

PABLO DE ROKHA Y OSWALD DE ANDRADE: UNA NAPA DE VANGUARDIA AMERICANA

*Pablo de Rokha e Oswald de Andrade:
uma napa de vanguarda americana*

*Pablo de Rokha and Oswald de Andrade:
An American Avant-Garde Nappa*

GABRIEL CORTIÑAS¹ 

¹Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

E-mail: gabriel_ignacio_c@hotmail.com

RESUMEN

A partir de una lectura conjunta de las obras del poeta chileno Pablo de Rokha y el brasileño Oswald de Andrade, el siguiente artículo formula la existencia de una napa de vanguardia americana, de la cual se desprende la idea de raza como “rastros viajeros”. Analizamos manifiestos, textos programáticos y ensayos de ambos autores y dos obras que entendemos son el ápice y punto de inflexión de sus poéticas: *Suramérica* (1927) de Pablo de Rokha y *Pau-Brasil* (1927) de Oswald de Andrade. Establecemos relaciones con otras expresiones y movimientos de las vanguardias latinoamericanas y lo que la bibliografía crítica leyó de ellas. Tanto las relaciones entre vanguardia política y vanguardia artística como vanguardia y autoctonía, incluyendo la denominada “vanguardia enraizada” (Bosi), son fundamentales para nuestro análisis. Afirmamos la existencia de una “napa” y no un río, porque sus conexiones impensadas permanecieron ocultas, lejos de la superficie. Afirmamos que es de “vanguardia”, ya que los dos casos analizados pertenecen a las vanguardias históricas latinoamericanas y esto se constata, además de en la bibliografía crítica sobre el período, en las operaciones estéticas que caracterizaron a dichos movimientos. Y la denominamos “americana” –José Martí y César Vallejo mediante–, ya que el término permite expandir tanto fronteras nacionales como aquellas que acuñara la crítica literaria, en un “más allá de” América Latina y “un más acá” de América.

PALABRAS CLAVE: poesía, vanguardia, América, Pablo de Rokha, Oswald de Andrade.

RESUMO

A partir de uma leitura conjunta das obras do poeta chileno Pablo de Rokha e do brasileiro Oswald de Andrade, o artigo a seguir formula a existência de um napa vanguardista americano, de onde nasce a ideia de raça como “traços itinerantes” emerge. Analisamos manifestos, textos programáticos e ensaios de ambos os autores e duas obras que entendemos serem o ápice e o ponto de inflexão de suas poéticas: *Suramérica* (1927) de Pablo de Rokha e *Pau-Brasil* (1927) de Oswald de Andrade. Estabelecemos relações com outras expressões e movimentos da vanguarda latino-americana e o que a bibliografia crítica lê sobre eles. Tanto as relações entre vanguarda política e vanguarda artística, como entre vanguarda e autoctonia, incluindo a chamada “vanguarda enraizada” (Bosi), são fundamentais para a nossa análise. Afirmamos a existência de um “napa” e não de um rio, porque as suas ligações impensáveis permaneceram escondidas, longe da superfície. Afirmamos que se trata de “vanguarda”, pois os dois casos analisados pertencem à vanguarda histórica latino-americana e isso se confirma, além da bibliografia crítica sobre o período, nas operações estéticas que caracterizaram tais movimentos. E nós o chamamos de “americano” –através de José Martí e César Vallejo –, pois o termo nos permite expandir tanto as fronteiras nacionais como as cunhadas pela crítica literária, num “além” da América Latina e “um mais aqui” da América.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, vanguarda, América, Pablo de Rokha, Oswald de Andrade.

EDITORIA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 26.09.2024

ACEITO: 17.10.2024

COMO CITAR:

CORTIÑAS, Gabriel.
Pablo de Rokha y Oswald
de Andrade: una napa de
vanguardia americana.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20241014,
2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20241014>

ABSTRACT

Based on a joint reading of the works of the Chilean poet Pablo de Rokha and the Brazilian Oswald de Andrade, the following article formulates the existence of an American avant-garde *napa*, from which the idea of race as a “traveling trace” emerges. We analyze manifestos, programmatic texts and essays by both authors and two works that we understand are the apex and turning point of their poetics: *Suramérica* (1927) by Pablo de Rokha and *Pau-Brasil* (1927) by Oswald de Andrade. We establish relationships with other expressions and movements of the Latin American avant-garde and what the critical bibliography read about them. Both the relationships between political avant-garde and artistic avant-garde as well as avant-garde and autochthony, including the so-called “rooted avant-garde” (Bosi), are fundamental for our analysis. We affirm the existence of a “*napa*” and not a river, because its unthinkable connections remained hidden, far from the surface. We affirm that it is “avant-garde”, since the two cases analyzed belong to the historical Latin American avant-garde and this is confirmed, in addition to the critical bibliography on the period, in the aesthetic operations that characterized said movements. And we call it “American” –José Martí and César Vallejo through–, since the term allows us to expand both national borders and those coined by literary criticism, in a “beyond” Latin America and “a more here” of America.

KEYWORDS: poetry, avant-garde, America, Pablo de Rokha, Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade y Pablo de Rokha no se conocieron. De hecho, de haberse encontrado en vida, puede que no hubiera habido simpatía alguna entre ambos, o sí. San Pablo quedaba para ese entonces muy lejos de Santiago de Chile. Andrade iba y venía de Europa a Brasil casi con la misma frecuencia con la que de Rokha lo hacía de la provincia a la capital de su país. 1922 es un año cifra para las vanguardias americanas ya que se publica *Trilce* del peruano César Vallejo, *Andamios interiores* del mexicano Manuel Maples Arce, *20 poemas para leer en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, *La tierra baldía* del ex-estadounidense devenido inglés T. S. Eliot y muy cerca, sólo un año después, *Spring and All* del estadounidense William Carlos Williams (2013). Andrade y de Rokha, en 1922, harán lo suyo: el primero participa ese año de la ya legendaria “Semana de Arte Moderno” en el Teatro Municipal de San Pablo –leyendo el 17 de febrero un fragmento de su novela *Os Condenados*, editada unos meses después–, y el segundo publica su primer libro importante, *Los gemidos*, que recibirá el lapidario silencio de la crítica y cuyos ejemplares, según el mito, se venderán para envolver carne en el matadero.¹ Ambos inician así una década prolífica: de Rokha habrá editado para 1929 seis libros más (cuatro de poemas: *U*, *Satanás*, *Suramérica* y *Escritura de Raimundo Contreras* y dos de estética: *Heroísmo sin alegría* y *Ecuación*) y Andrade escribirá en 1924 en París y publicará el 18 de marzo de ese mismo año en *Correio da Manhã* “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil”, editará al año siguiente en la capital francesa su primer poemario *Pau Brasil*, en 1927 *Primer cuaderno del alumno de poesía* y la segunda novela de su trilogía: *La estrella de ajeno*, y en 1928 aparecerá el “Manifiesto antropófago” (Andrade, 2006a) en la *Revista de Antropofagia* (surgida ese mismo año). El comienzo de la década del 30 los “encontrará” en las filas del Partido Comunista de sus respectivos países, relación formal que culminará también en ambos en la siguiente década, de Rokha es expulsado del partido en 1940 y Andrade lo abandona en 1945.² Sin embargo, esta formalidad no impedirá que ambos continúen

1 La crítica que recibe *Los gemidos* fue por demás escasa. Sin embargo, hay dos reseñas que marcarán el destino de la recepción rokhiana: la lapidaria reseña que hará el crítico Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta) y una llamativamente positiva del, por entonces, joven Pablo Neruda. Mientras que Neruda nunca más hablará bien de de Rokha; Alone –asociado luego al propio Neruda– será el encargado de organizar y dirigir la poca y ponzoñosa crítica sobre los libros que edita Pablo de Rokha.

2 Las razones por las que de Rokha es expulsado del PC chileno están detalladas en *La guerrilla literaria* de Faride Zerán (2005). Sin embargo, podríamos resumirlas en que el partido “toma partido” por Neruda, y como excusas para su expulsión tendrá: un amorío de de Rokha con una espía alemana y la postura poco “orgánica” del poeta. Más allá de que de Rokha jamás hable mal del partido después de su expulsión y se dedique a continuar la divulgación del marxismo-leninismo, al menos hasta su vejez en que se acerca al maoísmo. En el caso de Andrade su abandono será por explícitas diferencias políticas.

política y culturalmente participando en pos de un ideal de izquierda, autóctono y siempre asumiendo una relación de retroalimentación entre estética y política. En 1950, Andrade es candidato a diputado federal por el PRT (Partido Republicano Trabalhista) y hasta su muerte en total ostracismo escribirá algunas tesis y ensayos, además de artículos en la prensa;³ de Rokha, por su parte, fundará y dirigirá la emblemática revista *Multitud* (en la que publicarán desde William Carlos Williams y John Dos Passos hasta Rosamel del Valle), en 1944 comenzará una excéntrica gira continental como “Embajador Cultural de Chile en América”⁴ y viajará a China en 1964 invitado por el Partido Comunista de ese país, entre otras cosas.

1920 fue la década de “pleno en empleo” de las vanguardias en América Latina, y más allá de que ambos poetas fueron activos agentes culturales de su época y tuvieron una propensión a la polémica, el *corpus* rokhiano de esos años fue producido casi en soledad –aunque más preciso sería afirmar: en individualidad–, mientras que Andrade lo hizo formando parte de una “travesía grupal” (Aguilar; Laera, 2023, p. 211). Diferencias y semejanzas, biográficas, estéticas y políticas: Andrade publicará en 1953, un año antes de su muerte, el ensayo “Variaciones sobre el matriarcado” en el periódico *O Estado de Sao Paulo*, y de Rokha escribirá su “Canto del macho anciano” siete años antes de volarse la cabeza en su casa de Santiago con la Smith & Wesson calibre 45 que le habían regalado David Alfaro Siqueiros y Lázaro Cárdenas. Cómo concibieron la relación vanguardia política, estética y nacionalismo o autoctonía y en qué sentido esa relación inscribe sus obras en las vanguardias, no sólo permite pensar el vínculo impensado entre ambos sino, antes aún, qué rasgos políticos y estéticos “conjuntos” asumieron las vanguardias en América Latina. Para desarrollarlo, haremos foco en los textos programáticos de ambos y en dos de sus obras más experimentales de la década del veinte.

ABRIR EL PLANO

Según Noé Jitrik:

El hecho de que exista un vanguardismo latinoamericano que resulta de un proceso propio (Vallejo, Macedonio Fernández, de Rokha), que a su vez sirve de guía o de modelo a movimientos latinoamericanos de vanguardia –de todos modos europeizantes– modifica un tanto los términos del esquema corriente de ‘dependencia’ y lleva a reconsiderar nuevamente sus alcances. (Jitrik, 2007, p. 6).

Esto daría por tierra aquella tesis de “vanguardismo = cosmopolitismo” y, por ende, “vanguardismo latinoamericano = epigonal”, ya que si bien en términos temporales es cierto que fueron posteriores a las europeas –más allá del temprano creacionismo huidobriano de 1914, las vanguardias latinoamericanas se desarrollarán a lo largo de la década del 20–, lejos de ser una “importación”, habría un *uso* activo en los términos de Silvano Santiago (2012), de las características más importantes de la vanguardia,

3 Tanto la obra como la gravitación del discurso oswaldiano tendrá sus altibajos. Si en los 20 estaba en su punto más alto junto a sus compañeros del modernismo brasileño, en los treinta estará en su punto más politizado en términos orgánicos, en los cuarenta –ya alejado del partido– irá cayendo en un espiral de ostracismo y morirá casi en el olvido. Su obra tendrá cíclicamente momentos de revalorización: en los 70 con el concretismo brasileño, en los 90 y en la actualidad.

4 Marginado por la prensa literaria local y por el Partido Comunista, de Rokha intenta no quedarse atrás. En 1943, el preside el Sindicato Profesional de Escritores de Chile y logra en 1944 gracias a su amigo y, por entonces, presidente de Chile, Juan Antonio Ríos, ser nombrado Embajador Cultural de Chile en América. Este cargo que no existía y que, en parte, fue creado para de Rokha; más allá de lo ostentoso del nombre, no constituía demasiado poder. Así comienza, junto con Winétt de Rokha, un viaje que durará cinco años y lo llevará por diecinueve países del continente,

como violentar el sistema de representación basado en la reproducción de la realidad o la obra como unidad orgánica, entre otras, que darían cuenta de un orden más complejo.

Parte de esa complejidad puede verse en la relación: vanguardia estética y vanguardia política o vanguardia estética y nacionalismo. Los rasgos recurrentes que se advierten en los distintos movimientos de vanguardia (actitud crítica radical, producción de manifiestos y revistas, gestos o acciones extraliterarias, que vemos tanto en los ultraístas como en los estridentistas e incluso en *revista de avance*) y que desembocan, en mayor o menor medida, en operaciones concretas del lenguaje (su destrucción y su descubrimiento), más que rasgos repetitivos devienen posicionamiento estratégico. Un posicionamiento que, en términos generales, lleva al “cuestionamiento estético y ético de la sociedad promoviendo una actualización de las retóricas interpretativas” (Manzoni, 2007, p. 7).

Este posicionamiento tomará distintos caminos, o formas de cuestionar el *statu quo*, según las latitudes y su distancia o cercanía con partidos o movimientos políticos. Así aparecen, entonces, vanguardias más alejadas del ámbito político y más cercanas a lo que suele clasificarse como “formalismos”. Ejemplos de este último podrían ser el martínfierrismo argentino⁵ o el creacionismo unipersonal de Huidobro en Chile. También hubo casos que habiendo podido quedar encapsulados dentro de este primer grupo por su carácter formal, como el estridentismo mexicano, finalmente asumieron cierto anclaje político no programático; y también, existieron aquellos que, con matices, trataron de sintetizar vanguardia política y artística, siempre asumiendo que la primera se terminaría imponiendo por sobre la segunda, como la cubana *revista de avance*,⁶ o la peruana *Amauta* y hasta el propio Vallejo (2016).⁷ ¿En qué punto de este mapa podemos situar, desde la crítica, a los casos de Oswald de Andrade y Pablo de Rokha? Y desde la autopercepción, ¿cuál fue para ellos su posicionamiento?

HACER FOCO: DE UNA VANGUARDIA ENRAIZADA A UNA VANGUARDIA “ENRAZADA”

En 1924, Andrade *manifiesta* desde París su “Poesía Pau-Brasil”, donde afirma: “contra la copia, por la invención, y por la sorpresa” (Andrade *apud* Schwartz, 2006, p. 169), y cinco años más tarde, de Rokha hace lo propio en su *Ecuación*: “Es menester hacer océanos, no fotografiando océanos” (1954 [1929], p. 107). En principio, estas sentencias en contra de la representación no se diferenciarían del “Non Serviam” huidobriano de 1914; sin embargo, el posicionamiento, tanto de Andrade como del propio de Rokha, es distinto respecto del de Huidobro. “La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos” (Huidobro, 2006, p. 167), así comienza el manifiesto de Andrade; por ende, la poesía no sería un esencialismo ni una creación autógena, si existe es porque es concreta, y segundo: desde un comienzo la poesía

5 Cabe aclarar que si bien este grupo tuvo una clara propensión a los neologismos propios de la modernidad *desde la calle Florida* y confrontó con la expresión socialista *con sede en Boedo*, sí enfatizó la necesidad de recuperar una “fonética propia”. Hecho que si bien no convierte de por sí en nacionalista ni mucho menos, entabla una diferencia atendible respecto de los lugares comunes en los que suelen encasillarse las algunas vanguardias históricas.

6 Jorge Mañach dirá en 1927. *revista de avance*: “Lo que realmente importa decidir a todo hombre de conciencia responsable es si su faena intelectual o artística, su criterio, su tipo de sensibilidad *deben* o no serle fiel al momento histórico en que se producen, y en caso de que tal cosa se conceda, cómo ha de evidenciarse esa simpatía con la época.” (Manzoni, 2007, p. 120).

7 Un año después de la aparición de *Amauta*, Vallejo dirá: “invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. [...] En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. [...] La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga” (2016, p. 116-117).

es autóctona. El texto propone que en lugar de importar poesía –aludiendo a las modas estéticas foráneas–, desde ahora se la exporte al igual que la madera. Sin el humor característico de Andrade y los antropófagos, de Rokha –aunque queda a revisar que haya leído o tenido contacto con el modernismo brasileño– también hará referencia a ese humus o material propio del hecho estético: “escoged un material cualquier [...] no obstante, un material cualquier determina la biología del poeta” (107). Ambos podrían encuadrarse en lo que se denominó *vanguardia enraizada*: “un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención.” (Bosi *apud* Schwartz, 2006, p. 27) Y para separar la metáfora de la raíz del naturalismo, Bosi aclara que los modos de enraizar son diversos porque el procedimiento se basa en “examinar el subsuelo mítico de la infancia y descubrir los laberintos de la memoria, los arquetipos del amor y de la muerte, de la esperanza y del miedo, de la lucha y de la resignación” (p. 28).

Para de Rokha “la verdad estética emana del recuerdo sin memoria de los hechos eternos [...] la verdad estética deriva de todo el hombre, de todo el mundo, no fraccionado, fusionado el hombre con el mundo, el mundo con el hombre en la unidad total de lo intuitivo-expresivo-viviente” (Rokha, [1927] *apud* Santos, 1995, p. 42) y para Andrade: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Rokha [1927] *apud* Schwartz, 2006, p. 173). Si en los manifiestos o ensayos de ambos poetas se concibe al hecho artístico como un quiebre radical inherentemente político, aunque no embebido todavía del discurso marxista que sí tendrán en la siguiente década, el concepto que permite situar al arte y vincularlo con la praxis vital es el de raza. Hablando de su libro *Satanás* (1927) en *Heroísmo sin alegría* (1927) de Rokha afirma: “no sólo lo chileno auténtico, lo racial, seguramente lo racial legítimo y artístico trabaja los subsuelos éticos-étnicos del libro [...] un sonido de razas que se colocan en el infinito [...] lo informe del andamiaje es lo informe del continente.” (*apud* Santos, 1995, p. 37, cursivas nuestras). Y luego, sobre *Suramérica* (1927) dirá: “Agarra lo criollo ‘Suramérica’, y se florece de valores universales. [...] se escucha sonar la raza, afuera. Además es un jarro de chicha con naranjas, entre Junio y Julio, y un gran comedor con pavos asados” (38, cursivas nuestras). De igual forma, para Andrade: “El Carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau Brasil. Wagner se hunde ante las comparsas de Botafogo. [...] Bárbaro y nuestro [...] Riqueza vegetal” (167). Pero, ¿cómo funciona esta idea de raza en los textos programáticos de ambos? ¿Raza como corte aglutinante y esencialista, que podría vincularse a ciertos nacionalismos, o como posibilidad –¿vector?– entre tiempo, espacio, política y creación artística?

Para Rita Segato –Aníbal Quijano mediante–, la raza puede ser entendida como un principio capaz de desbaratar la profunda estructura colonial del poder: “No me refiero a la idea de raza que domina el mecanicismo clasificatorio norteamericano, sino a la raza como marca de pueblos despojados [...] raza como rastro viajero, cambiante, que a pesar de su carácter impreciso podrá servir de instrumento de ruptura de un mestizaje políticamente anodino y disimuladamente etnocida” (Segato, 2013, p. 217-218). En el caso de Andrade, esto es evidente si tomamos en cuenta, por un lado, su polémica con el grupo *Verde amarelo* o *Escola de Anta*, que nace como reacción nacionalista de derecha contra los antropófagos; y, por otro, su libro de poesía *Pau-Brasil*, que analizaremos más adelante y en el que es clara esta concepción no esencialista de la raza.

Raza y nación se reenvían semánticamente, pero una idea de raza que se asemeja a la napa, ya sea porque no es visible su límite o frontera (cultural, política y lingüística), ya sea porque la idea de tiempo

de una napa es cíclica, ya sea porque es el suelo mismo: “Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo” (Andrade *apud* Schwartz, 2006, p. 176). Esto le permite a Andrade evitar la encerrona con la que el nacionalismo pensó la raza y que tendrá su capítulo más oscuro durante la Segunda Guerra Mundial. La raza en el ir y venir con lo universal excede la identidad cerrada, no es una vuelta nostálgica al pasado estático, tal como planteaban los nacionalistas de *Anta* o *Verde Amarelo*, sino un viaje que incorpora ese pasado, más en una incorporación de cierta procedencia en lugar de la búsqueda de un origen (Antelo, 2015). En “Poronominare” de 1929 dirá al respecto de esta polémica: “La Antropofagia es simplemente la ida (no el regreso) al hombre natural” (Andrade *apud* Schwartz, 2006, p. 575). Algo que retoma, el posicionamiento temporal desde el cual se enuncia en el “Manifiesto Antropófago” de 1928 (Andrade, 2006a): “Queremos la Revolución Caraiba. Mayor que la Revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre” (p.175).

En de Rokha, la raza igualmente es vista como un concepto que posibilita una enunciación comprometida tanto con el presente como con el futuro cuando diga que hay algunos artistas (Huidobro, Neruda, Mistral y Winnet de Rokha) que “asoman a la raza” (Rokha, [1927] *apud* Santos, 1995, p. 51). No es menor aquí la oposición que se construye respecto de alto-bajo y pasado-presente: del subsuelo “ético-étnico” como reservorio que citamos anteriormente –aunque también, al igual que Andrade, aparece la explícita mención a Freud– a lo alto del presente (“asomar” = “aparecer en lo alto”). Tanto en Andrade como en de Rokha, el concepto de raza excede, entonces, el esencialismo estático –ya que se apela a lo temporalmente infinito, al ir y venir entre lo universal, lo “criollo”, lo chileno o brasileño y lo continental e incluso se las nombra en plural–; pero un aspecto que no aparece en de Rokha es la revalorización epistemológica explícita de los pueblos americanos previos a la conquista. Sólo aparece el procedimiento: lo intuitivo, lo oracular, aunque sin la explicitación del origen comunitario de esa otra forma de saber.

Con más referencias explícitas a Freud, a Nietzsche y a lo dionisiaco, de Rokha piensa esa “unidad total de lo intuitivo-expresivo-viviente” (Rokha, [1927] *apud* Santos, 1995, p. 42) como un “¿Edificio de intuiciones? Edificio de imágenes, sí, edificio de imágenes, que son productos químicamente puros del no-consciente” (Rokha, 1954, p. 106). La crítica rokhiana leyó este arte poética sólo a través de un prisma surrealista o, en el mejor de los casos, con cierto marco teórico europeo. El resultado fue una lectura por demás limitada y aislante. Limitada porque no alcanzó a vislumbrar la potencia y contemporaneidad que tenía esta zona de su obra y aislante porque el resultado fue la desconexión de la obra rokhiana de los años veinte respecto de otras vanguardias americanas, como es el modernismo brasileño. Incluso Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas* menciona sólo dos veces a Pablo de Rokha: la primera, bajo el halo huidobriano –según Undurraga– y la segunda en la lista final de autores.

Pero este aspecto intuitivo y oracular que en de Rokha se leyó desde el surrealismo, en los manifiestos de Andrade, como este de 1928, se enfatiza su carácter ancestral y autóctono: “Solamente podemos atender al mundo oracular. [...] Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. [...] El instinto Caríba. [...] Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro” (Andrade *apud* Schwartz, 2006, p. 176-177).

El poeta y crítico Jerome Rothenberg (1985) había advertido en 1985 que hay ciertas características del *corpus* de vanguardia europeo –a las que denominó “impulsos análogos”–, que aparecen en la poesía arcaica no occidental. Por ende, tanto el pensamiento pre-lógico a través de imágenes que siempre

se relacionó con el surrealismo o el posicionamiento chamánico-visionario de la voz poética están presentes en una gran cantidad de poemas de antiguas comunidades no occidentales.⁸ La relación entre la vanguardia y lo ancestral también es advertida por Martín Kohan en *La vanguardia permanente* (2023) cuando analiza la obra de Héctor Libertella, ya que su obra desbarataría la idea de progreso de la vanguardia en un sentido clásico homologando vanguardia con lo ancestral, lo intimista, lo anacrónico pero no por eso menos combativo. Al parecer, la pizarra no estaba vacía, hay memoria que emerge en la *tabula rasa* con la que trabajaron de Rokha y Andrade.

MANOS A LAS OBRAS: ¿POLÍTICA POÉTICA O POÉTICA POLÍTICA?

Respecto de la relación entre vanguardia artística y compromiso político o vanguardia política, Peter Bürger afirma en 1987 que hay un punto en común que queda sin analizar desde las perspectivas de Adorno y Lukacs y que podría alumbrar una diferencia que supere la falsa dicotomía. Recordemos que el primero concebía al arte de vanguardia como una protesta radical que se opone a toda falsa reconciliación con lo existente; mientras que el segundo lo juzga negativamente por no tener perspectiva histórica y “porque ciega a las fuerzas reales que trabajan para superar el capitalismo. Un punto en común de ambas teorías, en el que la aporía no se anula sino que se potencia, consiste en que ambos autores, por elementos relevantes de sus teorías, no son capaces de analizar al escritor materialista más significativo del presente (Brecht)” (2010, p. 126). Este *aporético punto brechtiano* que señala Bürger también sirve para leer a la producción rokhiana y oswaldiana de la década del veinte.⁹

Los movimientos de vanguardia europeos, en términos generales, se autopercebieron como los responsables históricos de reconciliar el arte –encerrado en la institución con mayúsculas– con la vida. Pero existen claras diferencias si ponemos el foco en las vanguardias americanas. Para Jorge Mañach, respecto de la supresión de mayúsculas en *revista de avance*: “Nos emperrábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política” (Mañach *apud* Manzoni, 2023, p. 141). Si las vanguardias europeas –según Peter Bürger– posibilitaron el conocimiento de determinadas características generales de la obra de arte, como “el vínculo entre autonomía y pérdida de efecto social” (2010, p. 31); las americanas –vía Mañach– nos recuerdan que el arte de vanguardia no busca –o no puede garantizar– la reconciliación de la esfera estética con la praxis vital, sino que la separación de estas posibilita, y justifica, la emergencia de las obras. El arte de vanguardia traza ahí donde la realidad todavía no puede ser transformada.

No siempre aquello que se declama puede ponerse en práctica; sin embargo, hay dos obras del período en cuestión que guardan estrecha relación entre aquello que se afirma en los manifiestos o ensayos de ambos poetas y aquello que se hace. Para decirlo de una manera más simple: tanto *Suramérica* (1927) de Pablo de Rokha como *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade pueden leerse como la puesta en práctica de una ancestral vanguardia americana. Llevan en su título una carga semántica que se opone radicalmente a aquella característica propia de las vanguardias europeas y/o las más cosmopolitas de

⁸ Rothenberg (1985) desarrolla estas características en el prólogo de su antología *Técnicos de lo sagrado*.

⁹ Respecto de Bürger (2012), habría que recordar otra diferencia: para él las vanguardias –porque piensa sólo el *corpus* europeo– tuvieron en común ir en contra de las instituciones; sin embargo, en los casos latinoamericano, eso se limita a la institución del arte heredado, a los modelos, pero no a las instituciones artísticas o culturales, ya que muchos de sus miembros o movimientos ocuparon espacios institucionales o intentaron ocuparlos.

América Latina. ¿Qué carga semántica tiene *Andamios Interiores, La Señorita Etc. o 20 poemas para ser leídos en el tranvía*? Incluso *Trilce*, más allá de que escape a ese *corpus*, tampoco remite a lo autóctono. Para Adorno (2009), los títulos de las obras de arte tienen una función paradójica: “en el título se repite, se condensa, la paradoja de la obra de arte. El título es el microcosmos de la obra, el escenario de la aporía de la poesía misma” (p. 314). Incluso desde lo aporético, los títulos son índice semejante a la señalética de los mapas urbanos para turistas: *usted está aquí*. En este caso, la carga semántica que mencionamos de los textos de Andrade y de Rokha no pretende explicar sino que por oposición permite la aporía. En uno está presente la materia y el nombre de la nación –marcando por la positiva un aspecto creador y revolucionario de lo que sería una excolonia, ya que parece afirmar: no somos el pasado, somos presente y futuro material y cultural–; y en el otro, el subcontinente –apelando a la disonancia, ya que de la altísima carga semántica del título pasará a una casi homeopática al interior del texto, con el objetivo de dejar expuesta sobre la superficie del ojo aquello que se intenta e intentó por todos los medios ocultar.

SURAMÉRICA (1927)

santo de plata viviendo en la electricidad geometría que se retuerce dirigiéndose con palomas sin índice originario en la aventura todavía silencio de banderas todavía luna tan luna del comercio hacia el hombre hacia el hombre todavía la esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable todavía la lógica que tiene paredes con tunas sin embargo la casa estricta con los calendarios del radiotelegrama adiós es posible nunca se parece al huracán la violeta eléctrica cantarita con ojos frondosos la nieve inútil entonces al taita choapinos del balneario ahora los peumos sinceros que se oponen al charlestón el urgente adolescente océano y whisky oscuro cara de llanto a la madera juro por los sueños cruzados arando filosofía de ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnuda soy como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo sobrecogido paloma de luto al atardecer asfaltado estrellas con melena de episodios y adentro de las victrolas rubias el periodismo del shimmy and soda alegremente carita de humo pirograbada en los bastones cotidianos hacia el horizonte único en actitud de monumento desplumado... (Rokha, 2008, p.131).

Así comienza este magma textual de tres mil cuatrocientas veinticuatro palabras sin cortes de verso ni signos de puntuación, donde se forman y se disuelven imágenes en un espiral sintáctico descendente y exuberante a la vez. Debajo de ese tapiz, emerge de forma intermitente un sujeto a veces femenino, otras masculino e incluso trans. Un poema cuyo campo semántico en apariencia asignificante deja al descubierto los huesos sintácticos de una lengua como si fuera un fósil descubierto después de miles de años en la superficie árida de una llanura; antes que *las alturas, las profundidades* de Machu Picchu estaban ahí. Pero de haber estado demasiado cargado de referencias históricas continentales, el efecto no habría sido el mismo. Porque la lengua, el sujeto y el conflicto americano quedan abiertos en *Suramérica* y, a casi un siglo de su edición, siguen abiertos hoy. El sujeto de este poema está sumergido en ese cuerpo pantanoso de imágenes del que hablamos y son escasos los momentos en los cuales ésta aparece para volverse a hundir rápidamente:

arando filosofía de ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnuda soy como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo sobrecogido paloma de luto [...] frazada del hipódromo tendida sobre bramidos *admiro* las patatas abriendo la tierra guatona y el alfalfal de pintura tan espesa [...] los gramófonos demócrata del murciélago sin corbata ay la tristeza solterona

a donde *vamos a enterrar* el horizonte cuando se clausuren los caminos además es el automóvil [...] como entrar a la montaña a caballo en un bastón de quillay florido *yo salgo* debajo de sus calzones de diamante como quien saca la cabeza del río con la alegría alborotada de los borrachos asoma a la hora del tranvía de azahares. (Rokha, 2018, p. 63, 64 y 67).

El pronombre personal en primera persona del singular aparece nueve veces, otras veinte se inscribe en algún pronombre posesivo y sobre todo en la desinencia verbal, de las cuales sólo en cuatro oportunidades lo hace en plural. Existe cierta inestabilidad, o apertura, respecto de identidad genérica, ya que su primera aparición es femenina, “desnuda soy”, en concordancia con el título y luego de ciento sesenta y cuatro palabras dirá, como se observa en la cita anterior, “tendida sobre bramidos admiro”, participio femenino que también alcanza a “frazada” pero no por eso excluye al sujeto. De esas menos de treinta veces en que aparece el sujeto en *Suramérica*, habrá cuatro que serán menos fugaces. Es en una de éstas en las que se mantiene aún, aunque no sin cierta ambigüedad, el género femenino: “como la piedra *soltera* [aunque aquí también el adjetivo alcanza tanto al sustantivo que acompaña, piedra, como al sujeto que aparecerá después] yo era valiente y alegre y venía enarbolando aquella gran verga de montañez confianzudo estaba más *delicada* que el celuloide tibio” (2018, p. 66, cursivas nuestras). Hasta aquí sostiene una voz femenina, aunque ahora devenida trans con la imagen fálica, pero en la cuarta y última actualización genérica esto se rompe: “todo merodea y lo contengo y lo deseo todo y todo me define *contento* desde la otra orilla que ley preside mi sistema desahogado emana un orden del desorden” (2018, p. 68, cursivas nuestras). A pesar de lo oculto que está en esa multiplicidad de imágenes, el sujeto de este poema, como ya describimos, aparece de forma intermitente, sin un género del todo estable, o cerrado, y en repetidas ocasiones hará referencia a su estar sumergido/a o ver desde abajo: “admiro las patatas abriendo la tierra guatona” (2018, p. 63). Porque, ¿desde dónde sino desde abajo de la tierra puede alguien mirar cómo crece un tubérculo? No será esta la única instancia en que la voz se refiera a ese estar hundida u oculta; al promediar poco más de la mitad del texto, esa subjetividad que emana de *Suramérica* hará su aparición más extensa, donde además de referir a lo subterráneo lo hará a otras de las, leves pero no ausentes, manchas semánticas, como es la enfermedad:

semejante a un rascacielos a un presidiario a una sardina *yo ando cantando recantando contracantando con mis papeles subterráneos mis pantalones rojos mi sombrero amarillo mis alpargatas verdes y mi chaqueta transparente color dios y mi voz negra espesa como aguardiente de cadáver* aquella nueva enferma tan rubia entre las sábanas de río que era lo mismo que las yeguas tordillas relinchando la infancia y los médicos rojos alumbrando la clínica politécnica entonces la enfermera-cloroformo llenando de llamas blancas mirando en actitud de dado de cacho el hospital vendado de heridas la asistencia pública partiendo los vidrios nublados sobrevinieron las neuralgias arrasando los veranos ahora las botellas color dolor más enfermas copretéritas agua de paico y heridas maduras son los carros de cosechas contentos como entierros de hombres jóvenes el membrillo de los aguaceros (2018, p. 66, cursivas nuestras).¹⁰

10 En relación a la enfermedad, existe una lectura biografista basada en el momento de escritura del poema, que también el propio poeta referirá en varias ocasiones, ya que *Suramérica* fue escrito durante los meses en los que cuidó junto con su mujer y un médico amigo a sus seis hijos víctimas de escarlatina. Su hija Lukó lo ratifica: “Así transcurrió el tiempo en lucha con la muerte. Papá se quedaba sentado en un sillón toda la noche para darnos los remedios a la hora justa. Aún en esas circunstancias estaba escribiendo. Sólo dejaba sus papeles y su pluma para inyectarnos, y continuaba escribiendo después interminablemente. Durante el día dormía a ratos. Mi madre, mientras nos cuidaba, grababa sobre trozos de madera el libro *Suramérica* que había escrito mi padre. Fue un trabajo inmenso. Sobre unas tablas del tamaño de las páginas de un libro, con un buril, realizó el trabajo que exigía una enorme paciencia. Así pudo ser publicado el libro de forma económica. Resultó una edición original, de fondo negro con letras blancas, manuscrita. Cuando nosotros abandonamos la cama, se publicó el libro” (Rokha, 2019, p. 407).

Extraído de esta forma, pareciera ineludible el posicionamiento de esta subjetividad *suramericana*; sin embargo, treinta frases o palabras en más de tres mil cuatrocientas no es tan evidente y menos desde el lugar de recepción al que obliga esta máquina textual, porque la ausencia de cortes, ya sean de verso o a través de la puntuación, reenvía esa responsabilidad a la persona que lee, atentando contra toda estabilidad semántica, volviéndola cada vez más promiscua o abierta. Este campo semántico de difícil percepción o en apariencia asignificante produce un efecto en la lectura: deja al descubierto los huesos sintácticos de una lengua como un fósil que se encuentra después de miles –¿o cuatrocientos treinta y cinco?– años en la superficie árida de una llanura, ya que de haber estado híper cargado de referencias americanas –como sí ocurre con sus textos de finales de la década de 1940 o con el mismo *Canto general* de Neruda– habría sido otro el resultado. Sin embargo, que sea casi imperceptible no quiere decir que no exista. Así como estas miles de imágenes que forman el tapiz de la barbarie americana dificultan la percepción de una subjetividad negada, sepultada, que logra sólo por momentos emerger; lo mismo pasará con la semántica de este poema, la cual perderá protagonismo pero estará presente de forma débil.

En un texto de más de tres mil cuatrocientas palabras titulado *Suramérica*, son pocos los términos que se repiten, instalando zonas de sentido: “americano/americana” aparece sólo tres veces y otras dos “continente/continentales”. Algunos nombres propios de la flora o cultura trasandina, como “pataguas” aparece dos veces, “arrayanes” y “macales” una vez; incluso muy cerca del final del texto se alude a las fiestas de la Independencia de Chile, lo cierto es que esta carga semántica, como ya referimos, sigue siendo demasiado baja. Sin embargo eso que empuja desde abajo, esa voz que brama, eufórica, desde el subsuelo de una América, incluso en la enfermedad de un conflicto histórico no resuelto, tiene en cierta animalidad vinculada a la fuerza su intermitente presencia semántica: “potros” (2), “potrancas” (2), “yegua/s” (5), “tordillas” (1), “buey/es” (3), “burro/s” (2), “toro/s” (3), “asnos” (2), “bramido/s” (2) y “relinchando” (1) suman un total veintitrés veces. Esta cantidad, si se la compara con el resto del poema, no es menor. Habría, entonces, algo negado ahí que puja desde abajo del caldero en el que hierve: el conflicto, el mapa, la historia y la identidad posible de un continente. Todo eso que emerge abierto *todavía*, estará presente en la lengua, abierta también *todavía*. Los límites de una América que no se conocen no se pueden enunciar, o *invocar*, un conflicto que no se resuelve no se puede armonizar en el poema; lo que no se puede decir, quizá, tampoco se pueda escuchar pero sí sentir. Ese grito contenido, de una yegua quizá en medio de un apocalipsis, aparece cuando llegamos a *Suramérica* (ver Figuras 1 y 2).



Figura 1. Imagen parcial de la portada de *Suramérica* y una de sus hojas.



Figura 2. Portada de la primera edición de *Pau Brasil*.

***PAU-BRASIL* (1925)**

Si la vanguardia americana criticó al futurismo pero tomó de este movimiento su deseo de cambio rotundo, sólo en la hechura material de los dos libros en cuestión ya puede ilustrarse también ese posicionamiento. *Suramérica*, que tuvo una tirada de 150 ejemplares, fue grabado en placas de linóleo por Winnet de Rokha, quien trazó en letra cursiva blanca sobre fondo negro el poema. Y *Pau Brasil* ya en su portada advierte dos movimientos, el primero es la ausencia de la autoría –más allá de que dentro del volumen quede explícito que pertenece a Oswald de Andrade–; y el segundo “la intervención sobre el archivo de la Nación a través de uno de sus símbolos más potentes, la bandera: el Pau-Brasil se ubica lugar de la fórmula positivista Orden y Progreso. Esta profanación de la liturgia patria [...] visibiliza esa comunidad americana que mencionaba Beatriz Azevedo, en términos amerindios, que invierte el relato colonial y sus efectos” (Cabezas, 2021, p. 173). Por dentro, el libro se compone de secciones con títulos –tales como: “Historia de Brasil”, “Poemas de la colonización”, “Carnaval” o “Mapas de minas”– y un dibujo de trazo simple que ilustra cada separador. A diferencia de *Suramérica*, cuya forma es una apuesta radical y orgánica a la vez, los poemas de Andrade son breves, aparecen en verso y poseen títulos. No es ahí donde se diferenciaría *Pau Brasil* sino en lo particular de su entramado que, a través del uso de distintos registros y cierta imaginería, evidencia una toma de distancia respecto tanto del modernismo histórico como de los movimientos de vanguardia que se encandilaron con las luces de la ciudad –“Pajaritos/ En la casa que aún espera al Emperador/ Las antenas palmeras escuchan Buenos Aires/ Por el teléfono sin cables [...] El hacendado en la hamaca/ La Torre Eiffel nocturna y sideral” o “Locomotoras y animales nacionales” (Andrade, 2022, p. 48 y 75)–; y la necesidad de asumir un pasado colonial que sigue operando en el presente y condiciona el futuro: “Serpientes de fuego intentan morder el cielo/ Y estallan/ La plaza pública está llena/ Y la ejecución espera al arzobispo/ Salir de la historia colonial” (90).

Según Viveiros de Castro

la perspectiva es menos algo que se tiene, que se posee, y mucho más algo que tiene al sujeto, que lo posee y lo porta (en el sentido de *tenir* del francés) que lo constituye como sujeto. ‘El punto de vista crea el sujeto’ –esta es una proposición perspectivista por excelencia, la que distingue el perspectivismo del relativismo o del construccionismo occidentales, que afirman, por el contrario que ‘el punto de vista crea el objeto’. (Castro, 2013, p. 82).

El humor y el sarcasmo que resaltaban en los manifiestos oswaldianos y son parte de su perspectiva, tienen su correlato en la ironía que se abre entre el título del poema y lo que éste describe:

Prosperidad

El café es el oro silencioso
 Donde la escarcha del rocío
 Arma torrefacciones al sol
 Los pajaritos silban de calor
 Llegamos a la gran tierra
 De los cruzados agrícolas
 Que en el tiempo de Fernao Dias
 Y de la esclavitud
 Plantaron haciendas como semillas
 E hicieron hijos a las señoras y las esclavas
 Estamos delante de los campos atávicos
 Llenos de gallos y reses
 Con portones y caminos
 Usinas e iglesias
 Caza y refrigeradores
 Elecciones en tribunales y colonias
 (Andrade, 2022 [1925], p. 45).

Desde esta perspectiva, el libro incorporará –aunque es cierto que de forma limitada y no siempre del todo orgánica– el registro publicitario: “Compre su terreno/ Registre la escritura/ Buena firma y valiosa/ Y viva en ese barrio romántico” (80); la oralidad y sus positivos *errores*, tal como reivindicaba en los manifiestos: “Para decir maíz dicen mai [...] Para tejado dicen teado/ Y van haciendo tejados” (34); y hasta algunos versos en irónico francés, como el poema titulado “Aquí y allá”: “Cette coustume de marcher nud/ Est merveilleusement difforme et deshonneste/ N’ estant peut estre si dangereuse/ Ni si attrayante/ Que les nouvelles inventions/ Des dames de pardeça” (29). A diferencia de *Suramérica* que, como mencionamos, dejará el peso de la referencia en el título para luego retirar esa carga dentro del poema y llevarlo a una referencialidad casi homeopática y ahí producir una disonancia; en *Pau Brasil* la memoria histórica será uno de los discursos con más presencia: “La esclava se puso a la hijita nacida/ En la espalda/ Y se tiró al Paraíba/ Para que la niña no fuera agraviada” (40).

En el gesto blasfemo que significa intervenir el pabellón nacional, dando por sepultada la concepción –o ilusión– teleológico-positivista de la historia propia de occidente, aparece la necesidad de un cambio epistemológico, ya que “occidente no tiene un instrumental adecuado para pensar a

nivel filosófico el ‘estar’ que caracteriza a nuestro vivir.” (Kusch, 2007, p. 235). Recordemos que en el “Manifiesto Antropófago”, Andrade afirmaba que “Antes que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad” (p. 178). Esta necesidad de una nueva epistemología que fagocite y asimile lo ajeno produciendo una versión superadora que incluya lo sensible –recuperando, a su vez, una felicidad no-europea–, y que en de Rokha toma la forma de lo intuitivo y oracular, también aparece al comienzo de *Pau Brasil*: “Tenéis las locomotoras llenas, partid. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en el que estáis. El menor descuido os hará partir en dirección opuesta a vuestro destino” (p. 19). Este fragmento está en el primer apartado del libro, titulado “Habla-ción” y es una selección de algunos fragmentos publicados un año antes en el manifiesto “Poesía Pau-Brasil”. Hay un viaje, y al menor descuido se cae el velo colonial que había tatuado sobre los cuerpos “Orden y Progreso” para volver ya no *a* la madera, *al* comienzo, *a* la tierra sino volver *desde* la madera, *desde* el comienzo, *desde* la tierra: “Si ‘pau’ es palo, ‘Brasil’ derivaría de la palabra brasa, que identificaba al árbol a causa del color rojizo de su madera y de la resina que de él se obtenía” (Cabezas, 2021, p. 171). No será, entonces, un viaje al pasado, al primitivismo, a un pasado estático –algo que en estética se traduce como costumbrismo– sino viaje como sinónimo de re-encuentro.

DE NUESTRA AMÉRICA A NUESTRA VANGUARDIA AMERICANA

Decir americana, en lugar de latinoamericana, no es algo aleatorio. La elección de este término intenta, por un lado, superar las barreras nacionales que si bien no pensaron para sí los movimientos de vanguardia latinoamericanos, sí lo hizo la crítica sobre ellos, más allá de que haya sido para organizar mapas y lecturas; por otro, evidenciar la relación que este tipo de obras de vanguardia tienen con el concepto martiano y explorar las napas que las conectan. No porque no existan fronteras culturales que permitan trazar identidades, más-menos nacionales aunque no estatales, sino porque ya Vallejo cuando habló de “sensibilidad” no dijo “latinoamericana”. Además, ¿no puede pensarse a las obras de Oswald de Andrade y Pablo de Rokha en diálogo con –además de la obra de vallejiana– la de William Carlos Williams, quien marca una notable diferencia respecto de sus compañeros de generación Ezra Pound y T. S. Eliot? A finales de la década del cuarenta, Williams seguía buscando los trazos que conectan arte y suelo con la esperanza de que el dibujo final aunque no definitivo fuera la imagen de una comunidad o nación: “no buscamos colocar una rosa en la ventana, una solitaria rosa en un pequeño florero de cristal: estamos excavando el gran agujero donde habrá de plantarse un árbol, y mientras más hondo cavemos, más desapareceremos en él” (2013, p. 63).

Más allá de que de Rokha produjo y se *manifestó* de forma individual, a diferencia de Andrade; más allá de que el primero no utilizó el término vanguardia y que el segundo lo reemplazó por uno nuevo (“Antropofagia”), aunque hizo todas las acciones propias de la vanguardia: hacer revistas, lanzar manifiestos, viajar a Europa, etc.; más allá de que la crítica ubicó rápidamente a Andrade y al modernismo brasileño como un hito de las vanguardias y que de Rokha tuvo –y tiene– que esperar mucho tiempo para ser leído desde esa perspectiva; y más allá de que en la década del veinte aún no habían formalizado su militancia política en las filas del marxismo: la autoctonía (que en ocasiones desemboca en cierta idea de nación o comunidad), la experimentación formal, y la toma de posición histórico-política conviven en el modo en que ambos conciben al quehacer artístico.

No se conocieron personalmente, es probable que tampoco se hayan leído pero podemos pensar en la existencia de una napa de vanguardia americana que los conecta. Cuando Schwartz afirma que “lo que caracteriza esta realidad que el movimiento modernista impuso es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional” (83), podría estar hablando también de la obra y el proyecto rokhiano. Porque, en definitiva, como dirá un poema de *Pau Brasil*: “Palmeras inmensas/ Trepan los tallos ocultos/ Cercas y caballos/ La raza se envara” (95). Y si la raza se pone de pie, quiere decir que *está* pisando. Para Rodolfo Kusch, habría que asumir el *estar siendo* americano para poder llegar así a la auténtica cultura americana, esa sería la tarea, que permitiera la emergencia de cierta autenticidad o autoctonía invisibilizada. Del *Orden y Progreso* a *Pau Brasil*: “Si examinamos nuestro horizonte simbólico, resalta el predominio del ‘estar no más’ y un ver el ser como circunstancial. De ahí el necesario horizonte simbólico que ello implica. Se ‘es’ a nivel símbolo, dentro de una conciencia de la relatividad del símbolo. América es campo propicio para los símbolos de esta índole.” (Kusch, 2007, p. 238). Concepción que también se conecta con lo que José Martí (1982) afirmaba, en su “Prólogo al poema del Niágara”, desde Nueva York en 1892: “el torrente prestó su voz al poeta; el poeta su gemido de dolor a la maravilla rugidora, del encuentro súbito de un espíritu ingenuo y de un espectáculo sorprendente, surgió este poema palpitante, desbordado, exuberante, lujoso”.

Pero si asumir una identidad (americana, chilena, brasileña, suramericana, continental) conlleva el peligro de volverse algo cerrado y opuesto a la operación radical de las vanguardias, estas últimas también contienen el riesgo de lo que tiene fecha de vencimiento: las vanguardias históricas, algo que pasó. Andrade sale por arriba de este doble laberinto al decir en su “Informe sobre el modernismo” que “la palabra moderno pertenece a cualquier época. Fueron modernos los iniciadores de todos los movimientos estéticos y filosóficos, de todos los movimientos científicos y políticos. El tiempo se encarga luego de hacer de los modernos clásicos o de destruirlos” (Andrade *apud* Schwartz, 2006, p. 87). Asocia “moderno” (sinónimo de vanguardia en portugués) al sentido revolucionario de los movimientos artísticos que se opusieron a un pasado. Esto le permite decir a Jorge Schwartz que: “Siguiendo el pensamiento oswaldiano, moderno serían el barroco en relación con el romanticismo; el renacimiento en relación con el clasicismo; el simbolismo en relación con el realismo; o las vanguardias en relación con el academicismo” (p. 88). De Rokha hará lo propio en las décadas siguientes, cuando actualice –marxismo mediante– su concepción del arte y acuñe el concepto de “Épica social americana”. Andrade fue consciente de haber pertenecido a uno de los movimientos de vanguardia histórica, como fue el modernismo brasileño y de Rokha asumió una perspectiva similar, aunque sin percibirse a sí mismo y a su obra como parte de ese *corpus* de vanguardia; pero ninguno de los dos concibió a sus obras y manifestaciones de la década del veinte como algo radical o asilado, tal como Borges pudo haber mal hablado de sus años ultraístas, sino como parte de una política poética que deviene, al igual que en Brecht, en una poética política.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodore. Los títulos. In: ADORNO, Theodore. *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2009. p. 312-322.
- AGUILAR, Gonzalo; LAERA, Alejandra. Postfacio. In: AGUILAR, Gonzalo; LAERA, Alejandra. *Escritos antropófagos*, Buenos Aires: Corregidor, 2023. p. 193-215.
- ANDRADE, Oswald. Manifiesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald. *Las vanguardias latinoamericanas*, Comp. Jorge Schwartz, Ciudad de México: FCE, 2006a. p. 171-180.
- ANDRADE, Oswald. Manifiesto de la Poesía Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Las vanguardias latinoamericanas*, Comp. Jorge Schwartz, Ciudad de México: FCE, 2006b. p. 167-171.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. Traduzido por Rafael Toris, Ciudad de México: Alias, 2022.
- ANDRADE, Oswald. Variaciones sobre el matriarcado. In: ANDRADE, Oswald. *Escritos antropófagos*, Comps. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, Buenos Aires: Corregidor, 2023. p. 177-181.
- ANTELO, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas*. Lecturas tras el agotamiento. Buenos Aires: Eduvim, 2015.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Traduzido por Tomás Bartoletti, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012.
- CABEZAS, Laura. Resonancias caníbales: Oswald de Andrade y la vanguardia antropófaga en los umbrales de los siglos XX y XXI. In: CABEZAS, Laura. *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*. Coord. Cecilia Eraso, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México: Editora Nómada, 2021. p. 169-187.
- ROKHA, Pablo da. Ecuación (Canto de la fórmula estética). In: ROKHA, Pablo da. *Antología 1916-1953*, Santiago de Chile: Multitud, 1954. p. 105-108.
- ROKHA, Pablo da. Heroísmo sin alegría. In: ROKHA, Pablo da. *Homenaje a Pablo de Rokha: inéditos, reedición y estudios críticos*, Comp. Susana Santos, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana Universidad de Buenos Aires, 1995. p. 33-57.
- ROKHA, Pablo da. *El amigo piedra*, Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2019.
- ROKHA, Pablo da. *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*, Comp. Carlos Droguett, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- ROKHA, Pablo da. Suramérica. *Rapallo*, n. 3, p. 63-69, 2018.
- JITRIK, Noé. *Para leer las vanguardias en América Latina*. Buenos Aires: OPFYL, 2007.
- KOHAN, Martín. *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós, 2023.
- KUSCH, Rodolfo. Conclusión. El estar siendo como estructura existencial y como decisión cultural americana. In: KUSCH, Rodolfo. *Obras completas*, Rosario: Editorial Fundación Ross, 2007. p. 231-239.
- MANZONI, Celina. *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. Buenos Aires: Eduvim, 2023.
- MANZONI, Celina. *Vanguardistas en su tinta: documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- MARTÍ, José. *Prólogo al poema del Niágara*, 1982. Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5805818/mod_resource/content/2/mart%C3%AD%20-%20pr%C3%B3logo.pdf. Consultado en: 26/09/2024.

ROTHENBERG, Jerome. *Technicians of the sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1985.

SANTIAGO, Silviano. El entre-lugar del discurso latinoamericano. In: ESTUPIÑÁN, Mary Luz; RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*, Traducción, presentación y edición. Santiago de Chile: Ediciones Escaparate, 2012. p. 57-76.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, Ciudad de México: FCE, 2006.

SEGATO, Rita. Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. In: SEGATO, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires: Prometeo, 2013. p. 211-244.

VALLEJO, César. Contra el secreto profesional. In: VALLEJO, César. *Una experiencia del mundo*, Bs As.: Editorial Excursiones, 2016. p. 114-118.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

WILLIAMS, William Carlos. *La invención necesaria*. Translated by Antonio Montiel, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

ZERÁN, Faride. *La guerrilla literaria*, Santiago de Chile: FCE, 2005.