

Laura María MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, México*

lauramariamartnezmartnez@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1087-3772>

Recibido: 27/6/2025 - Aceptado: 15/10/2025

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Martínez Martínez, Laura María. "Blanca Luz Brum, una vanguardia en contacto". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 18, (2025): e1815. <https://doi.org/10.25185/18.15>

Blanca Luz Brum, una vanguardia en contacto

Resumen: A pesar del creciente interés biográfico que despierta la figura de Blanca Luz Brum (Uruguay, 1905 – Chile, 1985), su obra literaria apenas ha sido objeto de estudios críticos. Para atender a este vacío, este estudio analiza su obra literaria desde comienzos de la década del veinte hasta el final de la década de los treinta. Atendiendo al continuo desplazamiento geográfico de Brum, este texto propone que su escritura puede definirse como una vanguardia en contacto, una escritura que acoge y rechaza rasgos conforme a las características del grupo intelectual al que se inscribe en cada momento.

Palabras clave: Blanca Luz Brum; vanguardia; desplazamiento geográfico; literatura política.

* Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, Becaria del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, asesorada por la Doctora Yanna Hadatty Mora.

Blanca Luz Brum, an avant-garde in contact

Abstract: Despite growing biographical interest in Blanca Luz Brum (Uruguay, 1905–Chile, 1985), her literary works have rarely been the subject of critical analysis. The focus of this study is to examine her literary work from the early 1920s to the end of the 1930s in order to address this gap. Considering Brum’s constant geographical displacement, the text proposes that her writing can be defined as avant-garde in contact: writing that accepts and rejects features in accordance with the characteristics of the intellectual group to which it belongs at any given time.

Keywords: Blanca Luz Brum; Avant-garde; geographic displacement; Political literature.

Blanca Luz Brum, uma vanguarda em contacto

Resumo: Apesar do crescente interesse biográfico pela figura de Blanca Luz Brum (Uruguai, 1905 - Chile, 1985), sua obra literária quase não tem sido objeto de estudos críticos. Com o objetivo de colmatar esta lacuna, este estudo analisa a sua obra literária desde o início da década de 1920 até ao final da década de 1930. Tendo em conta a contínua deslocação geográfica de Brum, este texto propõe que a sua escrita possa ser definida como uma vanguarda em contacto, uma escrita que aceita e rejeita características de acordo com as características do grupo intelectual a que pertence num dado momento.

Palavras-chave: Blanca Luz Brum; vanguarda; deslocação geográfica; literatura política.

A la luz de las publicaciones de los últimos años, es innegable el interés biográfico que despierta la figura de Blanca Luz Brum (Uruguay, 1905 – Chile, 1985). Conocida es la novela biográfica-ficcional que escribió Hugo Achugar en 2001, la biografía que le dedicó Alberto Piñeyro en 2011 o el documental “No viajaré escondida” que dirigió Pablo Zubizarreta en 2018. Sin embargo, la trayectoria literaria de la uruguaya no ha suscitado la misma atención. Como al resto de escritoras vanguardistas, las antologías canónicas de vanguardia no incluyeron a Brum como parte del movimiento y, salvo la valiosa excepción del artículo de Sonia Rico Alonso de 2023, no hay estudios que se focalicen en su escritura. Con el fin de paliar este vacío crítico, en las siguientes páginas estudio su obra desde comienzos de la década de los veinte hasta finales de los años treinta para proponerla como una vanguardia en contacto: una escritura que varió conforme al nomadismo literario de Brum, que acogió y rechazó rasgos en función del grupo de intelectuales al que se adscribió en cada momento.

Debido a la impronta geográfica, este texto está articulado en torno a los diferentes países en los que Blanca Luz Brum vivió: primero utilizaré el marco de la intelectualidad uruguaya para desentrañar los primeros destellos vanguardistas en *Las llaves ardientes* (1925); en segundo lugar, estudiaré el diálogo con la vanguardia peruana en su poemario *Levante* (1926) y en sus colaboraciones en *Amauta*; en tercer lugar, analizaré *Atmósfera arriba* (1933) y la participación de Brum en *Contra. La revista de los franco-tiradores* en relación con sus estadias en México y Argentina y, por último, situaré su viraje político de *Cantos de la América del Sur* (1939) en el contexto chileno.

Uruguay y los destellos solitarios

«En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias», sentencia Eduardo Espina,¹ y es cierto que la vanguardia no penetró con la misma virulencia en el «paisito» que en el resto de América Latina. En el Uruguay no hubo grupos vanguardistas *per se*, ni un -ismo nacional con características concretas. Hubo casos individuales que se acercaron al espíritu de lo nuevo al mismo tiempo que configuraban una propuesta literaria original y convivían con el movimiento nativista. Ese fue el caso de Juan Parra del Riego —compañero de Brum—, Enrique Ricardo Garet, Juvenal Ortiz

1 Eduardo Espina, “Vanguardismo en el Uruguay. La subjetividad como disidencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°529-530 (1994): 35.

Saralegui y Alfredo Mario Ferreiro. En este escenario, rastrear los primeros pasos vanguardistas de Brum conlleva asumir que no siguió las pautas de un manifiesto literario y que, más bien, fue adquiriendo el espíritu de vanguardia de manera paulatina.

En su primer poemario, *Las llaves ardientes* (1925), Brum desplegó una poesía de carácter intimista en la que podía atisbarse levemente el comienzo de su vanguardia. En algunas ocasiones, se incluyeron imágenes novedosas; en la mayoría, no obstante, prevalecía la rima y los símbolos propios del modernismo. En cambio, este poemario es útil en cuanto sirve de catálogo de los elementos poéticos recurrentes de Brum. En esas páginas de 1925, ya se podía encontrar el tono altivo del sujeto lírico, su estrecha relación con la naturaleza y la sensualidad corpórea de las descripciones. A pesar de que la mayoría de los versos abordaban la tristeza por la muerte de Juan Parra del Riego y por una maternidad marcada por el duelo, la voz poética ya rezumaba el vitalismo característico de su obra posterior.

Además, con *Las llaves ardientes*, Brum inauguró el diálogo con el poeta estadounidense Walt Whitman, una influencia palpable en el hermanamiento con la naturaleza y que la emparentaba con otros poetas vanguardistas hispanoamericanos. En 1919, Vicente Huidobro comenzaba *Altazor* refiriéndose a «aquel que todo lo ha visto», «que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman»;² en 1922, Pablo de Rokha imaginaba en «Yanquilandia» que todas las hormigas decían «salud Walt Whitman!» y que todo el mundo estaba rogando para que el bueno de «Walt» cantase.³ Tres años más tarde y, dentro del campo intelectual uruguayo, Parra del Riego le dedicó el canto fraternal «Walt Whitman», pues era el «perfecto camarada», «El Revelador!».⁴

Brum, por su parte, no lo citó textualmente —algo que sí hizo en *Cantos de la América del Sur* (1939)—, pero recogió en el poemario su espíritu panteísta e incorporó una imagen que recordaba al sujeto poético tirado sobre la hierba de «Canto a mí mismo»:

¡Noches mías! ¡Noches de hace tiempo mías!
Las que amé en mis campos tirada en las hierbas
mientras hincaba dedos y dientes a la tierra
loca de ansiedades
y torturada por cosas eternas.⁵

2 Vicente Huidobro, *Altazor* (Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones S.A, 1931), 13.

3 Pablo de Rokha, *Los gemidos*. (Santiago: LOM, 1994), 39.

4 Juan Parra del Riego, *Poesías* (Montevideo: Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943), 60.

5 Blanca Luz Brum, *Las llaves ardientes* (Montevideo: Renacimiento, 1925), 35.

Inevitablemente, al cúmulo de poetas hispanoamericanos en los que ha rastreado Fernando Alegría⁶ la influencia whitmaniana tendríamos que añadir a Blanca Luz Brum, pues ya desde el comienzo de su escritura dejó entrever a *Hojas de hierba* como un libro de consulta recurrente. En este sentido, es posible perfilar una línea evolutiva de su proyecto creativo en relación con Whitman, pues el diálogo se establece desde aspectos diferentes a lo largo de su trayectoria. En 1925 a Brum no le interesaba la potencialidad política whitmaniana ni su canto a la democracia que tanto le atañerá en la década de los treinta. En el momento de *Las llaves ardientes*, el poeta estadounidense representaba sobre todo la posibilidad de un canto individual con el que celebrar los elementos mundanos de la vida, de expresar la comunión con la naturaleza, así como de construir una voz poética sosegada y vitalista.

A lo largo del poemario, la uruguaya adecúa la herencia whitmaniana a su propio proyecto de escritura. En el poema «El levante», por ejemplo, adapta las resonancias bíblicas a su sexo y el sujeto poético se define como un Cristo femenino, «un Cristo tendida a lo largo de la vida como en una cruz», que escucha el ruido del levante como Lázaro escuchó a Jesús.⁷ Este diálogo whitmaniano puede vislumbrarse con mayor claridad en el erotismo y en la sensualidad de las descripciones de la naturaleza. Esta no solo ocupa un lugar protagonista y es siempre un elemento digno de metáfora, sino que además mantiene un vínculo corpóreo, estrecho, con la voz poética.

La oda a la naturaleza pasa frecuentemente por el cuerpo del sujeto lírico que, por ejemplo, explica cómo la aurora resbala por sus brazos, la luz salta por sus dedos, las nubes la ciñen de albos y la estrella fantasea en su frente.⁸ Esta unión constante aumenta mediante verbos que intensifican el acercamiento como «ceñir» y «resbalar». Como puede observarse en «Baño», se trata de elecciones que buscan potenciar la dimensión erótica del poema:

Siento que la tierra es un lazo rosa
que me ciñe suave
y me corre un agua feliz, misteriosa,
por mi cuerpo de nube y de ave.⁹

6 Fernando Alegría, *Walt Whitman en Hispanoamérica* (México: Studium, 1954).

7 Brum, *Las llaves ardientes*, 7.

8 Brum, *Las llaves ardientes*, 7.

9 Brum, *Las llaves ardientes*, 43.

En este aspecto, también es posible enlazar la escritura de Brum con la de otros poetas uruguayos como Carlos Sabat Ercasty, María Eugenia Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou. Especialmente en el libro *Raíz salvaje* (1922) de Ibarbourou puede observarse un tratamiento similar de la naturaleza: un amalgamiento análogo con el cuerpo se da al comienzo del poema «La pesca», donde el sujeto poético afirma: «La espuma me salpica como un rocío blanco / y el viento me enmaraña el cabello en la frente»;¹⁰ y una misma intensificación del erotismo por medio de la naturaleza se produce en «Carne inmortal»: «Y con fruición me toco / los muslos y los senos, / el cabello y la espalda, / pensando: ¿palpo acaso / el ramaje de un cedro / [] tibio como de carne femenina?»¹¹. Sin embargo, a diferencia de Ibarbourou, en muy pocas ocasiones el sujeto poético de Brum establece la conexión cuerpo-naturaleza para ponerse al servicio del amado o hacer una exaltación del cuerpo propio; casi siempre la emplea para manifestar la relación con el mundo que la rodea.

Asimismo, en el caso de Brum, el cuerpo del sujeto poético se convierte en el punto de partida de la mirada panteísta del norteamericano para percibir el mundo. No casualmente, en «¿Sabes de dónde vine?», la descripción del mundo parte primero de una descripción del cuerpo de la voz poética: comienza por explicar que está «saturada» de aromas y que tiene en los ojos «las curvas perfectas de las lomas» para después dimensionar lo general y describir el sol ardiente, la actividad del labriego y las sierras de aguas cristalinas.¹²

En la poesía de Brum, la fijación por la naturaleza, aparte de por la herencia whitmaniana, puede explicarse por la fuerza que el nativismo todavía tenía en el país: frecuentemente las alusiones a la naturaleza tienen un carácter localizado y resulta evidente que se refiere a los campos de su infancia, los del interior del Uruguay. En ocasiones, la voz poética asume un tono erótico para cantar a la naturaleza y enarbolar la mirada amplia con la que ir describiendo —y corporizando— el mundo en el poema; en otras, la naturaleza se personifica y se convierte en un elemento clave para comprender la humanidad. Esta última vertiente sucede en «Los álamos solos», donde las fronteras entre la humanidad y la naturaleza se diluyen y los álamos pasan a ser ejemplo de «monjes supliciados», de «hombres solos» que están desamparados, «separados y huraños en medio de los campos».¹³

10 Juana Ibarbourou, *Las lenguas del diamante / Raíz salvaje*, ed. Jorge Rodríguez Padrón (Madrid: Cátedra, 1998), 240.

11 Ibarbourou, *Las lenguas del diamante / Raíz salvaje*, 254.

12 Brum, *Las llaves ardientes*, 35.

13 Brum, *Las llaves ardientes*, 25.

El alcance de la naturaleza también puede observarse alrededor del tema de la maternidad enlutada por la muerte de Juan Parra del Riego, una de las principales preocupaciones del poemario. En «Cuando vengas, hijo» todos los elementos naturales se giran para darle atención al hijo recién llegado. La luna, que no casualmente es una «luna nueva», le teje «un bello columpio de plateados velos» y quiere acunarlo, «darle lecho de luna». No obstante, la luna no es el único símbolo que se rinde ante el recién nacido: las estrellas bajan del cielo para verlo y las margaritas quieren acercarse para darle su perfume. En esta parte del poemario, la naturaleza se despega del cuerpo del sujeto poético para resignificarse en clave maternal. Los símbolos naturales aparecen imbuidos de un significado distinto: el mar es ahora una madre que mece a su hijo con las aguas, el vaivén de las olas son los movimientos para acunarlo y el ruido de las olas son nanas para el niño.¹⁴

La visión de la maternidad que incorpora Brum está muy lejos de la visión tradicional e idealizada. En el texto trata una maternidad sellada por la muerte, una maternidad que no la satisface en términos absolutos porque está marcada por la tristeza. La imagen del hijo nacido se contrapone a la de su compañero muerto, que cree que fue «su primer hijo» porque también se arremolinaba en su pecho. Como puede apreciarse en la siguiente estrofa, de su poema «A mi hijito», mientras que los versos impares reflejan la idea general de lo que conlleva la maternidad, los versos pares quiebran esa idea:

Todos los padres te den el beso
que entre «sus labios» se quedó preso.

Todas las madres te den el canto
que en mi garganta se volvió llanto.¹⁵

Su hijo no recibirá el beso del padre porque el padre ha muerto y ella no podrá cantarle al hijo, porque su tristeza no permite ningún canto.

Entre los rasgos de esta fase iniciática que anteceden a su etapa vanguardista, llama la atención la presencia de líneas de puntos suspensivos, así como particularmente los dos aspectos que, según Pablo Rocca, caracterizaron la tibia vanguardia uruguaya: el versolibrismo y el uso ultraísta de la metáfora.¹⁶

14 Brum, *Las llaves ardientes*, 57.

15 Brum, *Las llaves ardientes*, 27.

16 Pablo Rocca, «Las revistas literarias uruguayas ante la irrupción de las vanguardias (1920-1930)», en *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, ed. Saúl Sosnowski (Buenos Aires: Alianza, 1999), 91-104.

Si no es casual que Brum se refiriera a la luna —un símbolo manido por modernistas y románticos— como «luna nueva», tampoco lo es la búsqueda de imágenes complejas que doten al texto de una mirada original. En este sentido, destaca que Brum se refiera al hijo como «pedacito de carne con suspiros»¹⁷ y que produzca un efecto de extrañamiento sobre la picana con la repetición de la pregunta: «¿es del buey la sangre que brota / o de la vieja picana es una lágrima roja?».¹⁸

Perú y la vanguardia en su apogeo

Poco tiempo después de la aparición de *Las llaves ardientes* (1925), Brum publicó en Lima, en la Editorial Minerva de los hermanos Mariátegui, el poemario *Levante* (1926). Tanto la editorial como la portada ilustrada por José Sabogal reflejaban lo que después se confirmaría con las múltiples colaboraciones en *Amauta* y su posterior deportación por orden de Leguía: Brum fue una más en la vanguardia peruana. La posición de viuda de un poeta tan querido como Parra del Riego —etiqueta con la que firmó *Levante*— le abrió las puertas del campo intelectual peruano y su vinculación con el círculo de José Carlos Mariátegui marcó de manera permanente su literatura.

Al contrario de otros panoramas intelectuales donde la confluencia entre vanguardia política y vanguardia estética era motivo de polémica, en la vanguardia peruana la combinación de la experimentación formal y la demanda ideológica era frecuente. Mariátegui no dejó lugar a dudas con el ensayo «Arte, revolución y decadencia», que incluyó en el tercer número de *Amauta*:

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués.¹⁹

17 Brum, *Las llaves ardientes*, 27.

18 Brum, *Las llaves ardientes*, 52.

19 José Carlos Mariátegui, «Arte, revolución y decadencia», *Amauta*, nº3 (1926): 3.

Asumir la estética de lo nuevo —según Mariátegui— conllevaba imaginar una nueva sociedad, proponer una literatura revolucionaria tanto en el plano estético como en el plano político.

Este cariz poético-revolucionario fue aprehendido por Brum y le acompañó durante el resto de su trayectoria literaria. La interacción con los círculos peruanos hizo que su proyecto vanguardista se acentuase: lejos quedaba la tibieza e individualidad de la vanguardia uruguaya, porque en Lima había un movimiento colectivo al que pertenecía y que perseguía con efervescencia romper con lo anterior y protagonizar un cambio. Ante la multitud de estímulos peruanos, la poética de Brum comenzó a virar: la búsqueda de lo nuevo se convirtió en un elemento central de su escritura y cada vez hubo más espacio para las imágenes ultraístas, el deleite ante lo urbano y muy especialmente para la problemática social.

No obstante, esta no fue una conversión inmediata y *Levante* (1926) en ningún caso supone la prueba tangible de la transformación de su poética al entrar en contacto con la vanguardia peruana. Se trata de un libro que publicó al poco tiempo de llegar a Lima y cuya aparición estuvo más relacionada con el propósito de que circulara su obra en los círculos limeños que con la creación de un segundo libro. De hecho, este segundo poemario incluye diecinueve de los veintitrés poemas de *Las llaves ardientes* (1925). A pesar de que en algunos puntos su contenido trasciende la mera función de reedición extranjera e incluye variaciones en el texto, así como poemas nuevos en los que innova en sus tendencias literarias, *Levante* escenifica nuevamente una aproximación lenta al vanguardismo.

Entre los pequeños destellos que encaminan el poemario hacia la vanguardia, cabe destacar la intercalación de imágenes ultraístas en las descripciones eróticas de la naturaleza —línea temática que ya había iniciado en el libro anterior. Aunque parten del mismo procedimiento descriptivo (elección de verbos evocadores de movimiento y de símiles ambiguos), la búsqueda de la originalidad y la extrañeza en la creación de imágenes desvela un nuevo rumbo. En este aspecto, resulta llamativa la irreverencia con la que Brum aborda el símbolo de la luna. En vez de otorgarle la sacralidad romántica, en «Canto de la soledad» la luna aparece degradada en tanto elemento poético²⁰. Se acorta la distancia respetuosa con el símbolo y este aparece como un objeto cotidiano que se duerme en los brazos del sujeto

20 Es un juego poético que ya habían emprendido escritores previos a la vanguardia como Jules Laforgue con *Imitación de Nuestra Señora de la Luna* (1886) o Leopoldo Lugones con *Lunario sentimental* (1909).

lírico.²¹ Por otro lado, en «Fantasía», la luna se transforma en un símbolo cómplice de las imágenes sorprendentes que propone el poema y a la par que «la luna nueva» tiende «su más plateada alfombra», un sujeto color «azul nevera» entrega su cuerpo.²²

Sin embargo, es en los poemas que Brum publicó en *Amauta*, como se constata en el artículo de Sonia Rico,²³ donde mejor puede apreciarse su abrazo a la renovación formal de la vanguardia. En «Mañana limeña» está presente el interés por las escenas urbanas, así como también hay numerosas imágenes que retuercen la realidad en busca de una mirada original y unen elementos que en primera instancia no guardan relación entre sí:

M A Ñ A N A L I M E Ñ A

El viento está tosiendo
sobre una rama — Y
un pájaro le ofrece

PASTILLAS DE CANTO

El sol recorre en bicicleta
las avenidas de la «Plaza Sucre»
Parece un soldado de la «Guardia Española»

Cuando nadie lo mire
le comerá las naranjas al día

Las florecillas del césped
quieren hacer un POEMA con minúsculas

Y todas las flores coloradas
están haciendo cables al Uruguay:

BAT-LLE.....BAT-LLE.....BAT-LLE.....²⁴

La influencia vanguardista puede observarse en la personalización de los elementos para la creación de imágenes originales («El sol recorre en bicicleta / las avenidas de la “Plaza Sucre”»), en las reflexiones metaliterarias sobre

21 Blanca Luz Brum, *Levante* (Lima: Minerva, 1926), 31.

22 Brum, *Levante*, 65.

23 Sonia Rico Alonso, “Blanca Luz Brum, poeta y revolucionaria. Sus textos en *Amauta* (1926-1929)”, *Lexis* 47, n°1 (2023): 239-272.

24 Blanca Luz Brum, “Mañana limeña”, *Amauta*, n°5 (1927): 34.

la poesía nueva («Las florecillas del césped / quieren hacer un POEMA con minúsculas») y en el efecto de extrañamiento de las imágenes: el viento tose y el pájaro, en vez de cantar sobre la rama, ofrece al árbol «PASTILLAS DE CANTO». Más allá del abandono de la estética intimista de su obra anterior, al hilo de las renovaciones destaca la forma de montaje que adquiere la composición de las imágenes en el poema. Un lector paciente puede desentrañar las referencias de cada una de las estrofas y averiguar, por ejemplo, que en la penúltima estrofa «coloradas» hace alusión al Partido Colorado y que «BAT-LLE» refiere a José Batlle y Ordóñez, el expresidente de Uruguay que impulsó los grandes procesos de modernización del país.²⁵ No obstante, no podrá desprender a las imágenes de su aleatoriedad para encontrar un hilo argumentativo común.

Además, “Mañana limeña” resulta un poema clave en cuanto muestra la huella textual del desplazamiento geográfico de Brum. La voz poética se sitúa en las avenidas aledañas a la Plaza Sucre del barrio limeño de Pueblo Libre, pero esta localización queda entremezclada con los “cables uruguayos” y el canto a Batlle ya mencionado. La uruguaya se suma al interés urbano de otros vanguardistas, pero conforma una ciudad tensionada por su condición de desplazada y extranjera. Tal como analiza Fernando Aínsa en otros textos latinoamericanos²⁶, Brum no solo emplea la técnica del extrañamiento para ofrecernos una Lima nueva, sino que también la inventa.

En el poema «Los tristes», de *Levante*, puede entreverse un ligero giro hacia la temática social. Se trata de un poema en el que Brum todavía no se ha deshecho de la rima, pero en el que comienza a entremezclar la preocupación política y las imágenes ultraístas: a los tristes les cuelgan de las manos «guirnalda de hastío» y su risa parece «de palo». ²⁷ Sin embargo, vuelve a tratarse de un viraje muy leve y es de nuevo en *Amauta* —en los gritos a favor de Batlle y Ordóñez de «Mañana limeña»— donde se hace evidente la unión de las dos vanguardias y comienza la vanguardia vociferante, exaltada, que tanto caracteriza la escritura de Brum.

25 Tanto es así que Hugo Achugar ha estudiado el desarrollo de la vanguardia uruguaya en relación con el batllismo, llegando a la conclusión de que entre 1916 y 1931 en Uruguay se produjo una «institucionalización o estatización de la cultura» que impidió el surgimiento de una vanguardia virulenta que se opusiera al *status quo*. Hugo Achugar, “La década del veinte. Vanguardia y batllismo. El intelectual y el estado”, en *Vida y cultura en el Río de la Plata. Tomo I* (Montevideo: Universidad de la República, 1987), 112.

26 Fernando Aínsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopolítica*. (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006).

27 Brum, *Levante*, 54.

Brum menciona al «hombre nuevo» por primera vez en «Regreso del trabajo», donde lo hace partícipe de un hermanamiento con la ciudad. Resulta un poema de aires futuristas en cuanto a la idealización de lo urbano: la voz poética proyecta la ciudad como el espacio representativo de la modernidad, como la muestra física de las transformaciones del nuevo siglo. Todavía se destila la idea de que la modernidad es un tiempo enteramente positivo y no hay rastro del cuestionamiento social que aparecería posteriormente en la producción de Brum. Utilizando los términos de Saúl Yurkievich, cabe plantear que en este punto Brum formaba parte de la «vanguardia optimista», la vanguardia que «alaba las conquistas del mundo moderno y que asume los imperativos del programa tecnológico».²⁸

Con una fe total en el proceso modernizador, Brum le pide al hombre solitario del mar que regrese y deje atrás «los puertos heridos de partidas», y establece una división entre los hombres del mar y los hombres de la ciudad, entre los hombres del pasado y los hombres nuevos. Mientras que el marinero canta «canciones tediosas» y ha de limpiarse el polvo de las estrellas de los ojos, los hombres nuevos tienen los ojos limpios, «puños flameantes» y guardan en el pecho «canciones de sangre». La uruguayo insiste en que el hombre tiene que abandonar su pasado y amalgamarse con la ciudad, pues esta es símbolo del ahora y de lo nuevo. Además, esta fascinación urbana aparece nutrida por el culto a la máquina: la ciudad es donde están «los hondos motores», donde palpita «el corazón mismo de las fábricas» y se sacuden «las poleas».²⁹

Esta inclinación social se acrecienta conforme avanzan sus colaboraciones en *Amauta*: de una vanguardia optimista y cautivada por lo urbano, Brum transita a una vanguardia radicalmente revolucionaria desde la que plantea un equilibrio entre la demanda ideológica y la renovación formal, pero en la que en numerosas ocasiones prima la política por encima de la forma. Esta balanza entre las dos vanguardias puede apreciarse en «Himno de las fuerzas» donde ya no hay rastro de rima y hay alteraciones en la grafía “intercalación de versos en mayúsculas y espacios entre las letras” que desvelan a primera vista la búsqueda de lo nuevo:

himno de las fuerzas
doy mis llagas vivas
para apretarlas en tu cintura
siglo de la Revolución.

28 Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, n°118-119 (1982): 352.

29 Blanca Luz Brum, “Regreso del trabajo”, *Amauta*, n°7 (1927): 32.

por ti se me hace tiras la garganta
 absorbe la verdad que hincha mis venas

Y MI CABEZA COLGARÁ DE LOS ARBOLES

el hombre nuevo marchará
 atado de mi grito
 mis fuerzas nutriéndose
 de las pupilas blancas de los muertos
 de la sangre de los niños al nacer
 de las espaldas curvas de los humildes
 de todos los pobrecitos de Dios.

porque
 cuánto más medicantes
 y oprobiosos se vuelven
 más finos se me hacen los labios
 más ancha mi ternura
 y siempre a todo viento mi corazón.³⁰

Brum continúa con la estética corpórea de *Las llaves ardientes* (1925) y *Levante* (1926), pero sustituye la naturaleza por la revolución. Las miserias sociales provocan cambios físicos en el cuerpo del sujeto poético: hacen que sus labios se vuelvan cada vez más finos y que su corazón palpita a mayor velocidad. No es casual que el sujeto lírico recoja su fuerza «de las espaldas curvas de los humildes» y «de todos los pobrecitos de Dios», pues la relación entre la revolución y el cuerpo se nutre sobre todo de imágenes sociales. Si antes era la descripción de la naturaleza la que tenía que entramarse en relación con el cuerpo, en este punto de su trayectoria literaria es la revolución la que tiene que hacer ese tránsito descriptivo, de tal manera que «el hombre nuevo marchará» atado a su garganta. Incluso la revolución misma aparece corporizada: es contra su cintura que el sujeto quiere apretar sus llagas y es a la revolución a la que ordena que absorba sus venas. Asimismo, en la elección de los verbos vuelve a observarse la intención de potenciar la dimensión erótica, pues tanto «apretar» como «absorber» son verbos que evocan proximidad.

Más allá del paradigma revolución-naturaleza-erotismo, la vanguardia política de Brum se particulariza por la fuerza y el protagonismo del sujeto poético. Este se coloca en variadas ocasiones en el centro del poema,

30 Blanca Luz Brum, “Himno de las fuerzas”, *Amauta*, n°18 (1928): 76.

rompiendo de esa forma con el espíritu colectivo habitual de los poemas de temática social. Algunas veces, Brum presenta sujetos plurales que reivindican la fuerza revolucionaria como una multitud conjunta y coordinada; pero otras, promueve sujetos poéticos que se amalgaman en solitario con la causa revolucionaria, reivindican las injusticias desde su individualidad y llegan a adoptar una actitud mesiánica, salvadora. Ese protagonismo del sujeto poético-político se hace patente en su capacidad de sacrificio del poema anterior, donde afirmaba: «Y MI CABEZA COLGARÁ DE LOS ÁRBOLES», e incluso aludía a las llagas de Cristo, a las cinco heridas de la crucifixión: «doy mis llagas vivas».³¹

A pesar de que el imaginario de «Poema rojo» se centra en el mundo del escritor rumano vinculado a la Unión Soviética Panait Istrati, vuelve a destacar la insistencia protagónica del yo poético. Para mirar al otro, el sujeto lírico parte constantemente de sí: «yo que estaba perdida en un espejo muerto», «yo te veo venir», «yo me voy por la sombra»; y los efectos de las acciones del otro también recaen sobre el yo: «sentí sobre mi carne / tu diente amargo y frío».³² En este trasluz literario del compromiso político de la uruguaya, también puede medirse la evolución ascendente de su politización, pues cada vez son más frecuentes las referencias comunistas y las alusiones al imaginario soviético. Este aspecto se revela con mayor claridad cuando el sujeto poético se plantea en un lugar imprescindible tanto en la lucha revolucionaria como en el poema y asertivamente afirma:

Extraviada a lo largo de los mares te advierto.
Tu hermana Kyralina cantándome al oído:
como una balalaika
caen sus mejillas tristes en mis manos abiertas.³³

La voz poética vuelve a colocarse en el centro del escenario y hace referencia a uno de los personajes del escritor rumano («Kyralina»), a la música típicamente rusa («balaikas») y, más adelante en el poema, alude a las agrupaciones campesinas de infantería («hainduk»).

Este léxico está presente también en «Nicaragua», donde emula uno de sus primeros gritos antiimperialistas y solicita al resto de americanos colaboración

31 Brum, «Himno de las fuerzas», 76.

32 Blanca Luz Brum, «Poema rojo», *Amanta*, n°17 (1928): 84.

33 Brum, «Poema rojo», 83.

en la causa nicaragüense aludiendo a la Internacional: «¡Alerta soldados de la Revolución, / la Internacional da su primer / aldabonazo libertario!». ³⁴ Referencias más elaboradas pueden encontrarse en «Poema», donde el sujeto poético se hace eco del asesinato de Nicola Sacco y Bartolomé Vanzetti, ³⁵ dos inmigrantes italianos de ideología anarquista condenados a la silla eléctrica por sus ideas, y los toma como aliciente para la lucha revolucionaria:

las cabezas de nuestros hermanos
nos llaman como campanas dolorosas
a agruparnos
«arriba los pobres del mundo,
de pie los esclavos sin pan». ³⁶

La cita final de la Internacional es tan solo un ejemplo mínimo de la profundidad de las referencias socialistas; en otros textos también se hace mención a «los hermanos del bosque», el movimiento guerrillero de los países bálticos enemigo de la URSS, y a «Sachka Yegulev», el protagonista de la novela rusa de nombre homónimo escrita en 1911 por Leonid Andréiev. En estos últimos poemas, Brum escenifica el tránsito desde la experimentación formal a elegir cuidadosamente un campo semántico politizado y deja vislumbrar cómo la balanza entre la vanguardia estética y la política se descompensa a favor de la segunda.

Los años deportados: México y Argentina

La evolución de la obra de Brum desde 1925 hasta 1928 muestra cómo su escritura se transformó con el desplazamiento geográfico: transitó desde los poemas intimistas, con continuas referencias a la naturaleza y algunos destellos vanguardistas a una poesía comprometida con la renovación formal y sobre todo con la revolución. Los postulados teóricos que había adquirido Brum al

34 Blanca Luz Brum, “Nicaragua”, *Amauta*, n°13 (1928): 18

35 Se trata de una referencia que comulgaba con el entorno peruano, pues desde *Amauta*, en la nota «Aniversario de Sacco y Vanzetti», se recordó la indignación que había causado su asesinato en el Perú: «Los obreros peruanos no estuvieron ausentes de la protesta contra la inicua sentencia de los tribunales norteamericanos. La huelga de los trabajadores portuarios del Callao y de los ferroviarios, atestiguó hace un año la solidaridad del proletariado nacional con la protesta universal. *Amauta* estaba suspendida entonces. Ahora su palabra traduce el sentimiento de toda la vanguardia obrera de la República» “Aniversario de Sacco y Vanzetti”, *Amauta*, n°17 (1928): 94.

36 Brum, “Nicaragua”, 18.

entrar en contacto con el círculo de Mariátegui también experimentaron una evolución, pues la uruguaya pasó de materializarlos en sus colaboraciones en *Amauta* a defenderlos desde perspectivas más radicales mediante su papel de directora de la revista *Guerrilla* (1927-1928) y la página literaria «El arte por la revolución» (1928-1929). Estas convicciones ideológicas se vieron, asimismo, reforzadas en los años siguientes por su cercanía a los círculos comunistas mexicanos y argentinos.

A pesar de que la relación de Brum con el Partido Comunista Mexicano fue complicada y, más que en términos de integración, habría que plantearla como un vaivén dificultoso, es innegable que su estancia mexicana marcó y politizó todavía más su obra. En este sentido, no es posible eludir el contacto de Brum con el muralismo mexicano y con las ideas que este tenía de trasfondo: la instrumentalización del arte para la causa revolucionaria y la disolución de las fronteras entre la esfera artística y el pueblo. Estas vivencias tuvieron su correlato directo en el libro que Brum publicó en México: *Penitenciaria-Niño Perdido* (1931), una recopilación de las notas que escribió a su compañero David Alfaro Siqueiros durante su encierro en la cárcel de Lecumberri. Se trata de un relato de la miseria con un formato fronterizo entre la epístola y el diario. Alejándose de la experimentación vanguardista, en ese libro la escritura de Brum pretende desambiguar la comunicación, crear una línea clara entre su escritura y el lector.

Sin embargo, ese lenguaje sin artificio de 1931 no coloca a Brum fuera de la experimentación vanguardista, porque su obra de los primeros años de la década del treinta representa, más bien, un equilibrio frágil y oscilante entre forma y contenido. *Atmósfera arriba* (1933), el poemario que publicó una vez instalada en Buenos Aires en la Editorial Tor y que se compone de dos partes diferenciadas —la primera sin título y la segunda denominada «Minerales de Taxco»—, deja entrever cómo la influencia del entorno mexicano se entrelazaba todavía con preocupaciones vanguardistas.

El poema «10», por ejemplo, se centra en los mineros de Taxco —el pueblo mexicano donde Brum pasó parte de su estancia debido al confinamiento penitenciario de Siqueiros— y retoma el tema de la máquina desde una óptica menos optimista que en la etapa inicial peruana. Volviendo a la terminología de Yurkievich,³⁷ puede apreciarse el tránsito de una «vanguardia optimista» a una «vanguardia pesimista». Al contrario de lo que sucede en «Regreso del

37 Saúl Yurkievich, «Los avatares de la vanguardia», *Revista Iberoamericana*, n°118-119 (1982): 351-366.

trabajo», la máquina ya no representa una modernidad enteramente positiva. En el poema de 1933 se establece una oposición entre la máquina industrial (las perforadoras) y la máquina humana (los mineros), y la voz poética solo siente admiración por la segunda, cuyo movimiento de hecho reproduce en los versos. Ante las máquinas perforadoras «nerviosas», «eléctricas» y «terribles», destaca la «armoniosa y fuerte máquina» humana, a la que se le han caído ya algunas piezas debido a la intensidad del trabajo: «ha caído el corazón / un pulmón / los riñones». ³⁸ Si mediante la definición mecánica de los obreros, Brum se aproxima al futurismo, se distancia de esa corriente por la desesperanza con la que describe el proceso industrial y por el uso de la naturaleza como elemento comparativo, por describir a los trabajadores también como «escuadrones de hombres inclinados como plantas vivas». ³⁹

A pesar de que la máquina deja de contemplarse como un elemento aliado en la liberación de los hombres y en la constitución de un tiempo nuevo, hay otros poemas, como el «8», donde la voz poética se instala nuevamente en el campo semántico industrial:

En las noches de tus ojos
dos marineros fuman su pipa de ámbar
su tristeza tiende puentes de angustias
en mi garganta,
y mi estridencia se queda adentro, como en las fábricas.

Porque a mi corazón de rudas poleas
no le puede seguir tu corazón
que es como un cordero que crece con miel. ⁴⁰

Las referencias a las «rudas poleas», a las «fábricas» e incluso la imagen rebuscada de dos marineros fumando pipa en los ojos del tú amoroso evidencian una poética todavía arraigada en la vanguardia.

Esta búsqueda formal también se refleja en *Atmósfera arriba* (1933) a través de un sujeto lírico deforme y onírico. Tanto es así que Rocío Oviedo lo ha considerado muestra de un «surrealismo solapado». ⁴¹ Es en el poema «5» donde esta aproximación onírica se hace más patente: el sujeto poético se presenta «detrás de las paredes oscuras/ detrás del rudo viento», «sin rostro

38 Blanca Luz Brum, *Atmósfera arriba* (Buenos Aires: Tor, 1933), 32.

39 Brum, *Atmósfera arriba*, 31.

40 Brum, *Atmósfera arriba*, 25.

41 Rocío Oviedo, «Uruguay: La poesía del siglo XX», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°21 (1992): 239.

y sin piernas» y afirma que solo puede avanzar arrastrándose. Mediante la concatenación de anhelos de la voz poética —que desea un cuerpo para sentarse en algún lado, para llenarse de encajes y dejarse crecer las uñas⁴²—, el lector puede sumar sus carencias y visualizar la imagen difusa del sujeto poético. No obstante, el poema se regodea en la confusión: señala un «aquí» sin referencias en el que se pierde todo «como en los campos de batalla» y los lectores solo sabemos que está «fría y pegada como una estrella / entre los locos ruidos de los huesos».⁴³

Sin embargo, el componente vanguardista no es constante en la poesía de Brum, pues en el mismo año publicó tres poemas en *Contra. Revista de los franco-tiradores* que se amalgamaban en su estilo al de la poesía social. Se trata de tres composiciones construidas nuclearmente alrededor de la causa revolucionaria y a través de un lenguaje sin artificios. En la temática Brum seguía el vector ideológico de *Contra* que, a pesar de proclamar ser vocero de todas las artes y todas las escuelas, se interesaba sobre todo por la literatura revolucionaria y por la izquierda del campo intelectual argentino. El distanciamiento de la vanguardia estética se trasluce con claridad en el poema que publicó Brum, «Lo que queremos los paisanos del Uruguay», donde no hay espacio para metáforas, ni símiles, y la voz poética enumera el precio exacto del pan, la leche y el algodón.

Desde lugares distintos, los tres poemas proclaman la defensa del obrero y de la revolución. En «El soldado habla», el sujeto poético se mimetiza con la voz de un soldado mediante un monólogo interior: se describe a sí mismo como un hombre fiel a una patria equivocada (la patria de los bancos y no la patria de la gente) y al final del texto se replantea sus lealtades, preguntándose qué ocurriría si en la próxima huelga se situase junto a los obreros.⁴⁴ En «Lo que queremos los paisanos de Uruguay», la voz poética asume un sujeto plural, un nosotros popular, que enumera las demandas del pueblo: «queremos controlar la producción / porque somos los productores // queremos VIVIR / queremos repartirnos las tierras».⁴⁵

Es en «24 de junio era la fecha» donde el mensaje revolucionario trasciende los límites latinoamericanos para hacerse eco de la necesidad de una lucha antiimperialista. Brum incorpora la historia de los jóvenes

42 Brum, *Atmósfera arriba*, 20.

43 Brum, *Atmósfera arriba*, 19.

44 Blanca Luz Brum, «El soldado habla», *Contra. La revista de franco-tiradores*, n°5 (1933): 7.

45 Blanca Luz Brum, «Lo que queremos los paisanos del Uruguay», *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°4 (1933): 3.

negros de Scottsboro,⁴⁶ unos jóvenes acusados injustamente de violación, para denunciar los crímenes del sistema estadounidense y enlazarlo con la causa latinoamericana. Levantarse contra los crímenes del Imperialismo — manifiesta Brum en los versos siguientes— es hacerlo contra los presidentes y dictadores de Cuba (Gerardo Machado), de México (Plutarco Elías Calles), de Venezuela (Juan Vicente Gómez), de Perú (Luis Miguel Sánchez Cerro), de Chile (Arturo Alessandri) y de Uruguay (Gabriel Terra⁴⁷):

Protestamos Revolucionariamente
 porque levantarse por los crímenes
 del Imperialismo

 es levantarse directamente
 contra Machado
 contra Calles
 contra Gomes
 contra Sánchez Cerro
 contra Alessandri
 y
 contra Terra.⁴⁸

En los tres casos, se trata de poemas de urgencia política donde la voz poética construye un ritmo fuerte por medio de anáforas y repeticiones, y que muestran el quiebre de la vanguardia doble de Brum, una balanza que desiste en sus equilibrios.

Chile y la voz exaltada

El libro que Brum publicó en Chile a finales de la década del treinta, *Cantos de la América del Sur* (1939), ratifica el abandono de la vanguardia formal y la profundización en la poesía política que ya dejaba entreverse en *Contra. La*

46 Tres meses antes de la publicación del texto de Brum, Raúl González Tuñón había publicado en *Contra* el poema «Los nueve negros de Scottsboro» sobre el mismo caso: «Oh, cómo relucen los Nueve Negros de Scottsboro. / Los Nueve Negros de Scottsboro / aúllan mordiendo las rejas, / están esperando la muerte / los Nueve Negros de Scottsboro». Raúl González Tuñón, “Los nueve negros de Scottsboro”, *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°2 (1933): 13.

47 Gabriel Terra gobernó constitucionalmente Uruguay desde 1931 hasta su autogolpe de estado el 31 de marzo de 1933; Blanca Luz Brum publicó «24 de junio es la fecha» en agosto de 1933.

48 Blanca Luz Brum, “24 de junio es la fecha”, *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°4 (1933): 3.

revista de los franco-tiradores en 1933. Su producción poética de la etapa chilena representa, para ella, el fin de la vanguardia: un momento en el que ya no era posible construir equilibrios y la vanguardia solo permanecía en sus intenciones de transformación social. En cambio, este poemario —compuesto por tres partes: «Exaltación de las jornadas demócratas», «Proclamas a los pueblos oprimidos» y «Tregua del corazón»— no puede entenderse como una ruptura radical de su poética, sino como una obra en la que finalizan los caminos trazados en puntos anteriores y donde varía la frecuencia —o el enfoque— de rasgos ya planteados en otros libros.

Precisamente es mediante la descripción que en 1927 hizo Mariátegui de la poeta uruguaya como una exaltada⁴⁹ que es posible aproximarse a los poemas de este periodo. Cuando llegó a Santiago a finales de 1933, Brum ya tenía una reputación justificada de exaltada revolucionaria: le había ofrecido a Mariátegui ser la difusora del proyecto ideológico de *Amauta* tras el exilio, había intentado convencer al círculo de exiliados apristas de que formasen un ejército de milicianos en apoyo a Sandino y se había enemistado con el Partido Comunista de México por no ceder ante sus reglas. Aunque es cierto que nunca fue una intelectual de partido, en Santiago fue muy cercana al Partido Comunista Chileno y experimentó como una militante más la convulsión política de esos años. Vivió como propia la guerra civil española, apoyó al bando republicano hasta después de su derrota y defendió la formación del Frente Popular chileno, que ganó las elecciones presidenciales en 1938. En Chile, la exaltación de Brum se encontró con un panorama de izquierdas consolidado que alentaba al optimismo y que, inevitablemente, reforzaba el entusiasmo de su voz poética.

Es comprensible que en este punto se intensificara el tono vitalista de su literatura y la voz poética adquiriese mayor fuerza, mayor legitimación para señalar las injusticias sociales y sus posibles soluciones. En las etapas anteriores, su poesía ya manifestaba lejanía con la búsqueda de evasión y el torremarfilismo, pero en *Cantos de la América del Sur* esta postura es expresada todavía con mayor claridad. De hecho, en «Las sierras» Brum se dirige a los «sabios, filósofos y poetas» para decirles que bajen al río, que miren la vida, y que morirían de vergüenza con sus «ojeras pálidas», con «las pipas», «la máscara de anestesia» y «la anemia».⁵⁰

49 Mariátegui afirmó: «Probablemente porque soy un exaltado, yo amo sobre todo su exaltación». José Carlos Mariátegui, «Levante», *Mundial*, n°342 (1927): s.p

50 Blanca Luz Brum, *Cantos de la América del Sur* (Santiago: Ercilla, 1939), 52.

La fuerza del sujeto poético también se trasluce en el diálogo whitmaniano, que se hiperboliza y se plantea desde una perspectiva distinta. El mero título del poemario permite observar la intención que circula por debajo del texto: cantar desde —pero sobre todo en representación de— la América del Sur. Si Walt Whitman era el poeta de América del Norte, ella también se sumaba a la pugna por convertirse en la poeta de América del Sur, desafío ya iniciado por Rubén Darío y Vicente Huidobro. A través del verso libre, Brum recorre las semejanzas de los países latinoamericanos para mostrar la imagen de un continente cohesionado y señalar las injusticias. Por ejemplo, en «El maíz une a todos los poetas de América», enumera los animales de cada país para después señalar al maíz como el nexo y construir un equilibrio entre las similitudes y las diferencias, entre lo común y lo individual.⁵¹

En el primer poema del libro, «¡Fortalezas del aire!», puede observarse cómo la voz poética ocupa de nuevo una posición fuerte y hace un llamamiento panamericano y conciliador con América del Norte. Si por un lado celebra la presidencia de Roosevelt y su función como cortafuegos para la entrada del fascismo en América del Sur, por otro materializa la influencia whitmaniana. Además de expandir la potencia representativa de la voz mediante el uso de sujetos colectivos («nuestro cielo hispanoamericano», «alabamos»), directamente cita a Whitman, como ya habían hecho antes Pablo de Rokha y Alberto Hidalgo: «hemos recibido el canto de Walt Whitman».⁵²

Aunque los rasgos predominantes del poema son la exaltación política y la claridad del lenguaje, todavía hay un culto a la máquina que hace que la vanguardia resuene levemente. América del Norte es postulada como un ejemplo tanto de democracia como de modernidad, por lo que el sujeto poético afirma «descended con toda la gracia de vuestra maravillosa arquitectura», y después se refiere a los aviones como «fortalezas del aire» y «enormes catedrales de acero»⁵³. Asimismo, en «¡Atención habla Moscú camaradas!» es posible encontrar los mismos resabios maquinales:

Forjados en acero soviético,
en victoriosas fábricas soviéticas,
nubes de tronantes aviones
invadirán los cielos del mundo
para perseguir, para destruir

51 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 32.

52 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 9.

53 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 9.

vuestros Junkers y vuestros Fiats
 contra las tropas de asesinos fascistas,
 batallones heroicos de hombres socialistas.⁵⁴

Brum continúa ensalzando la idea de lo nuevo, pero esta vez se trata únicamente de una utopía política, de una novedad que pasa por la revolución y el antifascismo. Alaba a la URSS en tanto modelo para los países latinoamericanos y alza la novedad soviética mediante el contraste: mientras que los países latinoamericanos son «oscuros pueblos enterrados / bajo el yugo feudal de las haciendas»⁵⁵ y el viejo continente es «la podrida Europa»,⁵⁶ Rusia es una «ardiente aurora / precursora de una nueva humanidad» y de un «nuevo mundo».⁵⁷

Al mismo tiempo que su poesía vira hacia una poética más social y su voz se enraíza en un sujeto cada vez más exaltado, muestra las huellas indelebles de sus andaduras anteriores. La marca de la vanguardia peruana se trasluce en el poema «Túpac Amaru», en el que recupera la historia de resistencia y rebelión del líder indígena para incentivar las luchas sociales del momento. Brum sitúa la leyenda de Túpac Amaru detrás de la revolución y compara la lucha de clases «de pobre / contra rico» con la lucha indígena «de indio contra gamonal».⁵⁸ La recuperación del pasado indígena remarca la vanguardia de Brum como una vanguardia en contacto, que se nutre de los diferentes núcleos intelectuales que integra y se especifica en la mezcla. No obstante, este aspecto se ratifica ante los comentarios de Sergio Vergara sobre la participación de la uruguaya en la revista chilena *Primero de mayo* (1936): «Su poema se titula 'Loquimay' y concilia algunos elementos de la cultura araucana con los postulados marxistas. El poema remite a los fundamentos de la revolución, a ese sustrato indígena y proclama la lucha por el cambio».⁵⁹ Es decir, Brum no solo reproduce la combinación mariateguista de recuperación del pasado indígena peruano con la defensa de lo nuevo, sino que desplaza la técnica de acuerdo con su propio tránsito geográfico y la modifica.

54 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 13.

55 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 14.

56 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 11.

57 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 14.

58 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 29.

59 Sergio Vergara, *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30* (Concepción: Universidad de Concepción, 1994), 101.

Desde el principio de su trayectoria literaria hasta *Cantos de la América del Sur* (1939), se produce en Brum un desplazamiento desde la individualidad y los temas íntimos hasta la masa y los problemas colectivos. Esta evolución resulta evidente a la luz del contenido social de sus poemas, pero también en la evolución de elementos específicos. En 1925 su hijo era poetizado para expresar el dolor de la maternidad frustrada por la muerte de Juan Parra del Riego, pero en 1939 su hijo pasa a representar a los niños del mundo y la maternidad rebasa su experiencia individual para adquirir un matiz universal y convertirse en un símbolo en sus denuncias políticas. Este aspecto se empieza a intuir en el poema «Romance popular del día de ayer», donde las mujeres y los niños ocupan un espacio protagonista en la esfera de lo público: son ellos los que marchan por la calle y apoyan al Frente Popular, son ellos los que piden «abrigo y pan».⁶⁰

Sin embargo, esta evolución se hace sobre todo patente en sus poemas antifascistas en apoyo al bando republicano en la guerra civil española. La contienda española fue vivida por todos los países hispanoamericanos como un conflicto propio donde se disputaba el futuro: los intelectuales de izquierda miraron a la República como el ideal a construir, mientras que los de derechas vieron el «desastre» que ocurriría si el poder caía en manos de los izquierdistas y apoyaron al bando nacional. Esta lectura personal de la guerra de España fue especialmente proclive en Chile, donde se constituyó el Frente Popular Chileno a imagen y semejanza del español y donde Brum se sumó a esa convulsión política con su tono enérgico y exaltado. Brum participó de primera mano en el Comité Chileno Pro Socorro a las víctimas de España, colaboró con el Comité Chileno de Ayuda a los Refugiados Españoles y también con la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura,⁶¹ así como también firmó el manifiesto «Con España, con su gobierno y con su libertad están los intelectuales» y participó en la antología en honor a Federico García Lorca *Madre España: homenaje de los escritores chilenos* (1937).

El tránsito hacia una maternidad política al servicio del antifascismo se hiperboliza por el carácter mediático de la guerra de España. Circularon fotos de las víctimas infantiles de los bombardeos en las revistas latinoamericanas causando una gran conmoción en el continente americano. Por ejemplo, apareció en la revista chilena *La Mujer Nueva*, en la que publicaba Brum, una de esas fotografías con un mensaje claro para las madres americanas: «Madres

60 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 30.

61 Alberto Piñeyro, *Blanca Luz Brum. Una vida sin fronteras* (Maldonado: Botella al Mar, 2011), 140.

del mundo: lo que ofrece a vuestros hijos el fascismo».⁶² Al igual que había hecho en Perú con la recuperación del pasado indígena, Brum se hizo eco de la solidaridad chilena con el bando republicano y la voz poética exaltada de *Cantos de la América del Sur*, que normalmente acogía el sujeto colectivo americano, pasó en ocasiones de ser un «nosotros americanos» a un «nosotras, las madres americanas».

Este movimiento de lo íntimo a lo público, del niño propio a los niños del mundo, es palpable en «Clamor por los niños ametrallados de Madrid», donde la dedicatoria ya antecede el cambio del tratamiento de la maternidad: «a mis hijitos adorados, Eduardo y María Eugenia, en cuyo nombre lucho por la democracia»⁶³. En el poema los niños son la clave de la interpretación de la guerra y son alzados como el motivo esencial de la defensa heroica de la capital española: «Por esos niños Madrid está blindado / por esos niños está tallado en fuego»⁶⁴. El bombardeo de los niños españoles es el máximo ejemplo de la crueldad de los franquistas y evitar que esas muertes acontezcan es la razón fundamental de la solidaridad americana con España. Los niños restablecen las relaciones rotas entre ambos continentes y tornan ineludible la participación americana en la guerra: «¿Quién es el que quedarse puede / si son los niños de España / los mismos niños de América?»⁶⁵.

En este campo semántico, vuelve a destacar la fuerza de la voz poética y en «Clamor por los niños ametrallados en Madrid» se yergue representante del pueblo americano y solicita su colaboración: «rodeemos a España leal / con los puños, con los cuerpos / y con el barco de víveres / vayan fusiles despiertos».⁶⁶ Asimismo, la voz poética se particulariza y simboliza tan solo a las madres americanas en «Oíd, fascistas de Europa», donde asegura que no podrán nunca olvidar las fotografías de España y de China.⁶⁷ Esta voz maternal vuelve a aparecer en «Himno», donde a través de un continuo «nosotras» se detalla el mundo de paz que quieren las mujeres, un lugar donde la tierra esté «libre y hermosa bajo el sol», prolifere «la ciencia, arte y civilización» y puedan «llenar de belleza inmensa / la vida del trabajador».⁶⁸ A pesar de que el modelo de feminidad al que apela la uruguaya es bastante

62 “Madres del mundo: lo que ofrece a vuestros hijos el fascismo”, *La Mujer Nueva*, nº12 (1936): 6.

63 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 18.

64 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 19.

65 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 19.

66 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 19.

67 Brum, *Cantos de la América del Sur*, 28.

68 Débora Valiente, ed. “Poemas / Programas” (Montevideo: Débora Valiente, 1938), s.p.

tradicional, este parece resquebrajarse hacia el final del poema donde insta a las madres americanas a formar una curiosa frontera defensiva contra el fascismo, construida con todos sus pechos:

Nosotras, que somos madres,
 odiamos la guerra bestial,
 por la sangre de nuestros hijos
 se haga en la tierra la Paz.
 En un solo frente de acción
 todos los pechos se unirán.
 ¡A las filas contra la guerra,
 defendamos la humanidad!⁶⁹

En estos últimos poemas, además, es particularmente visible cómo la escritura de Brum ha variado en sus prioridades: ya no están las alusiones al hombre nuevo de la etapa peruana, ni el asombro hacia la ciudad, y el lenguaje se ha despojado de sus artificios para constituir una poesía que, si bien reivindica un tiempo nuevo, lo hace desde códigos distintos a los vanguardistas.

Conclusiones

A la hora de reflexionar sobre la trayectoria literaria de Blanca Luz Brum, inevitablemente hay que pensar en su recorrido geográfico. La uruguaya siguió una senda temporal similar a la de otros escritores de vanguardia: primero la rima, los temas intimistas y los resabios modernistas; después el desarrollo de una vanguardia político-estética y, finalmente, una literatura que no logra el equilibrio entre la forma y el contenido ideológico y se descompensa hacia la temática social. Brum particularizó su escritura a través de sus desplazamientos por América Latina: inició su vanguardia con los ritmos lentos uruguayos, se nutrió de las certezas políticas y colectivas de la vanguardia peruana, y después plegó su voz exaltada a los campos culturales izquierdistas de México, Argentina y Chile.

69 Valiente, ed. "Poemas / Programas", s.p.

Aproximarse a la vanguardia de Brum desde la perspectiva geográfica permite repensar la situación dispersa en la que se encuentra su obra y reparar su extranjería en los estudios de las literaturas nacionales: demasiado nómada para incluirla en la historia de la literatura uruguaya, demasiado foránea para considerarla objeto de estudio de la vanguardia peruana y demasiado volátil para incorporarla en la historia mexicana, argentina o chilena. Tomar el nomadismo de Brum como una abertura crítica –y no como una dificultad añadida al análisis– permite construir una línea evolutiva de su proyecto vanguardista y contextualizar sus conflictos, sus disputas y sus posibilidades.

Referencias bibliográficas:

Achugar, Hugo. “La década del veinte. Vanguardia y batllismo. El intelectual y el estado”. En *Vida y cultura en el Río de la Plata. Tomo I*, 99-116. Montevideo: Universidad de la República, 1987.

Achugar, Hugo. *Falsas memorias. Blanca Luz Brum*. Montevideo: Trilce, 2001.

Aínsa, Fernando. *Del Topos al Logos. Propuestas para una geopoética*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006.

Alegría, Fernando. *Walt Whitman en Hispanoamérica*. México: Studium, 1954.

“Aniversario de Sacco y Vanzetti”. *Amauta*, n°17 (1928): 94-95.

Brum, Blanca Luz. *Las llaves ardientes*. Montevideo: Renacimiento, 1925.

Brum, Blanca Luz. *Levante*. Lima: Minerva, 1926.

Brum, Blanca Luz. “Mañana limeña”. *Amauta*, n°5 (1927): 34.

Brum, Blanca Luz. “Regreso del trabajo”. *Amauta*, n°7 (1927): 32.

Brum, Blanca Luz. “Poema”. *Amauta*, n°9 (1927): 19.

Brum, Blanca Luz. Carta a José Carlos Mariátegui. 1 de febrero de 1928. Archivo Mariátegui, Lima. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-blanca-luz-brum-1-2-1928>

Brum, Blanca Luz. “Nicaragua”. *Amauta*, n°13 (1928): 18.

Brum, Blanca Luz. “Poema rojo”. *Amauta*, n°17 (1928): 83-84.

Brum, Blanca Luz. “Himno de las fuerzas”. *Amauta*, n°18 (1928): 76.

- Brum, Blanca Luz. *Un documento humano*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1933.
- Brum, Blanca Luz. *Atmósfera arriba*. Buenos Aires: Tor, 1933.
- Brum, Blanca Luz. “El soldado habla”. *Contra. La revista de franco-tiradores*, n°5 (1933): 7.
- Brum, Blanca Luz. “Lo que queremos los paisanos del Uruguay”. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°4 (1933): 3.
- Brum, Blanca Luz. “24 de junio es la fecha”. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°4 (1933): 3.
- Brum, Blanca Luz. *Cantos de la América del Sur*. Santiago de Chile: Ercilla, 1939.
- Espina, Eduardo. “Vanguardismo en el Uruguay. La subjetividad como disidencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°529-530 (1994): 33-49.
- González Tuñón, Raúl. “Los nueve negros de Scottsboro”. *Contra. La revista de los franco-tiradores*, n°2 (1933): 13.
- Ibarbourou, Juana. *Las lenguas del diamante / Raíz salvaje*. Editado por Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Cátedra, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones S.A, 1931.
- “Madres del mundo: lo que ofrece a vuestros hijos el fascismo”. *La Mujer Nueva*, n°12 (1936): 6.
- Mariátegui, José Carlos. “Arte, revolución y decadencia”. *Amauta*, n°3 (1926): 3-4.
- Mariátegui, José Carlos. “Levante”. *Mundial*, n°342 (1927): s.p.
- Rico Alonso, Sonia. “Blanca Luz Brum, poeta y revolucionaria. Sus textos en *Amauta* (1926-1929)”. *Lexis* 47, n°1 (2023): 239-272.
- De Rokha, Pablo. *Los gemidos*. Santiago: LOM, 1994.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Uruguay: La poesía del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n°21 (1992): 233-242.
- Parra del Riego, Juan. *Poesías*. Montevideo: Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943.

Piñeyro, Alberto. *Blanca Luz Brum. Una vida sin fronteras*. Maldonado: Botella al Mar, 2011.

Rocca, Pablo, “Las revistas literarias uruguayas ante la irrupción de las vanguardias (1920-1930)”. En *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, editado por Saúl Sosnowski, 91-104. Buenos Aires: Alianza, 1999.

Valiente, Débora, ed. “Poemas / Programas”. Montevideo: Débora Valiente, 1938.

Vergara, Sergio. *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción: Universidad de Concepción, 1994.

Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, n°118-119 (1982): 351-366.

Zubizarreta, Pablo. *No viajaré escondida. El mito de Blanca Luz* [Película]. 2018 U-FILMS.

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): el único autor fue responsable de la: 1. Conceptualización, 2. Curación de datos, 3. Análisis formal, 4. Adquisición de fondos, 5. Investigación, 6. Metodología, 7. Administración de proyecto, 8. Recursos, 9. Software, 10. Supervisión, 11. Validación, 12. Visualización, 13. Redacción - borrador original, 14. Redacción - revisión y edición.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

Editor responsable José Antonio Saravia: jsaravia@correo.um.edu.uy