

# **Acrobacia del cuerpo bilingüe**

La poesía de Alfredo Gangotena

Cristina Burneo Salazar

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Cristina Burneo Salazar, 2017

© Almenara, 2017

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-20-8

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty, 1748.

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

I.  
PARÍS PARA MI POEMA

Esta promesa vana de un sentido de la lengua es su destino.

Giorgio Agamben

Muchos de los pasajeros que llegaban de América a los puertos europeos durante las primeras décadas del siglo xx tenían París como destino final. Algunos de ellos eran poetas. De entre ellos, unos cuantos procedían de los países andinos, remotos y desconocidos para la Europa de entonces. Al poner pie en tierra firme, parecía concluir para estos viajeros un itinerario terrestre y marítimo de largas semanas, pero la peripecia transatlántica apenas comenzaba. Algunos de ellos habrían de convertirse en poetas bilingües tras su primer desembarco lejos de las mesetas y en pleno centro cultural del mundo, en una travesía interior y exterior marcada por la distancia entre las lenguas, ciudades y estéticas que constituyeron su experiencia artística y, por tanto, vital.

La definición física de los Andes como una cadena montañosa que va de Venezuela al Cono Sur resulta insuficiente si se trata de pensar en una categoría para la literatura. La diversidad cultural del espacio que atraviesa el macizo andino no permite formar paradigmas para «escritores andinos». Sin embargo, los Andes producen significados que rebasan lo geográfico al relacionarse con el espacio literario de manera metafórica. Un elemento común de los autores estudiados en la primera parte de este trabajo es la conciencia de los Andes. Dicha conciencia se define como la percepción de sí mismos y de su entorno,

así como su interacción con la realidad a partir de preocupaciones concentradas, en mayor o menor medida, en el origen andino.

El boliviano Adolfo Costa du Rels (1891-1980), el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), el peruano César Moro (1903-1956) y el ecuatoriano Alfredo Gangotena (1904-1944) experimentaron su relación con lo andino de maneras muy diversas, pero en su obra se pueden apreciar rasgos en común. La sensación de encierro, el verse en medio de una vida provinciana, ciertas relaciones de tensión con lo indígena y el deseo de participar del orden internacional en la capital del mundo son factores que los unen.

Estas preocupaciones se manifiestan de manera más intensa al cruzar el Atlántico y verse en París, cuando estos escritores se convierten en extranjeros. Si en sus países la conciencia de la diferencia no era tan manifiesta como en Francia, una vez allí el deseo de insertarse en la escena literaria los obliga a redefinirse. El español, la nacionalidad, los lazos con la geografía, se desestabilizan ahora frente al francés, una vida cosmopolita y toda una nueva situación cultural que les ofrece un giro vital que parece definitivo.

En primer lugar se halla la circunstancia bilingüe a partir del desarraigo y el cambio de lengua. Este cambio inicial del español al francés se enfrenta a problemas fundados en la relación entre lengua y nación. En el caso particular del francés, el escritor bilingüe se ve confrontado con una tradición literaria estricta que se resiste a las apropiaciones. Sin embargo, ésta se ve obligada a reconfigurarse a partir de las vanguardias del siglo xx. Muchos escritores adoptan el francés como lengua de escritura, que alternan con sus lenguas maternas o no. Es la circunstancia de Beckett, por ejemplo, pero no la de Hemingway.

En este contexto producen parte de su obra en francés Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena. Su origen los confronta a un desfase entre la marginalidad de los Andes y el cosmopolitismo de París y los expone a una condición doble y problemática. El hecho central

de estas rupturas es el cambio de lengua, factor que desencadena la condición escindida de estos sujetos como escritores.

El cambio de lengua no sólo tiene repercusiones individuales para los escritores bilingües. En su contexto de origen, la opción por el francés es percibida como una anomalía: el *afrancesamiento* supone una desobediencia a la matriz productora de identidades fijas que es la nación. La nación y la cultura nacional, que sancionan el afrancesamiento como gesto de disidencia, se sostienen al mismo tiempo en una estrecha relación histórica y simbólica con Francia, como es el caso de las repúblicas americanas.

En cuanto a las consecuencias de la condición bilingüe afrancesada, por un lado en Francia está la percepción borrosa de estos escritores de expresión francesa que provienen de países desconocidos. El término «rastacuero» aparece con frecuencia para describir su problema de no pertenencia. Por otro lado, está la vuelta. Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena retornaron a sus países de origen. En mayor o menor medida, todos ellos se declararon en autoexilio. Entre el rastacuero y el exiliado hay un proceso de desarraigo y disidencia que se ve reflejado en la escritura no como tema, sino como circunstancia. Estos factores conforman, en conjunto, una condición para la construcción de un universo cuyo centro es el poema.

La imagen de París en estos escritores no es la Lutecia de los modernistas. No es la ciudad lo que se halla en sus poemas como temática o motivo, sino los lenguajes que ésta es capaz de aglutinar como centro de confluencia del arte. París es el lugar de origen de *Finnegan's Wake*, un hervidero babélico de lenguas y lenguajes; artistas de todo el mundo viven allí en los años veinte. Aunque no todos cambien de lengua, decenas de escritores buscan un lugar en la escena literaria. Walter Benjamin había bautizado a París como la capital del siglo XIX porque era posible entender toda una época a partir de ella. Pero el poder de seducción que la ciudad ejerce en el arte y la cultura se extiende hasta el XX.

Una de las novelas paradigmáticas de esta época es *A Moveable Feast*, donde Ernest Hemingway relata su experiencia en el grupo de Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Pablo Picasso, Juan Gris, Sylvia Beach y Adrienne Monnier, una pequeña muestra de *le tout Paris*. Las dos últimas son libreras, editoras y traductoras. Monnier publica la primera traducción de T. S. Eliot al francés. Beach, por su parte, es editora del *Ulises* y Joyce lee en París algunas páginas de su novela aún en progreso. Monnier y Beach son dueñas de Shakespeare and Co. y de La Maison des Amis des Livres respectivamente, dos verdaderos centros culturales parisinos<sup>1</sup>.

También están Marie y Eugène Jolas, fundadores de la revista *transition* –así con minúscula, sin inicio de frase, en transición– en donde apareció el primer fragmento de *Finnegan's Wake*. El objetivo de *transition* era convertirse en «un taller del espíritu intercontinental» (1949: 13), como señaló su editor en su manifiesto. La literatura de Estados Unidos y Europa confluía en esta publicación, en donde se traducían de todos los idiomas posibles. La obra maestra del nuevo lenguaje literario apareció allí por primera vez, y también pasaron por sus páginas los surrealistas franceses y los expresionistas alemanes, todos parte de lo que Eugène Jolas llamaba «gloto-patología» (Jolas 1998: 10), la multiplicidad de lenguas y estéticas que se agitaban en París.

En cuanto a los escritores latinoamericanos, Alfonso Reyes, Ricardo Güiraldes o Enrique Gómez Carrillo habían hecho de la ciudad su lugar de residencia. Los hispanoamericanos contaban con la *Revue de l'Amérique latine*, editada por Ernest Martinenche y publicada en francés. Escritores franceses como Jules Supervielle, de

---

<sup>1</sup> «Y sobre todo, sin duda, las siluetas de dos mujeres. / Cada una se mantiene en el rectángulo de su puerta, al sesgo la una de la otra». Así se refiere S. M. Eisenstein a Beach y Monnier y las visitas a sus respectivas librerías, ambas situadas en la calle Odéon de París. Para la historia de ambas intelectuales, véase Monnier 2011.

origen uruguayo, y Valery Larbaud eran entusiastas de la producción en América Latina y servían como traductores y vínculo entre ambos polos.

Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena eran a la vez parte de esta cosmópolis y escritores «andinos», definidos bajo lo que los franceses llamaban «exotismo» (Molloy 1972: 155) o «tropicalidad» (Cassou en Gangotena 1992, I: 117). Los *américains* eran, por un lado, los estadounidenses, y los otros *américains* eran los argentinos: «[...] Los únicos latinoamericanos de los que se oía hablar en París eran los argentinos: un verdadero “frenesí del tango” se había apropiado de la capital» (Patout 1978: 82). Los artistas de las mesetas resultaban así un eslabón perdido de la parte media del continente: no eran del Norte ni del Sur.

Las preocupaciones presentes en estos autores a partir de la experiencia del desarraigo son particulares. Subyacen el cuestionamiento a la representación indigenista del indio y la tierra, el rechazo de los Andes como elemento fundador de la identidad y, sobre todo, la sensación de encierro. Lima, ciudad de nacimiento de César Moro, es un puerto. Santiago de Chile, próxima a Valparaíso, estaba bastante conectada en los años veinte, sobre todo en comparación con Quito, pero esto no impedía que Huidobro se sintiera en una pampa más bárbara que «civilizada», como le escribía a su madre.

En un más allá de esta espacialidad y de la posición relativa de cada poeta, las montañas se convierten en una marca interior. Por encierro, más que la incomunicación física, se entiende el «provincianismo» que rechazan estos autores como desfase en relación con lo moderno. La definición de lo andino en ese ensayo está dada por los Andes como una presencia interior. Así, se trata de un encierro espacio-temporal y no sólo físico. Hay encierros en el fondo de sí mismos en estos poetas. Los Andes interiores constituyen la insistencia de algo no moderno presente en ellos, que es a la vez un potente desencadenante para la escritura y motivo de angustia.

El sentimiento de los Andes interiores puede ser tan poderoso como, por ejemplo, en la poesía de César Vallejo. Américo Ferrari ve incluso en sus imágenes marinas la geografía serrana del poeta. La fuerza telúrica de los Andes se extiende hasta la costa pacífica, haciendo de ella una extensión de la montaña:

Vallejo resuelve sin resolverlos los sentimientos opuestos que le inspira el mar de Lima, definiendo una costa sin mar, unos arrecifes y un archipiélago en las altas montañas de los Andes, y despegando de la extensión concreta del océano el sentimiento y la imagen de su inmensidad, su profundidad y su movimiento para trasladarlos en seco, si podemos decir así, a su sierra natal y sumirse así en un sentimiento oceánico sin océano. (Ferrari 1990: 41)

En Moro, el otro poeta limeño, tampoco hay poesía marina, sino de la piedra y de los caminos incaicos. Huidobro habla de sus «montañas» cuando se refiere a Chile, y Du Rels a menudo desciende a las profundidades de las minas en su narrativa. Gangotena, por su parte, titula *Orogénie* su primer volumen.

Una vez en Francia, la fuerte impresión de los Andes se extiende, a su vez, a los otros. Los poetas andinos estaban encerrados también en la percepción de los europeos. Valery Larbaud, uno de los franceses más conocedores de la literatura latinoamericana, es paradójicamente un ejemplo de la expectativa que creaban estos escritores en París. En este pasaje se refiere a los «argentinos», categoría por la que parecía generalizarse a los hispanoamericanos en algunas ocasiones:

no les pedimos poemas del Barrio Latino. [...] Exigimos de ellos las visiones de villas tropicales blancas y voluptuosas ciudades de las Antillas, villas de conventos en el corazón de los Andes negros, [...] la nota exótica, la tristeza, la melancolía y asimismo el tedio que se desprende de ciertos paisajes andinos. (Molloy 1972: 154)



De acuerdo con Larbaud, del «corazón de los Andes negros» sólo podía salir una literatura bucólica. Del escritor americano que viajaba a París se esperaba que trajera consigo su nota lugareña y se la mostrara a los parisinos, que ya contaban con suficientes poemas sobre el Barrio Latino. No queda claro, sin embargo, qué entiende Larbaud por los «Andes» y lo «andino». La literatura argentina era relacionada casi exclusivamente con Buenos Aires, y «la pampa», como «la meseta», era una evocación vaga de un afuera de las ciudades.

Sin embargo, Larbaud tiene razones para pensar que los americanos en París eran predominantemente argentinos, pues se trataba de una colonia bastante visible. «Aunque nunca se hubiera visto una figura argentina [...] se habría pensado: “América del Sur, costa atlántica” [...] No hablaban sino en español con todos los “modismos” y la pura pronunciación del argentino: // como la *j* francesa, vos, a lo de, Adiosito...» (1997: 152). En su crónica, Larbaud se refiere a un encuentro de la colonia argentina en una obra de teatro genovesa. El perfil de lo americano era, además, el más europeo, de los argentinos descendientes de italianos. Bajo esta luz, los escritores americanos de otros países aparecían opacos en comparación con los argentinos y con los europeos.

Las implicaciones del viaje físico son una medida de la sensación de encierro a la que estaban sujetos los escritores andinos. Para ellos, dejar las montañas significaba un largo viaje, primero a la estación de tren, no siempre cercana, y luego en el tren Transandino para llegar al puerto que los llevaría a Europa. Como lo ha afirmado Adriana Castillo Berchenko para el caso de Gangotena, esta travesía era un verdadero «vuelco existencial»: «La primera de entre ellas: el viaje en tren de Quito a Guayaquil, desplazamiento lleno de emociones y de peripecias pues representa, literalmente hablando, el descenso casi vertical de las alturas andinas hasta las playas de la costa del Pacífico. [...] Del solitario universo orogénico de los orígenes el poeta va a

descender física y afectivamente hacia una nueva realidad» (Castillo Berchenko 1992: 20).

El choque con los Andes interiores se manifiesta en distintas etapas de la vida de los poetas. Los efectos del viaje quedan latentes, van emergiendo, se demoran, retornan. Du Rels lo siente tarde en su vida, después de años de haber vivido en Córcega y volver a Bolivia, cuando pasa de una isla a los 4.500 metros de altitud de los Andes bolivianos. Gangotena sale a Francia como un joven deslumbrado. No hay nostalgia. Joven, Moro sueña con reinventarse en París, y Huidobro se marcha como un autor publicado disconforme con su medio. Se podría mirar esto como una secuencia a fin de apreciar los distintos momentos en que surge la problematización de los Andes. En Gangotena, sucede tras su vuelta a Quito, en 1928. En él gobierna Jano, el dios de los comienzos y finales representado con dos caras: el escritor bilingüe escindido. Bifronte pero nunca simétrico, transita por fronteras no muy bien definidas. Los inicios y los finales no se pueden separar, se yuxtaponen, igual que las lenguas, los días y los viajes.

Entre los escritores andinos, Vicente Huidobro era quizá el más consciente de su malestar respecto a su país antes de partir a París. En 1918, con la aparición de *La gruta del silencio*, se vio confrontado a una crítica que no comprendía su obra, y eso contribuyó a su decisión de partir a Europa. «[...] la atmósfera irrespirable [que] debía obligarme a dejar mis montañas nativas y a buscar otros climas más favorables a los cateadores de minas» (1997: 738). Justamente en este pasaje aparecen las «montañas nativas» como un cerco. La exploración del cateador demandaba nuevas geografías. A su llegada a París, Huidobro tradujo poemas de *El espejo de agua* para *Horizon carré* (1917), su entrada a la literatura francesa. Con ello, buscaba legitimar para sí el creacionismo como la nueva estética, forjado en su obra y no en París.

César Moro quiso viajar a París para convertirse en pintor y bailarín. Una enfermedad le impidió seguir con su intención, pero lo

sedujo el surrealismo. Había dejado Lima bajo la amenaza política del gobierno de Leguía. Para él su ciudad fue siempre «Lima, la horrible» (Ferrari 1990: 57), y en la lengua francesa, en París y en México, donde siguió escribiendo en francés, encontró un lugar en donde situarse. Como lo afirma Américo Ferrari, su patria alternativa fue el surrealismo: «[...] en sus amigos surrealistas o simplemente en sus amigos, en París, en México y en Lima halló Moro su patria, tierra móvil y sin fronteras» (1990: 57).

Adolfo Costa Du Rels quedó huérfano siendo muy niño. Fue enviado a Córcega a vivir en un internado, en donde el Profesor Ricci le enseñó el francés. Du Rels no tuvo tiempo de rechazar su origen boliviano, pues Ricci lo hizo por él cuando el escritor tenía nueve años: «Le explicó la necesidad de mimetizarse en el ambiente en que se encontraba. De dejar de ser una persona exótica, un extranjero. [...] Tendría que olvidarse del castellano» (Querejazu 1982: 45). El olvido forzado del español condujo a Du Rels a escribir en francés y a dudar en adelante de poder escribir en español. Cuentos como «El embrujo del oro» (1927) eran traducidos del francés y revisados por otros, pues el autor dudó siempre del equilibrio entre sus dos lenguas (1982: 176). A pesar de todo esto, el profesor Ricci no consiguió su objetivo. Du Rels no olvidó el español. ¿Se puede olvidar *toda* una lengua? ¿Desaparece ésta de los músculos faciales habituados a pronunciarla, de los afectos, de los recuerdos de sueños, del timbre de la voz?

Alfredo Gangotena, por su parte, dejó Ecuador por mandato familiar para terminar su educación. En Quito era un joven escritor modernista. Una vez llegado a París, asumió su desarraigo a través de la escritura en francés. El verdadero conflicto con su origen se produjo a la vuelta a los Andes, cuando se vio transformado en extranjero. En ese momento, la serranía ecuatoriana se convirtió en el escenario conflictivo de un segundo desarraigo, esta vez de Francia. El retorno puede ser también una expatriación, y la evidencia de que origen y destino no son categorías siempre fijas.

A diferencia de los escritores que vivieron en París pero mantuvieron su primera lengua para la escritura, estos cuatro poetas se convirtieron en escritores bilingües. En lo adelante iban a convivir en su obra dos mundos y dos lenguas, aunque sus poemas estuvieran siempre escritos en una sola. El bilingüismo se convertía en una virtualidad que daría carácter a su escritura y expresaría la problemática de lo andino, el desarraigo y el cambio de lengua.

La primera parte de este libro es una exploración del bilingüismo como circunstancia. Los accidentes que establecen la realidad inmediata de un escritor son los que trazan el itinerario de su devenir. La circunstancia bilingüe, el conjunto de «cosas mudas que están en nuestro próximo derredor [y] muy cerca de nosotros levantan sus tácitas fisonomías» (1964: 12), termina dándole cuerpo a su obra. En el caso de los autores considerados aquí, el viaje de los Andes a París, el salto de los inicios modernistas americanos al contexto vanguardista europeo, el cambio de lengua del español al francés, son pares evidentes que fundan su bilingüismo, y también los más significativos. Pero la realidad del escritor bilingüe no se limita a la diglosia, sino que alcanza otras dimensiones, las cuales, siempre fundadas en la lengua, se expresan a través de dualidades de naturaleza diversa.

Un aspecto central de esta dualidad es la vivencia de un desfase, dada la circunstancia particular de estos escritores respecto a la modernidad europea de inicios del siglo xx. La convergencia de dos mundos incompatibles funda la conciencia de una desigualdad, es su circunstancia de producción y, por ende, la «tácita fisonomía» que da carácter a su obra poética. Los modos en que se despliega la realidad del escritor bilingüe son lo único que tiene a la mano para convertirse en sí mismo. Ya que no es posible llegar a una síntesis, dichos modos dan forma a una obra particular fundada en una escisión. Así, la circunstancia bilingüe se convierte en una condición problemática. El bilingüismo es la manifestación de un conflicto, y el poema, la superficie donde se libra.

Los Andes y Francia no suelen vincularse conceptualmente. El escritor bilingüe es un resultado aparentemente inesperado de esta relación: en la región andina no hubo una situación colonial francesa ni territorios conquistados, y la lengua francesa no es oficial. Tampoco ha habido grandes migraciones francesas o francófonas a esta región. Los lazos que unen a Francia con estas latitudes son de una naturaleza menos tangible, pero no menos definitiva.

Uno de los «resultados inesperados» de este cruce de mundos es Alfredo Gangotena. En él se concentran los aspectos hasta aquí señalados y su obra se presta para una indagación extendida de dichos puntos. En los capítulos que siguen, los problemas planteados como contexto y problemática general respecto a Huidobro, Du Rels y Moro derivan en la obra de Gangotena de manera más detallada.

Alfredo Gangotena sigue siendo un poeta inclasificable, pero una lectura atenta de su obra abre un universo complejo y revelador que merece ser explorado. El pensamiento contemporáneo, el lenguaje como problema filosófico, la condición del poeta americano moderno en relación con el mundo y con la realidad andina aparecen de manera directa e indirecta en esta poesía.

No sólo su bilingüismo, sino también otros factores marginaron al poeta de la literatura ecuatoriana, latinoamericana y francesa. Gangotena vivió en París durante siete años, entre 1921 y 1927, y volvió a Quito justo antes de publicar *Orogénie* (1928). Frecuentes apariciones de sus poemas en revistas francesas y belgas como *Philosophies*, *Intentions* o *La ligne de coeur* habían creado expectativas con relación a su obra y *Orogénie*, por su parte, contó con los comentarios entusiastas de Max Jacob, Jean Cocteau y Henri Michaux –quienes eran, además, amigos cercanos del poeta–. Ausentarse de la escena literaria parisina, sin embargo, le costó a Gangotena el lugar que se había hecho. Aun así, siguió contando en Francia con un reducido pero fiel número de lectores, entre los que se hallaban Antonin Artaud, Jules Supervielle y Georges Pillement, su único traductor

conocido del español al francés. De esta manera, la figura de Alfredo Gangotena en París se convirtió en una suerte de espectro y fue poco a poco olvidado, después de que Jean Cocteau lo declarara en 1925 la primera naturaleza extraordinaria que veía en París después de Raymond Radiguet<sup>2</sup> (Castillo Berchenko 1992: 338).

En Ecuador, su pertenencia a una familia aristocrática y su distancia de los intelectuales comprometidos con la causa socialista creó un abismo frente a la mayoría de sus contemporáneos. La combinación de estos factores ha hecho de Alfredo Gangotena una figura a medias estudiada y con frecuencia incomprendida, pero con una obra que inquieta y que dispone múltiples entradas para abordarla.

#### SURGIMIENTO DE LA CIRCUNSTANCIA BILINGÜE

La figura del escritor bilingüe no es frecuente en la literatura andina. Por bilingüismo, lo que se espera es una doble expresión anclada en las lenguas indígenas. En ese ámbito no se puede ignorar, por ejemplo, la fundamental figura de Gamaliel Churata. Más adelante, en la década del sesenta, en *El Zorro de arriba y el zorro de*

---

<sup>2</sup> Raymond Radiguet nació en 1903. A los dieciocho años escribió *Le diable au corps*, y con esta novela Cocteau declaró a Radiguet como el sucesor de Rimbaud. En 1924, Jean Cocteau le expresó a Gangotena su admiración de esta manera: «Usted tiene genio. A veces es un daño, a veces maravilloso». La razón del entusiasmo de Cocteau era, por supuesto, el talento que reconocía en Gangotena, pero también se hallaba en pleno duelo por la muerte de Radiguet, que había fallecido en 1923. En una carta que Max Jacob le escribió a Gangotena en 1925, le decía: «Jean Cocteau me ha escrito a propósito de usted: “¡Gangotena! Es desde Radiguet la primera naturaleza que veo”». Después de comprender la importancia de la figura de Raymond Radiguet para Jean Cocteau, y una vez que el poeta lo declara como su maestro y renovador de la literatura francesa, leer esta afirmación nos conduce a pensar que, para Cocteau, Gangotena estaba destinado a ser uno de los portavoces de la generación de poetas franceses nacidos a principios de siglo.

*abajo* José María Arguedas llevaría su voluntad por la hibridación del español y el quichua a un acto de vida o muerte.

De manera paralela a estos bilingüismos de matriz indígena que merecen un estudio aparte y con los que estamos en deuda, existe, de hecho, una línea de poetas bilingües andinos afines a Alfredo Gangotena y cuya obra se construye sobre la experiencia parisina. Cabría también mirar las coincidencias de ambas matrices, la quichua, por ejemplo, y la francesa, para encontrar relaciones insospechadas frente a la literatura en español<sup>3</sup>. Du Rels, Huidobro, Moro, se apropiaron de la tradición de la poesía francesa, en donde encontraron posibilidades para sus necesidades expresivas, y crearon un lugar liminal en donde las tensiones entre el español y el francés terminaron por constituir un motor de producción textual.

La escritura en una segunda lengua supone una expresión no natural, un desplazamiento hacia aquello que no nos pertenece y sólo puede ser tomado de manera deliberada. El cambio de lengua en el escritor constituye una afirmación de su soberanía como tal en tanto forja un lugar complejo para la génesis del acto poético, dado por la convivencia de dos lenguas y dos mundos. Cruzados por relaciones de pertenencia entre lengua, nación y tradición, estos mundos son cuestionados en el acto mismo de la escritura, pues el poeta bilingüe rompe el pacto exclusivo de su nación con una lengua.

---

<sup>3</sup> En *La reterritorialización de lo humano* (2013), Marco Thomas Bosshard elabora una amplia teoría de las vanguardias en donde uno de sus fundamentos son las salidas desde el español a otras lenguas para emprender en distintos proyectos de experimentación formal. No aparecen Alfredo Gangotena ni César Moro, sino otros poetas situados en la línea de Churata. Ambas orientaciones se complementan de maneras particulares que obligan a desestabilizar las monolenguas nacionales como única aproximación posible al campo literario americano, con las obvias y profundas diferencias lingüísticas y políticas que hay entre las lenguas ancestrales y las lenguas de la modernidad americana, como el francés.

En el siglo xx, la lengua francesa se convirtió en la lingua franca de las vanguardias, y París, en la «ciudad-literatura», como la ha llamado Pascale Casanova en su controversial *La república mundial de las Letras* (2001: 40). Allí, por ejemplo, la autora confunde a Alfredo Gangotena y con sorprendente ligereza lo cita como un poeta uruguayo. Esta dificultad de situar al escritor ya alerta sobre el lugar límbico y poco reconocible que ocupa su poesía en las Américas, pero también perpetúa la idea genérica que los europeos tenían de los *américains* en el siglo pasado y que críticas como Casanova perpetúan en errores como éste. Sin embargo de ello, cabe considerar la ciudad-literatura de la que habla Casanova para nombrar esta intensidad que despierta en París al convertirse en un espacio de legitimación de ciertas ideas de lo literario.

Dicha intensidad hace del francés una lengua que experimenta un proceso de cosmopolitización y se convierte en la lengua de escritura de autores de numerosas latitudes de Occidente. París era el lugar de la experiencia y el lugar de la lengua, un destino y la posibilidad de reinención del lenguaje poético. Como nunca antes, cierta clase de escritor va hacia el francés para apropiarse de él sin que medien necesariamente pertenencias nacionales, históricas u otros elementos de legitimación más que su pertenencia a la literatura. Sin embargo, la tradición del verso francés aún se asegurará de mantener vivos los dictados de la Pléiade y de Boileau, por lo tanto, dicha legitimación no se dará sin obstáculos cuando se trata de ciertos escritores que cambian de lengua y adoptan el francés para la escritura.

Dentro de la institución de la lengua francesa, los derechos de uso son desiguales. Los escritores americanos no se hallan en la misma situación que Henri Michaux, de origen belga flamenco, o Apollinaire, ítalo-polaco, por citar dos ejemplos. Los poetas andinos procedían de los «países de los indios», como era conocida la región andina a inicios del siglo xx. Su llegada a París y al francés era aún más osada, porque desafiaban no sólo la realidad de la lengua, sino



el derecho a apropiarse de ella en su calidad de rastacueros. Como escribía Larbaud, de ellos se esperaba la poetización de la tierra y los altiplanos.

Antes de estos poetas, Rubén Darío ya había cargado con esta falsa tarea: «El lector le pedía pampas: en su lugar, él le daba los jardines de Le Nôtre, y se decepcionó por ello, o peor aún, permaneció indiferente» (Molloy 1972: 63). Sin duda, el origen de Darío dificultó su recepción en Francia, a causa de las expectativas que generaba una obra de expresión americana. Una vez que se realizaron las primeras traducciones de sus poemas, el lector francés sólo pudo ver una imitación: «una suerte de subproducto de Verlaine y del simbolismo» (Molloy 1972: 63).

Darío abrió un espacio para la poesía americana que en Francia no supo cómo leerse a causa de las generalizaciones que se hacían con demasiada prisa en torno a la literatura no europea. El mismo poeta ironizaba respecto de la condición de los escritores extranjeros en sus crónicas. Para asimilarse, había que practicar con mayor dedicación el «gusto francés»: «Por una manifestación de arte, o de sentimiento, un sinnúmero de bufonadas sin sal ni gracia. No faltan exóticos y rastacueros que aparentan gozar con todo lo que allí se ve y oye, dando por un hecho que, para ser parisiense, hay que gustar de ello» (1950: 735). El deseo de pertenecer a la cosmópolis producía estas caricaturas, y Darío, que se rehusaba a verse identificado con aquel exotismo ingenuo, era el primero en criticar los desmedidos esfuerzos de algunos extranjeros por introducirse a los dictados estéticos parisinos.

El cambio de lengua de los escritores bilingües andinos no eliminaba la percepción confusa de su origen ni el desconcierto que esto suscitaba. Apollinaire, Marinetti, podían cambiar de lengua sin mayores cuestionamientos. Para otros, al desafío que suponía una nueva expresión se sumaban la conciencia de los Andes, a veces autoimpuesta, o la sombra del exotismo.

De esta manera, la escritura se convertía en la manifestación de una exterioridad en donde se cristalizaba la existencia de una diferencia radical. La «perspectiva exterior» a partir de la cual Juan José Saer caracterizó la obra de Witold Gombrowicz, la construcción de un espacio<sup>4</sup> propio para interpretar el mundo sorteando el deber ser de la pertenencia, es fundamental para abordar la obra de estos poetas. El espacio en el que escriben es siempre exterior a su origen y a París. En el poema en francés insiste el pasado-presente del lugar de origen que subyace, a la vez, a la nueva circunstancia existencial francesa.

Estos escritores iban a enfrentarse de manera permanente a una realidad pendular que los llevó a escribir una obra marcada por una conciencia de la extranjería. Adolfo Costa Du Rels definió esta dualidad como un conflicto que se libra en la escritura misma:

Cuando en un cerebro coexisten dos idiomas algo parecidos de expresión [...] hay que luchar para mantener la unidad en lo que se presta tanto a la diversidad. El estilógrafo se encabrita a menudo entre los dedos, porque de él suelen gotear a la vez dos palabras rivales, las cuales, en un arribismo sorprendente, quisieran salir con la suya. Se plantea algo así como un conflicto de orquestación mental [...] (Giusti y Costa du Rels 1941: 32)

Con ello, Du Rels afirma la naturaleza material y disyuntiva de la escritura, que se manifiesta de manera concreta en el momento mismo de la producción textual. En ella, no hay dominio en ninguno de los dos sentidos: ni territorio ni maestría.

El problema del bilingüismo en la literatura suele situarse en el orden de la pérdida, pues evidencia la carencia de unidad en el escritor

---

<sup>4</sup> Juan José Saer define así este espacio: «Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente [...]» (1997: 25).

que se divide en dos lenguas para alcanzar su expresión: no hay una monolingua ni síntesis posible de las lenguas que intervienen. Tzvetan Todorov, Victor Segalen, Samuel Beckett han hablado del bilingüismo como «represión, escisión y exilio interior» (Amati-Mehler *et alia* 1993: 63).

En Gangotena y Moro, el hecho de continuar con la escritura en francés una vez que retornaron a sus países puede verse como una manifestación del exilio interior. La distancia que establecieron mediante la lengua acompañaba el aislamiento físico en el que se sumieron en Quito y en Lima, respectivamente. En un momento determinado, ambos volvieron a la escritura en español. Las razones de esta vuelta son preponderantemente poéticas, pero las motivaciones que la acompañan no pueden dilucidarse por completo.

En relación con esto último se halla, sin embargo, el aspecto social de la lengua extranjera. Callar de manera súbita en una lengua con la que se han creado lazos afectivos constituye una pérdida intangible pero muy significativa. El callar en francés, dejar de escribir en esa lengua, suspender la interlocución con ese sonido, esas resonancias, es una manera sutil y problemática de aproximarse al silencio. A un silencio. Inicios y finales otra vez, de lenguas, sonidos y voces.

La ilusión de que dos lenguas sean similares no mitiga el problema del bilingüismo en la escritura. Como lo afirma Du Rels, la aparente cercanía entre el francés y el español, por el contrario, agudiza la inestabilidad. El pasado común del latín hace más difícil el proceso de selección de vocablos dentro de la lengua en uso, ya sea el francés o el español. El escritor bilingüe está sumido permanentemente en los espejismos de la semejanza entre los mundos por los cuales se mueve. Paradójicamente, esta cercanía hace que su lenguaje se vuelva más personal, autorreflexivo y exhaustivamente retrabajado. «Las otras lenguas que el sujeto posee [...] habitan la que está siendo usada *en souffrance*, al permanecer en el fondo aun mientras guardan silencio, o ejerciendo presión sobre ella» (Amati-Mehler *et alia* 1993: 231). El

francés y el español evolucionaron de maneras distintas, a pesar de su pasado común. El sistema de sonidos, la sintaxis, las desinencias verbales, las sonoridades que terminan habitando las voces, son sólo algunos de los rasgos que separan en las dos lenguas dos lógicas diferentes.

Como efecto de este conflicto, el escritor bilingüe termina por construir su propio lenguaje en un más allá de las lenguas. Ellas son el punto de partida para una expresión particular. «El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, ni se dirige a nadie, que no tiene centro» (Blanchot 1955: 21). La orquestación mental a la que se refiere Du Rels, marcada por la oposición de las lenguas *en souffrance*, da lugar a la búsqueda exhaustiva de la expresión. El escritor va forjando una cifra personal destinada a ser el soporte de una búsqueda individual. El lenguaje único, «que nadie habla», es el fin último de la existencia. En «Piedra madre», poema de *Château de Grisou* (1939-1941), César Moro describe la situación en que se construye dicha cifra:

De tanto haberte escrutado oh piedra  
Heme aquí en el exilio  
Hablando un lenguaje de piedra  
Al oído del viento (Moro 2002: 139)

El obstinado escrutamiento del mundo produce un lenguaje condenado a disiparse en la misma realidad que explora. Pero la distancia entre el poema y el mundo, el espacio marginal que ocupa, se afirma de manera vindicativa. La experiencia poética de estas características no es posible dentro del lenguaje de los otros. Moro hace claro este gesto en «Los anteojos de azufre»: «Donde terminan ustedes empieza la poesía» (2002: 312). Establece, así, un espacio privado para la creación poética. Mediante el «ustedes» Moro se distancia de la «lengua bruta» (Blanchot 2007: 140), que no ve las relaciones

profundas del lenguaje y hace del lenguaje privado de la poesía una experiencia iniciática.

La creación de lenguajes individuales habita el espacio literario en tanto condición para la escritura. Lo que distingue al escritor bilingüe es el factor de la duda frente a algo que no es suyo por completo. La incertidumbre del cambio continuo entre lenguas, lógicas y distintas vibraciones de la palabra, en donde no hay síntesis sino alternancias y luchas interiores, lo lleva a escribir no propiamente en *su lengua*, sino en una lengua que es siempre más próxima que la otra que usa, más manejable, menos reacia. El vaivén entre lenguas y mundos le da un carácter particular al lenguaje de estos poetas, en donde aparecen asociaciones inesperadas, ecos inusitados, usos extraños que terminan por convertirse en algo *propio*.

Por otro lado, están las condiciones extratextuales del cambio de lengua que terminan por mostrarse en la obra. Los lazos con el francés coexisten con la lengua por ahora llamada materna, el español. En estas relaciones median el mundo de los afectos, las pasiones, los rechazos y las adopciones. Gustavo Pérez Firmat ha llamado «*tongue ties*» a los lazos fundados en la lengua: son a la vez los nudos de la expresión y los vínculos afectivos. «El verdadero bilingüe no es alguien que posee “competencia nativa” en dos lenguas, sino alguien que se halla igualmente vinculado, o desgarrado, entre dos lenguas en competencia», escribe (2003: 4). Cada vez que la lengua elegida establece un conjunto de vínculos, pone en suspenso otros. Si la posibilidad de nuevos lazos es una consecuencia enriquecedora del cambio de lengua, la vacilación interior es un conflicto irresoluble.

#### LA MONOLENGUA

El «drama del escritor bilingüe», como lo llamó Du Rels, hace de esta condición algo particular y problemático frente a la otra,

dominante y sostenida en la idea de unidad: la condición monolingüe. El escritor bilingüe encarna un conflicto dado por una vivencia escindida del mundo. Su experiencia es inseparable e indiferenciadamente poética, lingüística y vital, sin jerarquías. Por ello, su vida se halla destinada a la búsqueda de un lenguaje múltiple, reflejo de la oscilación a la que se ve sujeta su circunstancia existencial.

En la obra de estos cuatro escritores, el poema usualmente se halla escrito en una lengua. Aun así, bajo estos signos operan las relaciones entre las palabras y las cosas no sólo de la lengua de escritura, sino de la lengua suspendida. La indeterminación del texto y la imposibilidad de conocer las relaciones exactas entre pensamiento y escritura hacen del poema de esta naturaleza una superficie múltiple e indeterminada. Una manifestación evidente de dicha multiplicidad son, por ejemplo, los galicismos en español o el error en francés. Buscar en el texto marcas de no pertenencia del autor a la lengua de escritura puede establecer una línea de reflexión. Sin embargo, esto dice poco de la obra en progreso, pues inevitablemente se establece con el análisis un horizonte de corrección.

En el pasado, André Coyné y Américo Ferrari listaron estos rasgos en la poesía de César Moro. El análisis sirve, en este caso, para exponer la presencia de una lengua en otra a fin de demostrar la cualidad múltiple de la poesía de escritores bilingües:

En esos poemas de Moro, según Coyné, son frecuentes las faltas de sintaxis y de léxico en las que incurre el poeta, por ejemplo, «Ne plus ouvrant» en vez de «N'ouvrant plus»; además, Coyné subraya que hay dos hispanismos léxicos muy evidentes en *Ces poèmes*: «inaverti» por «inaperçu» y «abonnet» por «repandent du fumier». Américo Ferrari afirma que, desde 1927-28, abundan los galicismos en la producción poética de Moro en español, por ejemplo, «pasantes» en vez de «transeúntes» y «foresta interdicta» por «selva perdida». (Fernández Cozman 2006: 233)

La noción de galicismo o error, que tiende a ser interpretada como un problema, es en realidad un elemento del lenguaje individual. Las mismas tendencias de «error» se repiten en los otros escritores bilingües, quizá con excepción de Du Rels, pero deben ser vistas como manifestaciones del proceso de apropiación del francés: los signos como lugares de paso que dejan al escritor bilingüe expuesto en sus vacilaciones y por tanto, expuesto también en la construcción «en vivo» de un lenguaje nuevo. El escritor bilingüe puede escribir en dos lenguas, pero esa posibilidad viene dada por una duda permanente frente a los dos universos en que se sucede, y esto es un rasgo manifiesto de su lenguaje individual.

Si la duda es un rasgo que se cristaliza en la superficie del poema en la forma de un «error», de un galicismo o de una traducción fallida, hay que pensar en sus implicaciones; una de ellas es la propiedad. La triada de una lengua para un sujeto bajo una nación se verá cuestionada por los bilingüismos que rebasan esa pertenencia unívoca que, justamente, no duda. El monolingüismo como problema y realidad imposible fue abordado por Jacques Derrida en *El monolingüismo del otro* (1996). Para él, judío argelino de origen sefardí (curiosamente, su familia procedía de Toledo, la ciudad de la «escuela» medieval de traductores), su lengua francesa es suya y no es suya: «1. Nunca se habla más que una sola lengua, o más bien un solo idioma. 2. Nunca se habla una sola lengua, o más bien no hay idioma puro» (1996: 18). La lengua, dice Derrida, está conformada por pliegues. El pliegue guarda ancestros, cruces de lenguas que se han seducido en el pasado y que se atraen mientras tiene lugar el hecho lingüístico. Por eso, hablamos en una sola lengua mientras hablamos en otras. He aquí la condición hospitalaria de la lengua: dejar pasar a otras. De ahí que el bilingüismo y sus reverberaciones tengan que dejar de verse como formas menos legítimas de la escritura. Por otro lado, si acogemos en toda su extensión la condición paradójica del hablar que propone Derrida, el bilingüismo es la forma flagrante y extremada

de un monolingüismo que nunca puede ser tal porque su pureza no es posible sino en un sentido ideal.

Hélène Cixous va un paso más allá al hacer de las lenguas híbridadas una posibilidad gozosa de construir otros sentidos a partir del contacto entre ellas como una forma de deseo y no como el error que se busca reprimir en nombre de la propiedad: «Y eso que hacen las palabras entre ellas, estos acoplamientos, estas hibridaciones, son genio. Un genio erótico y fértil. Una ley de vida presidida por sus cruces. Sólo las palabras que se aman seman. Una semántica clandestina» (2003: 96).

Sólo las palabras que se aman seman, producen sentido. Ese cruce cargado de Eros dice del lenguaje como una entidad viva cuyos rumores, que luchan por ser leídos, pronunciados, escuchados, producen a la misma lengua, y cuando la traducen, la obligan a desplegarse, a ir más allá de sus propios límites. Podemos decir entonces que los escritores bilingües jamás escriben más que en una sola lengua, y que jamás escriben en una sola lengua, y que ese es el signo vital de su escritura.

Pero esta no es la única manera en que escritor bilingüe enfrenta su condición. La hibridación gozosa se ve a menudo reprimida por el deseo de crear sentido, pues para ello se necesita confiar en una sintaxis y en un orden del mundo. Al hallarse dividido en dos lenguas, el escritor bilingüe nos recuerda también la angustia primigenia frente a la confusión originada en la Torre de Babel, que se sitúa en Occidente como un paradigma de la diversidad lingüística. La cultura occidental ha necesitado localizar un punto de origen monolingüe y unitario y para ello utilizó la torre. Frente a este «lenguaje puro», como lo llamó Walter Benjamin en «La tarea del traductor», la existencia simultánea de lenguas múltiples se convierte en una anomalía y una consecuencia desafortunada que termina en la fragmentación de los sonidos y de los sentidos con que antes, en el origen, nos entendíamos. El zigurat de Nimrod es sólo uno de los mitos que explican la pluralidad lingüística como un castigo. Es retomado en numerosas



obras de la lingüística y la filosofía que reflexionan en torno a temas como la traducción, la dispersión y los problemas del lenguaje.

«Des tours de Babel» (1985), de Jacques Derrida y *The Babel of the Unconscious* (1993), obra citada más adelante, son sólo dos de los ejemplos en relación con este trabajo publicados en los últimos años. La autobiografía de Eugène Jolas, mencionado anteriormente, se titula *Man from Babel*, haciendo alusión a la situación plurilingüística que vivió en Nueva York y en París. Además de ello, la torre de Babel como imagen en la literatura –Borges, Joyce, Celan– es recurrente, y en el imaginario colectivo está muy presente como la representación de la confusión, del conflicto o de la dispersión.

*Después de Babel* (1975), de George Steiner, es una de estas obras, y contiene un recuento de las profusas historias que la humanidad se ha contado a sí misma a fin de comprender la división de las lenguas. Salvo el Pentecostés, en donde las lenguas son una bendición y que se aproximaría al semar gozoso descrito por Cixous, Steiner define el resto de esta narrativa mitológica y religiosa como el relato de una catástrofe. «La tradición oculta sostiene que una sola lengua fundamental, una Ur-Sprache, se encuentra detrás de nuestra presente discordia, detrás del tumulto abrupto de lenguas en guerra que siguieron la caída del zigurat de Nimrod» (1981: 60). La multiplicidad de lenguas es la expresión de la ruina, los fragmentos que se dispersan tras la caída de la torre.

La pervivencia de esta narrativa avanza hasta la modernidad y toma formas diversas: la monolingua, la unidad, la solidez de lo uno, es una de las bases con que la realidad del lenguaje se vinculará a otras dimensiones del mundo moderno como la política, la social y la cultural. Los imperios tienen *una* lengua: el latín, el español, el francés, fueron lenguas imperiales, símbolos de unión. La *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, en el caso del español, es un ejemplo: «Detrás de la difusión mundial del griego y del latín habían estado las figuras imponentes de Alejandro Magno y de Julio César. Sintióse honda

y auténticamente en los comienzos de una era que contemplaría la difusión mundial del castellano, Nebrija piensa que Alejandro y César han reencarnado en los reyes de España» (Alatorre 2003: 241).

Un imperio conquista hablantes tanto como súbditos. Quien se pliega a un orden superior, se pliega a una lengua, así como sucedió como el mismo Imperio español, que conquistó a pueblos de «peregrinas lenguas», como se decía en el siglo xv (Alatorre 2003: 241). Entre Babel y Nebrija, hay una yuxtaposición entre el relato mitológico y el discurso histórico. El mito guarda relación con el orden moderno del mundo, que vuelve a buscar la idea de unidad, extraviada bajo la diseminación de los dialectos y las lenguas.

Mientras el mundo intenta reconstituir en las cohesiones políticas y lingüísticas la idea de unidad —una nación con una lengua y una identidad—, el escritor bilingüe permanece en la dispersión. Su gesto es así moderno, por cosmopolita, pero también arcaico, al revivir ese preciso momento en que las lenguas se dividieron. El poema escrito bajo la marca de lo bilingüe se produce a partir del desmoronamiento, un caos fundado en la incapacidad de reencontrarse en una palabra común. El escritor bilingüe viviría en falta, pues su obra se deriva de la estigmatización de lo múltiple como resto. Al mismo tiempo, se libera de la culpa al asumir dicha falta y pone en práctica el reordenamiento de los fragmentos, es decir, termina semando.

Cuando un joven Du Rels visita a Anatole France en 1922, éste le advierte de inmediato de los «peligros» del bilingüismo:

Ud. seguramente viene a familiarizarse con nuestros grandes clásicos y penetrar su pensamiento en su propio texto, pero si me permitiera darle un consejo: no se deje seducir por la forma. Existe un antagonismo terrible entre el idioma francés y el idioma español. (Giusti & Costa du Rels 1941: 25)

France coloca a Du Rels contra su estigma. Hay límites entre el conocimiento y la apropiación. Al advertirle contra la tentación del

bilingüismo, sitúa al escritor boliviano en un lugar imposible: «¡Hélas! Lo siento por usted, señor: un escritor bilingüe no podrá ser nunca un escritor» (Giusti y Costa du Rels 1941: 26). Du Rels acaba de publicar su primer poemario en francés. Con su afirmación, France deja caer sobre el poeta el peso monolítico de la lengua única, reservada a quienes les ha sido dado establecer con ella una relación de propiedad. Para France, un escritor está destinado a su lengua materna. Más aun, el bilingüismo constituye una traición y una impostura:

No sé lo que podrá dar un espíritu que, sin saberlo, se traiciona a sí mismo. Porque a la postre un escritor bilingüe ya no sabe si lo que escribe es la traducción inconsciente de una obra concebida en otro idioma o una creación directa de su espíritu, la expresión inmediata de un pensamiento limpio de toda escoria [...] (Giusti y Costa du Rels 1941: 27)

En France subsisten los restos románticos del genio de las lenguas. Madame de Staël hablaba del «estilo nacional» del alemán, y Wilhelm von Humboldt se refería justamente a la esencia de las palabras y las lenguas que «actúa sobre el espíritu» (1991). De acuerdo con esta concepción, en primer lugar, habría un horizonte de verdad del espíritu, y ésta sólo podría ser expresada en la lengua materna.

Así, la escritura en una segunda lengua no sería capaz de hallar un camino hacia el espíritu, sería un acto en falso. Por tanto, la traducción, si fuera el camino que halla la escritura, estaría limitada a ser un calco de la expresión, pero no la expresión misma. La «traición» del escritor bilingüe hacia sí mismo, como la define France, anularía a dicho escritor por completo, pues sólo la lengua propia sería capaz de expresar la experiencia. Pero lo que France no ve es la riqueza en la escoria: es justamente la palabra múltiple, indeterminada y ambigua la que da forma a la escritura bilingüe. Esa escoria es la materia del poema.

El temor a la indeterminación no se halla sólo en Anatole France. En la correlación entre lengua y sujeto, la modernidad ha otorgado

cada vez mayor valor al monolingüismo o, más precisamente, a la relación de pertenencia entre el individuo y la lengua adjudicada por la nación a la que pertenece. La lealtad como valor constituyente de la nación ya fue señalada por Hans Kohn en 1944, al problematizar la manera en que el nacionalismo se construye como la forma más conveniente de organizar el territorio, el Estado y a sus individuos: «El periodo moderno de la Historia, empezando con la Revolución Francesa, se caracteriza por el hecho de que en este periodo, y solo en éste, la nación demanda la suprema lealtad del hombre y de que todos los hombres, no sólo ciertos individuos o clases, sean conducidos a esta lealtad común [...]» (1944: 12).

Una ruptura con este pacto se torna problemática, pues altera la correspondencia a priori de lengua y territorio. El escritor bilingüe pone en crisis esta cuestión al buscar nuevos horizontes lingüísticos. Su realidad es compleja en tanto rompe con la ilusión de sentido pleno que da la lengua materna a un sujeto. En efecto, la presencia de la «ilusión narcisista de que el lenguaje propio es el mejor y el único capaz de expresar las complejidades de la vida y de reflejar la verdad» (Amati-Mehler *et alia* 1993: 47) es en definitiva lo que constituye al sujeto.

Si no hay propiedad en el lenguaje, no es posible construir un sentido, y sin sentido no es posible construir la sintaxis de lo que se vive. Sin embargo, el escritor bilingüe termina por desestabilizar dicho mandato al aventurarse en una existencia escindida, que es su condición constituyente. El genio fértil de las palabras y los sentidos que chocan y se cruzan termina haciendo su trabajo mientras aloja en sí la angustia por el espectro de la monolengua. La escritura bilingüe sucede. En ese acontecer, ella nos obliga a pensar que no podemos deconstruir el espectro de la monolengua sin revisar las relaciones entre el sujeto, la nación, su modernidad y la lengua que se le impone, lo cual, en el caso de los escritores bilingües de los Andes, los obliga a salir de un sistema cultural para poder escribir.