

César Vallejo y la vanguardia en las fronteras del idioma

MIRKO LAUER

Revista *Hueso Húmero*, Lima

RESUMEN

El autor explora el efecto poético, en el caso de los vanguardistas peruanos, que tiene la inclusión de palabras extranjeras en un texto literario. Puesto que se trata de palabras ininteligibles o apenas inteligibles, tal uso remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. Lauer se pregunta por qué los poetas vanguardistas recurrieron al uso de palabras de origen extranjero. En este sentido, interesa al autor destacar los cruces entre modernidad, “tecno terminología” y “extranjería del discurso”; entre cosmopolitismo y conocimiento local. Sostiene Lauer que adoptar una palabra de otro idioma “expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición, y constituye una crítica a una sensibilidad dada”. El autor indaga en torno a los usos poéticos de palabras de origen extranjero, desde una visión que atiende los sentidos que ellas despliegan, así como también sus aspectos gráficos, sonoros y comunicacionales.

PALABRAS CLAVE: vanguardia peruana, Vallejo, afasia, modernidad, extranjería.

SUMMARY

The author explores the poetic effect that has the inclusion of foreign words in a literary text in the case of the Peruvian vanguard writers. Since they are unintelligible or barely intelligible words, their usage refers us to the type of aphasia that comes from a disorder in the metaphoric axis, which affects the similarity/difference of language. Lauer reflects on why the vanguard poets resorted to the use of foreign words. In this sense, he is interested in highlighting the overlapping among modernity, “techno terminology” and “foreignicity of discourse”, and between cosmopolitanism and local knowledge. Lauer holds that taking on a word from another language “expresses the desire of severing from the sources of a tradition, and is a criticism

to a given sensitivity". The author reflects about the poetic uses of foreign words from a point of view that focuses on the senses they unfold, as well as the graphic, sound, and communicational aspects.

KEY WORDS: Peruvian vanguard, César Vallejo, aphasia, modernity, foreignicity.

UNA PALABRA EN idioma desconocido para el lector de un texto en idioma conocido, es decir contigua a este, puede ser la suprema metonimia: el significante sigue siendo el lenguaje, pero el significado es nuestro desconocimiento.¹ Es decir, es otra forma de referirse al desconocimiento. La palabra que podríamos comprender ha sido sustituida por la que no podemos describir. Es, como en su étimo griego, un cambio de nombre. ¿Por qué recurrir a esto en el caso de los vanguardistas peruanos? Un motivo es cierto apego a la ortodoxia vanguardista que busca formas de desarticular la textura del discurso poético. Un caso de esto fue la propuesta de los futuristas italianos de una poda de elementos sintácticos para acelerar el ritmo de la escritura y adecuarla así a la velocidad de los nuevos tiempos es ubicar al lector de textos poéticos vanguardistas. Esta poda y aceleración también intensifica el proceso de metonimización de las imágenes, en este caso hasta cruzar las fronteras del idioma. Cuando la incompreensión se establece (y en el primer tercio del siglo XX peruano esto podía ser un caso frecuente) llegamos a una situación parecida a lo que Roman Jakobson define como una afasia por desórdenes en el eje metonímico, vinculado a las relaciones de contigüidad/alejamiento en la comunicación.² En este tipo de afasia se pierde la facultad de formar proposiciones y el contexto tiende a desintegrarse. Esta posibilidad de alguna manera viene implícita en el título del manifiesto futurista de 1913 sobre "Destrucción de la sintaxis-Imaginación inalámbrica-Palabras en libertad". Estos tres elementos combinados constituyen un programa para convertir a la comunicación vanguardista en un ejercicio diferenciado de la comunicación verbal, en un esfuerzo por separar el lenguaje poético del lenguaje natural vigente.

De otra parte la inclusión de numerosas palabras en idiomas extranjeros, en el entendido de que son ininteligibles o apenas inteligibles, también

-
1. Un uso coloquial uruguayo dice de alguien que habla en otro idioma, que está "hablando en idioma".
 2. Roman Jakobson, *Langage enfatin et aphasie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 114. Jakobson publicó en 1919 un artículo sobre "El futurismo" y a lo largo de su trabajo mantuvo un vivo interés por la poesía de vanguardia.

remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, y que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. En esta variante del mal, el emisor preserva mejor y utiliza más a menudo “las palabras más abstractas del vocabulario, las unidades puramente analíticas, como las conjunciones, preposiciones, pronombres y artículos”. Precisamente aquellos elementos que el radical Aldo Palazzeschi desea retirar del discurso creativo futurista. En relación a esto, Jakobson hace notar que “el insuficiente dominio de una lengua extranjera a menudo ha sido comparado al estilo telegráfico a-gramatical o al lenguaje infantil en una determinada etapa de su evolución”.³ Sin duda es posible percibir en el vanguardismo poético peruano algo de las dos cosas: el deseo de ser telegráfico, que se logra en contadas ocasiones, debido a la poca radicalidad de los poetas locales en la poda sintáctica, y en efecto un tono algo infantil en el manejo de las unidades del lenguaje.

César Vallejo, quien siempre criticó las negociaciones literarias que incluían el lenguaje,⁴ proporciona una espléndida ilustración de esta proximidad entre patología del lenguaje y vanguardismo. En “Magistral demostración de salud pública”, un cuento corto de Vallejo de mediados de los años 20, al narrador le ha sucedido en el Hotel Negresco de Niza, una meca del cosmopolitismo de la época, algo que él tiene dificultades para (o que le resulta imposible) transmitir.⁵ Se trata de una experiencia que “es parte de las cosas mudas en sí mismas”, cuya expresión “reside en todas las demás cosas”. Un día descubre, empero, que ciertas palabras en idiomas que no son el castellano, encontradas al azar, le confieren “una cierta posibilidad expresiva” a su experiencia, la cual es presentada a continuación como dispersa por diversos idiomas de la tierra.

-
3. En *ibíd.*, pp. 44, 112-113, Jakobson da un ejemplo: “Un locutor utiliza la palabra “building”, pero duda en cierta medida que los auditores lo hayan captado bien. Puede entonces volver a la palabra, diciendo: “Quiero decir rasca-cielos” (sinónimo), o “Ustedes saben, los inmuebles como torres, como en Nueva York” (circunloquio), o simplemente: “He dicho building”. Todas estas frases se refieren al código verbal. De hecho dicen que “building” y “rasca-cielos” son sustituibles en la medida en que vehiculan el mismo sentido en el código que empleamos; en ese código, “building” es el nombre de un inmueble de muchos pisos; la palabra que empleo es “building”. Allí hay un código que sirve a la vez de sujeto y de vehículo del discurso. El empleo de este lenguaje destinado a hablar del lenguaje, llamado “metalenguaje” en lógica, es deficiente en los afásicos con problemas de similitud”.
 4. Quizás su cita más elocuente y conocida (1974, p. 228) en relación a esta resistencia a la transacción es “(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)”, por lo general entendida como una crítica al indigenismo.
 5. En *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul, 1973, 108 pp.

Al final, lo más aproximado a sus necesidades que encuentra el narrador es presentar un “vocabulario” (en verdad un antiglosario) de palabras que juntas le permiten sentir que transmite lo sucedido en Niza, y encomendarse así a las luces del lector:

Del lituano: futa – emufaifesti – meilla – fautta – fuin – joisja – jaetta – jen – ubo – fannelle.

Del ruso: mekiy – chetb – kotoplim – yaki – eto – caloboletba – saabhoetnmb – ohnsa – abymb – pasbhith – ciola – ktectokaogp – oho – accochianih – pyeekih – teopethle – ckol – ryohtearmh.

Del alemán: den – frau – borte – sie – abringer – schilder – fausende – maensaelges – vorher – violinistinden – moerke – vier – dadenspiele.

Del polaco: ar – sandbergdagar – det – blivit – vederborande – tva – stora – sig – ochandra.

Del inglés: red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – any – photographer – at – rise.

Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher.

Del italiano: coltello – angolo – io – piroscopo.

Del rumano: unchiu – noaptea.

El texto de Vallejo es una evidente ironía contra aquellos a quienes no les basta el castellano para expresar vivencias cosmopolitas, que viven a la caza de palabras en otros idiomas, las cuales sin embargo no les logran resolver el problema expresivo, y más bien parecen agravarlo. Al mismo tiempo es un ejemplo perfecto en relación a los dos tipos de afasia mencionados más arriba, pues en este texto no solo se ha omitido, hasta donde podemos dar fe, casi toda palabra que conecta (*and* es una obvia excepción, aunque su ubicación no es conectiva), sino además las palabras elegidas difícilmente podrían estar todas, o siquiera una mayoría, al alcance de la comprensión de un solo lector. Su modelo es la torre de Babel, una forma de *hubris* que al confundir los lenguajes aniquila el sentido y castiga la arrogancia del esfuerzo cultural. Aunque habría que preguntarse en qué medida, contrario a la lección bíblica, la confusión no es precisamente una potente generadora de sentidos nuevos. Pero el cuento es también la puesta en escena de una patología, de un desfase entre el lenguaje y la experiencia, con esta última susceptible de devenir “muda en sí misma” bajo ciertas condiciones, y es que el lenguaje (no solo el idioma propio, sino el lenguaje natural en sí mismo) revela sus límites como vehículo de la comunicación. En la ironía de Vallejo, la vivencia cosmopolita es un acontecimiento transnacional que no puede ser abarcado por un solo idioma “nacio-

nal”; en realidad no puede ser abarcado por idioma alguno, y ni siquiera por un “vocabulario” aleatorio en ocho idiomas, una “caprichosa jerga políglota”, salvo aproximativamente. Pero la clave de la ironía de Vallejo no son realmente los idiomas, sino su manifestación como vocabulario, es decir, como conjunto de elementos de un archivo paradójicamente marcado por la disociación y lo aleatorio. ¿Cómo construye, entonces, el significado un cosmopolita que tiene una relación aleatoria con las palabras, a quien ellas solo le sirven de manera azarosa y en una simultaneidad, como un “contagio elocutivo”? En este texto, Vallejo ve el cosmopolitismo como una fragmentación desintegradora de la experiencia, y se constituye en tácito defensor de la identidad experiencia-lenguaje. El centro de su ironía reside en que el vocabulario, formado con palabras reales, y la mayor parte de ellas de uso frecuente, y que es una parodia de aquel con el que salpimentan sus textos los vanguardistas que Vallejo viene criticando ácidamente desde 1925, no tiene nada que ver con los diversos idiomas a los que parece, y en la vida real busca, remitirse. Como si aquí se pudiera aplicar la idea que más adelante desarrolló Jacques Lacan según la cual en realidad somos hablados por el lenguaje. Al referirse a un comentario de Lacan a la célebre frase del conde de Buffon (“El estilo es el hombre mismo”), Judith Miller⁶ advierte que la versión lacaniana (“El estilo es el hombre al que uno le habla”) hace que el hombre ya no sea el autor de su diferencia, sino que pase a estar sujeto a la ley del lenguaje: “es en el discurso del Otro con O mayúscula que él encuentra aquello por lo cual él existe”. En este caso el personaje de Vallejo es hablado y definido por los efectos desintegradores del poliglotismo. De modo que el cosmopolita sobre el que ironiza Vallejo en primera persona es “hablado por un multi-lenguaje” que en realidad no existe, que no pasa de ser la fricción que se produce entre las esquirlas de idiomas varios que no llegan a articularse, y que por eso tienen que existir bajo la forma de un archivo con compartimentos estancos.⁷ Con relación a esto cabe advertir que a pesar del evidente nexo del libro con la estética vanguardista, Vallejo en *Trilce* se abstiene de utilizar palabras en otros idiomas.

Hay, pues, un proceso de simulación en el cual el uso de palabras de otros idiomas desplaza el significado original de estas a otro plano, de modo

6. Judith Miller, “El estilo es el hombre mismo”, en Ragland-Sullivan, Elie y Mark Bracher, edit., *And the Subject of Language*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991, p. 147.

7. Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1995, p. 113.

que este queda, por así decirlo, en algún otro lugar, en manos de otras personas. Son a su modo la versión escrita de aquellas máquinas que la cultura local puede no saber cómo operan, aunque sí conoce cuáles son los botones necesarios para hacerlas funcionar. En ambos casos el asunto de fondo es el problema del origen (la génesis) y la posibilidad de reproducción. En esto es clave el grado de desconcierto del lector frente al “idioma desconocido” que se usa, y en el caso del Perú que leía poesía de los años 10-20, es razonable considerar un limitado acceso a idiomas extranjeros, y dentro de ello limitado acceso a los mundos de los que proceden muchas de las palabras utilizadas. Algunas palabras acaso ya eran bastante identificables, debido a la difusión de aquello que denotaban; otras, en cambio, han de haber sido totalmente exóticas para quien no manejara información especializada sobre aspectos puntuales de la actualidad y de la vida en el hemisferio norte. ¿Por qué las usan los poetas entonces? Más allá de las frecuentes acusaciones de esnobismo, es más o menos claro que los poetas percibieron en las palabras no castellanas elementos que aportaban una variedad a la cadena de sus significantes, y cuyo significado era precisamente ser desconocidos en el medio. Ese desconocimiento a su vez fue percibido como un espacio en el cual el público como opinión autorizada se retrae, y el vanguardismo puede existir. El poeta incorpora la novedad incomprendible, al menos no captable de manera total, con el ánimo de quien busca revelar un lado oculto de las cosas. Si el lenguaje creativo vanguardista es también una liberación respecto de la gramática, la palabra extranjera crea a-gramaticalismo,⁸ con lo cual el autor violenta *su* lenguaje (no *el* lenguaje) y el marco lírico del poema. El idioma otro, en cuanto discurso “desconocido”, funciona como una pieza en el primer motor de la modernidad vista desde la subalternidad.⁹ Ese es el punto donde se tocan tecno-terminología y extranjería del discurso. Los contenidos extra-castellano del texto poético se pueden lograr de diversas maneras. Una de ellas es el préstamo de otro idioma, otra es

8. En su sentido vinculado a una afasia de expresión. El diccionario lingüístico Larousse define el agramatismo como “la supresión casi constante de morfemas gramaticales y la reducción de frases a la sola secuencia de morfemas léxicos, por ejemplo: *hospital rápido tres horas inyección*.”

9. El interés por la subalternidad cultural es una de las partes del conjunto de teorías sobre el discurso colonial. Se refiere al interés académico por los subalternos, en el sentido de los oprimidos, marginados o excluidos. El italiano Alberto Mario Cirese ya utilizaba el concepto y la palabra a mediados de los años 70, y en los años 80 diversos intelectuales de Nueva Delhi hicieron un relanzamiento académico.

la aventura gráfica, y sobre todo tipográfica. La tipografía al servicio del texto puede terminar sirviéndose de él, es decir expresando sus propias cosas. Esa es la lección italiana de 1909-1915 y la rusa de 1910-1930.

El idioma otro puede ser incorporado al medio como extranjero siempre y cuando los intereses locales puedan identificarlo parcialmente, mas no descifrarlo plenamente. Como dice Braj Kachru, “el ítem tomado en préstamo tiene significado referencial, pero carece de connotaciones culturales en el contexto de esa cultura específica”.¹⁰ Es un recurso para un público no cosmopolita, pero informado de que el cosmopolitismo existe. Nótese que en el caso peruano a pesar de las simpatías por la Revolución soviética, no hay citas en ruso en la poesía vanguardista. Y es que “no castellano” no puede significar desconocido al 100% o radicalmente inasequible. El otro idioma no está en relación inmediata y directa, sino mediada e indirecta, con el castellano. Entre los mediadores, “palabras intermedias” que valen lo mismo en los dos idiomas, están los nombres propios. El otro contenido de la palabra no castellana, además de que hay un espacio creado por el desconocimiento local y en el cual se puede dar el vanguardismo, es que el vanguardismo solo puede completar su mensaje apelando a lo que es externo a la cultura local. La cita tomada del exterior comunica que el mensaje poético ha aparecido incompleto y que solo puede completarse desde otro código. Esta incompletud consiste en que: a) el discurso poético de la primera lengua, la propia, expresa una realidad (técnica, modernamente) incompleta en sí misma por su carácter económico y geopolíticamente periférico, y en cambio lo que busca es una imagen de totalidad, cerrar el círculo de la comunicación mediante la incorporación de lo que antes era extrapoético: prosaísmos, tecno-terminología, otros idiomas, dibujos, escamoteo de elementos sintácticos; b) los otros idiomas están allí para presentar la incom, que es la que se quiere subvertir.

Hay implícita en estos cuatro puntos una definición del castellano frente a la modernidad, lo cual también puede ser leído como un comentario sobre el modernismo poético. En su poesía, Vallejo evita hacer ese tipo de crítica por la vía de otro idioma y opta por retorcer las posibilidades expresivas del idioma, incompletud textual, geográfica y cultural de partida, buscando una imagen de marginalidad (en la vanguardia) y radicalidad respecto del medio local;

10. “The Alchemy of English”, en Ashcroft *et al.* 1995, pp. 291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986].

c. se plantea un diálogo (una traducción recíproca) entre idiomas en pos de nuevos significados asistémicos frente a la cultura establecida y retira al lector de su mundo de códigos conocidos; d. las palabras no castellanas en su conjunto convocan una realidad alternativa que pone en evidencia la mecánica de la primera lengua, la propia original, lo que podría considerarse “su propio lenguaje” y su “propia sensibilidad”; quizás por eso Vallejo es tan duro con lo que considera en general el uso indebido y superficial de los nombres para convocar la modernidad. Mencionar nombres de máquinas en otro idioma, por ejemplo, es una forma específica de apropiación de un segundo nivel de lenguaje que los contiene (y para esto da lo mismo que exista o no palabra para el objeto en el idioma propio); el problema es que ese lenguaje puede ser dicho en forma de palabras independientes, pero no puede existir como lengua articulada en el poema. Esa es la debilidad del vocablo extranjero y cosmopolita tal como es percibida por Vallejo y expresada en su cuento. Para Vallejo, en el cuento que comentamos, la palabra en el idioma otro es la película exterior que indica la presencia de un mecanismo extra-lírico, pero no el mecanismo interno, ni parte de los principios que lo constituyen. Ese mecanismo es precisamente la modernidad como un estado de conciencia, lo cual en el sector modernizante del Perú 1916-1930 incluye necesariamente un “estado de ciencia” eurocéntrico.

Noé Jitrik señala que palabras nuevas es la reacción primera a significados nuevos, y habla de “[p]alabras distorsionadas o destruidas (dadaísmo), palabras *portmanteau* (Huidobro), palabras enteramente nuevas (Huidobro, Girondo)”.¹¹ El uso de las palabras nuevas, en castellano o no, en un movimiento como la vanguardia peruana aparece debido a que, como dice Werner Heisenberg:

[...] la mecánica cuántica nos ha planteado exigencias más serias. Hemos debido renunciar del todo a la descripción objetiva de la naturaleza, en el sentido newtoniano, en el cual se atribuían significados definidos a rasgos tan básicos como el lugar, la velocidad, la energía; y en el lugar de ellos hemos debido colocar la descripción de los puntos de observación, y para ellos las únicas certezas son las probabilidades de algunos resultados. Las propias *palabras* aplicadas a la descripción del nivel atómico terminan resultando problemáticas. Podemos hablar de ondas y de partículas, a la vez

11. Noé Jitrik, “Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 15, Lima, 1982, pp. 13-24.

que recordamos que no estamos tratando con una descripción dualista, sino plenamente unificada de los fenómenos. El uso de las viejas palabras ha perdido precisión.

En otro pasaje Heisenberg es aún más específico:

Para hacer una amplia generalización podemos decir que el cambio en la estructura del pensamiento se pone de manifiesto exteriormente en el hecho que las palabras han adquirido otros significados, distintos de los que tenían antes.¹²

Adoptar una palabra de otro idioma es perder los étimos, la raíz, es decir la capacidad de volver al origen por el camino del desciframiento. Expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición, y constituye una crítica a una sensibilidad dada. Como plantea William Barret, “la memoria es una condición esencial para la existencia misma del sentido. Cada palabra en nuestro lenguaje es memoria trabajando para nosotros”.¹³ Esto a su vez está relacionado con el uso de la tecnología llegada de fuera en un país como Perú: aprovechar los objetos y el funcionamiento de lo que viene del exterior sin preguntarse por, o cuando menos sin problematizar, el origen, no se diga ya las consecuencias. Las máquinas llegan, no surgen, y con ellas sus nombres, y los del mundo del cual ellas proceden. Martin Heidegger comenta el fenómeno de la cada vez más frecuente abreviación de los signos en el lenguaje de 1938, y llega a la conclusión que este se produce por la búsqueda de más *precisión* (palabra que precisamente quiere decir cortar *al origen*). Se trata, dice, de

un síntoma, superficial a primera vista, del creciente poder del pensamiento unilineal en la proliferación de designaciones que consisten en abreviaciones de palabras o de combinaciones de sus iniciales. Al parecer nadie aquí le ha prestado atención en serio a lo que ya ha sucedido cuando uno, en lugar de *Universidad*, simplemente dice “U”. “U” - como “cine”. Ciertamente que el teatro de imágenes en movimiento sigue siendo diferente de la academia de las ciencias. Pero aun así, la designación “U” no es accidental, y mucho

12. *Schritte über Grenzen*. [Across the Frontiers, NY, Harper & Row, 1974], citado en Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 270.

13. William Barret, *The Illusion of Technique*, New York, Anchor/Doubleday, 1979, p. 193.

menos inofensiva [...] el asunto sigue siendo *qué tipo* de orden viene detrás de la difusión de este tipo de lenguaje.¹⁴

El comentario de Heidegger, directamente relacionado también con el uso de palabras en idiomas otros, debe ser visto también a la luz de las ideas sobre autocomunicación y el sistema yo-yo que postula Lotman a partir del modelo de Jakobson. En este sistema de autocomunicación las palabras se reducen, para volverse “signos de palabras, indicios de signos”, con tendencia a la iso-ritmicalidad, es decir “no forman frases completas, sino una cadena inconclusa de repeticiones rítmicas”. Jitrik advierte este mecanismo de la vanguardia, pero en relación a su aspecto gráfico, como una transición entre automatismo verbal y control. Este tipo de escisión, que también corresponde a aquella otra de irracionalismo/racionalidad “registra una distribución [...] de una relación entre yo y no-yo que daría lugar a su vez, a una nueva distribución entre lo ‘lírico’ y lo ‘geométrico’”.¹⁵ Así, las palabras en idioma otro de la poesía vanguardista pueden ser vistas como estos “signos de palabras” que menciona Heidegger, cuyo rasgo siempre repetido es la interrupción de la secuencia fónica del idioma. Lo que le sucede al personaje del cuento de Vallejo es un caso extremo de auto-comunicación: el vocabulario en ocho idiomas está allí para indicar que solo el autor puede recibir el mensaje que él está transmitiendo a través de ellas, es decir que se lo está transmitiendo a sí mismo. El tono algo angustiado con que el personaje narra su predicamento sugiere que el contenido de esa autocomunicación no es estático, que nueva información se está generando en el proceso. Uno de los elementos angustiantes es precisamente que el lector no puede penetrar ese enigma de la autocomunicación. Lo que el lector recibe es una ilustración acerca de cómo ha hecho el autor para poder identificar y enviarse a sí mismo su propio mensaje, pero nunca el mensaje de la historia. Puede descifrar aspectos del autor, pero no de su enunciado. La historia ilustra asimismo, cargando las tintas y ciertamente caricaturizando, la importancia del sonido con relación al sentido cuando se trata de citas de palabras en otro idioma. El vocabulario del cuento se encuentra al borde de la glosolalia que en el poema de Oquendo de Amat se encomienda al sonido casi puro para explicar “un íntimo aparato para medir el

14. *What is Called Thinking?*, NY, Harper & Row, 1968, pp. 34-35. [original alemán en libro es de 1954]

15. N. Jitrik, “Papeles de trabajo...”, pp. 20-21.

cambio”, en este caso el verso “Moú Abel tel ven Abel en el té”. Este último es un caso radical de autocomunicación, donde se produce lo que Lotman llama la confrontación o interacción entre un mensaje en un lenguaje semántico y un código suplementario puramente sintagmático, con poco valor semántico o casi sin él. No solo se han abreviado los signos visuales y sonoros, hasta volverse prácticamente una secuencia de sílabas, sino que también los significados se han abreviado. Kern nos recuerda que

Robert Lincoln O’Brien anotó en un ensayo de 1904 sobre “Maquinaria y estilo del inglés” que el telégrafo se volvió tanto más útil a medida que aumentó la necesidad de reportajes rápidos. Como la economía de expresión producía ahorros monetarios, los reporteros se inclinaban a escribir con la menor cantidad posible de palabras.¹⁶

En el código poético vanguardista local las palabras en idiomas otros también funcionan como abreviaciones de otras realidades. Con las palabras que llegan de otro idioma directamente al poema en castellano se elude la necesidad de explicar un contexto cultural distinto del local, en lo que viene a ser una suerte de clave morse de lo cosmopolita.

Las palabras en otros idiomas buscaron también constituir un grupo ideal de lectores, los habitantes de una modernidad a su vez ideal, en el sentido en que un texto “selecciona” a sus propios lectores, como dice Lotman, sobre la base de una memoria común.¹⁷ Pero sobre todo quisieron presentar un mundo ideal. Desde el punto de vista de su significado, la gran mayoría de las palabras no castellanas utilizadas en los poemas apunta a una realidad que se podría definir como el mundo del espectáculo (*show business*) y sus alrededores. Si bien ese mundo ya existía desde antes del vanguardismo, la difusión de la radio, el cine y una prensa con más reproducciones fotográficas lo sacó de la penumbra de los *cabarets* y *music-halls* para ubicarlo al centro de la dinámica urbana cotidiana. El espectáculo en esos años es sobre todo la música y la actuación cinematográfica. En torno a esto, como un mundo paralelo, menos asequible pero igualmente atractivo para las capas medias del globo entero estaba el universo de un nuevo consumo suntuario, extrañamente asequible a ser observado por parte de las masas y a la vez con el prestigio de lo inalcanza-

16. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1983, p. 115.

17. Y. Lotman, p. 63.

ble. Es el espacio de los cruceros en trasatlántico, los desplazamientos rápidos por el mundo, el acceso a los nuevos productos de marca transnacionales y la familiaridad con el deporte elegante. Para la gran mayoría de los lectores peruanos de poesía esos fueron mundos que solo podían existir *en sus palabras*: muchas de sus realidades hubieran podido ser nombradas perfectamente bien en castellano, pero su realidad final, su “realidad real”, estaba en su nombre inglés o francés.¹⁸ El poeta vanguardista peruano no apareció penetrando ese mundo, sino mostrándolo (contemplándolo) como si estuviera puesto en una vitrina, que funcionó como una suerte de escena teatral o cinematográfica. Portal¹⁹ habla de que “el telón multicolor del arcoiris –finaliza el espectáculo”. La “escena prima vanguardista”, o escena cosmopolita, se encuentra por lo general fuera del espacio nacional, y el poeta se presenta como un intermediario entre el público que presencia (solo Xavier Abril presenta al enunciador de sus poemas como protagonista del espacio cosmopolita que describe). Es un espectador-intermediario entusiasta e informado, pero no tanto como para que el mundo presentado pierda su misterio, y esta última necesidad es otra explicación de la presencia de las palabras no castellanas. Ellas son “ubicadores” del poeta en el proceso creativo, y definen el acto de traducción en curso, que no es lingüística sino cultural.

La escena cosmopolita combinaba muy estrechamente elementos británicos, franceses y norteamericanos y parte del cosmopolitismo consistió también en no diferenciar entre ellos. Esto es lo que Kachru llama una mezcla de códigos (*code-mixing*), cuya finalidad en el contexto hindú es neutralizar las identidades.²⁰ Tal como la define el conjunto de las palabras no castellanas, se trata más o menos de una película en la cual deportistas-viajeros que suelen recorrer velozmente urbes famosas del mundo bailan al son del jazz mientras beben licor y consumen productos de marcas transnacionales en un ambiente elegante, que por momentos se vuelve prostibulario. Sin embargo esta hipotética composición no aparece completa en poema alguno. Cada poema se

18. E. Sanguineti (1969, p. 8) se refiere a “la oferta de un fetiche más misterioso que cualquier otro: la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida”, esto entendido como una suerte de maniobra mediante la cual el vanguardista establece su primacía en el mercado cultural.

19. Magda Portal, “Réplica de Magda Portal”, *Amauta*, No. 7, Lima, 1927, p. 27.

20. Braj B. Kachru, “The Alchemy of English”, en Ashcroft *et al.* 1995: 291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986, p. 292].

acerca a ella a su manera para presentar una porción del todo. Acaso los poemas que más se acercan a constituirlo son “Sport” de Bustamante y Ballivián, y “La emoción en un ómnibus y los trasatlánticos fumadores”, de Delmar.²¹ El primero presentando música, alcohol, sexo y deporte; el segundo cine, música, viajes y ambiente urbano. ☼

Fecha de recepción: 9 enero 2012
Fecha de aceptación: 26 marzo 2012

21. Serafín Delmar, *Radiograma del Pacífico*, Lima, Minerva, 1927, p. 34.