

## **Modernismos globales y guerra**

**Mariano Siskind**

Harvard University

En *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), el rizomático relato de la expedición militar que encabezó Lucio V. Mansilla (1831-1931) para reunirse con el Cacique Mariano Rosas y negociar un tratado de paz entre la nación ranquel y el Estado argentino, Mansilla evoca recuerdos recientes de sus días como capitán del ejército argentino en la Guerra del Paraguay (1864–1870).<sup>1</sup> En la medida en que los relatos autobiográficos y de viaje de Mansilla transgredieron y desplazaron los límites formales e institucionales de la literatura argentina del siglo XIX, y tematizaron la modernidad descentrada de su propia subjetividad afectada e irónica, la escritura de Mansilla puede ser considerada como una articulación particular e idiosincrática de esa pulsión estético-política, global y asincrónica reconocible en el deseo de experimentación formal, en la fetichización de la novedad, y en la desestabilización (o, mejor, la dislocación, y el desplazamiento radical) de tradiciones e instituciones que la crítica académica anglosajona identifica con el nombre de modernismo, o en realidad, *Modernism*. A partir de su marcada deliberación experimental, *Ranqueles* (así como tantos otros textos de Mansilla) puede leerse, al mismo tiempo, como el gran momento argentino de ese

---

<sup>1</sup> La versión original de este ensayo fue publicada en *A New Vocabulary for Global Modernism*. Eric Hayot y Rebecca Walkowitz, eds. New York: Columbia University Press, 2016. Para este dossier reescribí varias secciones del ensayo original a partir de la excelente traducción de Mauro Lazarovich (¡muchas gracias, querido Mauro!).

modernismo global unificado en la voluntad de desestructurar toda la institucionalidad y los protocolos de significación que ordenaban el campo literario como totalidad estético-política, y como su descentramiento geopolítico, su des-provincialización. Para Mansilla, la Guerra del Paraguay representó un reservorio de *eventos narrativos* que siguió explotando durante las cuatro décadas siguientes. Acá quisiera concentrarme en uno de estos, uno de los más famosos y analizados que funciona como una suerte de *puesta en abismo* marcial: el narrador intenta combatir el tedio y la fatiga de la larga, dilatada e inútil expedición militar al encuentro del cacique ranquel contando historias de otra expedición militar que él recuerda también plagada de tiempos muertos, espera y aburrimiento entre (y a veces durante) los combates directos. Mansilla cuenta que en Tuyutí, antes de la batalla que sucedería en 1866, experimentaba con formas de interrumpir la espera, la rutina, “la igualdad de la vida”:

Esta necesidad es tan grande, que cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa: las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía? Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés. Es un efecto curioso para la visual, y un recurso al que te aconsejo recurras cuando te fastidies, o te canses de la igualdad de la vida, en esa vieja Europa que se cree joven, que se cree adelantada y vive en la ignorancia (51).

La doble inscripción de la guerra, de la memoria de una guerra plegada dentro de otra campaña militar, evoca y disloca un mundo trastornado por el conflicto armado. La representación y la performance de su *ennui* bélico—el intento de desplazar el sentido de un mundo vital (*Lebenswelt*) cooptado por la guerra—es un buen punto de partida para reflexionar sobre la tensión constitutiva de los modos en los que la literatura modernista (de nuevo: *Modernist* en el sentido estrictamente anglosajón del predicado que, entonces, le calza bien a Mansilla) procesa la experiencia de la guerra como forma social y estética de una dislocación al mismo tiempo traumática y culturalmente productiva. Por un lado, tenemos la pulsión cosmopolita propia del modernismo en el despliegue global que el shock de la guerra intensifica (insisto: modernismo global como la ubicuidad de una deliberación experimental que nombra el significante *Modernism*). Una pulsión cosmopolita que inscribe una variedad de prácticas y agencias estéticas particulares y más o menos locales en relación con el horizonte imaginario de comunidades artísticas transculturales, al mismo tiempo constituidas y desestabilizadas por una serie de expectativas políticas, afectivas, éticas, estilísticas y tonales. Esta serie

de expectativas es la que hizo posible, a su vez, la emergencia de un campo asimétrico y desigual de intercambios, atribuciones, traducciones, importaciones, apropiaciones y malentendidos, digamos, modernistas (Berman, *Modernist Fiction*; Walkowitz, *Cosmopolitan Style*; Lyon, “Cosmopolitanism and Modernism”; Siskind, *Cosmopolitan Desires*). Por otro lado, la guerra amenaza con disolver esta configuración geomodernista/cosmopolita del mundo, cuya espacialidad universal, imaginada como totalidad abierta, lisa y disponible, ofrecía a los modernistas de todas las latitudes un horizonte de experimentación constituido por prácticas, perspectivas y materiales marcados por la violencia de la guerra. Una idea de experimentación que dependía de la capacidad de los modernistas de procesar la interpelación ética y estética de la guerra como forma y mediación de la estructura social y política que determinaba la historicidad de sus experimentos estéticos y la dislocación de los límites institucionales y morales del arte.

Me interesan los modos en los que las formas estéticas modernistas se abren y se exponen a la experiencia de la guerra, cuya marca más evidente es la disrupción y el quiebre del orden general de significación. Si Edward Said afirma que “las dislocaciones y desplazamientos formales propios de la cultura modernista, y especialmente su ironía... siempre incurren en una respuesta a las presiones externas que el *imperium* ejerce sobre la cultura” (297-296), lo mismo puede decirse sobre el peso de la experiencia y de los imaginarios de la guerra en sus mediaciones tonales y formales. El problema es que las tradiciones críticas del modernismo (tanto en el mundo académico anglo como en el hispano) están atrapadas en *corpora* literarios demasiado estrechos, especialmente cuando se trata de comprender las interacciones entre la experimentación literaria y las guerras mundiales. Por eso, en la segunda parte de este ensayo, voy a enfocarme en la Primera Guerra Mundial para intentar desprovincializar la manera en que la tradición crítica (principalmente anglófona) ha pensado a la guerra como una de las experiencias y relaciones sociales centrales en la significación estética de la geopolítica modernista.

El abordaje de los modernismos globales desde una perspectiva comparada comienza con la pregunta por la diferencia cultural, por la distancia y la proximidad entre las distintas series de escrituras sobre las guerras mundiales: ¿cómo entendemos el privilegio que la tradición crítica del modernismo concede a las escrituras británicas, francesas, alemanas y norteamericanas (y algunas veces también italianas) sobre la Gran Guerra, frente a los archivos latinoamericanos, asiáticos y africanos, olvidados y casi por completo inexplorados? Creo que esa preeminencia depende de una ficción de proximidad objetiva respecto de los cadáveres esparcidos por los campos de batalla de

Lieja, Verdún o Galípoli; o para decirlo de otra manera, depende de la naturalización (y reproducción discursiva) de una relación de contigüidad esencial y estable entre los países de Europa Occidental y la representación cultural del momento original, fundacional, del horror de la Primera Guerra, que a su vez alimenta la suposición acrítica de que la inversión afectiva en estos países está mediada por imaginarios, tradiciones y procesos de memorialización nacionales. Quizás aún más importante que la exclusión de nuevos textos sobre el conflicto sea el hecho de que esta hegemonía crítica pasa por alto la compleja construcción de una proximidad afectiva que es constitutiva de toda escritura de guerra, independientemente de la distancia geográfica y la lealtad nacional respecto de los escenarios de sufrimiento y muerte. El enfoque comparativo que propongo traza nuevas cartografías en las que las intervenciones modernistas sobre la guerra son reorganizadas de un modo que prescinde de la mediación de lo nacional, y opera una redistribución geopolítica de la valoración y la experiencia afectiva de la distancia y la proximidad global que separa y acerca a los discursos éticos y estéticos sobre la guerra articulados desde diferentes lugares del mundo respecto de la realidad irreductible de millones de cuerpos desparramados en los campos de batalla. Desde esta perspectiva, entonces, la relación entre las intervenciones metropolitanas y marginales sobre la guerra tiene que ser repensada en función de su diferencia geomodernista, esto es, como respuestas diferenciales a la demanda universal ética y estética que plantea la escala inédita de violencia y muerte de la Gran Guerra.

Creo que la escena de Mansilla en el campo de batalla de Tuyutí prefigura esta dinámica de *creación y disolución (making/unmaking)* del mundo cosmopolita del modernismo en medio de la guerra. Compuesta como una carta dirigida a su amigo el chileno Santiago Arcos, quien estaba viviendo en París en ese momento, *Una excursión a los indios Ranqueles* sutura la brecha geomodernista entre Francia y Paraguay y reinscribe el *ennui*, que Baudelaire había cifrado como una condición moderna generalizada, en el contexto de la Guerra del Paraguay. El *ennui* de guerra de Mansilla no se refiere a la “abstinencia patológica causada por el shock repetitivo de los proyectiles” sobre la que escribió Carl Krockel en el contexto de la Primera Guerra Mundial (15), y que Sigfried Sasoon tematizó en su poema “Survivor” (1918). Su *ennui* apunta, en cambio, al fragmento de Baudelaire, “Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer, / mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen: / ¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” (“El viaje” 224). Mansilla traduce el sentido del *ennui* de Baudelaire—una relación estética traumática con la modernización urbana burguesa—a la gramática del campo de batalla, donde su apatía afectada, artificial y transgresora reescribe la excepcionalidad

del evento de la guerra en un discurso sobre la misma condición repetitiva e insoportable de la vida cotidiana (“todos los días la misma cosa”) que aparece en el poema de Baudelaire. Estas traducciones y resignificaciones son reveladoras menos como provocaciones conrariantivas que como estrategias de creación y dislocación de mundo que son constitutivas de la ambivalente relación discursiva que establece el modernismo con las instrumentalizaciones políticas y sociales de la violencia. Estos usos de la violencia originan condensaciones simbólicas e imaginarias capaces de producir tanto los mundos en sí mismos, como las condiciones en las que las estructuras de significación que originan esos mundos son amenazadas.

En el caso de Mansilla, la relación de contigüidad que él crea entre la sensación de hastío, de irritante fatiga en el campo de batalla, entre las trincheras y los enemigos, y el *ennui* que proyecta en su amigo Santiago Arcos en París, marcado por la monotonía burguesa y la invariable mediocridad (“la igualdad de la vida, en esa vieja Europa”) produce un mundo, una forma del mundo. París, el significante maestro del *ennui* del *dandy* para argentinos y latinoamericanos, vía Baudelaire y Arcos, produce un extrañamiento modernista comparativo y transcultural de la Guerra del Paraguay, y estructura alrededor de Tuyutí el *worldling* que produce el texto. No sólo como un ejercicio lúdico de extrañamiento y desfamiliarización (como ha sido leído habitualmente) sino como la inscripción de la guerra sudamericana y de la subjetividad estetizada de Mansilla dentro de un campo global de significación modernista. Como sugiere Mary A. Favret, la incertidumbre e inestabilidad epistemológica constituyen “la textura misma de la mediación en tiempos de guerra, de los tiempos de guerra en tanto mediación” (5). La escritura modernista de la guerra se inscribe siempre en la particularidad cultural y territorial de los escenarios en los que la violencia es experimentada de forma más inmediata como una relación social concreta. De la autofiguración de Mansilla en Tuyutí dirigida a su amigo en París emerge un mundo modernista que cobra forma a partir de la mediación global que en este ensayo llamo “diferencia geomodernista” y de los experimentos estéticos que la visibilizan.

Por otro lado, y en tensión con este *worldling*, cuando Mansilla se sube al precario merlón de la batería y mira la guerra “patas arriba”, al revés, entre sus piernas, desarma el insoportable ordenamiento del mundo en guerra, invirtiendo los significantes visuales de la experiencia traumática de proximidad para con la masacre que tiene lugar a su alrededor. Y al mismo tiempo, socava la consistencia de su propia representación estetizada de *dandy* apático. Si en un primer momento Mansilla hace visible la relación global y diferencial que da forma a un mundo modernista, la

dislocación del orden de significación que produce su inversión dirige nuestra atención a la voluntad de subversión, desestabilización y destrucción que es también constitutiva del modernismo, y particularmente del modernismo como respuesta a una interpelación bélica. *El modernismo como voluntad de dislocación estética*: vistos a través de la deliberación y el deseo de que el arte desestabilice todo (instituciones, prácticas, valores, principios de organización estructural), los modernismos globales abren un espacio de experimentación históricamente situado productivamente relacionado con las exploraciones no-melancólicas de la pérdida de una noción fuerte del sentido y direccionalidad de la historia en contextos marcados por la erupción traumática de la guerra, y de la consecuente imposibilidad de una experiencia del mundo como totalidad de sentido transparente idéntica a sí misma. Si, como afirma Ernesto Laclau, “una totalidad social que carece del espejo de su propia representación es una totalidad social incompleta y, en consecuencia, no es una totalidad social en absoluto” (85), la dislocación del orden general de significación que introduce la guerra crea las condiciones para pensar la experimentación formal del modernismo en el espacio liminal en el que el sentido y su negación se rozan, se solapan y se tensan, frente a la imposibilidad de la representación del conflicto como mediación de la totalidad social. Lo mismo sucede en este período con el psicoanálisis: el ensayo de Freud “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915) se ocupa íntegramente de esta experiencia de dislocación social y subjetiva ocasionada por el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Las primeras dos décadas del siglo XX fueron un período prolífico en guerras coloniales y en formaciones artísticas muy diferentes entre sí pero todas marcadas por una pulsión experimental y por su fetichización de lo nuevo, que las historiografías disciplinarias designan, según el caso, con predicados modernistas o con significantes que las inscriben en la jurisdicción de las vanguardias históricas (voy a volver sobre las tensiones que introducen los mandatos taxonómicos de la crítica respecto de la necesidad de conceptualizar la diferencia entre vanguardia y modernismo/*Modernism* en la última sección del ensayo). Durante estas décadas, la literatura elaboró la experiencia de dislocación radical del orden de significación que produjeron estas guerras en términos autorreflexivos como una exploración de los efectos que esta crisis del sentido y la función del arte tuvo (estaba teniendo) en la historicidad y materialidad de sus propias formas, técnicas, perspectivas y archivos. Los modernistas se ocuparon de desconfigurarlos y reinventarlos modulando con euforia o con resignación la pulsión estética generalizada que se hacía cargo de la necesidad de hacer el duelo por los mundos

sociales que la violencia política y militar estaba destruyendo, o de reconstruir esos mundos, aunque ahora en un sentido opuesto a los valores liberales predominantes en las instituciones culturales que albergaban a los modernistas (Sherry 2003).

Las experimentaciones y subversiones modernistas tendieron a vaciar la especificidad histórica del sufrimiento concreto y del éxtasis nacionalista generados alrededor de ciertas guerras y convulsiones sociales, para transformarlos en un tropo que indicaba un deseo de revolución artística, rompiendo con el pasado y llamando a la destrucción violenta de la frontera existente entre las esferas estética y extra-estética, frontera que el radical cambio de sensibilidad ocasionado por la guerra estaba volviendo obsoleta. El “Manifiesto Futurista” de 1909 de Filippo Tommaso Marinetti es quizás el caso clásico de esta forma de *euphoria belli*. Marinetti define el programa del movimiento al invertir la famosa sentencia de Clausewitz que dice que “la guerra es la continuación de la política por otros medios”. Para Marinetti, la práctica artística es la continuación de la guerra en el campo cultural: “Nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo...La poesía debe ser un violento asalto contra las fuerzas desconocidas... Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—...Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, las academias de todo tipo, combatir al moralismo, al feminismo, y a todas las cobardías oportunistas y utilitarias” (129-131).

*La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) (*Prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*) de Blaise Cendrars está lejos de exaltar a la guerra como relación social fundante de la vida moderna y de los nuevos horizontes estéticos, como propone la fantasía futurista de Marinetti (compartida en vísperas de la Primera Guerra Mundial por modernistas como Robert Musil, Thomas Mann o Apollinaire, quien poco después, en 1915, se arrepintió de su entusiasmo inicial). El poema de Cendrars se publicó como un *anti-libro* (o “*livre simultané*” [libro simultáneo]), como lo llamaba él, haciendo referencia a la interacción de su texto con las plantillas pictóricas que Sonia Delaunay-Terk pintó para intervenirlo. Un anti-libro, entonces, de dos metros de largo, vertical, en forma de acordeón y desplegable, en el que se narra el viaje de un “mauvais poète” adolescente que va desde Moscú hasta Harbin en China a través del paisaje devastado por la Guerra ruso-japonesa de 1904-1905; una geografía transnacional marcada por el impacto de la guerra en la subjetividad migrante del yo poético.

El poema de Cendrars está estructurado alrededor de una tensión formal que define la experiencia de la guerra en el poema. Por un lado, el efecto de linealidad diacrónica que surge de la decisión de leer el poema como un discurso continuo, sin pausa; su materialidad objetual desplegada imita la extensión del largo y opresivo viaje

a través de la sangrienta estepa de Rusia y Mongolia. Por el otro, los pliegues de este *no-libro* con forma de acordeón y los arbitrarios cambios en la topografía recrean, de manera deliberada, la experiencia de dislocación, fragmentación y discontinuidad. Un efecto, a la vez, exacerbado por el ritmo irregular de un poema constantemente interrumpido por imágenes de guerra, muerte y sufrimiento: “tronaba el cañón, era la guerra / El hambre el frío la peste el cólera / Y las aguas fangosas del Amor arrastraban millones de carroñas” (21). Estas violentas interrupciones de la temporalidad lineal del avance del tren hacia el Este reduplican el colapso de la poeticidad del lenguaje que deviene en un balbuceo afectuoso que infantiliza a la acompañante-amante: “Jeanne, Jeannette, Ninette, chichí, chitón, tetita / Mimí mimor pichoncita mía mi tesoro / Nonó arorró / Yuyú popó / Cosita corazoncito” (39-41). La fragmentación del desplazamiento (por la estepa siberiana, por la página) produce una dislocación de la autorrepresentación del sujeto poético, ahora perdido en un universo asfixiado por la guerra, así como de la condición de posibilidad de la poesía misma, desestabilizada en su función redentora entre cuerpos enfermos y famélicos apilados al costado de las vías del tren: “La locura recalentada brama en la locomotora / La peste el cólera se levantan como brasas ardientes en nuestro camino / Desaparecemos en plena guerra como en un túnel / El hambre, el hambre puta, se aferra a las nubes en desbandada / Y esparce su estiércol de batallas en montones pestilentes de muertos” (33). Se trata de la crisis ético-política y formal entre la poesía y la guerra como forma social; una crisis que “anticipa a la Gran Guerra de forma ominosa” (Perloff 156).

De hecho, a pesar de las muchas guerras que se pelearon, que fueron escritas y reescritas alrededor del mundo desde el último cuarto del siglo XIX y hasta la Segunda Guerra Mundial, la tradición crítica concuerda en que ningún conflicto está tan inextricablemente ligado a los imaginarios estéticos modernistas como la Primera Guerra Mundial, la cual “produjo una profunda disrupción en los sistemas de valores predominantes y de ese modo abrió un espacio en el tiempo cultural en el que la experimentación artística radical sería promovida” (Sherry, “The Great War and Literary Modernism,” 113). La especificidad de la Gran Guerra de 1914-1918 y su lugar preeminente en el discurso de la modernidad—su forma “fenomenológica y ontológicamente discontinua respecto de los modos anteriores de hacer la guerra” (Norris 16)—han sido explicados a partir de las particularidades históricas del trauma social que produjo y de su siniestra novedad: la magnitud del sufrimiento ocasionado; la movilización de economías enteras puestas al servicio del esfuerzo de guerra; la novedosa aplicación de tecnología moderna para el exterminio masivo (el submarino,



el aeroplano, el tanque, las granadas, los morteros, el gas mostaza, las radios militares, los visores para localizar artillería, la ametralladora); y la conceptualización discursiva del conflicto como una “guerra total”, definida por la abrumadora omnipresencia de su registro en todos los ámbitos sociales y subjetivos, y por la disolución de la frontera entre los combatientes y las poblaciones civiles al punto de que ningún habitante de las naciones beligerantes vivió o trabajó por fuera del esfuerzo de guerra (Mieszkowski 213-214).

Independientemente de si estos fenómenos eran realmente nuevos, y más allá de las determinaciones específicamente euro-coloniales del conflicto real, la naturaleza global del evento se reveló en distintos campos culturales alrededor del mundo. La proliferación de compromisos marcadamente locales con la guerra estaba directamente conectada con episodios y relaciones políticas y culturales particulares y contingentes; y, al mismo tiempo, esos mismos discursos locales sobre la guerra articulaban imaginarios universalistas respecto de la crisis global de la modernidad. Estos discursos universalistas (generalmente formulados en un tono defensivo y resentido, siempre al borde de la autojustificación) se agrupaban alrededor de la representación de una inminente amenaza a la “humanidad toda”. Pero a pesar de este vasto archivo de intervenciones globales sobre la guerra, que permanece en gran medida inexplorado, la crítica académica del modernismo, sostenida por una mayoría de especialistas en literaturas anglófonas, continúa enfocándose en la especificidad provincial de la relación entre el Atlántico Norte y la Gran Guerra porque, según uno de estos críticos, “el registro específicamente británico de la guerra sigue siendo el más popular, el más poderoso y emotivo” (Sherry, “Introduction”, 8).

Tomo la idea de que el discurso de la crítica provincializa la Primera Guerra Mundial de Dipesh Chakrabarty y su intento de erosionar el presunto privilegio ontológico de las experiencias hegemónicas de la modernidad (y, en este caso, de los imaginarios modernistas de las guerras mundiales) a fin de abrir la posibilidad de escribir historias plurales y *geomodernistas* sobre la relación entre guerra y cultura. La perspectiva global socava la pretendida universalidad de la postulación de una relación orgánica entre, por un lado, los modos en los que los *corpora* modernistas más remanidos (el británico, el francés, el alemán, el norteamericano y en algún sentido, el italiano) procesan las dimensiones simbólicas de la Primera Guerra Mundial y, por otro, las culturas nacionales concebidas de manera homogénea, instituidas como horizonte de significación de los textos. En otras palabras, la insistente naturalización en las interpretaciones de la tradición crítica de la determinación nacional del sentido de las

intervenciones discursivas del arte en la interrogación de la guerra como relación social. La tarea sería entonces desprovincializar la Gran Guerra. Necesitamos entender—más allá de la inmediatez localizada del dolor incalculable causado por las muertes e injurias sufridas en el plano nacional—la mundialidad de las guerras mundiales en función de sus articulaciones discursivas concretas en un campo cultural global que se torna visible en las reinscripciones, traducciones e intervenciones modernistas que articulan los registros locales y mundiales de la experiencia de la guerra como crisis civilizatoria. Y necesitamos entender también que estas reapropiaciones simbólicas locales y desplazadas están marcadas por representaciones afectivas muy diferentes de la distancia y proximidad que separa sus lugares de enunciación respecto del escenario bélico, y por las temporalidades asincrónicas que estructuran el campo de relaciones globales que constituye a esos lugares de enunciación respecto de la guerra en tensión con el horizonte simbólico de la nación.

Una pregunta global por la experiencia modernista de la Primera Guerra Mundial (en línea con *Race, Empire, and First World War Writing* de Santanu Das—aunque la perspectiva postcolonial limita mucho más de lo que abre en relación con la posibilidad de pensar la Gran Guerra desde América Latina) reclama nuevas líneas de investigación que recuperen nuevos archivos de escrituras modernistas, cuyo lenguaje, estructura e intención hayan registrado la dislocación radical de una guerra cuyo impacto histórico produjo reordenamientos morales y estéticos alrededor del mundo. No se trata de simplemente incorporar textos de escritores modernistas marginales hasta ahora desconocidos, textos que pueden correr el riesgo de ser vistos apenas como imitaciones degradadas de sus equivalentes europeos a causa de la falta de participación directa de sus países en el conflicto armado y de la distancia afectiva respecto de la tragedia de la guerra, siguiendo una lógica del suplemento (Derrida) que reproduciría la hegemonía de un corpus modernista y vanguardista fosilizado y restrictivo (de Pound, Eliot, H.D., Ford, Woolf, D.H. Lawrence, y Wyndham Lewis a Apollinaire, Proust, Marinetti, D'Annunzio, Jünger, Mann, Zweig, E.E. Cummings, Hemingway y Dos Passos, entre otros).

Sin lugar a dudas, la tarea de desprovincializar la experiencia de dislocación producida por la guerra, de analizar los modos en los que los modernistas de distintas latitudes desplazaron y resignificaron la guerra, tiene que ser un proyecto colectivo que podría incluir un análisis del modo en que los cronistas modernistas Liang Qichao y Shao Piaoping produjeron una reinención vernácula de los protocolos del género periodístico, la prosa poética y la provocación panfletaria, para subrayar la importancia

de la guerra para la causa reformista en China y presentarla en relación con una demanda vernácula de cambios políticos y culturales radicales. O la representación desplazada de la victoria y la derrota, del militarismo y el pacifismo liberal, a través de la migración de personajes japoneses en Nueva York y París en las narrativas de Shimazaki Tōson, Miyamoto Yuriko, y Natsume Sōseki, observando sus idiosincráticas apropiaciones de los rasgos formales de la novela europea moderna. O la astuta ambivalencia de Rabindranath Tagore respecto de las consecuencias que la guerra podría tener para la independencia de India. Al mismo tiempo que criticaba ferozmente la discriminación de los soldados bengalíes que participaban de la guerra como voluntarios forzados y advertía sobre las víctimas que produciría la crisis del imperialismo británico, Tagore demostraba un marcado entusiasmo por las posibilidades éticas y políticas que abría la participación de estos jóvenes luchando codo a codo con soldados británicos, para “volvemos reales de una vez por todas frente a ellos, y entonces poder reclamarles justicia e igualdad para siempre” (Featherstone 181).

Si los ensayos de Tagore sobre la guerra fueron escritos originalmente en inglés, ninguno de los textos chinos o japoneses ha sido traducido. Lo mismo sucede con la proliferación casi-infinita de escrituras sobre la guerra publicadas en diarios, revistas, publicaciones partidarias, libritos, folletos, cartas y diarios íntimos que jamás fueron recuperadas, leídas o analizadas (que, parafraseando a Margaret Cohen, que se refiere al océano infinito de folletines y novelas populares sentimentales como “the great unread” [algo así como *la inmensidad de lo nunca leído*], podríamos llamar “the great world war unread” [*la gran guerra mundial nunca leída*]) y que ojalá los especialistas en el modernismo global recuperen en un futuro cercano. En función de mi área de especialización, yo identifiqué un conjunto de poemas, novelas, crónicas, ensayos, diarios de viajes y diarios personales de modernistas latinoamericanos y españoles cuyas escrituras sobre la guerra mundial estaban motivadas por el deseo de defender la causa de los aliados (especialmente el rol de Francia y de la cultura francesa en el contexto de la guerra) y de cancelar la distancia geográfica entre sus posiciones subjetivas marginales y una civilización europea (en realidad, más francesa e inglesa que europea) de la que se consideraban interlocutores y herederos. Este corpus incluye poemas, prosas poéticas, crónicas y ensayos de Rubén Darío, Ricardo Güiraldes, Vicente Huidobro, Ramón del Valle Inclán, Salomón de la Selva, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, José Enrique Rodó, y los hermanos Ventura y Francisco García Calderón; y narrativas ficcionales de Vicente Blasco Ibáñez, Alejandro Sux, y Augusto D’Halmar.

La consecuencia más obvia de esta estrategia de desprovincialización sería el reacomodamiento de un canon de obras establecido que se ha convertido en el estándar de la investigación académica anglosajona sobre la guerra; poetas muy importantes para las historias de la literatura británica como Wilfred Owen, Isaac Rosenberg y Siegfried Sassoon podrían resultar menos relevantes en el contexto de una perspectiva global de literatura sobre las guerras mundiales. Pero tal vez aún más significativo es el hecho de que un enfoque comparativo que analice las respuestas modernistas a la propagación mundial de diferentes experiencias de guerra presupone el abandono de interpretaciones sobre obras modernistas fundamentales que no establecen relaciones de ningún tipo con las formas en las que una única nación o región cultural privilegiada (el Canal de la Mancha y el Mar del Norte) procesó los discursos públicos concretos sobre la victimización y heroización de ciertas formas identitarias. Especialmente si estas identidades culturales particularizadas son el resultado de una guerra *mundial* cuya condición, al mismo tiempo opaca y abrumadora en tanto que evento histórico-mundial (en el sentido hegeliano del concepto) reside, para los modernismos globales, precisamente en su poder de universalizar una demanda que reclama simbolizaciones estéticas diferenciales producidas en distintos puntos del planeta que permitan reconstruir una cartografía ampliada de posiciones relacionales y afectivas, al mismo tiempo distantes y próximas del escenario traumático de la guerra. La propia naturaleza transcultural de la forma modernista (o, al menos, del modernismo entendido como una pulsión experimental global y desigual) debería invitarnos a leer, como es usual, el capítulo de *To the Lighthouse* [*Al faro*] (1927) de Virginia Woolf, titulado “Time Passes”, en función de una determinación nacional inglesa como único marco de significación para pensar la relación de la novela con la guerra. El capítulo dramatiza la muerte durante la Gran Guerra (dentro y fuera del campo de batalla), como mediación estética del duelo que mantiene a la guerra, al mismo tiempo, cerca y lejos del hogar de la familia Ramsay. Lo que propongo es leer a Woolf en relación con los modos de distanciamiento estético de modernistas marginales que necesitaban negociar, en su lenguaje figurativo, su ambivalente posición como no-europeos dentro de las dislocadas cartografías globales de una guerra que reacomodó las escalas mundiales de proximidad ética y afectiva. Las simbolizaciones del amortiguado impacto de la pérdida traumática en la casa de los Ramsay han llevado a codificaciones perfectamente adecuadas y legítimas sobre las mediaciones en el registro de la guerra en *To the Lighthouse*, en términos de su especificidad de género. Por ejemplo: “Woolf presenta una visión feminista única sobre el contexto social de la guerra...su enfoque no está puesto en la acción de guerra en sí

misma sino en cómo la guerra fue sentida y experimentada desde el hogar” (Neimneh 126). Pero el mismo duelo distanciado y la misma autoexclusión de los rituales públicos de la muerte en tiempos de guerra (prominentes en tantos poemas británicos sobre la Primera Guerra Mundial—pienso en Owen y Sassoon pero son muchísimos los ejemplos), podrían ser leídos en tándem con escritores modernistas marginales, quienes percibían la inestabilidad de sus posiciones más cerca o más lejos del drama de la guerra, dependiendo de su identificación con la causa de una u otra de las facciones en conflicto y de su distancia para con la guerra en sí misma.

Por ejemplo: en agosto de 1914, impedido de hacer otro de sus peregrinajes habituales a París, Ricardo Güiraldes (1886-1927) escribió durante un mes un diario que llamó “Notas sobre la primera guerra europea”, en el que narra día a día cómo vivió desde Buenos Aires el estallido de la guerra en Europa. El diario fue publicado recién medio siglo después de su muerte y casi nadie le prestó atención o sabe de su existencia (una excepción: mi amigo Martín Kohan, que me regaló un ejemplar que consiguió en una librería de viejo de Avenida de Mayo en Buenos Aires). El diario comienza el primero de agosto y hace un balance del registro afectivo de la guerra como tragedia civilizatoria, y como reflexión sobre la historicidad desplazada de la experiencia del conflicto vivido desde lejos: “Significación inmensa en las tablas de sangre... Nunca un cataclismo igual de inmenso dolor planetario oprimió al hombre en el pasado. Jamás fue tan universal la opresión de la desgracia. Ser del siglo, ser del día, y poder en el día mismo escribir: agosto 1º de 1914” (25). Todos los días durante los siguientes treinta días, Güiraldes escribe sobre el impacto que tiene el primer mes de la guerra en la prensa, en sus amigos y en las calles de Buenos Aires. Me interesa particularmente la declaración de su pertenencia al evento histórico de la guerra (“ser del siglo”) y su voluntad de historizar, fechar, esa inscripción desplazada de la “significación inmensa en las tablas de la sangre” y la universalidad de “la opresión de la desgracia” en términos de una temporalidad compartida que borra o cancela la distancia que separa a Buenos Aires de las trincheras.

En *To the Lighthouse* Virginia Woolf explora como tema la productividad estética y traumática de la guerra en tanto forma social. Pero la radicalidad de su interrogación es formal: los vestigios traumáticos de la guerra determinan la forma de la novela dislocando y extrañando su gramática y la estructura de una narrativa empecinada en rodear el lugar del vacío, de lo que la muerte ha dejado vacante en la casa de los Ramsay que está a la vez lejos y cerca de la escena de muerte de la guerra. Desde un contexto político cultural totalmente distinto, el diario de Güiraldes delinea los contornos de una

proximidad afectiva basada en la ralentización de la temporalidad de la experiencia cotidiana de la guerra a la distancia. Güiraldes yuxtapone e intercambia las victorias o derrotas parciales del día anterior con los incidentes de su vida cotidiana en Buenos Aires, y sus denodados intentos por contribuir a la causa de los aliados participando en manifestaciones y reuniones con otros partidarios de Francia e Inglaterra. Más significativamente, el diario pone en primer plano constantemente la pregunta irresuelta por la distancia objetiva entre Buenos Aires y las trincheras del frente Occidental, en relación con la construcción política y estética voluntarista de su proximidad afectiva: “Son las once de la noche en Buenos Aires. Luego de la efervescencia de cataclismos que la ha agitado durante el día, se tranquiliza, oscura. En Europa amanece sobre la amenaza mortal de los ejércitos” (26-27); y “No tengo indiferencia pampeana” (25).

Tal vez la manera más efectiva de entender los modos en los que la literatura de guerra modernista articula y media su proximidad respecto de la guerra (destacando continuamente la dislocada brecha entre el discurso y la experiencia real de la violencia) sea leerla a contraluz del corpus más visible de ficciones testimoniales no-modernistas sobre la guerra mundial, que quisiera caracterizar como ficción moralista-testimonial. Estas ficciones moralistas-testimoniales de la guerra están escritas a partir de la ilusión de un conocimiento directo e inmediato de la experiencia de combate, la cual autoriza la construcción de su lugar de enunciación en función de una oposición binaria entre poetas-soldados y escritores-civiles; una diferenciación que se ha convertido en un lugar común de la crítica académica (Cole 25). La literatura modernista y lo que llamo la ficción moralista-testimonial presentan dos formas notablemente distintas de considerar la relación entre lenguaje y literatura, la excepcionalidad traumática de la guerra y las formas imaginarias que articulan la proximidad o distancia simbólica del conflicto.

La ficción moralista-testimonial se inscribe dentro de lo que Kate McLoughlin llama el “imperativo representacional” de la literatura de guerra, marcado por la necesidad de exhibir y reconstruir la escena bélica para ofrecerse como espacio de catarsis para públicos lectores traumatizados por la experiencia del conflicto; o, en términos más generales y abstractos, para promover la paz y contribuir (si esto fuera posible) a un sistema de valores anti-bélicos y la posibilidad de la significación social dislocada por la guerra (7). Pero junto con este imperativo mimético hay un mandato moralista de dar testimonio, de transformar a la literatura en el discurso del testigo constituido alrededor de la certeza moral sobre lo que ocurrió y cómo ocurrió y de una confianza manifiesta en la capacidad del lenguaje para acceder y transmitir “una idea

precisa del horror de esas grandes masacres” (Barbusse 17). Ningún texto cumple con esta responsabilidad moral autoimpuesta como *Le feu* [*El fuego*] de Henri Barbusse, una ficcionalización de la experiencia del autor en el frente occidental desde el inicio de la guerra hasta 1915 cuando, enfermo y exhausto, es licenciado, condecorado y reasignado a un trabajo de oficina. Ahí, durante los primeros meses de 1916, escribió una novela que representaba las condiciones inhumanas de vida y muerte de los soldados rasos en las trincheras con la intención deliberada de condenar la guerra y mostrarla como el cementerio de “los treinta millones de esclavos, lanzados unos contra otros a la guerra del barro a causa del crimen y del error” (12). El narrador es un soldado que recuerda sus días en el barro putrefacto de las trincheras acompañado por un elenco de personajes-soldados franceses que representan diferentes orígenes socioculturales y compondrían una imagen totalizante del sacrificio del “pueblo francés”—la lengua de la novela opera un pasaje que va de los distintos sociolectos idiosincráticos de cada uno de los personajes a la voz narrativa singular de un sujeto plural de enunciación, de una multiplicidad de primeras personas *típicas* de sus procedencias sociales y regionales al “nosotros” implícito que trasciende las particularidades de los condenados a la guerra para presentarlos como totalidad sufriente. Es una narrativa de realismo populista organizada alrededor de una estética testimonial de denuncia, dedicada a la construcción retórica de un efecto de inmediatez. A muchos de los textos más destacables de las antologías literarias sobre la Primera Guerra Mundial les cabe la caracterización crítica de *Le feu* de Barbusse—desde la poesía de Owen, Sassoon y Rosenberg; pasando por cierta ficción popular como la de Vicente Blasco Ibáñez en *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1916); e incluso modernistas venerados como Joseph Conrad, quien escribió un cuento sorprendentemente simplista y maniqueo, “The Tale” (Cedric Watts lo llama “moralmente afirmativo y patrióticamente tradicional” [203]), escrito para levantar la moral del público lector en el frente doméstico, alejándose de la suspensión de la certeza moral y la apertura de un espacio de ambivalencia semántica alrededor de la guerra, tal como lo había hecho en sus novelas más notables sobre la empresa colonial.

En cambio, la experimentación con la opacidad y los límites del lenguaje de las formas literarias modernistas presupone una forma completamente distinta de asimilar la dislocación del orden de significación que la guerra pone en juego. Quizás aún más importante es que estas formas modernistas están marcadas por una falta de confianza en las posibilidades de la literatura y del lenguaje *tout court* para penetrar el núcleo traumático de la guerra y representar el desmoronamiento de la creencia en los valores civilizatorios que antes sostenían a la institución literaria. Lo que está en juego en las

formas modernistas es la imposibilidad última de entender la violencia de la guerra, de trascenderla y de producir algún conocimiento a partir de ella capaz de ser acumulado, capitalizado, en función de alguna forma (moral, política, social) del progreso. La novela de Barbusse es progresista en este sentido moralista. De hecho, con la novela como herramienta política en la mano, luchó para que el estado pagara reparaciones a los veteranos de guerra (Barbusse donó las ganancias de las ventas de su obra a una organización de veteranos que él mismo había creado, ARAC, Association Républicaine des Anciens Combattants). Nada de esto sería posible sin la confianza en la transparencia de la condena moral de la guerra que está en el centro del proyecto de escritura de la novela. Por el contrario, las estéticas de guerra modernistas ponen el acento en las mediaciones de las que depende toda representación, y más bien señalan el borde poroso de la imposibilidad de dar cuenta del núcleo traumático de la experiencia de pérdida y de muerte en una escala hasta entonces desconocida, reflexionando justamente sobre los límites del lenguaje, sobre el fracaso de su capacidad mimética y sobre la posibilidad de una significación oblicua del efecto de dislocación de la guerra.

La tradición crítica ha leído la vocación formalista del modernismo a través de una noción de ruptura que es estética pero también (de manera inmanente) política ya que viene a interrumpir “los ideales burgueses de progreso racional y de la transparencia de la propia conciencia” (Nicholls 98), y como una disrupción de la modernización y racionalización “rehusándose a comunicar de acuerdo con contratos socioeconómicos preestablecidos” (Eysteinnsson and Liska 7). Pero la guerra y la convulsión social que la rodeó politizaron a la literatura modernista e inscribieron en su forma la elusiva y traumática experiencia de la violencia. Al mismo tiempo, el análisis de los modos en los que una amplia gama de prácticas estéticas experimentales lidian con el núcleo traumático de la guerra desmiente la afirmación de Peter Bürger de que existe una diferencia irreconciliable entre el modernismo y la vanguardia histórica basada en el supuesto conservadurismo fetichista de la novedad del modernismo, en oposición con la motivación revolucionaria de la vanguardia (Bürger 55). Frente a la guerra, estas diferencias históricas e institucionales están eclipsadas por la relación de contigüidad que tanto el modernismo como las vanguardias históricas establecen con la experiencia extrema de la violencia que produce la radicalización de una politización inmanente de la forma estética en la que la diferencia política, genérica y categórica que pretende establecer Bürger se desvanece.



La potencia de los efectos que produce la guerra sobre una lengua que ya no es capaz de comunicar una sustancia moral o una verdad histórica sobre el conflicto, y que debe trabajar sobre el alcance de la significación en el límite de una lengua violentamente dislocada, puede leerse en dos series de poemas relacionados entre sí de Guillaume Apollinaire y Vicente Huidobro, desde dos lugares de enunciación decididamente distintos. *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916* de Apollinaire reúne poemas de preguerra y presenta los más radicales y reconocidos experimentos caligramáticos (la sección de la “paz” aludida en el título), así como los poemas escritos en el frente, en Champagne, donde luchó como soldado de infantería hasta que sufrió una herida en la cabeza por la explosión de un proyectil en 1916 (debilitado por esta herida, murió en 1918 afectado por la gripe española). Casi todos los poemas que escribió después de agosto de 1914 se ocupan de la guerra, tanto como tema y trasfondo afectivo, como del rastro traumático que se cuele entre las grietas de la forma poética destrozada, descompuesta en las variaciones tipográficas, los silencios y vacíos, y los ángulos agudos de versos vertical y oblicuamente desplegados sobre la página, dibujados a mano, mecanografiados y descentrados.

En tensión con la construcción de una proximidad moralista respecto a la escena de guerra, los poemas de Apollinaire continuamente oscilan, se retiran de la guerra y luego se acercan estableciendo con ella un contacto afectivo próximo. Por un lado, el artificio figurativo de los caligramas en la colección produce un modo de distanciamiento, sostenido por la mimesis visual de palabras que forman objetos. Como en “La mandolina, el clavel y el bambú” [“La mandoline, l’ oeillet et le bambou”] (*Caligramas*, 135), un poema cuyas palabras dibujan los contornos de los tres objetos aludidos en el título para referirse al temblor de la tierra que, durante la batalla, suena “como una mandolina” y cuya circularidad sugiere comparaciones con el penetrante sonido de una bala hiriendo un cuerpo, pero también con una declaración de principios para el arte y el amor (“la verdad pues la razón es tu arte mujer”), una dimensión normativa de la poesía de vanguardia que aparece de nuevo en la figuración de la masacre pero ahora como una “ley de los aromas” estética; o en “2° conductor artillero” [“2e Cannonier Conducteur”] (142), donde la experiencia militar y sexualmente traumática de “toda la artillería” es representada por los contornos de un rifle fálico, y donde la rememoración nostálgica de París desde las trincheras dibuja la silueta de una Torre Eiffel erecta.

Pero antes y después de la imaginación caligramática de la colección, en la que la ambición figurativa es abandonada en favor de discontinuidades tipográficas,

estructurales e imagistas, Apollinaire conecta la distancia afectiva que él mismo abrió deliberadamente al destacar la pulsión mimética de esbozar la forma de las balas haciendo explosión, representada por los versos desfigurados, en diagonal y en posición ascendente, o por soldados ciegos bajo la lluvia y “la luna líquida de Flandes”, con sus versos rotos en sílabas dispuestas como corrientes de agua (“Algodón en los oídos” [“Du coton dans les Oreilles”], 251). Los poemas no-caligramáticos exploran en cambio las posibilidades de la cercanía como intimidad en condiciones de guerra, o más bien la potencialidad del lenguaje poético para explorar las condiciones afectivas de una subjetividad que emerge en el frente de batalla, perturbada y desplazada por la experiencia concreta, próxima de la muerte, más que por interpelaciones moralistas abstractas que busquen instrumentalizarla: “Y sus rostros estaban pálidos / Y sus sollozos se habían quebrado / Como la nieve de puros pétalos / O bien como tus manos sobre mis besos / Caían las hojas de otoño” (“La marcha” [“Le Départ”], 255). O el extrañamiento de la guerra a través de las imágenes proto-surrealistas: “Es o no una artillería la botella champañesa... Buenos días soldados botellas champañesas en las que la sangre fermenta” (“El vendimiador champañés” [“Le vigneron champenois”], 256); y la trastornada percepción de la secuencialidad temporal: “Un cañoneo esplendente / Se mustia antes de haber sido” (“Postal” [“Carte postale”], 258); y la caótica polifonía de las trincheras, donde el fosilizado discurso militar (“RAMIFICACIÓN central de combate / Contacto de oídas”) es desplazado cuando es yuxtapuesto con imágenes de un mundo colonizado por la guerra como totalidad simbólica (“Antes de ella [la guerra] sólo poseíamos la superficie / De la tierra y los mares / Tras ella nuestros serán los abismos / El subsuelo y el espacio aviático” [“Guerra” [“Guerre”]], 168); y la inclusión de pentagramas como representaciones gráficas de la musicalidad poética de la guerra (“Llegado de Dieuze” [“Venu de Dieuze”], 191).

La experimentación formal en torno a la guerra en los poemas que el escritor chileno Vicente Huidobro escribió entre 1916 y 1917—entre Santiago de Chile, Buenos Aires y París—presenta un modo diferente de articular la distancia de la guerra como un contexto de producción ineludible y provee un contrapunto para pensar los modernismos de guerra dentro de un marco de significación comparativo. Hasta la llegada de Huidobro a París en 1916, la única referencia a la guerra que había empezado hacía dos años que podía encontrarse en su obra poética era “Año nuevo”, un poema incluido en *El espejo de agua*, publicado en Buenos Aires tan sólo algunos meses antes, y en el que le dio forma por primera vez a la noción de autonomía antimimética como

horizonte estético del creacionismo. Recién llegado a la capital francesa, Huidobro se integró a la comunidad internacional de modernistas y vanguardistas de París (estableció relaciones personales con Picasso, Picabia, Miró, Ernst, Breton, Tzara, Cendrars y Pound) y fundó, junto con Apollinaire, Pierre Reverdy y Max Jacob, la influyente revista dadaísta y cubista *Nord-Sud*. Simultáneamente comenzó a reescribir en francés muchos de los poemas que había incluido en *El espejo de agua* y empezó a componer nuevos poemas en castellano y en francés que integrarían la colección *Horizon carré / Horizonte cuadrado*, publicada en diciembre de 1917.

En estos poemas (que escribió con la ayuda del pintor cubista Juan Gris porque, tal como el propio Huidobro admitió, su conocimiento del francés era ostensiblemente insuficiente), la guerra está presente mediante la proliferación de alusiones al miedo, la muerte, las lágrimas, la angustia, las cosas destruidas, los aviones muertos—una imagen tecnológica/militar que se convirtió en un topos de la literatura modernista (Schnapp; Saint-Amour): “El miedo se esparce por el aire / La peur se déroule dans l’air” (“Medianoche / Minuit”); “Un poco de muerte tiembla en los rincones / Un peu de mort tremble dans tous les coins” (“El hombre triste / L’homme triste”); “Ahora ya no podrás llorar / Maintenant tu ne pourras pleurer” (“Otoño / Automne”); “De noche La alcoba se inunda UN GRITO LLENO DE ANGUSTIA / La nuit La chambre s’inonde UN CRI PLEIN D’ANGOISSE” (“Obscuridad / Noir”); “Pero los gritos que atraviesan los techos no son de rebeldía A pesar de los muros que sepultan LA CRUZ DEL SUR Es el único avión que subsiste / Mais les cris que enfoncent les toits ne son pas de révolte Malgré les murs qui ensevelissent LA CROIX DU SUD Est le seul avion qui subsiste” (“Aeroplano / Aeroplane”). Pero de estos significantes de dolor en *Horizon carré / Horizonte cuadrado* (algunos traspuestos y resignificados de sus previas iteraciones monolingües, algunos rescritos como auto-traducciones/reescrituras), el más notable es la transformación radical del poema “Año Nuevo”:

Y las gentes que bajan a la tela  
 Arrojaron su carne como un abrigo viejo.  
 La película mil novecientos dieciséis  
 Sale de una caja.  
 La guerra europea.  
 Llueve sobre los espectadores  
 Y hay un ruido de temblores.  
 Hace frío  
 Detrás de la sala  
 Un viejo ha rodado al vacío (*Obra poética*, 403)

En la versión en castellano, escrita en Buenos Aires e incluida en *El espejo de agua*, la Primera Guerra Mundial aparece a la distancia como “La guerra europea”: lejos de la realidad inmediata de la muerte y la destrucción, la guerra es en el poema una película enviada desde Europa en una caja y proyectada en la pantalla para unos espectadores despellejados. Eduardo Mitre explica que la linealidad del poema establece una relación de causalidad anecdótica entre la proveniencia de la película empaquetada y su proyección, la cual refuerza el sentido de una exterioridad removida del conflicto (70). Sin embargo, la marca más notable de la distancia es el predicado europeo que apunta a la brecha que separa el poema de una guerra deliberadamente relegada, en su economía geomodernista, al lugar de la exterioridad y la extranjería. Cuando Huidobro revisitó el poema en París en 1917 y lo reescribió en castellano y en francés como “Año nuevo / Nouvel an”, imprimió la proximidad dislocada con la guerra que había encontrado en Europa en la forma fracturada del nuevo poema:

<i>NOUVEL AN</i>	:	<i>AÑO NUEVO</i>
L'échelle de Jacob	:	La escala de Jacob
n'était pas un rêve	:	no era un sueño
Un oeil s'ouvre devant la glace	:	Un ojo se abre frente al espejo
Et les gens qui descendent	:	Y las gentes que bajan
sur l'écran	:	a la pantalla
Ont déposé leur chair	:	Dejaron su carne
comme un vieux pardessus	:	como un abrigo viejo
LE FILM 1916	:	LA PELICULA 1916
SORT D'UNE BOITE	:	SALE DE UNA CAJA
La pluie tombe devant les spectateurs	:	La lluvia cae ante los espectadores
Derrière la salle	:	Detrás se la sala
UN VIEILLARD A ROULE DANS LE VIDE	:	UN VIEJO HA RODADO AL VACÍO

Figura 1. “NOUVEL AN” / “AÑO NUEVO”

En el poema reformulado, la guerra no es más europea; no es ni ajena ni distante. La guerra es simplemente GUERRA / GUERRE, cercana, inminente y masiva, ineludible, desestabilizada y desestabilizadora: la continuidad temporal diacrónica expresada en la linealidad de los versos de la versión anterior aparece ahora dislocada. La presencia oblicua de la guerra acosa al poema desde el margen y ocupa un lugar indecible en relación con la película: ya sea porque el significante GUERRA desborda y agobia a la película y/o a la caja, cayendo sobre los espectadores, o GUERRA es el grito de los espectadores lacerados que desestabiliza al año 1916; la experiencia cinematográfica del año en que Huidobro llegó a París cruzando el Atlántico

sin preparación alguna para lidiar con la proximidad de la guerra que la primera versión del poema presentaba desde la seguridad y tranquilidad que ofrece la distancia.

Las experiencias marcadamente diferentes de un soldado-modernista como Apollinaire y un poeta latinoamericano que responde a la interpelación de la guerra desde París invitan a cuestionar la relación entre la literatura modernista y la guerra mundial dentro de un marco interpretativo comparativo. Ambos exploran la productividad estética del juego con la proximidad y la distancia respecto de la experiencia de dislocación producida por la guerra. Pero entonces, ¿cuáles son las prácticas relacionales que median la economía de diferencias culturales capaces de sentar las bases de un campo verdaderamente global de literatura de guerra modernista escrita en francés, en castellano y en la inefable distancia entre uno y otro? Previsiblemente, la respuesta a esta pregunta pasa por la traducción entendida como práctica transcultural que opera la mediación que es la condición de posibilidad para la producción de un mundo imaginado como totalidad cosmopolita desde los márgenes de la modernidad global. La traducción es la práctica cultural a través de la cual los escritores marginales producen sus subjetividades cosmopolitas dentro de un espacio inter-lingüístico, postulado estratégicamente por artistas marginales voluntaristas como despojado de particularismos culturales y entonces abierto y hospitalario para aquellos que aspiran a inscribir su discurso estético en relación con el despliegue global del modernismo. Por supuesto, el imaginario universalista implícito en este despliegue global es altamente ideológico y debe ser analizado a la luz de las condiciones de enunciación particulares de las formaciones hegemónicas concretas que organizan cada una de sus actualizaciones discursivas en diferentes latitudes.

Se ha argumentado que la especificidad de las vanguardias y los modernismos latinoamericanos, dada su imaginación transcultural y sus encuentros concretos con los grupos europeos, reside no en la *forma en tanto forma*, en la experimentación formal y en la pulsión rupturista que compartían—con las esperables variaciones entre algunos de esos aproximadamente cuarenta grupos que publicaron manifiestos desde la aparición del creacionismo de Huidobro—sino en la *forma en tanto contenido*, forma como la particularidad histórica y geocultural (o geomodernista) de sus materiales y temáticas discursivas y de las determinaciones político-culturales que orientan sus intervenciones polémicas (Schwartz; Aguilar 42; Balderston 45; Rosenberg 78–79). Un análisis apresurado de *Horizon carré / Horizonte cuadrado* (y de los poemas de guerra que Huidobro escribió entre 1916 y 1918) podría llevar a la interpretación de su decisión de escribir en francés de términos de una inscripción mimética en las cartografías del

modernismo global, que reproduciría el privilegio ontológico de la cultura francesa en el discurso de la modernidad estética como un intento de borrar o al menos de suspender su diferencia latinoamericana o marginal (en tanto que no-francesa). Yo propongo que la distancia entre Huidobro y Apollinaire, y por lo tanto la posibilidad de conceptualizar al modernismo como una relación global, puede leerse precisamente en el modo en el que Huidobro recurre al francés en un proceso de autotraducción que subraya la naturaleza transcultural de los modernismos marginales y latinoamericanos: la traducción, una vez más, como condición de posibilidad de la inscripción de prácticas estéticas marginales en un campo literario mundial que, a los ojos de los escritores latinoamericanos, estaba mediado por la hegemonía de la cultura francesa, cuya particularidad es representada como idéntica a las premisas universalistas del modernismo cosmopolita.

En el manifiesto “Le créationnisme”, publicado en 1925 en la *Parisian Revue Mondiale*, Huidobro explicaba que la poesía debía ser traducible y universal: “Si pour les poètes créationnistes ce qui est important est la présentation du fait nouveau, la poésie créationniste devient traduisible et universelle, car les faits nouveaux restent les mêmes dans toutes les langues” [Si para los poetas creacionistas lo que importa es la presentación de nuevos hechos, la poesía creacionista se vuelve traducible y universal, ya que los hechos nuevos permanecen iguales en todas las lenguas] (*Obra poética*, 1332). La afirmación de una universalidad transparente y, en consecuencia, traducible de la poesía no debe ser entendida como una afirmación descriptiva; la estética y agudeza crítica de Huidobro, así como su experiencia personal de la diferencia cultural, deberían provocar que se descarte de inmediato una lectura tan literal. Me gustaría sugerir, en cambio, que, al yuxtaponer su declaración programática con la historicidad específica de la guerra, la afirmación de Huidobro puede ser leída como la convicción de un escritor latinoamericano y marginal cuya lengua, su falta de exposición al combate y su condición de extranjero en una nación en guerra lo ubicaban por fuera de la escena modernista francesa en la que quería intervenir. Pero una vez en París, en el contexto de una guerra cuyo potencial de significación siente la necesidad de explorar, inscribe la experiencia de proximidad a la muerte y de dislocación de la violencia bélica en la *transcreación* formal (para tomar prestado el término del poeta concreto brasileño Augusto de Campos) del poema que había escrito originalmente en Chile y terminó en Buenos Aires.

Pensando en la poesía de guerra romántica en Gran Bretaña, Mary A. Favret escribe sobre el lugar siempre distante de la literatura en relación con el escenario de la

violencia bélica, y explica que, para los románticos británicos, “el desafío era encontrar una estructura sensible para lo que a menudo parecía una operación militar remota e impersonal, alejada de su percepción sensorial inmediata” (9). Creo que esta idea puede ser usada como piedra de toque para reflexionar sobre el modo en el que los modernismos de diferentes partes del mundo—independientemente de su distancia objetiva, geográfica, política y cultural del conflicto—respondieron a una guerra que puede ser percibida como la causante de una disrupción en el campo general de significación y que, por consiguiente, desarregló la experiencia y el sentido de la distancia, entendido en el modo en el que es procesado por la literatura: como una relación estética y afectiva. La producción discursiva de lo que Favret llama una “estructura sensible”, de una mediación afectiva, es profundamente significativa, pero no sólo porque es constitutiva de la manera en la que la literatura de guerra modernista se ofrece a sí misma como el espacio cultural para procesar la experiencia de dislocación. Desde una perspectiva comparativa, el archivo ampliado de las intervenciones literarias que procesan la experiencia radicalmente nueva de dislocación y violencia que supone la irrupción de la Primera Guerra Mundial es relevante, y hasta urgente, porque en él se puede leer la formación de un campo discreto de modernismos de guerra, cuya globalidad está marcada no sólo por el ensanchamiento de su provincianismo francés y británico, sino por las mediaciones y traducciones que introducen los escritores marginales que ponen en evidencia los ensamblajes contingentes de distancias y proximidades afectivas respecto de un conflicto histórico-mundial que renovó las condiciones para la fantasía modernista de la posibilidad de una pertenencia e intimidad universales.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo M. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- Apollinaire, Guillaume. *Caligramas*. Edición y traducción de J. Ignacio Velázquez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- Balderston, Daniel. “Avant-Garde in Latin America.” In *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature, 1900-2003*, eds. Daniel Balderston and Mike González. London: Routledge, 2004. 44-48

- Barbusse, Henri, and Carles Llorach. *El Fuego (diario De Una Escuadra)*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2009.
- Baudelaire, Charles. "El viaje". En *Las flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza Editorial, 2017. 172
- Berman, Jessica. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Cendrars, Blaise. *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: Editions des Hommes Nouveaux, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia y Panamá o las aventuras de mis siete tíos*. Trad. Enrique Molina. Madrid: Visor de Poesía, 2003.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Political Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2008.
- Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.
- Cole, Sarah. "People in War." In *The Cambridge Companion to War World Writing*, ed. Kate McLoughlin. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 25–37.
- Das, Santanu. *Race, Empire, and First World War Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo Veintiuno, 2012.
- Eksteins, Modris. *Rites of Spring: The Great War and the Birth of Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- Eysteinsson, Astradur, and Vivian Liska. "Introduction: Approaching Modernism." In *Modernism*, ed. Astradur Eysteinsson and Vivian Liska. Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- Favret, Mary. *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010.
- Featherstone, Simon. "Colonial Poetry of the First World War." In *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, ed. Santanu Das. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 173-184
- Freud, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte". En *Obras Completas: ensayos LXXXV Al XCVII. Tomo 6, (1914-1917)*. 3a reimpresión de



- la edición de 1997. Ed. Digitalia EBook Collection: Biblioteca Nueva. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Guiraldes, Ricardo. *Guerra, violencia, dignidad*. Ed. Ramachandra Gowda. Buenos Aires: Editorial en Buen Romance, 1984.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Paris: ALLCA XX, 2003.
- Krockel, Carl. *War Trauma and English Modernism: T. S. Eliot and D. H. Lawrence*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y Diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Lyon, Janet. "Cosmopolitanism and Modernism." In *Oxford Handbook of Global Modernisms*, ed. Mark Wollaeger and Matt Eatough Oxford: Oxford University Press, 2012, 387-412.
- Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios Ranqueles*. Saúl Sosnowski, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Marinetti, Filippo T. "Primer manifiesto futurista". En *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Edic. del Cotal, 1978.
- McLoughlin, Kate. *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Mieszkowski, Jan. "Great War, Cold War, Total War." *Modernism/modernity* 16, no. 2 (2009): 211-228.
- Mitre, Eduardo. *Vicente Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Neimneh, Shadi. "Literature of a Crisis: The Great War in Anglo-American Modernism." *International Journal of Applied Linguistics and English Literature* 1, no. 6 (2012): 122-130.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Norris, Margot. *Writing War in the Twentieth Century*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000.
- Perloff, Marjorie. "The Great War and the European Avant-Garde." In *The Cambridge Companion to Literature of the First World War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 141-165.
- Rosenberg, Fernando J. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2006.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996.

- Saint-Amour, Paul K. "Air War Prophecy and Interwar Modernism." *Comparative Literature Studies* 42, no. 2 (2005): 130-161.
- Sassoon, Siegfried. "Survivors." In *The War Poems of Siegfried Sassoon*, ed. Rubert Hart-Davis, 83. London: Faber and Faber, 1983.
- Schnapp, Jeffrey T. "Propeller Talk." *Modernism/modernity* 1, no. 3 (1994): 153-178.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sherry, Vincent. "The Great War and Literary Modernism in England." In *The Cambridge Companion to the Literature of the Great War*, ed. Vincent Sherry, 113-137. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Great War and the Language of Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Introduction." In *The Cambridge Companion to the Literature of the Great War*, ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 1-11
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2014.
- Walkowitz, Rebecca L. *Cosmopolitan Style: Modernism Beyond the Nation*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Watts, Cedric. "Joseph Conrad and World War I." *Critical Survey* 2, no. 2 (1990): 203-207.
- Whigham, Thomas L., and Barbara Potthast. "The Paraguayan Rosetta Stone: New Insights Into the Demographics of the Paraguay War, 1864-1870." *Latin American Research Review* 34, no.1 (1999): 174-186.
- Winter, Jay. "Introduction: Henri Barbusse and the Birth of the Moral Witness." En *Under Fire*, de Henri Barbusse, trad. Robin Buss, intro. Jay Winter. London: Penguin, 2003.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Routledge, 1995.