

Laura Pollastri

PRE-TEXTOS Y PRO-LOGOS EN LA MODERNIDAD

El prólogo, más allá de ciertos convencionalismos, ocupa un lugar destacado en la historia literaria. Desde esta perspectiva, el artículo considera su importancia dentro de la Modernidad. Para ello, se releen dos textos que operan como Prólogos en dos obras fundacionales de la Literatura Hispanoamericana (Azul de Rubén Darío y Trilce de César Vallejo).

Prologues, in spite of some conventions, have been transcendental through the History of Literature. Its importance in the context of Modernity is analysed in this article. For this purpose, two texts taken from two fundamental literary pieces from Spanish American Literature and considered as Prologues are presented: Rubén Darío's "Azul", and César Vallejo's "Trilce".

"Que yo sepa -afirma Borges en uno de sus flagrantes prólogos-, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género".⁽¹⁾ Como siempre, el maestro marca un camino. Es evidente que toda una zona del discurso prologal obliga a la

1. Jorge Luis Borges. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres-Agüero, 1975.

exaltación de la figura prologada, y hablamos, desde luego, de los prólogos en los que no coinciden la persona de su autor con la del autor de la obra. Heredada, tal vez, de su antecesor en el teatro griego y latino, el prólogo es también la región en la que se disculpan censuras y se solicitan indulgencias.

Pero más allá de estos convencionalismos, en la mayoría de los casos el prólogo se presenta como un lugar de privilegio en la genealogía lectoraria: el prologuista, implícita o explícitamente, se postula como el primer lector habilitado -y, a veces habilitado por el autor que le entrega su obra- marcando líneas para sus sucesores en el acto de lectura.

Por otra parte, esta "especie lateral de la crítica" como la denomina Borges, nos dice también acerca de los mecanismos de consagración y de legitimación de la escritura: quiénes introducen a quién. Se establece entonces un desarrollo que va desde los canónicos prólogos en los que los mayores introducen a los más jóvenes en el campo intelectual -formas verticalistas de introducción-, pasa por un desplazamiento del eje en la horizontalidad: la consagración entre iguales, hasta la inversión de los polos cuyo extremo absoluto estaría tal vez marcada por Víctor Goti, personaje de Unamuno, prologando Niebla.

Prólogo, prefacio: se lee en el **Diccionario de la Real Academia**, en la segunda entrada: "parte de la misa que precede inmediatamente el canon", y esta última palabra, tan productiva en la crítica literaria establece una serie de asociaciones y abre un conjunto de interrogantes: ¿cómo se ubica el prologuista respecto del canon?: ¿la obra que presenta pugna por ingresar en él o intenta transformarlo a través de las novedades que incorpora? Es indudable que toda obra moderna intenta incorporar algo nuevo: ¿cómo reacciona el prologuista ante "lo nuevo" que presenta la obra introducida?: ¿en qué lugar de la tradición se sitúa? Ubicado en una situación de poder, situado en una zona puente, en la región de la transferencia entre obra, autor y lector, ¿cómo administra el poder que se le transfiere?.

Prólogo, prefacio, pretexto: e involucramos en esta clasificación a todos los textos que introducen la obra en el público desde el cuerpo del libro. La peculiaridad que presentan es la de crear esta suerte de logomaquia entre introductor y obra, entre introductor y autor. Al armar un entramado en el que inserta la nueva obra, el prologuista -y me permito proponer esta denominación general aunque no se hable de prólogos en sentido estricto- debe establecer los límites del poder que se arroga, toma posición y marca su lugar de enunciación: esto le permite solicitar del lector, su heredero, las indulgencias necesarias.

Es así que, desplazando las formas convencionales de exaltación de ese nuevo material que se propone, los prólogos nos hablan de una lucha política por el poder de la palabra, que en algunos casos no pasa de reyerta, pero que en muchos otros adquiere el carácter de auténtica batalla.

Por estas razones, creo que habría que comenzar a pensar, dentro de esta hipotética teoría del prólogo, el lugar que ocupan prólogos y prologuistas dentro de la modernidad.

Desde esta perspectiva me propongo releer dos textos que operan como prólogos de obras fundacionales en la escritura latinoamericana: *Azul...* de Rubén Darío y *Trilce* de César Vallejo. Me refiero a las dos "Cartas Americanas" de Juan Valera, publicadas por primera vez en *El Imparcial* (Madrid, 22 y 29 de octubre de 1888), que en ediciones posteriores a la de 1888 reemplazan el prólogo de Eduardo de la Barra en la presentación de *Azul...*, y la "Noticia" de José Bergamín que prologa la segunda edición (Madrid, 1974, pp. 211 - 215) de *Trilce*. Ambos textos introductores tienen zonas de coincidencia: dos españoles presentan obras de latinoamericanos; en ambos casos no se trata de la presentación de una obra al público en general, puesto que las obras ya habían sido publicadas, sino que se trata de su introducción en el público español.

Azul... asoma en el panorama de las letras en lengua española cuando ya se había producido un enorme desgaste a causa del callejón sin salida en el que se desembocara por un malentendido respeto a la tradición. Darío representa lo "nuevo", y lo asume desde un parricidio: por darle la espalda a la tradición, por la reformulación de la lengua literaria suprimiendo las fronteras que la asfixiaban. La escritura dariana convoca "lo nuevo" desde lo original y terminará siendo lo raro.(2)

A esta altura de nuestra exposición, conviene repasar los conceptos de Adorno en "Filosofía de lo nuevo":(3)

Nuevo es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal, y esta medida sirve de ratificación del principio burgués de

2. Sobre este aspecto, consúltese el trabajo de Noé Jitrik, "El sistema modernista o rubendariano", en Juan Schulman (ed.), *Nuevos Asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 51 - 61.
3. Theodor Adorno "Filosofía de lo nuevo", en *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983, p. 36.

arte. Por eso, lo moderno, cuando se articula racionalmente (...) adquiere el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte.

La tradición es atacada y corre el riesgo de sucumbir: Valera advierte, no sin disgusto, los embates de esta escritura potente y despliega todo el poder que su situación le adjudica con el objeto de absorber la novedad de Azul..., neutralizándola. Despliega, entonces, el tablero y señala el lugar de la partida: el rey blanco se sienta en su sillón académico, el encuentro se juega en España, el tablero será la tradición.

Construye su estrategia repeliendo sistemáticamente todo avance de Darío. Valera abre con una frase que divide las aguas y ahonda las trincheras: "Todo libro que desde América llega a mis manos excita mi interés y despierta mi curiosidad". ¿Interés y curiosidad por lo nuevo? No. Ambos sentimientos se ven sofocados por la filiación francesa del título. A lo francés, opondrá Valera la tradición, representada en las máximas aristotélicas, para establecer claramente una paternidad greco-latina, que le pertenece.

Si cabe alguna duda respecto de lo que significa esta frase apertural acerca de cuál es su postura respecto de las letras americanas, bastaría avanzar en la lectura, para comprobar cómo con una misma finta verbal y el gesto perdonador, excusa una hipotética bastardía en la escritura dariana, negándole una nación, una historia y una lengua que puedan servirle de referentes:

Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense. Ni puedo exigir de usted que sea literalmente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico.⁽⁴⁾

Construye, entonces, la contrafigura en esta logomaquia: Darío es el inteligente joven pseudocosmopolita que se enfrenta al poder refrendado por el Estado y La Lengua. Sin este respaldo, lo nuevo dariano queda naufragando entre el chic y la moda leídos como un tic de la extrema juventud de Darío.

Valera edifica su último bastión: se lanza a diseñar el panorama moderno de la oposición entre ciencia y religión. Advertido el proceso de desmiracularización del mundo, o si se prefiere, su secularización, y sus nefastas consecuencias en la literatura --Azul... es un ejemplo privile-

4. Juan Valera "Carta-Prólogo", en Rubén Darío, *Azul...*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 11 - 12.

Es así que, desplazando las formas convencionales de exaltación de ese nuevo material que se propone, los prólogos nos hablan de una lucha política por el poder de la palabra, que en algunos casos no pasa de reyerta, pero que en muchos otros adquiere el carácter de auténtica batalla.

Por estas razones, creo que habría que comenzar a pensar, dentro de esta hipotética teoría del prólogo, el lugar que ocupan prólogos y prologuistas dentro de la modernidad.

Desde esta perspectiva me propongo releer dos textos que operan como prólogos de obras fundacionales en la escritura latinoamericana: *Azul...* de Rubén Darío y *Trilce* de César Vallejo. Me refiero a las dos "Cartas Americanas" de Juan Valera, publicadas por primera vez en *El Imparcial* (Madrid, 22 y 29 de octubre de 1888), que en ediciones posteriores a la de 1888 reemplazan el prólogo de Eduardo de la Barra en la presentación de *Azul...*, y la "Noticia" de José Bergamín que prologa la segunda edición (Madrid, 1974, pp. 211 - 215) de *Trilce*. Ambos textos introductores tienen zonas de coincidencia: dos españoles presentan obras de latinoamericanos; en ambos casos no se trata de la presentación de una obra al público en general, puesto que las obras ya habían sido publicadas, sino que se trata de su introducción en el público español.

Azul... asoma en el panorama de las letras en lengua española cuando ya se había producido un enorme desgaste a causa del callejón sin salida en el que se desembocara por un malentendido respeto a la tradición. Darío representa lo "nuevo", y lo asume desde un parricidio: por darle la espalda a la tradición, por la reformulación de la lengua literaria suprimiendo las fronteras que la asfixiaban. La escritura dariana convoca "lo nuevo" desde lo original y terminará siendo lo raro.⁽²⁾

A esta altura de nuestra exposición, conviene repasar los conceptos de Adorno en "Filosofía de lo nuevo":⁽³⁾

Nuevo es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal, y esta medida sirve de ratificación del principio burgués de

2. Sobre este aspecto, consúltese el trabajo de Noé Jitrik, "El sistema modernista o rubendariano", en Juan Schulman (ed.), *Nuevos Asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987, p. 51 - 61.

3. Theodor Adorno "Filosofía de lo nuevo", en *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983, p. 36.

arte. Por eso, lo moderno, cuando se articula racionalmente (...) adquiere el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte.

La tradición es atacada y corre el riesgo de sucumbir: Valera advierte, no sin disgusto, los embates de esta escritura potente y despliega todo el poder que su situación le adjudica con el objeto de absorber la novedad de Azul..., neutralizándola. Despliega, entonces, el tablero y señala el lugar de la partida: el rey blanco se sienta en su sillón académico, el encuentro se juega en España, el tablero será la tradición.

Construye su estrategia repeliendo sistemáticamente todo avance de Darío. Valera abre con una frase que divide las aguas y ahonda las trincheras: "Todo libro que desde América llega a mis manos excita mi interés y despierta mi curiosidad". ¿Interés y curiosidad por lo nuevo? No. Ambos sentimientos se ven sofocados por la filiación francesa del título. A lo francés, opondrá Valera la tradición, representada en las máximas aristotélicas, para establecer claramente una paternidad greco-latina, que le pertenece.

Si cabe alguna duda respecto de lo que significa esta frase apertural acerca de cuál es su postura respecto de las letras americanas, bastaría avanzar en la lectura, para comprobar cómo con una misma finta verbal y el gesto perdonador, excusa una hipotética bastardía en la escritura dariana, negándole una nación, una historia y una lengua que puedan servirle de referentes:

Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense. Ni puedo exigir de usted que sea literalmente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico.(4)

Construye, entonces, la contrafigura en esta logomaquia: Darío es el inteligente joven pseudocosmopolita que se enfrenta al poder refrendado por el Estado y La Lengua. Sin este respaldo, lo nuevo dariano queda naufragando entre el chic y la moda leídos como un tic de la extrema juventud de Darío.

Valera edifica su último bastión: se lanza a diseñar el panorama moderno de la oposición entre ciencia y religión. Advertido el proceso de desmiracularización del mundo, o si se prefiere, su secularización, y sus nefastas consecuencias en la literatura --Azul... es un ejemplo privile-

4. Juan Valera "Carta-Prólogo", en Rubén Darío, *Azul...*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 11 - 12.

giado,⁽⁵⁾ Valera adopta el partido divino. Así termina de delinear su propio lugar de enunciación: está situado en la zona en la que el peso social de la escritura está asegurado por las instituciones (Iglesia y Estado).⁽⁶⁾ Representa un modelo: el letrado que se extingue.

El toque final que incorpora para armar la figura de su oponente será el de blasfemo, condición que ejemplifica al leer trunca "Ananke", y que le sirve para enarbolar la última bandera:

El pesimismo como remate de toda descripción de lo que conocemos, y la poderosa y lozana producción de seres fantásticos, evocados o sacados de las tinieblas de lo incognoscible, donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas.⁽⁷⁾

A pesar de todo lo expuesto, la crítica ha leído históricamente estas cartas como un elogio, no son tal, y menos aún para este primer Darío: prueba de ello es la urgencia que le provocaran para evitar su publicación en Chile, pero Narciso Tondreau se le adelanta.⁽⁸⁾ Si un elogio parte de ellas, está implícito en el hecho de que este joven obliga a desplegar al académico español una muestra excesiva de su poder, lo que nos habla de la estatura de su oponente. Si Valera concede expresamente algún valor a Azul... es como prerrogativa de su lugar de enunciación, de la monolítica imagen que construye para sí mismo: se permite el lujo del padre que reconoce los esfuerzos del hijo aplicado, está bien el impulso, pero hay que orientarlo en un sentido correcto.

Es por todo esto, que a pesar del carácter introductor de las cartas, no solicita indulgencia, las otorga, pues se eleva, como letrado, al rango de guardián de la tradición. Se permite cumplir las funciones de censor, aunque su discurso se construye desde la nostalgia de la pérdida de reino; y se adelanta a muchos argumentos del 98 contra el modernismo, de esa generación que significativamente elige datarse con el año de la liquidación de los últimos restos del poderío colonial español.

Más de cuarenta años después, cuando parece superada la imagen del letrado, Bergamín acude a argumentos similares a los de Valera para presentar Trilce. También comienza por dividir las aguas: del lado de América queda

5. Rafael Gutiérrez Girardot, señala estas cuestiones en **Modernismo. Supuestos históricos y culturales**. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 18 - 20.

6. Cf. Julio Ramos **Desencuentros de la Modernidad en América Latina**. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

7. Cf. Gutiérrez Givardot, *op. cit.*, p. 19.

8. Cf. Ernesto Mejía Sánchez (ed.), en Rubén Darío. **Poesía**. Biblioteca Ayacucho, 1986, T.

un público sordo a la poesía tríflica. España, por su parte, se debate en un panorama literario escindido. Por un lado está el creacionismo, con Huidobro a la cabeza, que se opone a la poesía "radical" española: Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pedro Salinas. En el pasado queda el modernismo "ese gran vehículo armonioso de la peor pacotilla literaria pseudofrancesa".⁽⁹⁾ Aquí, asoma la poesía vallejiana cuya cualidad esencial es "su arraigo idiomático castellano",⁽¹⁰⁾ cualidad más valorada aún por legar su poesía desde América.

Una vez más entra a operar un concepto de literatura entendido como expresión de un territorio político, España, prejuicio que lleva a la creencia de que toda poesía en lengua española deberá ser española, o no ser nada. Desde esta perspectiva, "lo nuevo" tríflico pone a Bergamín en la encrucijada de incorporarlo al corpus literario español o desecharlo. Y así como el "galicismo mental" de Darío se torna el primer argumento de descrédito en boca de Valera, el arraigo idiomático español es la carta de ingreso de Trilce.

Pero la "Noticia" de Bergamín se debate entre dos polos: no puede posicionarse ante el "no saber" del paria Vallejo, y recurre a fórmulas de justificación. El cuerpo de Trilce escapa a las estrategias de legitimación de que Bergamín dispone. La falta de recursos para absorber las diferencias entre el discurso poético tríflico y las poéticas vigentes en España, lo lleva a elaborar una metáfora básica sobre la que construye la "Noticia: la poesía de Trilce es la de "un niño que grita".

"Lo moderno" -y volvemos a Adorno- "es arte por imitación de lo endurecido y de lo extraño y así se hace elocuente, no por la negación de lo que ha quedado mudo"⁽¹¹⁾ Toda esta recuperación de lo endurecido en Trilce despierta en Bergamín el siguiente comentario: "La poesía de Trilce es seca, ardorosa, como retorcida duramente por un sufrimiento animal que se deshace en un grito alegre o dolorido, casi, salvaje".⁽¹²⁾ Al leer exclusivamente desde España, Bergamín no puede colocar la escritura de este latinoamericano en el contexto histórico-social y cultural europeo; está imposibilitado para remitir ese "sufrimiento histórico" que en Europa había sido articulado por Hegel, Kierkegaard y Nietzsche, esto es, el del Nihilismo o la "muerte de Dios".⁽¹³⁾ Esta imposibilidad lo conduce a pensar en el par polar de "lo salvaje" frente a "lo racional". Construye, entonces, una contrafigura para la poesía Vallejo en torno a la poesía de Rafael Alberti. En ella "la razón es una pasión como en

9. José Bergamín. "Noticia", en Julio Ortega (ed.) César Vallejo, Madrid, Taurus, 1974, p. 212.

10. Ibid. cit., p. 211.

11. Op. cit., p. 36.

12. Op. cit., p. 213.

13. Rafael Gutiérrez Girardot "Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo", en Américo Ferrari (Coord.) César Vallejo. Obra poética. Madrid. UNESCO, 1988, p. 535.

la filosofía aristotélica y escolástica"⁽¹⁴⁾ Aristóteles, desde luego, era inevitable.

Una vez reconocida la poesía trífica, los elementos que la componen se dilucidan a partir de los rasgos que Bergamín adjudica a esa "radical poesía española"; de su lado se alinean la razón y la espontaneidad de su lenguaje originario, mientras que a la poesía Vallejo le corresponden lo ingenuo y lo salvaje.

Desde esta perspectiva, es lógico que le niegue status literario a **Trilce** porque es "poesía que no es literatura; que no está escrita en letras muertas, que no es letrada o no está literaturizada todavía".⁽¹⁵⁾ Con este comentario, Bergamín termina de construir un lugar de enunciación: instalado del costado de la literatura, se siente autorizado para establecer el espectro que va de la literatura y lo letrado a lo iletrado, lo que distingue lo oral de lo escrito, y el grado máximo de la oralidad es el grito. Desde estas categorizaciones es coherente la metáfora que sintetiza la escritura Vallejo: un grito salvaje de poesía recién nacida.

Sin la estabilización de una categoría clara de "lo nuevo" para armar su discurso crítico, tanto Valera como Bergamín apelan a términos aproximativos que desnudan una fisura esencial: "joven" o "infantil", la escritura latinoamericana se les manifiesta como profundamente ajena, extraña, distinta. Al remitir la autoridad de la institución literaria a poderes en crisis, desembozan las íntimas crisis de sus matrices teóricas.

En ambos casos parecen no advertir la situación del poeta en la modernidad, situación claramente anunciada por Martí en otro prólogo memorable, el "Prólogo al poema del Niágara de Pérez Bonalde" (1882): en estos tiempos, el escritor es un guerrero solitario sin ejército ni respaldo.⁽¹⁶⁾

Prólogos, prefacios, pretextos: ¿son acaso un género subsidiario del brindis? La modernidad los presenta como una vigilia de armas. La 'Noticia' de Bergamín dramatiza la angustia del literato ante un canon que sucumbe; las cartas de Valera son el más acabado documento de la lucha del letrado ante la modernidad.

(Universidad Nacional del Comahue, Argentina)

14. Bergamín, op. cit., 213.

15. Ibid., p. 214.

16. Ibid., p. 213.