

Julia Miranda. *FRENÉTICA ARMONÍA: VANGUARDIAS POÉTICAS LATINOAMERICANAS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016: 368 pp.

Como movimiento de naturaleza tan frenética como armónica, el desenvolvimiento del vanguardismo literario en América Latina reflexiona constantemente en torno a la afrenta discursiva entre el decir y el hacer. Tensión que, tras el estallido de la Guerra Civil Española, supondrá la paulatina reconversión del quehacer literario de la vanguardia latinoamericana hacia una poesía política y actuante en los días de España. Desde dicha coyuntura, Julia Miranda fija, así, un comienzo crítico que pretende cuestionar y replantear el por qué de la configuración transatlántica de esta “guerra de poetas” que disponen su escritura para la lucha, aún y cuando la literatura de vanguardia, especialmente en América Latina, ya suponía la conquista de un grado significativo de autonomía artística. Su recorrido abarca algunas manifestaciones poéticas latinoamericanas que, a partir de la guerra, suscitan convergencias entre el vanguardismo literario y la vanguardia política, develando, en ello, cambios significativos tanto en las formas del quehacer escritural, como en el posicionamiento y autopercepción del rol de los artistas, intelectuales y poetas de la década del 30. La apuesta implica un ejercicio de revalorización que permita no solo desmontar la perspectiva en torno al fin del ciclo productivo de la vanguardia latinoamericana a raíz del acontecer bélico, sino también abordar el hecho como un fenómeno complejo de cultura que replantea las vinculaciones históricas entre Europa y Latinoamérica, a pesar de los conflictos y tensiones que han atravesado históricamente las relaciones culturales entre ambas orillas. Por tanto, lejos de un agotamiento o degradación, Miranda argumenta que la Guerra Civil Española supondría, más bien, una “resignificación [que] dio comienzo a nuevas formas de intervención social del arte en América Latina” (37), así como a espacios de consagración y legitimación *otros* que consolidan territorios socioliterarios y comunidades expandidas en torno a una nueva sensibilidad estética y cultural al borde del acontecer literario y político.

De partida, habría que considerar una sutil, pero imprescindible distinción al abordar el fenómeno que supone la intervención de las vanguardias latinoamericanas en la Guerra Civil Española: la de referirnos a una escritura *en* la guerra en lugar de *sobre* la guerra. Lo anterior, responde al hecho de que, en numerosas ocasiones, dicha producción escritural ha sido comprendida como una elaboración de poco valor literario, dada su naturaleza contingente y su intención propagandística. No obstante, esta consideración de la escritura *sobre* la guerra pareciera reducir el ejercicio poético

a un acto de enunciación temática o referencial, sin atender al hecho de que, lejos de ser un simple telón de fondo, la guerra en sí misma “constituyó un avatar fundamental para los campos literarios latinoamericanos [,] no solamente por el impacto coyuntural sino porque contribuyó a formular imaginarios muy sólidos para las vinculaciones entre vanguardia y política” (Miranda 17). Así, el cambio propuesto por Miranda a la preposición *en* responde a precisar el hecho de que ello no conlleva necesariamente a una relación geográfica o temporal limitada al presente del acontecimiento, como tampoco a una situación de afiliación política, ideológica o partidaria de las y los autores en cuestión. Por el contrario, lo anterior permite evidenciar un cambio en el posicionamiento y funciones de quien escribe, ahora perteneciente a esta determinada *comunidad de la experiencia* (como sugiere la concepción teórica de Raymond Williams). Escribir *en* la guerra supone, por tanto, que “no se trata nada más que de hablar de la guerra, sino de estar en la guerra, posicionarse, y adoptar una determinada imagen de escritor” (Miranda 297), lo que implica repensar las manifestaciones poéticas en cuestión como indicadores de la transformación del imaginario poético de la vanguardia que, sin abandonar las búsquedas y pretensiones estéticas, se sitúa y percibe a sí misma en función de una nueva sensibilidad escritural.

Por su parte, la intervención de los poetas tampoco puede ya ser reducida a la promulgación particular de una agenda revolucionaria o a un ejercicio exclusivamente militante. Aunque se había planteado anteriormente la existencia de una *poesía comprometida*, Julia Miranda nos invita a pensar que escribir *en* la guerra conlleva más bien una *responsabilidad* de reacción y acción, de decir tanto como de hacer. Ahora el poeta cuenta tanto como canta, acompaña y participa del proceso popular en la medida en que “para darle voz al otro, atestigüa en primera persona, [...] se autfigura como intelectual de acción, no de especulación” (Miranda 201), instalándose en la frontera que supone enunciar aquello que resta al acto dentro de este nuevo imaginario donde lo (in)humano emerge como imposibilidad posible. Mas, esta poesía cronística y testimonial no deja de ser vanguardista, en cuanto a que habilita anteriores estrategias de representación, como el montaje y la fragmentación, tanto como recupera recursos propios de la tradición popular como los cancioneros, coplas y romanceros. De hecho, su vuelta a la tradición y a un cierto grado de realismo responde a una conciencia estética y al espíritu de ruptura, renovación y experimentación de la vanguardia inicial, puesto que “el poeta de guerra, [...] buscando la desnaturalización lingüística pretende llegar a una veracidad del relato a través de la elaboración de la imagen poética” (Miranda 234). Incluso, es posible dar cuenta de que, sin dejar de sostener un ideario de vanguardia, estas producciones habilitan formas de circulación *otras*, más masivas, dada su oralidad y cercanía con lo popular, y que “cuestionan, en la práctica efectiva de la escritura, las autoimágenes de los intelectuales de la *alta cultura* [...] es decir, cuestionan cierto elitismo que presentaba la experiencia de vanguardia previa” (Miranda 174), impulsando rupturas y revoluciones con respecto a la redistribución de

nuevas hegemonías en las fuerzas del campo cultural hispanoamericano. De manera tal que, vistiendo el traje de obrero, el poeta es ahora productor y hacedor de nuevos imaginarios sociales capaces de responder, tanto a la ruptura espontánea y masiva que supone la contingencia política que le aqueja, como de revolucionar los anteriores parámetros de calidad literaria hacia renovaciones estéticas capaces de resignificar la vanguardia como avanzada.

Ante ello, Julia Miranda repara, a su vez, en el hecho de que, a partir de este nuevo imaginario poético común, los textos de la guerra generan nuevas formas de intertextualidad que, si bien aspiran a una escritura colectiva de vanguardia, también nos invitan a plantear posibilidades para repensar la configuración espacio-intelectual-textual como un campo cultural más expandido. Este nuevo *cosmopolitismo de guerra* transforma significativamente las relaciones culturales transatlánticas, no solo dados los desplazamientos que suscitan sus cruentos exilios, sino, primordialmente, a partir de una “experiencia común de la cultura [que] fue tejiéndose sobre el mar, entre la península ibérica y América Latina” (Miranda 47), lo cual permite la conformación de un posicionamiento internacionalista que pueda exceder los problemas de las literaturas nacionales e, incluso, continentales. La solidaridad y la hermandad emergen, así, como nuevas posibilidades para el encuentro transatlántico, más simétricas y horizontales en la medida en que se fortalece la común amenaza de un *otro* ajeno a las fronteras y las geografías: el fascismo internacional. Más, esto no implicó, cuando menos, que los anteriores conflictos y tensiones, producto de la ineludible alteridad colonial, hayan encontrado algún grado de resolución. Por el contrario, el consabido debate en torno a la primacía de la cultura española en Latinoamérica, ahora, se resignifica: “se producen cortes y movimientos en la imagen compacta del *otro* hacia las construcciones duales: se desprende *otro negativo*, absoluto en su avenida, pero distinto del tradicional que ejercía el dominio, y aparece un nuevo *otro positivo*, incluso podríamos decir casi *especular*, cercano al *sí mismo*” (Miranda 245). Por tanto, pensar en estos reposicionamientos, más que tratarse de un debilitamiento del debate en torno a nuestra alteridad histórica, implicaría una suerte de reactivación. De manera tal que *cultura en la guerra* también pueda leerse como *guerra en la cultura* (latinoamericana), puesto que “esta intervención de los poetas implicó enfrentamientos con el sector del campo cultural que provenía de la tradición hegemónica, campo en el cual ya venían librándose otras batallas desde el periodo anterior, el del florecimiento de las vanguardias” (Miranda 248), lo cual nos invita a reevaluar tanto los enriquecimientos de estos nuevos encuentros, ahora como un *otro* más *positivo*, como también sus daños, resistencias y negociaciones. Por ello, lejos de tratarse de la reconfiguración de un “meridiano cultural” con sesgos coloniales, el cosmopolitismo que se experimenta a raíz de la Guerra Civil “convocaba a los vanguardistas latinoamericanos a actualizar y reconducir la técnica de escritura desde una escena bélica que no los dejaría indiferentes” (Miranda 326), como lo hiciera, a su vez, la Gran Guerra para las denominadas vanguardias históricas europeas.

De manera que, a través de *Frenética armonía*, Julia Miranda logra recuperar la potencia poética de la vanguardia latinoamericana como acción decible de lo indecible, espíritu de renovación y revolución que, lejos de su agotamiento, recobra todo su sentido en la emergencia de lo bélico. Este recorrido crítico permite reafirmar el hecho de que toda poesía es, en sí misma, un acto que no deja nunca de ser social, “puesto que no solo la ejerce un sujeto social, en una lengua que es siempre social aunque lleve adelante una extrema singularidad poética, [...] sino que además, por lo general, se procura para esa poesía una circulación social, un destino social” (Miranda 57). Frente a dicho reconocimiento, la propuesta de Miranda nos invita a reevaluar y reconciliar el hecho de que la vanguardia literaria latinoamericana, desde sus inicios, ya implicaba una vanguardia política dadas sus condiciones sociohistóricas específicas, por lo cual, la Guerra Civil, lejos de paralizar dañinamente su desenvolvimiento, supone un acontecimiento que habilita el paso definitivo de la enunciación a la acción. De ahí que poetas tales como César Vallejo, Pablo Neruda, Juan L. Ortiz, Raúl González Tuñón y Vicente Huidobro, quienes ya se autopercebían desde un comienzo como hacedores y creadores de sentidos, ahora forjan la palabra como tejido presente de lo humano y lo (in)humano, oscilando entre las fronteras que suponen el orden de lo armónico y el frenético ritmo de su acontecer en el mundo, cada vez más conscientes de su responsabilidad y de la potencia de su intervención. La escritura se tiñe, entonces, del color de la hora, no para detener su avanzada y su apuesta por lo estético, sino para responder a la propia ruptura de su tiempo, a los nuevos comienzos y, con ello, a la transformación ineludible de lo sensible. Las enumeraciones caóticas, fragmentaciones, repeticiones y yuxtaposiciones discordantes se actualizan desde un sentido denunciativo y testimonial, uno que pretende proteger la tradición, ahora amenazada por la destrucción que supone el auge del fascismo. Enemigo que también habilitará nuevas formas de cosmopolitismo y posibilidades relacionales para la configuración transatlántica hispanoamericana, en la medida en que ello suscita desplazamientos, negociaciones y encuentros más horizontales y simétricos, tanto como resistencias en las fuerzas del campo cultural interno y las redistribuciones de poder hegemónico internacional. Así, consciente de los claroscuros y contrastes que supone la complejidad del fenómeno, la apuesta crítica de Julia Miranda apertura numerosas rutas de acceso que nos incitan a la tarea de visitar la producción escritural hispanoamericana de la década del 30 y el 40, ya no como un quehacer sometido a la voluntad denotativa de una tematización, sino como coyuntura histórica altamente connotativa y decisiva para la comprensión de nuestro aún complejo e inagotado espacio de identificación cultural.

María del Mar Rodríguez Zárate
Pontificia Universidad Católica de Chile