismo Marinetti), sino que la “idea” del futurismo es algo que Macedonio explora a lo largo de su obra, y por la que, de alguna manera, al menos en este ensayo, Macedonio parece un tanto receloso, como si Marinetti le hubiera “robado” la idea del Futurismo.

El tono general del brindis de Macedonio es, pues, muy poco agasajador de Marinetti. Macedonio brinda en un español complejo lleno de neologismos y contorsión de la sintaxis. Empieza el brindis recalcando en la importancia de hacerlo en ese lenguaje enrevesado lleno de chistes que solo podían entender los otros miembros del grupo pero no Marinetti. El brindis, que se retarda en las justificaciones, sirve también como un modo del autorretrato:

Todavía algo que explicar. . . ¿Cómo es que me ha tocado el éxito de esta figuración de cañonazo, cuando me correspondía el de la actividad fonética de la h española, en esta magnífica sesión? Con tantos ya consagrados escritores en la *Revista Oral* ¿cómo se recurrió a mí que no tengo, a menos que otro lo haya escrito, ningún libro mío en circulación y solo he llegado a la 5ta edición de prometerlo y anunciarlo? Pues por un mérito, señores, tan grande que me sorprende no me abrume de envidiosos: por la edad, que he alcanzado antes que todos mis compañeros: hay que disculparlos, como principiantes en la materia. . . . Mi edad ha sido juzgada como la gran idoneidad del momento, que inspiraría gravedad a mi elocución y facilitaría mi comprensión de vuestros sentimientos. (62)

Así, Macedonio se legitima ante el vanguardista italiano, no por sus libros, ni por su capacidad literaria, sino, simplemente, por ser el más viejo del grupo. Se justifica pues, burlescamente, por su vejez, y por lo tanto por su influencia sobre un grupo bien armado de escritores mucho más jóvenes que él. Macedonio se presenta como una suerte de fundador de un *nomos*, en los términos de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, que no ha publicado ningún libro “a menos que otro lo haya escrito”, que se retarda en su publicación (“5ta edición de prometerlo y anunciarlo”) pero que ha fundado una escuela, que ha impartido una serie de reglas (*nomos*) para que los escritores futuros ejecuten. Si, por un lado, ser un escritor sin obra parecería restarle crédito ante Marinetti, por el otro lo ubica en una envidiable posición vanguardista, como una suerte de Sócrates argentino (para usar el término que luego utilizará Borges) que no escribe, pero que tiene discípulos que escriben por él. Sin duda, el tiempo corrobora este lugar de Macedonio como el formador de una escuela literaria argentina, no solo por su influencia sobre los escritores martinfierristas como Borges o Marechal, sino por su influencia sobre otros escritores posteriores, como Cortázar, Bioy Casares, Juan José Saer y Ricardo Piglia, todos herederos de un escritor que jugaba con ser ágrafo, que prometía repetidamente una novela que no llegaría hasta después de su muerte y que, incluso en su publicación, se postergaría por los más de cincuenta prólogos que la preceden. Es desde este lugar fundacional, de precursor de una tradición, que Macedonio lanza sus ataques políticos contra Marinetti:

Otra salvedad. En materia política soy adversario vuestro (quizá esto no se sabe en todos los continentes), pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisionarias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado, más que la mitad, por haberla repartido con nuestro fundador Hidalgo, a quien debemos vuestra presencia aquí. Me quedó una cuarta parte de fe estatal, la indispensable para no confundir dos cosas fiscales: los faroles con los buzones, al confiar a éstos la redacción de mis cartas. (IV, 61)

Unos párrafos después, Macedonio compara a Marinetti con el Lugones tardío, el Lugones fascista que apenas cuatro años después (1930) apoyaría el golpe de estado a Yrigoyen, la represión de los anarquistas, y la ilegalización del partido radical por parte del general Uriburu:¹⁹ “Otra coincidencia, que induce sinceridad en ambos, pero que muchos deploran, es la brotación tardía, en vos como en Lugones, de una fe en el Estado que apena a cuantos creemos que la superior Beldad Civil era: El Individuo Máximo en el Estado Mínimo” (IV, 62). Lugones es un declarado enemigo de los martinfierristas, y así se establece claramente un distanciamiento entre el vanguardista italiano y Macedonio. La estética, para Macedonio, que está muy en sintonía con su época, es inseparable de lo político: su desdén por la institución literaria, su burla de Marinetti, está al mismo nivel que su desdén por el estado.²⁰ Para Macedonio (como lo verán Breton, Benjamin, Berman, los Situacionistas o los teóricos culturales del anarquismo más tarde) la vanguardia estética es inevitablemente política, y la escisión entre las dos vanguardias se debe más a diferentes maneras de entender lo político que a una separación de las disciplinas de la estética y la política. Curiosamente, en este punto, Macedonio coincide con Marinetti, pero desde posiciones políticas opuestas.

La visita se da en 1926, año que será sucedido en Argentina por la segunda campaña presidencial de Hipólito Yrigoyen. Yrigoyen había llegado al poder en 1916 gracias a dos coyunturas históricas: la ley del voto obligatorio, conocida como la ley Sáenz Peña de 1912; y por ser el primer presidente argentino que explícitamente pacta con varios sindicatos socialistas y que recibe su apoyo. Es necesario recalcar que en ese momento los sindicatos en Argentina estaban divididos en dos grupos ideológicos: una mitad dominada por la socialista FORA del IX y la otra por los anarquistas (FORA del V), que ejecutaron huelgas de electores y resistían la intervención del gobierno en las relaciones obrero patronales. También es necesario recalcar que con Yrigoyen el paradigma político argentino cambia, en la izquierda como en la derecha, en tanto se consolida el nacionalismo en ambas vertientes. Una de las consecuencias del nacionalismo será el ahogo del fuerte movimiento

anarquista conformado principalmente por obreros inmigrantes.²¹ Macedonio escribe sobre esto en su colección de textos anarquistas, “Teoría del estado”, donde critica el nacionalismo, el voto obligatorio y defiende las huelgas anarquistas. La crítica al estado y al nacionalismo en la obra de Macedonio es consistente, como ha señalado la crítica, con su crítica estética a la representación. Así, para Macedonio la creencia en el estado-nación no es sino una creencia en el realismo, en la capacidad de un medio de fungir como espejo de una realidad. Macedonio denuncia ese medio representativo tanto en la política (el Estado como “representante” del pueblo) como en la estética (la obra de arte como “representante” de una realidad colectiva). Y de esta crítica al arte como representación, o si se quiere al arte retinario en términos duchampianos, es que Macedonio elabora toda su intervención artística, metafísica y política, a favor de un arte de la fantasía, una metafísica del ensueño y de la acción directa (*No toda es vigilia, la de los ojos abiertos*) y una política anarquista²². De manera que en el momento en que Marinetti, el fascista, llega a Argentina, el caudillo populista que concibe la política como representación está en campaña para la re-elección, y el paradigma político argentino, tanto en las esferas obreras como en las esferas intelectuales, se orienta hacia esa creencia en el estado y al nacionalismo.

Es entonces desde este presente político que debemos entender el comienzo retardado de Macedonio en su falso homenaje a Marinetti:

Ilustres como sois en el mundo [los fascistas Marinetti y Lugones]; naciendo dictaduras en todo Europa; mostrándose aún en los Estados Unidos frenesís estatales de democracias y congresos dictadores . . . hay que confesar, insigne futurista, que el pasado no ha muerto, y no le falta un parecido de porvenir.

Pero contentémonos, señor Marinetti, con que vos vivís y yo también. Yo no he muerto; porque como ando siempre con una libretita y lápiz para anotar todo, si me hubiera sucedido eso lo tendría apuntado. Hay días en que sólo por una libretita así sabe uno que vive. (62)

Por un lado está la diferencia política, la creencia en el estado de representación. Esa creencia en el estado corresponde, según Macedonio, a una temporalidad, a un pasado que se resiste en el presente; creencia muy similar a la que identifica Vallejo en Mayakovski respecto del pasado pequeño-burgués que se resiste al presente revolucionario. El pasado, precisamente, es esa creencia en la política de la representación. Apropiadamente, y no sin sarcasmo, antes de la cita de arriba, Macedonio agradece a Marinetti precisamente por consagrar su vida a “la emancipación de un error: la veneración del pasado.”²³

Por otro lado, en esta cita se asoma ese arte del presente, arte de “estarse en el presente”, que surge con esa libretita de Macedonio. Es la libretita, esa primera tecnología que es la escritura, la que sitúa a Macedonio, quien irónicamente se había autorretratado como escritor ágrafo, en su presente. La libretita, no la respiración, no la conciencia o el pensamiento, es la prueba de que efectivamente está vivo y que está ahí. Podríamos entender esa lúdica imagen de la libretita como toda la obra de Macedonio, que para escapar de la representación y del pasado mantiene toda su literatura en el estado de perpetua re-escritura, siempre actualizándose como *Una novela que comienza*, o como *Museo de la Novela de la Eterna* que, además de “comenar” con esos cincuenta y seis prólogos, termina con un capítulo que se titula “A quien quiera escribir esta novela”.

Es precisamente durante estos años (1926 en adelante) que Macedonio empieza a escribir *Museo de la Novela de la Eterna*, en donde el personaje principal, La Eterna, tiene la habilidad de desatar y cambiar los pasados. Esta capacidad de ella se extiende a la historia, y La Eterna efectúa cambios al pasado histórico de Buenos Aires. Por ejemplo, le cambia el nombre a la avenida principal de la ciudad, la avenida 9 de Julio, cuyo nombre refiere al día que se conmemora la Constitución Argentina. El nuevo nombre que La Eterna le pone a esa avenida es “Hoy”. Así, Macedonio comparte con Marinetti esa necesidad de destruir el pasado, de cambiarlo, lo que Peter Bürger luego teorizará como la lógica de lo nuevo en las vanguardias.²⁴ Sin embargo, se desentiende del futuro porque se desentiende del progreso tecnológico del capitalismo (al que llamará “cleptomanía militarista”), y vuelve su mirada a la escritura como un modo de pasearse por esa gran avenida del “Hoy” con su libretita.

En el anterior “Brindis a Scalabrini Ortiz” de 1924 Macedonio se presenta como el fundador de una revolución política:

A lo largo del vivir he simplificado, llevado al mínimo tantas cosas, que las he hecho casi tomar contacto con su inexistencia, como le pasa al programa de Carlos Marx tratado por algunos partidos socialistas. . . . Y empezaría esta muestra de mi experiencia en sencillez diciéndoos que soy el diestro único que concebí en política una revolución tan simplificada que dejara las cosas *más igual* que antes. (IV 66)

Esa revolución que vuelve al hoy, a un presente más idéntico que sí, no va sin libretita, y corresponde a la forma libertaria de la acción directa que tan bien corresponde, en paralelismo estético, con la forma del arte anti-retinario o de la acción de Duchamp. Es decir, el arte no es un medio que se dirige a un fin, no es un producto acabado para contemplar en su futuro; es más bien una actividad de impacto y relación directa con su presente, siempre cambiante y dinámico.

III. Presente y Sensibilidad

Lo que une los modos (diferentes en muchísimos aspectos) en que Macedonio y Vallejo se distancian de los futuristas europeos es el énfasis en la interpelación que hace el presente sobre el poeta. Es una interpelación radical en ambos, en donde la obra de arte nunca permanece estática. Resumamos los puntos centrales que encontramos en estos dos textos de Macedonio y Vallejo.

- 1) El arte y la literatura son un acto, no un producto, funcionan como modos de acción directa sobre las sensibilidades contemporáneas, y no como una mercancía de capital cultural para una subjetividad burguesa que acumula.
- 2) El arte y la literatura, en tanto acto, tienen una relación incesante con el presente colectivo y no pueden permanecer estáticos (mucho menos definibles en manifiestos). No respetan ni la veneración pasiva del pasado o la tradición, ni la instrumentalización teleológica del futurismo, la técnica y el progreso.
- 3) El arte y la literatura, en tanto acción directa sobre las sensibilidades contemporáneas y en tanto una relación incesante con un presente colectivo, es una interpelación tanto al artista como al receptor, tanto al poeta como al lector. Esa interpelación puede ser brutal, y requiere no sólo que el arte se ajuste constantemente a su presente, sino que la subjetividad misma del artista se abandone, que dejemos de ser lo que somos ante la interpelación del presente, “partirle el espinazo a la subjetividad” en palabras de Vallejo, “sofocar al yo” en Macedonio.

Lo que aprendemos al leer estos dos textos de Macedonio y Vallejo juntos es, más que respuestas sobre la función del arte frente a la modernidad, una revalorización del poeta como una sensibilidad confundida o enredada, una defensa de esa confusión y enredo que es el motor y la relevancia del arte. La respuesta de Macedonio y Vallejo a la modernidad capitalista y los impulsos revolucionarios de su época no es un manifiesto, ni siquiera una “obra de arte”. Más bien, Macedonio y Vallejo nos ofrecen un modo de vivir estéticamente en el que nunca encontramos las respuestas que el presente nos exige, pero seguimos tratando, seguimos escribiendo en la libretita todo lo que se nos ocurre, y entrando a Moscú, insaciables, por todas las rutas posibles.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997. Impreso.
- Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1991. Impreso.
- Camblong, Ana. *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003. Impreso.
- Campos, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Impreso.
- Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. Berkeley: UC Press, 2011. Impreso.
- Coyné, André. *Medio siglo con Vallejo*. Lima: PUCP, 1999. Impreso.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.
- Franco, Jean. *César Vallejo: La dialéctica de la poesía y el silencio*. Trad. Luis Justo. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Impreso.
- Gómez de la Serna, Ramón. “Diez millones de automóviles”. *Martín Fierro*. 1926. Págs 27-28. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. Impreso.
- . *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1971. Impreso.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill, Londres; Nueva York: Continuum, 2004. Impreso.
- Saítta, Sylvia. “Futurism, Fascism and Mass-Media: The Case of Marinetti's 1926 Trip to Buenos Aires”. *Stanford Humanities Review* 7.1 (1999): n.p. Internet
- Schwarz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Impreso.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994. Impreso.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 2003, Impreso.
- . *El Arte y la Revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973. Impreso.
- . *Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Perú Nuevo, 1959. Impreso.
- Vecchio, Diego. *Egocidios: Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario, Argentina : Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.

Notas

¹ En alguna medida esto es lo que pasa en Jorge Luis Borges (1898-1986), que antes de entrar en la narración da un paso falso, cita algún pedazo de la enciclopedia, refiere a un manuscrito perdido; es la parábola de Aquiles y la tortuga, que tanto le gustó a Borges, pero en una narrativa que infinitamente se demora en su comienzo. Esa habla tartamuda que rompe las palabras en repeticiones silábicas funciona muy bien aquí, porque es algo que circula por las vanguardias latinoamericanas de esta época. Resuena en Luis Palés Matos (1898-1959) (“Rumba, macumba, candombe, bábula / Rumba, macumba, candombe bábula”, “Adombe, gangá mondé. / Adombe”), resuena en Huidobro (1893-1948) (“ai aia aia /ia ia ia aia ui / Tralalí / Lalí lalá”), en Alberto Hidalgo (1897-1967) (“fúúúúúú fúúúúúú”) y por supuesto, resuena también en César Vallejo (1892-1938) (“Oh estruendo mudo / Odumodneurtse”). También se puede notar ese comienzo retardado o tartamudismo en los 56 prólogos de la novela de Macedonio Fernández (1874-1952) *Museo de la Novela de la Eterna*, o en su “novela” anterior, *Una novela que comienza*, y por supuesto, en los prólogos de Borges reunidos en el libro *Prólogo con un prólogo de prólogos*.

² El libro también contiene algunos guiños al libro de Wagner del mismo nombre, otro libro que quería ver en el formalismo estético un colectivización revolucionaria del trabajo no alienante que funcionara como una alternativa a la modernidad capitalista.

³ Esta idea, del retrato que hace Vallejo de Mayakovski como un auto-análisis cifrado, es una que sugiere Michelle Clayton en su libro sobre Vallejo que comentaremos bastante en este artículo (145).

⁴ Darío, en su breve ensayo, luego de adular un poco a Marinetti prosigue a enumerar demolevemente once críticas al futurismo, cada una de ellas acompañada de una cita del manifiesto. Abajo la primera:

“Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.” En la primera proposición parece que el futurismo se convierte en pasadismo. ¿No está todo en Homero? (citado en Schwarz, 404)

⁵ La lectura que Mariátegui del futurismo está llena de matices, busca rescatar el elemento vanguardista y reapropiarlo, pero su lectura también tiene mucho de condena, como vemos en la siguiente cita. “El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad pobre, de comprensión anémica” . . . “Y falso, literario y artificial era el programa político del futurismo” (*El artista y su época*)”(58)

⁶ En el caso de Mayakovski no hay muchas respuestas latinoamericanas a su obra durante estos años, sólo años más tarde Haroldo de Campos se ocupará de su obra. El joven Borges, como demuestra Daniel Balderston, leyó a Mayakovski y se interesó muchísimo por la vanguardia poética rusa. En el ensayo, “Las políticas de la vanguardia: Borges en la década del 20”, Balderston cuidadosamente analiza los poemas que Borges le dedica a la revolución rusa (poemas viriles, que condensan metáforas al estilo ultraísta pero que colectivizan el mañana y alaban a las masas al estilo de los futuristas rusos), también comenta una relación intertextual poco o nada estudiada en Borges que es su relación con la poesía rusa (Blok, Esenin, Mayakowski y otros), y por último, estudia los textos del período yrigoyenista de Borges. La hipótesis en juego aquí es que el Borges tardío se aleja políticamente del Borges de los veinte, y por eso suprime y corrige. Yo añadiría que este alejamiento, más que un movimiento de izquierda a derecha, al menos en la producción literaria, es un alejamiento de las políticas de la representación, en particular del estatismo y mucho tiene de la influencia anarquista de Macedonio Fernández.

⁷ El concepto, que tanto Vallejo como Macedonio usan para esa relación con el presente, para ese “estarse en el presente”, es el concepto de sensibilidad. No es por demás un concepto novedoso en esta época. Rubén Darío, a quien Vallejo considerará su precursor poético, en el poema inaugural de sus *Cantos de vida y esperanza* (1907), poema y poemario que han sido tradicionalmente leídos como un corte entre los dos tipos de modernismo latinoamericano, dice “En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó de mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva.” Si el primer Darío opone su aristocratismo francés al materialismo de la ascendente burguesía (ver “El rey burgués”), el segundo Darío, sin abandonar la autonomía del arte (pero sí abandonando la metafórica torre de marfil), describe cómo esa estatua se convierte en sátiro sexual y sensitivo. Desde esa sensibilidad que se inmiscuye en las sensaciones de su cuerpo, Darío escribió entonces sus poemas más políticos, como “A Roosevelt”.

La diferencia entre la sensibilidad de Darío y la de Macedonio (siete años menor) y Vallejo (veinticinco años menor), consiste precisamente en la cuestión de la representación. Si en un poema como “A Roosevelt”, Darío no vacila en proponer una fórmula identitaria de lo latinoamericano frente a Estados Unidos, Macedonio y Vallejo se alejan de este tipo de representación social, y postulan la sensibilidad precisamente como un quiebre de esos aparatos identitarios de la representación social o de la representación de la realidad. El estarse en el presente, pues, es una alternativa a la representación. Por eso es que tanto Vallejo y Macedonio se preocupan por atacar también a la subjetividad burguesa: en este momento, a principios de siglo 20, parece perfilarse en Latinoamérica un binomio entre representación social e individualismo burgués. Vallejo y Macedonio encuentran en esa sensibilidad, tanto del sentimiento como de la percepción corporal, modos de romper ese binomio. Por un lado, su sensibilidad se basa en percepciones del presente y

no en el afán de representar a otro, pero por el otro lado, esa misma sensibilidad no pertenece a un individuo único, sino que se hace metonimia de un campo afectivo. Aquí, por ejemplo, podemos entender el indigenismo que subraya Mariátegui en los primeros dos poemarios de Vallejo. No es que Vallejo haga un retrato o represente al indígena peruano, o incluso que conceptualice filosófica o históricamente al indígena. Vallejo simplemente muestra una sensibilidad (pesimista la llama Mariátegui), que en el caso de Vallejo es tanto un sentimiento como una sensorialidad, que tiene en común un colectivo de su presente histórico.

⁸ Nuestra idea del “comienzo retardado” que hemos introducido hasta ahora como un modo del medio de seguir estando en el presente, tiene también que ver con la sustitución que hace Duchamp entre mirada (*regard*) y retardación (*retard*). La salida de la representación (“el arte retinario”) de ese contemporáneo de Macedonio y de Vallejo que es Marcel Duchamp—y quien también tiene reacciones al futurismo—se da por medio de una sustitución de la mirada por el retardamiento que difiere el momento de placer para el espectador, y hace que el espectador “trabaje” por su propio placer, creándolo. Esto le vemos muy claramente en la obra de Macedonio, que retarda el momento de consumación estética de todo lo que escribe.

⁹ Comienza ese poema “¡Mecánica sincera y peruanísima / la del cerro Colorado! / ¡Suelo teórico y práctico! / ¡Surcos inteligentes: ejemplo: el monolito y su cortejo!” (Obra poética, 210). Lo ruidoso se lo dan las esdrújulas y los signos de exclamación, la alusión crítica al futurismo está en esa “mecánica sincera” que no es otra cosa que un paisaje “inteligente”, un paisaje a la sensibilidad.

¹⁰ La primera lectura crítica de Vallejo, y la que más ha determinado la comprensión de Vallejo, es la lectura indigenista de Mariátegui. Una revisión de esta lectura, también nos remite a la teoría del presente y la sensibilidad. Mariátegui indica que en *Los heraldos negros* y en *Trilce* lo fundamental es la nota india, pero no como motivo argumentativo, no es un intento de representar lo indígena, de definir un pasado de siglos, sino que en Vallejo se respira el “pesimismo” del indio contemporáneo, el indio del presente, mestizo en un mundo industrial que lo diluye, como luego lo presentará Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

¹¹ “Se intensifica así su sensación de aislamiento y se precipita la crisis personal que culminó en 1927 o 1928. Crisis compartida por muchos escritores de entonces, correspondiente, tal vez, a lo que José Carlos Mariátegui describió como una ‘exasperación contra lo individual y contra lo subjetivo’, agravada por la ausencia de todo ‘mito’ cohesivo que pudiera conferir sentido a la vida personal. Tanto Mariátegui como Vallejo habían de encontrar ese mito unificador en el Partido Comunista” (205)

¹² André Coyné curiosamente identifica un aspecto central de nuestro argumento cuando nos dice que Vallejo “no se da cuenta, entonces, que su crónica como la escribió, puede redundar en condena más al ‘leninismo’ que del supuesto apoliticismo de Maiakovski” (426). Sin embargo, identifica esta crítica como un fallo de las “intenciones del autor”, más que como un momento en el que Vallejo está adoptando una posición muy única. Jean Franco, si bien se extiende a lo largo de su libro para estudiar al Vallejo que escribe sobre Rusia, lee “El caso Maiakovski” como parte del cuestionamiento marxista que hace Vallejo del individualismo estético, del yo burgués que permanece en la vanguardia estética. Clayton, Ortega y Vargas Llosa, de maneras diferentes, continúan esta lectura, que no es incorrecta, o que solo es incorrecta en la medida que no ven la crítica que Vallejo hace también al arte socialista.

¹³ Este punto es muy curioso, porque la lectura clásica de Mayakovski en las vanguardias rusas consiste precisamente en que Mayakovski es una alternativa vanguardista al propagandismo burócrata de los poetas Leninistas. Así lee Trotsky a Mayakovski. De la misma manera lo lee Lenin (aunque por eso mismo lo detesta), e incluso en Latinoamérica, Haroldo de Campos, lector ávido y traductor de Mayakovski, en su importante texto de 1975 “O texto como produção (Maiakovski)”. Cito largo de este texto de Haroldo de Campos que me parece que muestra la lectura tradicional del lugar de Maiakovski y de su muerte, en lo que se relaciona al lugar de su poesía vanguardista como alternativa al burocraticismo de estado. La lectura de Vallejo es muy curiosa, porque es exactamente la opuesta a esta lectura más tradicional:

Su participação no nível ideológico não era inconciliável com as exigências de uma criação artística de vanguarda, e sempre se insurgiu . . . contra os burocratas em geral e, em especial, contra os burocratas da sensibilidade, zoilos e criticastos bafejados pelo favor oficial, aos quais definia como “intermediários de gosto bastante intermédio”, interpostos entre o produtor e o consumidor de poesia. Basta ler um poema como “Mássam niepoliáton” (“Incomprensível para as massas”), de 1927, ou o artigo sobre o mesmo tema “Operários e camponeses não compreendem o que você diz”, de 1928 . . . Seu suicídio em 14 de abril de 1930, ocorreu menos de dois anos antes que se implantasse de modo absoluto a doutrina do realismo socialista. (46)

Nótese que las palabras que Haroldo toma de Mayakovski, “burocratas da sensibilidade” son básicamente las mismas que Vallejo usa *contra* Mayakovski.

¹⁴ Svetlana Boym, en su *Death in Quotation Marks* analiza extensamente las significaciones culturales de la muerte de Mayakóvski, y si concentra en los textos que escriben André Breton, Louis Aragon y Roman Jakobson inmediatamente

después de la muerte. Dice Boym que en todos hay una suerte de temor ante el suicidio y ante sus propias convicciones políticas, compartidas por Mayakovski. Este temor, sin duda, lo vemos en Vallejo.

¹⁵ Bajo el título de “Esquemas de arte de encargo” Macedonio escribe varios textos. Otro género inventado por él.

¹⁶ A Vallejo también le gusta esta imagen del lenguaje como enredo. En el poema XX de Trilce dice “La niña en tanto pónese el índice / en la lengua que empieza a deletrear / los enredos de enredos de los enredos” (*Obra poética*, 132).

¹⁷ Cito abajo la carta de invitación al banquete con todas las firmas, entre la que se incluye la de Macedonio, que después él indicará como un error en su brindis, y negará ser uno de los “huéspedes”. Cito de un texto de Silvia Saítta que narra todos los eventos (o la falta de ellos) durante la visita de Marinetti:

Martín Fierro wishes to have the pleasure of your company and invites you to its first 1926 dinner of intellectual and artistic fraternity, dedicated to the poet F. T. Marinetti, founder of Futurism. The dinner will be held in the Príncipe Restaurant, Corrientes 642, 12th floor, on Wednesday June 16, at 21 hours. We greet you with distinguished consideration: Francisco Luis Bernárdez, Pedro V. Blake, Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Enrique E. Bullrich, Leónidas Campbell, Hipólito Carambat, José de España, Augusto Mario Delfino, Macedonio Fernández, Alberto Franco, Lysandro Z. D. Galtier, Santiago Ganduglia, Oliverio Gironde, Luis Góngora, Raúl González Tuñón, Ricardo Güiraldes, Antonio Gullo, Leopoldo Hurtado, Piero Illari, Roberto Ledesma, Leopoldo Marechal, Evar Méndez, Nicolás Olivari, Francisco A. Palomar, Emilio Pettoruti, Sandro Piantanida, Sergio Piñero (h.), Alberto Prebisch, Horacio Rega Molina, Pablo Rojas Paz, Raúl Scalabrini Ortiz, Leonardo Staricco, Gastón O. Talamón, Antonio Vallejo, Vautier, Sandro Volta, A. Xul Solar. The price per setting has been fixed at eight pesos" (quoted from "Alrededor de Marinetti. La revista *Martín Fierro* le ofrece esta noche una demostración. *El Diario* (16 junio 1926)

¹⁸ En el N° 27-28 (10/5/1926) de la revista *Martín Fierro*, unos meses antes de la visita de Marinetti, se publica el siguiente texto de Ramón Gómez de la Serna, otro vanguardista admirado de los martinfierristas, y quien tuviera una correspondencia importante con Borges y Macedonio. Este texto, claramente anti-futurista, puede mostrar cierto rechazo del grupo al futurismo. El breve texto de de la Serna se titula “Diez millones de automóviles”: “El orgullo de la gran ciudad se había cumplido por fin. Ya tenía diez millones de automóviles. Casi nadie pasaba por las calles y las aceras se habían suprimido. A lo más en algunas vías de la ciudad habían dejado una especie de alero para peatones desgraciados. Pero aquella tarde de un domingo estival, caracterizado por una atmósfera pesada, los gases de los diez millones de automóviles intoxicaron toda la ciudad y los turistas que llegaron en la madrugada se encontraron con el triste espectáculo de todos los habitantes raseros de las calzadas, caídos en los sofás de sus coches, catalepsiados para siempre por la asfixia.”

¹⁹ Curiosamente, Darío, en su texto de 1909, contestatario al manifiesto futurista de Marinetti, ya hace una comparación entre éste y Lugones, que hasta donde entiendo, todavía no era un fascista declarado. “Su libro [el de Marinetti] contra d’Annunzio es tan bien hecho y tan mal intencionado que el Imaginífico—¿la pluma en el sombrero, Lugones?— debe estar satisfecho del satírico homenaje” (cito de Schwartz, 403).

²⁰ Años más tarde, Borges, en un gesto comparable al de Macedonio con Marinetti, publica un texto brevísimo titulado “Un manifiesto de Breton” en el que polemiza con el fundador del surrealismo y con Diego Rivera. Para Borges, el manifiesto revolucionario de Rivera-Breton es una gran contradicción pues si por un lado denuncian la libertad del arte en Rusia, por el otro proponen una federación internacional del arte revolucionario independiente (F.I.A.R.I.). Termina diciendo Borges “Pobre arte independiente el que premeditan subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas”. La movida de Borges no deja de tener interesantes paralelismos con la de Bakhunin en la Primera Internacional en la que se opone a Marx principalmente en lo que toca a la subordinar la autonomía de las uniones locales a un gremio universal. Es curioso contrastar la reacción de Borges con la de Vallejo, ya que son poetas que parecen ser muy contrarios, sin embargo, tienen la misma relación crítica para con ambas vanguardias, especialmente en lo que toque a su autoritarismo y su institucionalización. Cito del clásico de Jean Franco sobre Vallejo:

Diego Rivera proclamaba [en el mismo texto que Borges critica], en forma directa, el fin del arte burgués y el amanecer de una era de arte colectivo. Sus declaraciones suscitaron una respuesta de Vallejo, quien vio en ellas otra errónea tentativa más por poner el programa delante de la creatividad. “Todo catecismo político”, digo, “aun el mejor entre los mejores, es un disco, un clisé, una cosa muerta ante la sensibilidad creadora del artista”. (Franco, 214)

²¹ El libro de Raúl Antelo, *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006), es una fuerte influencia de mi modo de manejar la relación entre el arte y su contexto histórico, y en este caso, el libro trata sobre el mismo presente histórico que discutimos aquí. Allí, Antelo parte de esa premisa de un arte que está en el presente, que es sensible al presente y que opera bajo la lógica del acto, interrumpe y comparte el presente, y entonces es una suerte de indicio y testigo de la historia. La lógica del acto se presenta como salida al arte retinario, es decir, al arte de la representación o de la deformación de la representación del que habla Marcel Duchamp. Esto le permite a Antelo, por ejemplo, estudiar los meses que pasó Duchamp en Argentina, durante 1919, año marcado en Buenos Aires por la Semana Trágica, en donde fueron asesinados cientos de anarquistas en las calles de la ciudad entre huelgas generales. Antelo entonces lee la obra de Duchamp, *Pequeño vidrio* (obra que marca la salida de Duchamp de la pintura y su entrada en el arte de la intervención

que lo llevará a los *Ready mades*, a los *étant donné*, a su *Gran Vidrio* y a sus intervenciones e instalaciones más famosas) como salida a la representación, análoga a la salida a todo tipo de representación política que postula el anarquismo que será ahogado en Argentina por el nacionalismo. Y lo que postula aquí Antelo, entre el *anartismo* de Duchamp y el anarquismo argentino, también coincide con la obra de Borges, de Macedonio y de Xul Solar (1887-1963), en un mismo momento histórico. Esta misma manera del arte estarse en el presente, resistiendo la representación y adaptándose al presente histórico, la encontramos a lo largo de la obra de César Vallejo, tanto en su modo de relacionarse con el indigenismo en Perú, como su posterior relación con la Revolución Rusa y con el marxismo. El arte, tal vez contraintuitivamente, al alejarse de la representación entra en la presente.

²² El filósofo americano William James (1842–1910), influencia fundamental en la obra de Macedonio y sobre todo en sus textos metafísicos, también se preocupa por el concepto de “sensibilidad”, no solo en su texto *Principles of Psychology* (muy leído en Argentina por el padre de Borges) sino en un famoso ensayo publicado en 1884, “What is emotion?”. En ese texto, James explica cómo la sensibilidad se convierte en emoción, primero a través de un estímulo exterior que se transforma en una reacción física, y que solo luego se convierte en una emoción psicológica. Sentimos miedo, dice James, no porque estamos frente a un oso, sino que sentimos miedo porque corremos del oso, invirtiéndose así el orden intuitivo de la emoción. Macedonio, a su vez, le da otra vuelta de tuerca al ejemplo de James. “Los tigres que producen miedos y los miedos que causan tigres –Realidad, Ensueño –son dos parejos modos de la Pretextación” (Fernández, v7, 127). El argumento de Macedonio es que la emoción (el miedo) no es el producto de la reacción física (como indica James), sino la causa del estímulo externo (el oso/tigre). La sensibilidad, pues, no es solo un modo de percibir el presente, sino también de crearlo.

²³ Es interesante recalcar que en 1897 Macedonio publica su primer texto vanguardista (tal vez el primer texto vanguardista latinoamericano), “La desherencia” en la revista anarquista *La Montaña*, revista dirigida por José Ingenieros y el entonces anarquista Leopoldo Lugones. Ya en ese texto habla Macedonio de la necesidad que tendrá el siglo 20 de desheredar las nociones de representación y de progreso del siglo 19.

²⁴ Borges, fiel discípulo de Macedonio, toma una perspectiva similar aunque un tanto distinta ante la visita de Marinetti. En una entrevista hecha a Borges con motivo de la visita de Marinetti en 1926, le preguntan al joven poeta “¿Qué influencia ejercerá Marinetti en la literatura argentina?” y éste responde. “Ninguna. Marinetti quiere destruir las antigüedades y los museos. Aquí los museos ya están destruidos por las telas de Octavio Pinto, que en ellos figuran, y en cuanto a las antigüedades, la única que queda es la peor poetisa argentina, de cuyos nombres (y versos) no quiero acordarme” (*Textos recobrados*, 392).