

**LA TRAYECTORIA DE CÉSAR VALLEJO,
CRONISTA Y POETA, EN EL CAMPO CULTURAL
PERUANO DE LOS AÑOS VEINTE**

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA.
PROGRAMA DE DOCTORADO: *LAS LITERATURAS HISPÁNICAS Y LOS GÉNEROS
LITERARIOS EN SU CONTEXTO OCCIDENTAL.*
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Doctoranda: Marta Ortiz Canseco

Director: Prof. Dr. Pablo Jauralde Pou

Codirector: Prof. Dr. Efraín Kristal

CONTENIDO:

Agradecimientos	5
Abstract	6
Introducción	7
Capítulo 1. Perú 1895-1930. La vanguardia literaria	11
1.1. 1895-1915. Orígenes.....	11
La generación del 900.....	14
Precedentes de la ‘poesía nueva’.....	19
1.2. 1916-1930. Conflictos.....	25
A. Poesía nueva.....	25
El oncenio de Leguía.....	25
1916: la nueva poesía.....	29
Abraham Valdelomar: <i>Colónida</i>	32
El periodismo.....	36
B. La vanguardia peruana.....	39
Teoría de la vanguardia: Perú.....	39
Lima-provincias.....	46
Revistas peruanas de vanguardia.....	58
Capítulo 2. Modernización y definiciones identitarias	66
2.1. Resemantización de la vanguardia: textos.....	66
A. Vanguardia estética.....	77
1. Emoción / Sentimentalismo.....	77
2. Pasado / Presente / Futuro: la definición de lo propio.....	82
3. El arte nuevo: la originalidad.....	89
4. Críticas al vanguardismo.....	93
5. Estéticas: surrealismo / simplismo.....	99
B. Indigenismo vanguardista.....	114
1. El indígena en la vida moderna: la educación.....	121
2. El ‘auténtico indígena’ o el mestizaje.....	124
3. Costa y sierra.....	130
4. Críticas al indigenismo: la polémica y el problema de la tierra...	134

Capítulo 3. La trayectoria de César Vallejo en los años veinte.....	145
3.1. Un intelectual emergente peruano: de Perú a Europa.....	150
Trayectoria.....	150
Reflexión.....	161
3.2. Artículos y crónicas desde Europa.....	168
1. París, capital del mundo.....	173
2. La vida como <i>match</i> , o la modernidad.....	182
3. La auténtica sensibilidad americana.....	194
4. El interlocutor.....	202
5. Nueva sensibilidad artística.....	211
6. El cine, tiempo en movimiento.....	222
Capítulo 4. <i>Trilce</i> y <i>Poemas en prosa</i> a la luz de los artículos y ensayos.....	228
4.1. Notas sobre poesía.....	231
4.2. Espacio y tiempo en <i>Trilce</i>	242
<i>Trilce</i> y <i>Las palabras de Trilce</i>	245
<i>Trilce</i> , VIII.....	247
<i>Trilce</i> , XLIV.....	250
<i>Trilce</i> , LIII.....	253
<i>Trilce</i> , LV.....	256
<i>Trilce</i> , LXIV.....	261
<i>Trilce</i> , LXVIII.....	267
4.3. De <i>Trilce</i> a <i>Poemas en prosa</i>	273
<i>Poemas en prosa</i> frente a <i>Contra el secreto profesional</i>	277
La linealidad.	280
Un espacio para la identidad.	289
Conclusiones.....	302
<i>Conclusions</i>.....	311
Bibliografía.....	320
Textos de los años veinte.....	320
Bibliografía general.....	325

AGRADECIMIENTOS

Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a varios profesores que han marcado, de una u otra manera, el desarrollo de este trabajo. En primer lugar a mi director, Pablo Jauralde, por haberme ofrecido siempre tantas oportunidades: sin su ayuda no estaría ahora presentando esta tesis. También a mi codirector, Efraín Kristal, por su generosidad y por su disposición al diálogo; él me apadrinó en París y desde entonces se ha mostrado siempre atento y honesto ante mis propuestas.

Otros dos profesores han influido de manera directa e indirecta en las líneas de esta investigación: uno es Carlos Piera, quien me ofreció un diálogo tremendamente productivo, me animó como nunca nadie lo ha hecho y me dijo: ‘la taza de Vallejo es más taza’; de manera indirecta, su libro *Contrariedades del sujeto* ha sido para mí un texto revelador a la hora de leer poesía. El otro profesor es William Rowe, que tan generosamente accedió a dialogar conmigo en Londres durante el verano de 2010; fruto de esas conversaciones es el último capítulo de esta tesis, y sin ellas no hubiera sido capaz de terminarla. Sus libros *Ensayos vallejianos* y *Hacia una poética radical* me enseñaron, mucho tiempo antes, una manera diferente de hablar sobre poesía.

Mención especial merecen mis compañeros de facultad: Silvia Serrano, mi oráculo, por tantas conversaciones productivas y por ayudarme siempre a ordenar mis ideas; Carolina Fernández, mi ascendente, por su ayuda para relativizar los problemas y por tantísimo cariño; Pablo Moíño, mi hermano, por su sonrisa y su inteligencia, porque siempre está ahí.

Mi familia (Cova, Julio, María, Julio) es un apoyo constante, igual que mis amigas, Jimena, Carlota y Elena. Sin su ánimo y su fe en mí tampoco existirían estas páginas.

Por último, es a José Ignacio Padilla a quien más debo. Él ha visto crecer este trabajo, ha visto lo peor y lo mejor del proceso; siempre dispuesto al diálogo. A él dedico estas páginas.

ABSTRACT

Beginning with a close reading of the manifestos that gave the Peruvian avant-garde its peculiar shape, this dissertation draws a map of the most significant texts for the aesthetic discussions of the 1920's, considering the context and problems faced by intellectuals, to focus precisely on the individual trajectory of César Vallejo. By drawing a map of the Peruvian cultural and social field, we intend to contextualize the poetry of Vallejo, whose journalistic texts are also thoroughly read in this dissertation.

Vallejo and his contemporaries struggled for artistic legitimization in the manner that defines some of the Latin-American avant-gardes, and they looked for a kind of identity production that could reposition them in a society that excluded them. So we examine this struggle for artistic legitimization that also represents an answer to dependence upon metropolitan models, and we study identity production/search as a common concern to all of the Nation's elements –a process engaged in by groups as diverse and disparate as the radical avant-garde and the middle class or regional *indigenistas*.

The study of Vallejo's journalistic texts leads us to define the cultural field within which the poet worked, providing us with an entry to his poetry, which is deeply analyzed in the last chapter of this dissertation. Briefly, we propose a reading of Vallejo's poetry starting from his social environment and continuing with a consideration of his prose texts, so that we ultimately understand his difficult poems as an answer to his own epoch.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo comenzó con mi primera lectura de César Vallejo. El interés por él fue instantáneo, aunque pronto se vio acompañado de cierta frustración. Muchas veces acudí a los críticos para intentar acercarme a una poesía que se me escapaba continuamente de las manos, pero pasó bastante tiempo hasta que entendí que no existe una comprensión total de Vallejo, pues siempre habrá en él un punto inefable, ininteligible. Y es en ese punto donde, en principio, quiero situar este trabajo: ¿qué tiene esta poesía que nos obliga a preguntarnos continuamente por su sentido?

Un viaje a Perú determinó el resto. ¿Cómo es posible, me preguntaba allí, que la vanguardia peruana haya pasado tan desapercibida en su profunda heterogeneidad textual? Ha sido sobre todo durante la última década cuando autoras como Yazmín López Lenci o Fernanda Beigel han profundizado en el enredado campo cultural peruano de los años veinte para ofrecer un panorama que haga justicia a su complejidad. Sin restar mérito a críticos como Mirko Lauer, Luis Monguió, o a otros estudiosos de las vanguardias latinoamericanas como Schwartz, Verani o Poppel, lo cierto es que encontrar una monografía amplia, que abarque la heterogeneidad de la época, constituye una tarea difícil. No me refiero solo a los textos denominados ‘vanguardistas’, o con cierto tono programático, sino también a otras obras reaccionarias que se publicaban en esos mismos años.

Fue así como, en la Biblioteca Nacional del Perú, comencé a investigar y a recopilar textos de autores olvidados, muchos inéditos desde entonces. Poco a poco surgió el primer capítulo de esta tesis, que en principio me sirvió para trazar un mapa histórico y socio-cultural del Perú de comienzos de siglo XX, y más tarde pasaría a formar parte del trabajo como una introducción imprescindible a lo que debía venir después. Un libro de L.A. Sánchez, *Valdelomar o la ‘belle époque’*, me ayudó a entender la imposibilidad de establecer un punto de partida cronológico

para estudiar los años de las vanguardias. No es solo el cambio político, encarnado en el ‘oncenio de Leguía’ (1919-1930), lo que permite la aparición de las manifestaciones vanguardistas, sino que el proceso se remonta a décadas anteriores. Por ejemplo la figura de Abraham Valdelomar no podía quedar fuera del panorama, como tampoco su revista *Colónida*, cuya importancia se basa más en el gesto renovador que en su contenido apenas revolucionario. Existe entonces una línea que nace quizá con Manuel González Prada y que llega hasta José Carlos Mariátegui, pasando por poetas como José María Eguren o el mismo Valdelomar; pero la vanguardia tampoco se entendería sin figuras como José de la Riva Agüero o Clemente Palma. Aquí empecé a comprender, gracias a los estudios de Alberto Flores Galindo, Luis Loayza y sobre todo Antonio Cornejo Polar, que el panorama se vería enriquecido si asumía la profunda heterogeneidad cultural de la época como una aliada, y no como una enemiga. De modo que el objetivo de este trabajo nunca fue ordenar la década, sino presentarla tal y como se desarrolló.

El segundo capítulo estudia, entonces, los puntos de intersección entre los diversos textos publicados en el Perú de los años veinte. A través de críticos como Monguió, Lauer o López Lenci fui estableciendo un corpus de textos imprescindibles, a los que añadí otros encontrados durante mi estancia de investigación en Lima. A medida que desarrollaba este capítulo me fui dando cuenta de que la vanguardia peruana no puede entenderse sin el indigenismo, en tanto que los autores indigenistas deben incluirse también en el proceso modernizador del vanguardismo. Pero finalmente, fue la lectura de Fernanda Beigel sobre el proyecto estético-político de Mariátegui, la que me ayudó a comprender no solo *Amauta* y sus posibles contradicciones internas, sino en general todos los textos periodísticos como la expresión más fiel de una época en convulsión política, económica y social.

El periodismo se convirtió, entonces, en un tema clave del proyecto. Resulta difícil explicar los caminos inesperados que toma un trabajo de estas características. Aunque mi propósito principal seguía siendo la lectura y estudio del poeta César Vallejo, de pronto me encontré en las bibliotecas peruanas leyendo obsesivamente los diarios de la época: *Mundial*, *Variedades*, *Amauta*, el *Boletín Titikaka*. Los textos periodísticos fueron entrando en mi trabajo y adquiriendo una importancia capital cuando comprendí que a comienzos de siglo la nueva clase intelectual emergente se quiso explicar a sí misma a través de la creación de revistas, produciendo un periodismo innovador que respondiera a sus necesidades y construyendo un discurso que requería de nuevos formatos. La infinidad de revistas fundadas en los años veinte dan buena cuenta de ello, aunque el debate aparece también en diarios más antiguos como *Variedades* y *Mundial*.

Precisamente en esos diarios publicó César Vallejo la mayoría de sus crónicas escritas en París. Su faceta como periodista es bien conocida, quizá más desde que Jorge Puccinelli editó los artículos y crónicas completos, en 2002. Sin embargo, durante la lectura de esos textos fui detectando la necesidad de situar a Vallejo dentro del debate intelectual peruano: no se trataba de ver el desarrollo de su pensamiento aislado de todo contexto, por su situación en París como intelectual marginado, sino de insertarlo en el campo donde esos textos aparecían. Es así como el capítulo tercero de este trabajo, dedicado a las crónicas de Vallejo, debe leerse en total continuidad con el capítulo segundo. Si en este encontramos el panorama del debate peruano, en el siguiente la discusión se centra en Vallejo, en las respuestas que ofrece ante los mismos problemas. Una de las causas de su lucidez crítica será precisamente la situación que vive como intelectual subalterno: la visión del Perú desde fuera del país, y de Europa como extranjero, juega a su favor en el desarrollo de su crítica. A la hora de situarle en un contexto concreto, sin

embargo, este factor es negativo, pues contribuye a que Vallejo se estudie ajeno a las sociedades que lo rodeaban. En este trabajo he querido salvar esa brecha.

Finalmente, tras la lectura de sus crónicas, el último capítulo se dedica a la poesía del peruano. Este cambio de género no debe interpretarse como un salto en la estructura o como un punto y aparte dentro de la tesis. Lejos de ello, la propuesta se sigue basando en la continuidad y simultaneidad de los textos. El título mismo de este trabajo transmite una de sus claves: Vallejo nunca deja de ser, simultáneamente, cronista y poeta; ambas facetas son inseparables. Entonces, leer su poesía no significa tanto cambiar de género como buscar una visión diferente sobre las mismas preocupaciones: el análisis de la modernidad no se desarrolla solo en el ámbito literario, sino que impregna todo su pensamiento. La cuestión se convirtió, entonces, en cómo al pasar de un género a otro ese problema gira y cobra otro sentido. Fue la década estudiada en el resto del trabajo la que delimitó los libros de poesía que iba a tratar. *Trilce*, publicado en Perú en 1922, actuaría a modo de prelude intuitivo de las discusiones posteriores, mientras que *Poemas en prosa*, escrito en los mismos años que los artículos pero publicado póstumamente, constituiría la respuesta poética a los problemas sobre la modernidad tratados por Vallejo al final de la década.

Las páginas de este trabajo constituyen una senda que se ha ido trazando conforme las dificultades iban surgiendo. Muchos temas han quedado fuera, como la producción literaria de Vallejo en los años treinta, o la lectura de otros poemarios peruanos. Ambas líneas iban a ser incluidas, pero pronto me di cuenta de lo ambicioso del proyecto, y asumí humildemente ciertas limitaciones. Espero, entonces, que estas líneas de investigación se prolonguen en trabajos futuros, para poder ofrecer un panorama más completo del que aquí presento.

CAPÍTULO 1. PERÚ 1895-1930. LA VANGUARDIA LITERARIA

1.1. 1895-1915. ORÍGENES

Peter Elmore plantea la entrada de Lima en la modernidad como la historia de una frustración.¹ El esperanzador desarrollo de la década de 1870 por la exportación del guano se vio truncado en 1879 por la Guerra del Pacífico, contra Chile, que a su fin, en 1883, dejó al país hundido en la miseria. Tras esta derrota, no encontramos en el Perú el optimismo tan exaltado que sí hay en otros países de Latinoamérica a finales del siglo XIX: «al recuerdo de la derrota se debe, seguramente, su preocupación nacionalista y la indiferencia, cuando no el escepticismo, que algunos de ellos [los intelectuales peruanos del 900] mostrarán ante los ideales americanistas o internacionalistas». ² Es así porque los primeros años de estos hombres, nacidos entre 1876 y 1890, son los que siguieron a la Guerra del Pacífico.

Desde 1895 el Perú comienza a restablecerse, iniciándose la época conocida como ‘República Aristocrática’ que, bajo un barniz de cosmopolitismo, sigue excluyendo ferozmente a las mayorías indígenas y campesinas. Esta revolución de 1895 supone el fin del gobierno militar y civilista de Andrés Avelino Cáceres, y deja paso a un régimen algo más democrático, que sin embargo favorecerá el control político por parte de las oligarquías aristocráticas. En efecto, Nicolás de Piérola, nuevo dirigente, inaugura una época de regímenes políticos controlados directamente por la oligarquía terrateniente. Además, la situación económica nacional dependía

¹ Podríamos extender la entrada de Lima al Perú entero, recordando las famosas palabras de Abraham Valdelomar: «El Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión; el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Perú es el Palais Concert». En Luis Alberto Sánchez *Valdelomar o la «belle époque»* (Lima: Inpropea, 1987), p. 171. El texto de Elmore al que me he referido es «Puertas de entrada: Lima y la modernidad», en *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (Lima: Mosca Azul, 1993), pp. 11-51.

² En Luis Loayza, *Sobre el 900* (Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1990), pp. 8-9.

de mercados extranjeros, a los que simplemente abastecían, sin una base autosuficiente de producción y consumo.

El marco socioeconómico en que se sustenta el poder de la oligarquía es el de la hacienda andina, herencia directa de la conquista española, que privatizaba los espacios rurales, así como los recursos que estos contenían. El concepto de ‘hacienda andina’ se refiere a un espacio geográfico concreto, el de la sierra, y a una situación histórica determinada, aquella que combina el feudalismo medieval europeo con las formas sociales de la civilización precolombina; el objetivo último de este sistema es el fortalecimiento y desarrollo de un grupo social que consolida la dominación, y por eso puede definirse como una continuación del colonialismo. Su carácter feudal se entiende porque eran haciendas con autosuficiencia interna, no siempre utilizaban monedas ni comercializaban con el exterior; y en el caso de que comercializasen con alguna parte de la cosecha, la ganancia nunca revertía en la propia hacienda, sino que servía para lucro del señor. Ello explica el inmovilismo de la hacienda andina, que se mantuvo vigente en las regiones serranas —con algunas variaciones entre el norte, el centro y el sur del país—, durante el periodo de 1895 a 1932. No hará falta detallar el sistema estamental que regía la estructura de la hacienda, pues es fácil deducir que el control se ejercía a través de una jerarquía tradicional y anquilosada que excluía a la inmensa mayoría de la toma de decisiones.

Otro de los factores esenciales para comprender la marcha del Perú durante el período de la República Aristocrática es el imperialismo. En el siglo XIX es el capital inglés el que controla el comercio (importando textiles) y la economía (financiando a los productores) del país, absorbiendo aproximadamente el 60% de las exportaciones peruanas. Durante los años 1901-1921 Estados Unidos desplaza a Gran Bretaña, convirtiéndose en el principal mercado de exportación e importación en el Perú; con la inauguración del Canal de Panamá, en 1914,

Estados Unidos implanta su supremacía, que se va alcanzando a través de «vastos procesos de monopolización de la propiedad».³ Es fácil deducir que la feroz lucha entre comerciantes nacionales y extranjeros no fue arbitrada por el Estado de la República Aristocrática, ya endeudado al capital foráneo, que más bien actuó como intermediario o socio de las empresas extranjeras. Es así como, a grandes rasgos, la oligarquía peruana —cuyo origen apenas se remonta a la época del guano—, se constituye a manera de nexo entre el país y las metrópolis imperialistas, controlando el poder durante las dos primeras décadas del siglo XX —a excepción, dicen Burga y Flores Galindo, del gobierno de Billinghurst (1912-1914)—, neutralizando a las clases medias y marginando a las populares. Con ese objetivo se funda el Partido Civil, que no fue tanto un partido político moderno como la reunión formal de un grupo de amigos; más adelante lo veremos.

Las características más problemáticas de este estado oligárquico se resumen en un débil desarrollo de la administración pública, una fuerte fragmentación regional, la imposición y la violencia de clase, o el apoyo del cristianismo como motor para estructurar el paternalismo y la visión pesimista y sacrificada de la realidad. Obviamente, el dominio de una oligarquía de estas características funcionaba gracias a la heterogeneidad de las clases populares, muy diferentes étnica y regionalmente entre sí; no existía una conciencia nacional y ello impedía la comprensión global del problema por parte de los más desfavorecidos. La oligarquía misma carece de un proyecto nacional y busca, por su propio bien, la fragmentación de las clases populares, en lugar de su integración. Ello explica que no podamos hablar de estas familias como de una clase dirigente, pues dependían totalmente del capital extranjero y no buscaron la articulación del resto

³ Estoy siguiendo el estudio de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (Lima: Richay Perú, 1987, 4.^a ed.), p. 72.

de clases sociales, a las que no prestaban atención alguna y a las que no les unían ni sus costumbres ni una cultura común.

La generación del 900

En este contexto, el papel de la cultura es fácilmente identificable. Los oligarcas, porque no crearon una idea de estado ni de nación, tampoco prestaron atención a sus intelectuales ni comprendieron el papel que tenían en tanto creadores de una cultura y una conciencia nacional. Los mismos intelectuales se toparon de frente con la cuestión de la literatura nacional y la situación del indígena, planteándose la creación de una conciencia colectiva y un reconocimiento de lo propio a través de la cultura, que impulsase el desarrollo del país. Algunos autores defendieron la imitación de los modelos foráneos como punto de partida, otros apoyaron la intrusión en el imaginario nacional, pero todos se plantearon el rumbo de las propuestas culturales nuevas.⁴

Quizá sea **José de la Riva Agüero** (1885-1944) uno de los ‘intelectuales oficiales’ más representativos de la República Aristocrática, pues su primera tesis universitaria, titulada *Carácter de la literatura del Perú independiente*, se publicó en 1905, en pleno desarrollo de la oligarquía terrateniente. Aunque hasta su segunda tesis, *La Historia en el Perú* (1910), no vemos surgir su verdadera vocación de historiador, durante los primeros años del siglo XX Riva Agüero fue uno de los críticos literarios oficiales del Perú, a pesar de su oposición frontal al modernismo e incluso a todo lo relacionado con la modernidad. Entre sus contemporáneos respetó y alabó al poeta José Gálvez y a los hermanos García Calderón, así como a José Santos Chocano. Según

⁴ Esta discusión es analizada en profundidad por Miguel Ángel Rodríguez Rea en *La literatura peruana en debate: 1905-1928* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2002), donde estudia las propuestas de José de la Riva Agüero, José Gálvez, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui.

Luis Loayza, para Riva Agüero la poesía de Gálvez era «el extremo de modernidad que encontraba tolerable, menos afrancesada que la de Ventura García Calderón, más inclinada a temas civiles y patrióticos», mientras que trataba con cierta condescendencia la poesía de Enrique Bustamante y Ballivián e ignoraba la obra de José María Eguren, a quien ni siquiera menciona en sus textos; son solo dos ejemplos de la escasa receptividad con que Riva Agüero leía las primeras manifestaciones modernas de la poesía peruana.

Fue natural que en el medio peruano, donde el modernismo llegó con retraso y se impuso en la versión de Chocano, la poesía de Eguren tardase en ser reconocida; lo raro y afortunado es que no le faltasen desde un primer momento unos cuantos lectores, entre ellos Bustamante y Ballivián.⁵

A pesar de todo, la derrota frente a Chile también acarrió aspectos esperanzadores: el país consiguió sobrevivir, salió de la miseria absoluta, y comenzó una lenta y penosa reconstrucción. La revolución de 1895 fue en cierto modo positiva, pues anunciaba una nueva época, algo de optimismo ante el comienzo del nuevo siglo. Es así como la generación de intelectuales jóvenes, casi todos ellos miembros de la burguesía, comienza a preocuparse por la vida política, entendiendo esto como «una meditación crítica que debía conducir a una mejor organización del Estado y a una modernización general del país, sin cambios muy radicales, de los que desconfiaban».⁶

Además de Riva Agüero, pertenecía a esta generación **Francisco García Calderón**, que trabajaba en la Legación del Perú en París aproximadamente desde 1906; escribía artículos para periódicos y revistas, editaba libros y dirigía *La Revista de América* (1912-1914); fue uno de los

⁵ Loayza, *op. cit.*, p. 51 y 53.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

grandes mediadores entre Europa y América durante el primer cuarto de siglo. Escribió en francés *Le Pérou contemporain* (1907) y *Les démocraties latines de l'Amérique* (1912); este último texto fue, durante muchos años, una introducción indispensable al estudio de los países americanos. Del mismo modo, escribía sobre la vida cultural europea para *La Nación* de Buenos Aires, *El Fígaro* de La Habana y *El Comercio* de Lima. *Le Pérou contemporain* presenta, entre otras cosas, la propuesta de una clase ilustrada como dirigente de su país, así como una defensa del progreso mediante la participación de capitales y de inmigrantes extranjeros. Estas ideas se complementaban con las presentadas por Riva Agüero tanto en su primera tesis como en los artículos que publicó por esos años. En el debate sobre la nación y la cultura peruana participó también el hermano de Francisco, **Ventura García Calderón** (1886-1959), que en 1914 edita *La literatura peruana (1535-1914)*, texto duramente criticado por Federico More en el artículo «La hora undécima del señor García Calderón», publicado en el segundo número de la revista *Colónida*, en 1916.

A su vuelta de Europa, en 1914, Riva Agüero funda el Partido Nacional Democrático — después conocido irónicamente como ‘Partido Futurista’—, que unía bajo su influencia a diversos grupos políticos, incluso de orígenes ideológicos opuestos; «cabía suponerlo puesto que, si bien se hallaba vinculado a los civilistas por su familia y sus intereses, mantenía también buenas relaciones con los demócratas y hasta con el propio Piérola». A comienzos de 1915 se publica la Declaración de Principios del partido, que será el primer y más significativo documento de su breve historia. La mayoría de las intenciones de esta Declaración son, según Loayza, impecables; el problema se encuentra en que no exponen los medios para conseguir tales propósitos. Además, en esta Declaración no se encuentran importantes cuestiones como la reforma agraria —que no llega al Perú hasta 1968— o la revisión del sistema tributario; y en

alguno de sus puntos es obvia la influencia del civilismo, por su vinculación a los grandes terratenientes poco interesados en fomentar la industria nacional. Estos jóvenes del 900 pecan entonces de conformistas por miedo a caer en la demagogia, y como consecuencia de ello las propuestas de esta Declaración resultarán vagas e insuficientes:

¿Cómo era posible recordar el tiro obligatorio en las escuelas y, en cambio, no mencionar que el Perú seguía siendo un país predominantemente agrario que explotaba sus recursos de manera ineficaz, que existían demasiados latifundios improductivos? No se diga que esta última observación hubiera sido de izquierda: no era una opinión de izquierda ni de derecha, era una simple evidencia.⁷

Lo más criticable de la Declaración del Partido Nacional Democrático no fue lo superficial de sus propuestas, sino todos aquellos problemas que omitieron. A ello se suma que incluso si sus vagas propuestas se hubiesen llevado a cabo con éxito, el país no habría podido afrontar tales cambios. Al leer la Declaración del Partido de Riva Agüero parece que se habla de un país pobre pero organizado, donde solo se necesitaban ligeras reformas para un desarrollo satisfactorio. Esa, sin embargo, no era la realidad peruana de comienzos del siglo XX.

Entre los primeros intelectuales que participaron en el debate sobre la cultura nacional, cabe destacar también al ya mencionado **José Gálvez** (1885-1957), que publicó en 1915 su tesis para el grado de Doctor, titulada *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. En ella apoya la creación de una conciencia colectiva de la sociedad para crear una literatura más abarcadora; defiende la imitación como motor para complementar lo propio, que ha de ser rescatado del olvido, con lo ajeno. A pesar de que el legado indígena, para José Gálvez,

⁷ Todas las citas pertenecen a Loayza, *ibid.*, pp. 62 y 67, respectivamente.

supone sobre todo una evocación estética, según Rodríguez Rea se trata de uno de los primeros autores, durante la República Aristocrática, que comienza a considerar la tradición indígena como propia, tratando de ver lo nacional a través de sus rasgos propios.⁸

En conclusión, Riva Agüero y los hermanos García Calderón, junto con otros intelectuales como Víctor Andrés Belaúnde o el más joven José Gálvez, conformaron la llamada ‘generación del 900’, como representantes de la intelectualidad oficial durante la República Aristocrática. Todos ellos reaccionaron contra el positivismo del siglo XIX, desarrollaron los estudios literarios e históricos nacionales y comenzaron por primera vez a ver el país de una manera global, fundando así una cierta conciencia nacional, o por lo menos abriendo el debate definitorio sobre la nación peruana.⁹ Es entonces cuando lo que había sido un sentimiento de comunidad llamada Perú, comienza a aparecer conscientemente en los discursos sobre la nación.

A pesar de ello, el discurso de los intelectuales del 900 se inserta claramente en el afán por crear una homogeneidad que defina su realidad, cuando el pasado y el presente del Perú no pueden desprenderse de su heterogeneidad histórica inherente. Según Antonio Cornejo Polar, los discursos de la homogeneidad son sobre todo significativos durante el siglo XIX, cuando, tras la independencia, las naciones nuevas necesitan reconocerse como comunidades legítimas y emancipadas. Esta legitimidad estaba establecida, obviamente, por el pensamiento occidental, según el cual un sujeto y una nación fuertes se caracterizan por su homogeneidad cultural, histórica y social. Por supuesto que los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX no veían la trampa en que caían al pretender esta homogeneidad, pero en muchos de sus textos —como

⁸ Rodríguez Rea, *op. cit.*

⁹ Durante muchos años perduró la dura crítica que hizo José Carlos Mariátegui sobre esta generación, y en especial sobre la labor de Riva Agüero como crítico literario, en su ensayo «El proceso de la literatura», incluido en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Este juicio impidió a las siguientes generaciones descubrir el verdadero papel que jugaron los intelectuales del 900 en el desarrollo de una conciencia nacional, por muy reaccionaria que esta fuese todavía. Luis Loayza, en el libro citado (*Sobre el 900*), reivindica el significado que José de la Riva Agüero tuvo en su época.

demuestra Cornejo Polar— esta búsqueda es sintomática y esconde tras ella todas las contradicciones de su heterogeneidad inherente.¹⁰

Precedentes de la ‘poesía nueva’

La palabra ‘precedentes’ que titula esta sección no quiere referirse a los precursores de la generación del 900 arriba citada, sino a los antecedentes directos de la ‘poesía nueva’ del Perú, de la que más tarde nos encargaremos. La poesía nueva peruana nació como un rechazo frontal a las ideas ‘pasadistas’ del grupo intelectual oficial formado por la generación del, y rescató las de otros poetas y pensadores mucho más modernos, aunque en algún caso cronológicamente anteriores.

Nos ocuparemos primero de un poeta quizá no tan influyente entre los posteriores vanguardistas peruanos, pero desde luego sí representativo de este período, por la gran fama que alcanzó. Se trata de **José Santos Chocano** (1875-1934), cuyo valor reside, según Luis Monguió, en haber conservado el énfasis romántico dentro de las técnicas poéticas modernistas, de modo que para el lector de la época el cambio entre la poesía del siglo XIX y las nuevas rupturas del XX no fue tan brusco ni traumático. A este lector coetáneo le deslumbró de Chocano

la irreprimible facilidad de elocución, la torrencialidad y plasticidad de las imágenes, la amalgama que sus versos presentan de su visión de la naturaleza americana, llena de exotismo

¹⁰ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

hasta para los propios americanos de la ciudad, con los adornos de un incaísmo o indianismo fastuoso y con un engolado hispanismo histórico.¹¹

Chocano responde también al prototipo de intelectual que buscó homogeneizar la realidad nacional a través de su discurso literario. Según Cornejo Polar es en su poema *Ayacucho y los Andes* donde mejor se aprecia este intento; escrito por encargo del presidente Augusto B. Leguía, con motivo del primer centenario de la batalla de Ayacucho, el objetivo original fue la construcción de una «epopeya panteísta» en homenaje a Bolívar. De este proyecto solo se publicó un canto que proponía a América como espacio futuro de todas las síntesis, donde «la construcción de la homogeneidad se proyecta hacia el plano internacional» y hacia una visión histórica que enlaza «la grandeza imperial incaica con la gesta emancipadora», mientras presenta la conquista española como un «acto de heroicidad grandioso». Es así como Chocano evita hablar del presente, como si no hubiese una retórica apropiada para «transportar a la gloria una historia de frustraciones y derrotas».¹² Cabría preguntarse aquí en qué momento de la literatura peruana este conflicto comienza a ser consciente y si los poetas ‘nuevos’ de comienzo del siglo XX, que más adelante estudiaremos, supieron enfrentar este proceso. Si este tipo de poemas conmemorativos —Cornejo Polar menciona también el poema *Redención*, del boliviano Gregorio Reynolds— celebran la homogeneidad buscada como solución a una historia desgarrada, deberemos preguntarnos si esa búsqueda ofrece finalmente algún fruto, y con qué armas enfrentan este conflicto los poetas posteriores.

En otra parte del mapa cultural nos encontramos con **Manuel González Prada** (1848-1918), opuesto a Chocano por su sobria poética romántica, que busca y trabaja una depuración

¹¹ Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (California, México D.F.: University of California Press, Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 16.

¹² Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. 153-157.

de estética modernista, al contrario que el impetuoso temperamento de Chocano, quien aprovecha irreflexivamente los hallazgos técnicos del modernismo. También frente a la figura de José de la Riva Agüero, heredero acérrimo del pensamiento oligárquico, podemos oponer ahora la de González Prada, punto de partida de un nuevo pensamiento nacional. Según Luis Loayza, estamos ante dos caras de una misma moneda, pues los dos representan el carácter de la aristocracia, uno como aristócrata rebelde y otro como conservador, ya que ambos vivían de sus rentas y asumían la actividad intelectual como un deber ante su patria. La rivalidad entre ellos fue explícita y Riva Agüero llegó a juzgar la poesía de González Prada más como un manual ideológico que como expresión estética. Aunque su poesía no es lo mejor de su obra, no debe despreciarse el papel que jugó en la evolución de la literatura nacional de la época:

González Prada no es sin duda un gran poeta pero sí una figura interesante en la historia de la poesía peruana; empezó a escribir antes del modernismo y luego construyó su obra al margen de los modernistas, aunque influido por ellos. La evolución de su obra poética es muy consciente; en un medio que fomenta la facilidad de la improvisación, se esforzó por fundar una palabra poética y no por desahogarse en verso imitando los modelos recomendables.¹³

González Prada inaugura un nuevo planteamiento frente a los problemas nacionales: en su «Discurso del Politeama», en 1888, ya había hablado de la «trinidad embrutecedora del indio» (el juez de paz, el cura y el gobernador), y se opuso frontalmente a las ideas tradicionales de exclusión de las masas. Según José Carlos Mariátegui (1894-1930), «aunque no supo hablarle un lenguaje desnudo de retórica, González Prada no desdeñó jamás a la masa. Por el contrario, reivindicó siempre su gloria oscura». Si bien la tendencia general de la época fue la de idolatrar a

¹³ Luis Loayza, *op. cit.*, pp. 13, 53-54. Esta cita muestra también lo alejado que estaba el laboratorio poético de Prada de la improvisación impetuosa de Chocano.

Prada, Mariátegui entiende que su precursor no fue tanto un político práctico y eficaz como un buen pensador y un literato con conciencia social:

González Prada no interpretó este pueblo, no esclareció sus problemas, no legó un programa a la generación que debía venir después. Mas representa, de toda suerte, un instante —el primer instante lúcido— de la conciencia del Perú.¹⁴

El mismo origen de la propuesta política de Prada nació con contenido exclusivamente literario: la llamada Unión Nacional o Partido Radical fue producto de la evolución del ‘Círculo Literario’, grupo de intelectuales que se reunía alrededor de Prada para discutir asuntos literarios, y que poco a poco evolucionó, por exigencia de su época, hacia visiones políticas y sociales. La crítica de Mariátegui a Prada, que no llega a ser crítica sino visión realista de su figura, se basa sobre todo en la falta de valor práctico de sus proposiciones políticas. Con todo, no le culpa a él sino a la época, que necesitaba más políticos que literatos, pero en González Prada encontró a un literato convertido en político por obligación y compromiso moral. «Si González Prada no hubiese nacido en un país urgido de reorganización y moralización políticas y sociales, en el cual no podía fructificar una obra exclusivamente artística, no lo habría tentado jamás la idea de formar un partido».¹⁵

A él se le atribuye el mérito de iniciar el contacto entre la literatura peruana y las literaturas extranjeras y de haber relacionado con agudeza la actitud literaria con el interés político. A quienes no consideraban a González Prada como auténtico peruano, por su protesta y crítica del país, Mariátegui les responde: «Negar peruanismo a su personalidad no es sino un modo de negar

¹⁴ José Carlos Mariátegui, «El proceso de la literatura», en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005; 1.^a ed. 1928), pp. 225-226.

¹⁵ *Ibid.*, p. 229.

validez en el Perú a su protesta». Y anima así a las nuevas generaciones a «traducir en acto lo que en él no pudo ser sino idea». Los juicios de Mariátegui sobre González Prada resultan muy ilustrativos para comprender de qué manera se entendía esta figura en la época. Prada fue para muchos el padre del pensamiento moderno y del nuevo periodismo en el Perú, como veremos más adelante; según Mariátegui, «hasta González Prada lo peruano en esta literatura no es aún peruano sino solo colonial»,¹⁶ y por ello el desarrollo de su literatura anuncia ante todo la *posibilidad* de una literatura peruana.

Tras la derrota de la guerra con Chile, el discurso imperante se había basado en la construcción de una imagen de la nación a partir de su traumático enfrentamiento, creando una oposición entre el enemigo exterior y la nación peruana. González Prada desplaza la discusión al interior mismo del país, centrándose en el enfrentamiento entre las masas indígenas y la oligarquía reinante; en sus textos recogió

todo el impacto que produjo en el país la Guerra del Pacífico (1879-1883), con su secuela de derrota, pérdidas territoriales y postración nacional, expresando más que un aliento revanchista la implacable crítica contra la clase dominante, incapacitada para conducir al país.¹⁷

Este discurso supone, según Peter Elmore, la génesis simbólica del aprismo de Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) y del comunismo de José Carlos Mariátegui, como una modernidad anti-oligárquica que basa la verdadera nacionalidad peruana en la población indígena de la sierra. Es interesante notar que ambos discursos, el anti-indigenista y el anti-oligárquico, se insertan en un mismo procedimiento de exclusión de ciertos sectores como clave

¹⁶ *Ibid.*, las tres citas del párrafo en las pp. 227, 233 y 225, respectivamente.

¹⁷ Burga y Flores Galindo, *op. cit.*, p. 165.

para la inserción del país en la modernidad.¹⁸ Este anhelo de lo moderno es sintomático del capitalismo monopolista occidental y se trata, sin duda, de uno de los orígenes esenciales del conflicto, cuestionado de diversas maneras. El marco político, en todo caso, sirve siempre para comprender la evolución cultural de un país; así como el modo en que los intelectuales componen su discurso. La dualidad excluidora, el afán por el predominio de una sola de las perspectivas socio-culturales e históricas, responde de nuevo a esa búsqueda de homogeneidad que empapa los textos de estos años. Ante la heterogeneidad del país, se pretende un discurso totalizador como ‘discurso de la nación’: un alegato válido que permita explicar la diversidad, homogeneizándola bajo su retórica.

Por último, el poeta **José María Eguren** (1874-1942) fue fundador de una sensibilidad poética particular. El aparente infantilismo y la buscada ingenuidad de su obra causaron confusión y desinterés en los lectores, y por ello afirma Luis Monguió que «Eguren fue más conocido entre los demás poetas peruanos que entre el público, y aun entre aquellos su arte solo lentamente llegó a ser apreciado».¹⁹ Poeta de poetas, solo de los poetas que pudieron comprenderlo, publicó su primer libro, *Simbólicas*, en 1911, seguido por *La canción de las figuras*, en 1916; ambos poemarios se reimprimieron en 1929, añadiéndose al conjunto nuevas composiciones. Fueron ciertos intelectuales selectos quienes rescataron su valor en forma de homenaje: primero Valdelomar le dedicó el segundo número de la revista *Colónida* (febrero de 1916), y después Mariátegui reunió diversos ensayos en el número 21 de *Amauta* (febrero-marzo 1929). Se ha calificado a Eguren de simbolista, de último romántico, incluso de primer vanguardista, pero lo cierto es que siempre queda en él un resto de algo inclasificable y único, que lo hace primero y último de su propia escuela, fundador y último epígono; porque Eguren, al

¹⁸ Peter Elmore, *op. cit.*

¹⁹ Monguió, *op. cit.*, p. 17.

contrario que Chocano, no permite imitadores y por eso sus admiradores podrán ser solo, y siempre, sus mejores lectores.

1.2. 1915-1930. CONFLICTOS

A. POESÍA NUEVA

El oncenio de Leguía

Tras el cambio de 1895, en el gobierno se suceden cuatro presidentes por vías constitucionales; pero en 1914 el General Benavides reinicia la tradición de los golpes de estado y las dictaduras militares. En 1915 diversos partidos apoyaron la candidatura al poder del ex presidente civilista José Pardo, que había gobernado en 1904-1908. El Partido Nacional Democrático, fundado por José de la Riva Agüero, se adhirió a la candidatura y Pardo lo invitó más tarde a formar parte de su Comité Ejecutivo; a lo que Riva Agüero se negó públicamente. Así, el ‘partido futurista’, tras apoyar la candidatura de Pardo, rechazó los puestos que se le ofrecieron, ganándose pronto la antipatía del gobierno. La segunda presidencia de José Pardo (1915-1919) se desarrolló durante el periodo de prosperidad que trajo consigo la I Guerra Mundial: según Burga y Flores Galindo, fue «la época de mayor prosperidad de la República Aristocrática».²⁰

²⁰ Burga y Flores Galindo, *op. cit.*, p. 126. «Entre 1889 y 1912 se suceden en el poder los gobiernos civilistas de López de Romaña, Manuel Candamo, José Pardo y Augusto B. Leguía. En 1912, el acceso al poder de Guillermo Billinghurst, quien representaba corrientes populares anti-oligárquicas, significó una breve interrupción (un año y cuatro meses) del dominio civilista. Este breve interregno terminó con el golpe militar, el único que ocurre entre 1899 y 1919, de Óscar R. Benavides, quien deja el poder a José Pardo (1915-1919)», p. 125.

En 1919, la política cambia de rumbo con la segunda subida al poder de **Augusto B. Leguía**, quien ya había asumido algunos conflictos con la oligarquía durante su primer gobierno (1908-1912). Al iniciarse el año 1919, y con el fin del gobierno de Pardo, la crisis internacional que siguió a la I Guerra Mundial comienza a hacer eco en el Perú, inaugurando una década de grandes dificultades económicas. Leguía, en esta investidura, se mostró definitivamente anticivilista, y buscó el apoyo de los industriales y de las clases medias y populares, con una «demagógica campaña pro-indígena y antigamonalista» que no siempre resultó transparente.²¹ Su política se hizo llamar indigenista y aparentemente fue hostil a la antigua aristocracia, aunque en todo caso no fue revolucionaria, pues escondía bajo sus propuestas algo de la suficiencia con que algunos de los intelectuales de la época veían el ‘problema indígena’. Dichos intelectuales, cuyas ideas se gestaron durante el período de la República Aristocrática, compartían la idea de moldear y cambiar las costumbres y la idiosincrasia del indio para que este se integrase mejor en la sociedad moderna: «la salvación del indio depende de su conversión en *otro*, en criollo, con la consiguiente asimilación de valores y usos diferenciados; y depende también, como es claro, de la generosidad de quienes hacen posible esa metamorfosis étnico-social».²²

El llamado oncenio de Leguía (1919-1930) fue un intento sistemático de construir una ‘Patria Nueva’, pasando parte del poder de las manos de la oligarquía a las de la nueva clase emergente. Sin embargo, dentro de su mandato existe una clara diferencia entre una primera etapa (1919-1922), en la que la lucha anticivilista y el apoyo legal a las clases populares fue más estricto, y una segunda etapa (1923-1930), cuando la hegemonía norteamericana se hace protagonista del panorama político y económico, mientras que el apoyo a la burguesía industrial sustituye al original interés por las clases desfavorecidas. Las sublevaciones campesinas que

²¹ *Ibid.*, p. 127.

²² Así se expresa A. Cornejo Polar (*op. cit.*, pp. 132-133) al analizar el discurso homogeneizador de la novela *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner.

tuvieron lugar entre 1920 y 1923 sufren una fuerte represión y Leguía frena el movimiento popular, robusteciendo su ‘imagen caudillesca’. A pesar de que llevó a cabo una indiscutible modernización del país —en el sentido ‘tecnológico y urbanizador’ de la palabra—, casi todo se consiguió mediante préstamos de Estados Unidos, y aunque su lucha anti-oligárquica fue clara, en líneas generales las bases económicas del país quedaron intactas. De este modo, el gobierno de Leguía pasa de la demagogia pro-indígena y la lucha contra el gamonalismo, a la represión de las sublevaciones campesinas y a las concesiones y pactos con los terratenientes. Consiguió quitarle poder a las viejas clases dominantes, pero a cambio creó una clase media dependiente y entregó el país al imperialismo norteamericano. Si bien Leguía por un lado atacó a los viejos sectores civilistas y boicoteó sus bases de poder político, por otro no modificó sustancialmente la base de reproducción económica que hasta entonces imperaba: la de las grandes haciendas, el imperialismo y el gamonalismo. De manera que se consiguió un ligero movimiento y reacomodo de las clases poderosas, pero no se produjo un cambio drástico en su dominación sobre las clases populares.

Los intelectuales más críticos con el régimen leguista fueron Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, quienes denunciaron la absoluta dependencia del capital extranjero, reivindicando la defensa y el apoyo del indígena. Ambos fueron perseguidos por el gobierno, y aunque coinciden en la crítica, divergen en su caracterización y en las alternativas posibles.²³

A pesar de todo, Augusto B. Leguía sí mostró un interés más claro por la vida cultural peruana y por los intelectuales nuevos capaces de renovarla. El sistema universitario heredado del civilismo estaba completamente anquilosado y el cambio cultural tuvo que venir de las provincias, con las migraciones a la capital en la década de los veinte, que trajeron oleadas de

²³ También Federico More atacó duramente el gobierno de la ‘patria nueva’, como muestra su prólogo al libro de J. Antonio Andía, *El tirano en la jaula. Augusto B. Leguía, agente de Chile, profesional en siniestros y disgregador de Perú. De la Constitución al vandalismo*. Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de José Ramírez y Compañía, 1926.

jóvenes de clase media que se incorporaron a la vida universitaria o al periodismo efervescente de la época. El interés de Leguía por los intelectuales fue explícito e incluso llegó a incorporarlos a su proyecto político, como hizo por ejemplo con José Santos Chocano. Los nuevos intelectuales se declaraban anti-civilistas y criticaban duramente el monopolio que el civilismo tenía sobre la vida cultural; finalmente, en 1919 llegó la Reforma Universitaria.²⁴

Las preguntas sobre cómo definir el Perú y sobre si este existía como una nación o como varias, pudieron surgir en la década del veinte porque se abrió por primera vez la posibilidad de pensar el país como una totalidad. A ello contribuyeron la construcción de carreteras y de ferrocarriles, las migraciones y los viajes, así como la acuciante presencia norteamericana en la economía del país y las respuestas de los movimientos campesinos. El crecimiento de las capas medias y el desarrollo de la educación impulsado por el gobierno de Leguía tuvieron como consecuencia el ascenso del número de lectores, así como la apertura de nuevas librerías y la creación de significativas editoriales, como la francesa Rosay o Minerva, creada por Mariátegui. De este modo, la vida intelectual dejó de limitarse a la universidad, y de hecho muchos de los nuevos artistas, como Abraham Valdelomar o el mismo Mariátegui, nunca obtuvieron un título universitario. Entre 1918 y 1928 apareció un gran número de revistas artísticas y literarias, lo que otorgó una dimensión colectiva a la vida intelectual y una clara conciencia de generación, asumida ya por los colaboradores de *Amauta* (1926-1930).

Entre 1923 y 1930, algunos intelectuales se mantuvieron en permanente lucha contra la oligarquía dominante; de esa polémica surgieron tres libros clave para la historia cultural peruana

²⁴ «En 1907 se produjo la primera huelga universitaria en Arequipa, en 1909 estalló la Reforma Universitaria del Cusco, en 1911 hay agitación en San Marcos, luego en la Escuela de Ingenieros, y en 1919 se produjo la Reforma Universitaria de San Marcos, que volverá a sucederse en 1930-1931», José Deustua y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú. 1897-1931*. (Cusco: Centro de estudios rurales andinos “Bartolomé de las Casas”, 1984), p. 39.

de esos años: los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de Mariátegui, *El antiimperialismo y el APRA* (escrito en 1928 pero editado en 1936), de Haya de la Torre y *La realidad nacional* (1930), de Víctor Andrés Belaúnde. Fueron tres maneras diferentes de abordar los problemas nacionales del momento, a través del género ensayístico, que comenzó a ser el preferido por los intelectuales como modelo de búsqueda de una comprensión global y abarcadora del país, articulando a un tiempo la política, la economía, la cultura y la sociedad.

1916: la nueva poesía

En palabras de Peter Elmore, la poesía peruana del siglo XX representa una «pesquisa existencial del sujeto, figuración de espacios y estados alternativos al *status quo* o examen creativo de la misma materia de la lengua».²⁵ En efecto, figuras como Eguren, Vallejo, Adán, Oquendo de Amat o Westphalen no se comprenden sin una referencia al cuestionamiento del lenguaje poético como medio apropiado de conocimiento del mundo. Por ello debemos rastrear la génesis de la nueva poesía del siglo para acercarnos al poeta en el que después nos centraremos.

Frente a la citada generación del 900, formada por Riva Agüero, los hermanos García Calderón, José Gálvez o Víctor Andrés Belaúnde, en los años diez del siglo XX encontramos también otro grupo de intelectuales jóvenes y rebeldes, con una propuesta en apariencia alternativa, llamados a veces ‘colónidas’, con Abraham Valdelomar y Federico More a la cabeza. A pesar de que Estuardo Núñez sitúa el comienzo de la nueva poesía peruana en el año 1918,²⁶ la fundación de la revista *Colónida*, que supuso una de las primeras y más célebres manifestaciones de modernidad literaria en el Perú, se produjo en 1916. Alrededor de ella se gesta una nueva

²⁵ Peter Elmore, «El poeta como desplazado: las palabras a la intemperie», en *Hueso Húmero*, 36 (julio 2000), pp. 147-155; p. 154.

²⁶ Estuardo Núñez, *Panorama de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Antena, 1938.

estética, uno de cuyos autores más destacables es el mismo Abraham Valdelomar (Ica 1888-1919), director de la revista, que por entonces había publicado numerosos artículos periodísticos y algunas obras literarias, aunque todavía no lo mejor de su producción artística.²⁷ Las tensiones entre los ‘colónidas’ y la generación de Riva Agüero se reflejaron claramente en la revista de Valdelomar, pues sus redactores se sentían lejos de los intelectuales que hasta entonces acaparaban a la opinión pública.

Lo cierto es que en *Colónida* se libran no una sino varias polémicas, que a veces se confunden entre sí: entre dos grupos literarios de una misma generación; entre provincianos y limeños; entre quienes disponen del poder —social, político, económico— y tienen acceso a los medios de información, y quienes se sienten excluidos o postergados; entre el conformismo y el anticonformismo, o entre la seriedad y la improvisación, según el punto de vista que se adopte.²⁸

La hostilidad entre los intelectuales de esta generación no se inicia con *Colónida*, sino que viene de tiempo atrás, pues Riva Agüero y sus compañeros publicaban durante la primera década del siglo, y además las tensiones entre ambos grupos no se redujeron al mundo literario; podríamos afirmar que el grupo de Riva Agüero se inclinaba más a la cultura europea, mientras que Valdelomar representó una cierta reacción a ello. Sin embargo, no debemos reducir la polémica a una lucha entre nacionalistas y europeístas, pues así como Riva Agüero tenía un lado nacionalista, Valdelomar también se dejó arrastrar por la figura del *dandy*, tan de moda en la Europa de la época. Con todo, sus mejores cuentos son aquellos que retratan su país natal; y ese

²⁷ Por ejemplo, en 1914 Valdelomar había publicado *La mariscal*, especie de biografía novelada sobre Francisca Zubiaga Bernales, esposa del mariscal Gamarra y famosa por sus proezas personales durante las batallas de independencia, y en 1915-1916 publicó los *Cuentos chinos*, alegorías no muy acertadas de los sucesos políticos en época del presidente Billinghurst.

²⁸ Loayza, *op. cit.*, p. 138.

respeto por la cultura propia también se encuentra en Federico More, en cuyos escritos se distingue la intuición de que una cultura no es superior a otra. Tras ellos irán llegando autores como Mariátegui, Vallejo o Arguedas, que consiguieron consumir esta reivindicación de lo propio iniciada por los 'colónidas', e incluso a veces la compatibilizaron con la realidad heterogénea nacional.

En 1916 llega a Lima Alberto Hidalgo (1897-1967), arequipeño que publicó *Arenga lírica al emperador de Alemania* en ese mismo año, y *Panoplia lírica*, en 1917, con un prólogo de Valdelomar. Estos poemarios, entre algunos otros que iremos viendo, suponen las primeras aproximaciones a un cierto cosmopolitismo en el Perú, todavía con tono modernista pero con algún arranque futurista, que tendrán su auge en los años veinte. Según Estuardo Núñez el mérito de Hidalgo radica en su intuición juvenil, pues entrevió de manera nítida los nuevos valores estéticos del verso.

Luis Alberto Sánchez es otro fiel defensor del año 1916 como inicio de la estética moderna, por ser «uno de los más fecundos, brillantes y renovadores de nuestra historia cultural. Todo cambió de eje. Todo mudó de forma y hasta de objetivos».²⁹ Es el año de periódicos como *Rigoletto* y *El Mosquito*, de *Lulú* y *Mundo Limeño*, de los suplementos literarios de *La Prensa* y *El Tiempo*, y del auge de *Balnearios*, revista editada en el bohemio barrio de Barranco. En ese año se publican además importantes libros como *La canción de las figuras*, de José María Eguren, *Arias del silencio*, de Enrique Bustamante y Ballivián, *Devocionario* —escrito en 1913, aunque publicado en 1916— y *La medusa*, de Augusto Aguirre Morales o la ya citada *Arenga lírica al emperador de Alemania*, de Hidalgo. Es también en 1916 cuando comienzan a crecer las exportaciones de materias primas destinadas a Europa, debido a la I Guerra Mundial; y de

²⁹ Sánchez, *op. cit.*, p. 183. Habla del año 1916 como el de «las grandes e imperceptibles conmociones culturales del Perú», p. 180.

Europa van regresando los grandes ricos, que huyen de las penurias de la guerra y traen consigo el aire decadente de París: la ociosidad de moda, las pipas de opio y el culto a la ostentación.

Abraham Valdelomar: *Colónida*

Según Luis Alberto Sánchez, el cambio cultural producido en 1916 no habría sido posible sin la extraordinaria actitud receptiva y abierta del grupo reunido en torno a *Colónida*. Las reuniones de intelectuales y artistas de la época en el recién inaugurado Palais Concert dan lugar, entre otros tantos acontecimientos culturales, a la creación de esta revista, que por su carácter innovador y su ávida búsqueda de una estética moderna permite que la definamos como uno de los puntos de partida de la nueva poesía peruana.

Antes de ella, en junio de 1915, había aparecido la revista *Cultura*, dirigida por Enrique Bustamante y Ballivián, que consiguió reunir a los grandes poetas e intelectuales de la época: en su primer número publicaron Manuel González Prada, Clemente Palma, Leonidas Yerovi, José María Eguren, Percy Gibson y Riva Agüero, entre otros. Aunque finalmente no participó como codirector, Valdelomar había comenzado el proyecto de la revista con Bustamante y Ballivián, de modo que *Cultura* supone el antecedente más claro y directo del nacimiento de *Colónida*, a pesar de su corta duración (solamente se publicaron tres números). Pero Valdelomar también estuvo vinculado a otras revistas anteriores, fundadas todas en 1915, como *Lulú*, dirigida por Carlos Pérez Cánepa, *Alma Latina*, por Guillermo Luna Cartland y Raúl Porras, o *Rigoletto*, por Darío Eguren Larrea.³⁰

³⁰ Para una excelente contextualización de este ambiente literario, véase *Valdelomar o la «belle époque»*, de Luis Alberto Sánchez (*op. cit.*).

Ninguna de ellas, sin embargo, logró tan alto alcance ni tan profunda resonancia como *Colónida*, cuyos únicos cuatro números aparecieron entre enero y mayo de 1916. Los tres primeros aparecen bajo la dirección de Valdelomar, pero el último fue dirigido por Federico More, su compañero. Esta diferencia entre los tres primeros y el último número es significativa: los dirigidos por Valdelomar editan su portada con un dibujo de cada uno de los poetas a los que se rinde homenaje: José María Eguren, José Santos Chocano y Percy Gibson. El cuarto y último número, de obvios intereses políticos, ofrece la fotografía de Javier Pardo y Ugarteche, rector de la Universidad Mayor de San Marcos. Pero lo realmente valioso de la revista *Colónida* fueron las colaboraciones de sus componentes y, ante todo, las de su director, ‘El Conde de Lemos’, e incluso las de su amigo y discípulo ‘Juan Croniqueur’: un joven José Carlos Mariátegui en su faceta más desconocida, la del bohemio provocador y melancólico.

A pesar de la fama que ha cobrado la revista, como promotora de una revolución estética, el crítico Luis Loayza ha analizado y puesto en duda la supuesta rebelión de *Colónida*. Según él, solo el homenaje al poeta José María Eguren resulta innovador, pues las otras menciones son a autores como Chocano, Percy Gibson, o Ricardo Palma. «Nada de esto hace pensar en una rebelión alarmante, ni siquiera en grandes actitudes renovadoras, aunque es claro el deseo de librar batalla contra lo que aún no se llamaban los futuristas», ninguno de los cuales, por cierto, participó en la revista, a excepción de Ventura García Calderón. Así, por la reivindicación de poetas como Percy Gibson o por su falta de rigor y unidad, Loayza afirma que «*Colónida* no es una buena revista, ni muy original, ni muy interesante, ni muy bien escrita», restándole valor a las colaboraciones de los invitados, no siempre inéditas, y a lo escrito por sus redactores. Sin embargo, no se puede negar que *Colónida* representó un cambio importante en la historia literaria peruana, sobre todo en comparación con el grupo futurista. Los gustos reaccionarios de

Riva Agüero, «los poemas de Gálvez y los cuentos de García Calderón revelan el rápido agotamiento del modernismo peruano. En 1916 hacía falta otra cosa. *Colónida* es, sobre todo, el deseo de cambio, la búsqueda de una nueva sensibilidad. Los jóvenes saben lo que *no* quieren pero no aciertan a concretar su inquietud».³¹ De la misma manera, Mariátegui definió al grupo ‘colónida’ como rebelde, pero no revolucionario, pues supuso una insurrección contra el academicismo y la oligarquía, pero se caracterizó por el énfasis retórico y el gusto conservador.

En cualquier caso, la figura de Abraham Valdelomar se ha convertido ya en un referente ineludible al hablar de la cultura peruana de comienzos de siglo. Su origen iqueño es significativo, pues a pesar de que cursó su educación secundaria en Lima, la infancia en provincias marcará su vida y también el rumbo de las letras peruanas: ya insistimos en la importancia que van cobrando las provincias frente a la capital a comienzos del siglo XX. El trasladado a Lima de muchos de los artistas provincianos no suponía colaborar con la centralización del país, sino establecer un diálogo entre la capital y las provincias que hasta entonces no existía. Prueba de ello serán las conferencias que dictará Valdelomar a lo largo y ancho del país, durante los últimos años de su vida.

‘El conde de Lemos’, como firmaba Valdelomar usualmente, se matriculó varias veces en la universidad de San Marcos, aunque nunca llegó a culminar sus estudios. Ferviente defensor del presidente Guillermo Billinghurst, apoyó su victoria frente a Aspíllaga, en 1912. En 1913 viajó a Nueva York, París y Roma, como diplomático del gobierno de Billinghurst. A la caída de este, Valdelomar volvió a su patria, donde fue madurando un estilo que ya había cultivado en sus anteriores composiciones. En 1914 ganó el premio de literatura otorgado por *La Nación*, periódico de filiación billinghurstista, por su cuento «El caballero Carmelo», en el que describe las peleas de gallos típicas de su tierra natal, Ica, con un retrato aparentemente costumbrista pero de

³¹ Todas las citas en Luis Loayza, *Sobre el 900*, op. cit., pp. 140 y 142.

una intensa fuerza emotiva y con grandes intuiciones estéticas. Es durante su viaje a Europa, cuando fue puliendo su antiguo estilo modernista, depurando los tonos decadentes y añadiendo la ironía y el humor que le son característicos.

Desde 1915, año en que se publica su novela *La mariscal*, Valdelomar publica sus artículos periodísticos en un par de secciones propias, «Palabras» y «Fuegos fatuos», para el periódico *La Prensa*, y más tarde colabora también en *Sudamérica*. En 1918 se publica una recopilación de cuentos bajo el título de *El caballero Carmelo*, ese mismo año ve la luz su ensayo sobre tauromaquia *Belmonte, el trágico*, y póstumamente, en 1921, aparece otra colección de cuentos: *Los hijos del Sol*. En los últimos años de su vida, Valdelomar realizó las famosas giras por las provincias peruanas, dando conferencias y recorriendo el país. Además, su actividad política renació, pues con la subida al poder de Augusto B. Leguía, en 1919, fue elegido diputado por Ica, su pueblo natal.

De Valdelomar cabe destacar, además, su absoluto respeto e ininterrumpida amistad con todas las generaciones de intelectuales de la época, de diversas perspectivas políticas y sociales. Durante su viaje a Europa trabó amistad con José de la Riva Agüero, defensor de un civilismo muy alejado de sus ideas políticas; también fue amigo y admirador de figuras tan distantes entre sí como Clemente Palma, González Prada, Chocano, Eguren, Gibson, Vallejo, Hidalgo o el mismo Mariátegui. No olvidemos que en 1918 dedicó un artículo a César Vallejo, publicado en *Sudamérica* bajo el título «La génesis de un gran poeta», en el que encontramos toda clase de presentimientos positivos.³² Si a sus variadas amistades añadimos la idea que Valdelomar tenía de sí mismo, obtendremos como resultado una versión paralela, peruana, de la figura social del *dandy* que el autor iqueño desarrolla e inaugura: «yo represento más que una persona y un

³² El artículo se debe a la inminente aparición del poemario *Los heraldos negros*; sin embargo, precisamente porque Vallejo esperaba un prólogo de Valdelomar que nunca llegó, el libro no fue publicado hasta 1919.

hombre, yo represento el ideal de toda una generación y el ansia infinita de toda una raza. Yo no soy una persona, sino una idea; yo no soy un ciudadano, sino un ideal [...] Vibra en mí el eco de la Raza humillada, de pueblos escarnecidos, de la libertad encadenada...».³³ Es así como la aparente vanidad del poeta se convierte en ardiente y dolorosa comprensión de su pueblo; su pose de *dandy*, su prepotencia social, no aparecen en sus sencillos relatos costumbristas, en las nostálgicas descripciones de su pueblo natal, en la evocación de los indios, en la ironía con que trata el decadentismo occidental en los cuentos yanquis.

El periodismo

La sección anterior, dedicada exclusivamente a la labor de Valdelomar como agitador cultural no tiene otro propósito que encauzar el ritmo del estudio hacia los nuevos poetas peruanos. Además, habernos detenido en el significado que tuvo *Colónida* dentro del universo intelectual de la época nos permite entrar ahora en la importancia del periodismo ante los problemas planteados por la realidad nacional. Esta sección se conectará más adelante con la dedicada a las revistas peruanas de vanguardia.

El periodismo, según Benedict Anderson, es una de las claves más significativas en la génesis de la formación de las naciones.³⁴ El paso de la sociedad feudal a la sociedad burguesa, así como una nueva concepción del tiempo basada en la historia lineal, en un tiempo homogéneo y vacío —concepción nueva con respecto a la anterior, para la cual, según Anderson, historia y cosmología eran una misma cosa—, son las características intrínsecas al momento en que una

³³ Discurso pronunciado antes de la victoria de Leguía y de su propio nombramiento como diputado por Ica, en 1919, en el Teatro Colón de Lima, con motivo del homenaje a los peruanos expulsados de los territorios conquistados por Chile en 1879. Publicado en *Fénix*, número 15, 1968. Lo citamos por Sánchez, *op. cit.*, p. 389.

³⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*. México: FCE, 2006 (1.^a ed. 1983).

comunidad comienza a imaginarse como tal, como una nación, como un conjunto de individuos en pos de unos mismos intereses. La aparición y uso del periódico permite a los individuos de una comunidad imaginarse conectados entre sí; la yuxtaposición de diferentes noticias, la arbitrariedad de los sucesos elegidos presentados bajo el nexo de una misma fecha del calendario: todo ello permite al lector identificarse e incluirse en el conjunto global de lectores que, bajo un mismo idioma, pertenecen a una comunidad imaginada concreta. Con ello no queremos situarnos en el origen de la formación del Perú como nación, pero sí destacar que el periodismo de comienzos del siglo XX adquiere un valor distinto al del siglo anterior. La formación de una nueva clase media tiene lugar en estos años, y es esta misma clase media la que comienza a producir un periodismo innovador que responde a sus necesidades de explicarse como clase, como grupo de intelectuales que se hace las mismas preguntas sobre la identidad nacional, pero desde una perspectiva diferente: la de la formación de un nuevo grupo social.

Esta emergencia de la clase media hasta el momento inexistente podría ser a la vez causa y consecuencia del proceso de expansión cultural que sufre Perú entre 1900 y 1930, que con respecto al crecimiento de publicaciones periódicas ve su máximo esplendor entre los años 1919 y 1928. Es muy interesante notar que «el centralismo limeño se articula a la par que el surgimiento del regionalismo, el cual encuentra en los periódicos y revistas una actividad intelectual sustitutoria de la universidad».³⁵ Efectivamente: los intelectuales de provincias, incluso aquellos que ya vivían en Lima, comienzan a educarse en un entorno cultural que no pasa por la universidad y que muchas veces critica el academicismo anquilosado de esta. Es así como resurge con fuerza el periodismo defendido por González Prada en textos como *Propaganda i Ataque* (1888) y *Libertad d'escribir* (1889), que reivindican la necesidad de una prensa libre y de

³⁵ Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (Lima: Horizonte, 1999), p. 29.

un tipo de escritor comprometido, todo lo contrario de lo que hasta entonces se entendía y se practicaba como periodismo.

En el primer número de la revista *La Tea*, presentado por los hermanos Peralta en Puno (julio de 1917), se pone de manifiesto «la existencia de una nueva fase a la que asiste la nueva generación regional, después de una iniciación desarticulada, pero significativa por su carácter fundacional, en un medio cultural precario».³⁶ Esta iniciativa se ve continuada en revistas como *Puno Ilustrado*, que comienza en marzo de 1919 y fue dirigida por José Antonio Encinas y Juan Luis Mercayo.

Tras estas primeras manifestaciones, el estado del periodismo puede dividirse en dos posturas: la de aquellos que perpetúan su condición anterior, dependiente del régimen político y sin ningún afán crítico, y la de los jóvenes periodistas que reivindican el periodismo crítico e independiente de González Prada. Todavía en 1925 encontramos la denuncia del primer tipo de periodismo anquilosado, por parte de la revista cusqueña *Kosko* (1924-1925 y 1932). La figura del nuevo periodista surge en el imaginario de González Prada, y es continuada por sus seguidores, como la de un hombre capaz de formar a la opinión pública con un pensamiento crítico frente a los problemas nacionales. Hasta entonces la prensa, con sus conceptos estáticos y anquilosados y su ensalzamiento de los mismos personajes de siempre conseguía mantener al lector en un estado de absoluto estancamiento intelectual.

Las diversas iniciativas periodísticas que aparecen en la zona andina durante las primeras décadas del siglo XX desarrollan un discurso de fuerte raigambre étnica, que se considera a sí mismo constructor de la nueva nacionalidad así como de la propia historia pasada, con su denuncia de la discriminación del indígena. Ejemplos de ello son la *Revista Universitaria* (1915?), *Puno Ilustrado* (1919?), *Vórtice* (César Cáceres Santillana, Sicuani, 1923), *Iniciación*

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

(Muquiyauyo, 1925?) o *Kuntur* (Cuzco, 1927). Todas ellas surgen como movimientos colectivos, con la idea de agrupación e integración. Un ejemplo de iniciativa individual es el desarrollado por Diego Indacochea, arequipeño que funda la revista *Plac-Plac* (1923), de corte futurista. Según López Lenci, el problema de base que encontramos en estas primeras iniciativas indigenistas del periodismo serrano es el de una falta seria de organización: no existe un interés común ni un objetivo único. Como ejemplo de ello, una de las revistas más polémicas será *La Sierra* (1927-1930), editada en Lima por un grupo de cuzqueños emigrados, que combina un agresivo tono regionalista con planteamientos elitistas y paternalistas.

B. LA VANGUARDIA PERUANA

Teoría de la vanguardia: Perú

Cuando hablamos de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX en un país latinoamericano no debemos pasar por alto las diferencias socio-culturales que caracterizan a América Latina con respecto a Europa. La teoría de vanguardia esbozada por críticos como Peter Bürger nos ayuda a comprender la aparición y el desarrollo de la vanguardia europea, pero no puede leerse con el mismo significado si hablamos de naciones cuya historia está marcada por cierta ‘condición colonial’. En un país como Perú dicha condición marca todo discurso literario y debe marcar cualquier intento de aproximación crítica. Al mencionar la condición colonial tomamos las palabras de Alfredo Bosi, cuando se refiere a ese tiempo histórico de un país donde confluye la dependencia del modelo metropolitano con la permanente búsqueda —a veces

inconsciente— de una identidad propia. Esta dualidad se encuentra en la raíz de todo discurso y produce la conocida dicotomía entre cosmopolitismo y nacionalismo, típica de las vanguardias latinoamericanas del primer cuarto del siglo XX. Se trata de la «dialéctica de la reproducción del otro y el auto-examen, que mueve a toda cultura colonial o dependiente»: la incorporación del otro y la búsqueda de la identidad producen un vaivén lleno de contradicciones al que la vanguardia latinoamericana se enfrenta por primera vez de manera consciente y radical.³⁷

Según Peter Bürger, solo la vanguardia histórica «permite percibir el medio artístico en su generalidad, porque ya no lo elige desde un principio estilístico, sino que cuenta con él *como medio artístico*»;³⁸ es decir, si un estilo domina —como en épocas pre-vanguardistas—, la *categoría* de medio artístico es opaca, mientras que las vanguardias, al no desarrollar un estilo concreto y predominante, acaban con la posibilidad de un estilo de época, y ello permite concebir el medio artístico mismo en su totalidad, como algo ajeno al arte. El resultado será la radical autonomización del arte, proceso que había comenzado con el nacimiento de la sociedad burguesa: la división del trabajo y la especialización técnica de las sociedades industriales produjeron el desligamiento definitivo entre la esfera artística, la política y la económica. Sin embargo, la expresión ‘autonomía del arte’ encierra en sí misma cierta complejidad, pues pretende la separación del arte respecto de la sociedad y, sin embargo, tal separación no deja de ser el producto de un desarrollo histórico y social concreto. Si bien es cierto que el arte de la sociedad burguesa se libera de la finalidad, de la ‘praxis vital’, no puede otorgarse el mérito como protagonista de un hecho que responde más bien a un proceso histórico y social, y que no puede ser exclusivamente artístico. Además existe la tensión entre los conceptos de *l’art pour l’art* y el arte comprometido, es decir, lo que podría llamarse la vanguardia artística por un lado y

³⁷ Alfredo Bosi, «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Cátedra, 1991; pp. 13-24), p. 15.

³⁸ Peter Bürger, *Teoría de vanguardia* (Barcelona: Península, 1987 [1.ª ed. alemana 1974]), p. 58.

la política por otro. Esta tensión origina diversos desarrollos en la producción cultural de los años veinte, que se hace más compleja en los países de condición colonial.

Según Hugo Verani, la vanguardia es el nombre colectivo que se le da a las tendencias artísticas que surgieron en Europa con el propósito común de renovar «las modalidades artísticas institucionalizadas».³⁹ Los vanguardistas europeos quisieron otorgarle una nueva finalidad al arte: no concediendo un nuevo significado social al contenido de las obras, sino cambiando su función social misma, es decir, organizando una nueva praxis vital; un arte comprometido que critique la propia institución, una nueva relación entre arte y sociedad. De esta manera, además, pretendieron negar y construir de nuevo las categorías de producción y de recepción.⁴⁰ Sobra decir que la práctica artística posterior a las vanguardias ha demostrado el fracaso de esta intención, pues todavía hoy el arte subsiste separado de la praxis vital y, sobre todo, la propia vanguardia está ya institucionalizada. El gran logro de los vanguardistas europeos, según Bürger, fue acabar con la sucesión histórica de los estilos artísticos, así como con su pretensión de validez general, instaurando la simultaneidad de lo diverso y la arbitrariedad de lo válido. Nace así la legítima convivencia de toda clase de formas y estilos.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos si todas estas pretensiones surgieron en el campo cultural de América Latina, y en concreto de Perú. Es claro que la vanguardia latinoamericana no inventó la autonomía del arte, pero sí trabajó sobre el principio de la libertad estética, que, según Bosi, es «el *a priori* de todas las vanguardias literarias». No se trata entonces

³⁹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1995 [1.ª ed. 1986]; p. 11.

⁴⁰ Bürger afirma que cuando Marcel Duchamp comienza a firmar productos en serie está despreciando la firma y así niega la categoría de producción individual; lo mismo sucede con la recepción individual, pues se pretende que la reacción del público sea colectiva y que el mismo público participe de las obras. Además, cuando un artista incluye en su obra objetos no elaborados por él mismo está destruyendo la unidad de la obra como producto absoluto de su subjetividad y violenta el principio de que el artista debe reproducir la realidad; ante esto, el receptor no puede pretender captar el sentido de la obra como un todo, sino que intenta comprender los principios constitutivos para vislumbrar el carácter enigmático de la creación, renunciando así a la tradicional interpretación del sentido.

de imitar temas y formas nuevos, sino de entender la libertad como punto de partida para la creación, fuera de todas las convenciones.

El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, solo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar.

Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del «espíritu nuevo» que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales.⁴¹

El conocimiento de las vanguardias europeas les facilitó, a los intelectuales latinoamericanos, el deseo de una nueva experiencia artística, así como la búsqueda del carácter nacional. Conocer al otro, a la cultura dominante, contribuye en la inspiración del intelectual por explorar y reinventar su propia identidad. La inspiración es dialéctica —por la condición colonial— y por ello los dualismos serán inherentes a su desarrollo; así, es tarea del historiador encontrar el potencial que se esconde en los puntos máximos de tensión y de polémica.

En los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui afirma que en Perú no había existido nunca una sociedad burguesa; cabe preguntarse entonces si podemos hablar de una génesis de la vanguardia peruana similar a la europea, ya que la sociedad burguesa como punto de partida puede no funcionar. Mariátegui conserva la esperanza de que la nueva clase media emergente propulse el desarrollo que la inexistente burguesía no realizó e

⁴¹ Alfredo Bosi, art. cit., p. 18-19.

implante una modernidad paralela a la modernidad capitalista —en el sentido de tecnológica e industrial— para configurarla como socialista. Para Mariátegui, la nueva clase social debe crear una red nacional propicia que admita la modernidad y el cosmopolitismo deseados, y al mismo tiempo debe conservar en sus entrañas una especie de ‘identidad peruana original’.

Yazmín López Lenci define la vanguardia como el fenómeno que engloba «aquellas tendencias que, respaldándose en programas estéticos, filosóficos y políticos, concretos, expresaron durante la segunda década del siglo veinte un cambio radical de las relaciones entre arte y sociedad». Las artes entran en crisis y cuestionan la propia funcionalidad que tradicionalmente se les atribuye.⁴² Según Mirko Lauer, en Perú la vanguardia se trató más bien de una transición, un lugar de paso para casi todos los poetas de esos años.⁴³ Es cierto que, al contrario que en otros países de América Latina, en el Perú no existen manifiestos vanguardistas en sentido estricto, aunque los textos de Mariátegui representen los documentos más cercanos a una poética vanguardista explícita. Pero Yazmín López Lenci propone una serie de textos ‘manifestarios’ que, si bien no pueden considerarse como manifiestos propiamente, sí cumplen una función similar a los textos vanguardistas de otros países. Este es quizá otro de los aspectos que caracterizan la vanguardia peruana: la carencia de manifiestos oficiales no elimina la *voluntad expresa* de ciertos autores por incluirse en una modernidad y crear sus propios fundamentos vanguardistas. Más adelante veremos de qué manera estos textos se enfrentaron al campo socio-cultural que hemos descrito.

Se pretende construir, durante estos años, un nuevo discurso no unitario que destruya la estructura cultural hegemónica de la capital. Aunque muchos de los textos muestran el intento por construir una identidad nacional homogénea, encontraremos discursos particulares —como

⁴² Yazmín López Lenci, *op. cit.*, p. 19.

⁴³ Mirko Lauer, «Poesía vanguardista peruana, 1916-1930», en *Hueso húmero*, 37 (dic. 2000), 3-30.

el de Mariátegui o el de Vallejo— que dan cuenta de la heterogeneidad intrínseca al debate sobre la identidad. La vanguardia peruana no consiste, dice López Lenci, en una «recepción deforme, imperfecta o atrasada, ni de una mera producción textual imitativa de patrones extranjeros, sino de un radical —aunque desordenado y aparentemente inconexo— proceso de resemantización de la propia vanguardia». Se aplica el concepto de vanguardia a la «revisión, enjuiciamiento y apropiación original del patrimonio literario y cultural», de manera que «el nuevo sujeto cultural emergente encontró en la virulencia de la palabra vanguardista, el redentor conceptual para la configuración de la necesidad desesperada de crear una voz colectiva con diapasón distinto».⁴⁴

En el Perú, además, la vanguardia adquiere un matiz propio en el momento en que entra en juego la discusión indigenista. No solo se implica así en el debate a la figura del indio, sino que la dialéctica entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo toma súbita actualidad, situándose en el centro de las discusiones intelectuales de la época. Esta dialéctica, que otorga protagonismo al movimiento indigenista, es característica ineludible de la vanguardia, y cobra especial importancia gracias al desarrollo de las revistas dedicadas a la causa, como *Kuntur*, *La Sierra* o *Amauta*.

En 1928, Federico Bolaños (1896-¿?) publica un «Inventario de vanguardia»,⁴⁵ en el que distingue una «Primera hora de precursores, inauguradores o aclimatadores», donde incluye, entre muchos otros, a César Vallejo; un segundo momento de «creadores netos de vanguardia y afiliados», donde encontramos por ejemplo a Oquendo de Amat; y una tercera hora de «nuevos continuadores», donde sitúa a Martín Adán, entre otros. Esto indica que no existía un límite bien definido entre autores vanguardistas y autores no vanguardistas. Si bien Vallejo criticó

⁴⁴ López Lenci, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁴⁵ En *La Revista Semanal*, Lima, año 2, agosto, núm. 53, p. 38; y agosto, núm. 55, pp. 42-43. La cita aquí se hace a través del artículo citado de Lauer, pp. 16-17. Se puede consultar el artículo completo en el segundo volumen de *Poesía vanguardista peruana*, Luis Fernando Chueca (ed.), Lima: PUCP, 2009; pp. 994-997.

duramente el surrealismo y otras vanguardias de la época, no es menos cierto que su poesía marca líneas estéticas nunca antes practicadas en nuestro idioma, y en ese sentido puede considerársele autor de vanguardia o, por lo menos, creador de una nueva sensibilidad artística. Podríamos entonces considerar las vanguardias, al modo de Lauer, como un lugar de paso de muchos de los autores más significativos del Perú. Sucede también con Martín Adán, quien, a pesar de sus primeras experimentaciones estéticas, nunca se adscribió a un movimiento vanguardista determinado, lo cual no le exime del estilo innovador y propio que inaugura. Vanguardistas o no, lo cierto es que poetas como Vallejo o Adán vivieron y se educaron durante el fervor de las vanguardias, cuyo lapso de tiempo podría situarse entre mediados de los años diez y 1930, coincidiendo en el terreno político con el oncenio de Leguía (1919-1930). De este modo, aunque en 1930 y 1931 se publicaron poemarios tan significativos como *Cinema de los sentidos puros*, de Enrique Peña Barrenechea, *Hollywood*, de Xavier Abril (1905-1990), o *Junín*, de Enrique Bustamante y Ballivián, lo que se considera vanguardismo peruano estaba en esos años tocando a su fin, coincidiendo con el nuevo giro político y las rebeliones campesinas de 1930-32.

Al final de este período entra en crisis la creencia en una relación positiva con la modernidad venida del extranjero, gracias a las teorías de Mariátegui y Haya de la Torre sobre el mundo exterior como causa de nuevas amenazas y no como fuente de soluciones. Se cuestiona duramente el cosmopolitismo, y la división entre ambas posiciones se convierte en característica intrínseca a la poesía vanguardista peruana, que se sitúa en ambos lados del proceso. De este modo, tras la República Aristocrática, la cultura se abre y extiende hacia las clases medias, como consecuencia de la política llevada a cabo por Leguía, permitiendo así la aparición de los movimientos vanguardistas. Sin embargo, según Lauer, estos autores no supieron aprovechar

bien la situación y vieron con escaso sentido crítico la verdadera realidad nacional de esos años: existía más una visión platónica de la modernidad —insertada en la bohemia y el decadentismo aún vigentes—, que una conciencia real de lo que esta acarrea y del modo en que podía adaptarse a un país como el Perú.

Lima - provincias

No es posible entrar en la vanguardia peruana sin chocar de frente con otra de las corrientes de comienzos de siglo XX, una cuestión inherente a la reflexión cultural en países post-coloniales: la pregunta por el sujeto subalterno, el otro sujeto, la población masiva. En un país como el Perú esta pregunta se articula con un nombre: indigenismo. Este movimiento, que implicó de una u otra manera a la mayoría de los intelectuales peruanos de los años veinte, surge en el momento en que Perú vive la primera de sus ‘descentralizaciones’, con reivindicaciones sociales, económicas y culturales que nacen con súbita fuerza en las provincias.

Si resulta significativo volver la mirada hacia el indígena, la misma importancia debemos dar al hecho de que esta reivindicación sea inseparable del movimiento vanguardista. Al fin y al cabo, el indigenismo podría calificarse como un ‘ismo’ más: se trata de arte indigenista, no de arte indígena, y por lo tanto es una reivindicación *voluntaria* (Vallejo) por parte de quien *no es propiamente* indígena. No es una lucha *forzosa* o *necesaria* llevada a cabo por el indígena oprimido, sino un movimiento sociocultural y político llevado a cabo por el *mestizo* o el *blanco*. Mariátegui era bien consciente de esta lucha y postuló que, tras un período de preparación, debía de traspasarse a su protagonista verdadero: el indígena. Pero el indigenismo literario, tal y como

nace en la segunda década del siglo XX, traduce «un estado de conciencia del Perú nuevo».⁴⁶ Este Perú nuevo es el que se incorpora al cosmopolitismo internacional, traduciéndolo en su propia vanguardia autóctona: la que mezcla y compatibiliza lo moderno con lo nativo.

Dice Schwartz que la idea de ‘lo nuevo’ fue la más grande utopía vanguardista: el deseo de originalidad, la negación del pasado; todo ello surge gracias a los nuevos modos de producción y de consumo, a la ideología progresista de la revolución industrial. Esta utopía de lo nuevo encuentra su piedra de toque en la admiración por los artefactos mecánicos, a pesar de que en Perú, como demuestra Mirko Lauer en *Musa mecánica*, la relación entre el artista y el aparato moderno tendrá tintes muy diferentes de los que tuvo en Europa. Algunos autores como Vallejo o Mariátegui eran conscientes del agotamiento de lo nuevo, del abuso de la categoría de novedad, aunque es cierto que la modernidad tecnológica foránea aparecía casi inconscientemente como una salida a la dialéctica andino-hispánica que venía arrastrando la conciencia cultural. Si se veía lo indígena como un problema, como una tarea no realizada, y lo hispano como un origen del que había que huir, la vanguardia aparece como un punto de partida nuevo, un camino diferente que podía salvar las posibilidades culturales del país. Con todo, frente a este afán de modernización, o a su lado, existieron corrientes indigenistas que se esforzaron por aunar la integración de la cultura popular con el afán cosmopolita característico de aquellos años. Un buen ejemplo de ello lo dan revistas como *Amauta* (1926-1930), dirigida por José Carlos Mariátegui, o el *Boletín Titikaka* (1926-1930), dirigido por los hermanos Arturo y Alejandro Peralta. Así, frente al enfoque típicamente hispanista que dominó la cultura peruana hasta finales del siglo XIX, surgen por primera vez intentos reales de integración del indígena en la cultura, como base de la formación de una nacionalidad nueva.

⁴⁶ Mariátegui, *7 ensayos de interpretación...*, op. cit., p. 296.

No debemos pasar por alto que los restos de la condición colonial en la sociedad peruana impedían un proceso modernizador como el que tuvo lugar en Europa. La dependencia del capital extranjero hizo imposible el desarrollo de una imaginación tecnológica y de una creación autosuficiente, poniendo de manifiesto el abismo que existía entre el pasado nacional y el presente vanguardista. La vida del artista peruano se ve marcada por el carácter pre-capitalista de su sociedad; cuando estudiemos los textos de la época intentaremos indagar sobre las posibilidades que tenían estos intelectuales de manejar ese conflicto y de qué manera lo representaron. Es fácil encontrar en los poetas, por ejemplo, cierta esperanza de trasladar la modernidad de las máquinas a la estructura social peruana. Lauer define las máquinas como los objetos modernos que no critican el orden establecido, sino que imponen oblicuamente su propio orden; en Perú este orden también llega de fuera, porque se trata de la modernidad entendida como espacio cultural exterior. Es la trampa que tienden los países imperialistas en la época de entre guerras.

Se trata de llamar constantemente al orden a las culturas dominadas, exigiéndoles adecuarse a aquello que ellas todavía no han asimilado de la dominación, y también liberando aquello que la cultura dominante aún no ha asimilado de ellas.

En efecto, muchos vanguardistas defendían una modernidad foránea sin comprender «el carácter importado de su estética», pues «se sentían parte de un movimiento internacional de la creación cuyo propósito era precisamente saltar por encima de las limitaciones de lo local». Una nueva forma de colonialismo cultural, que complementa las inversiones de capital extranjero incentivadas durante el gobierno de Leguía.

Nadie les dijo que estaban en el último eslabón de una larga cadena de importaciones culturales. Pues desde la pintura religiosa y la literatura documental de la temprana Colonia la importación es una fortísima tradición en la cultura local. Nada más natural, entonces, que asimilar las novedades extranjeras de los años diez y veinte a la lista de lo que desde el siglo XVI es aclimatable en estos territorios.⁴⁷

Es así como el indigenismo cultural representa, en determinados momentos de la vanguardia peruana, la parte más optimista de la utopía de lo nuevo, pues asume las formas extranjeras como posibles vías para transmitir una nueva sensibilidad y además postula, con su discurso telúrico, un retorno a lo nacional casi siempre ignorando el papel de la tecnología, seguramente por lo que esta representaba en contra del paisaje andino. De este modo, según Lauer, el indigenismo consiguió acercar sus contenidos vanguardistas al modo de producción de los campesinos, algo que nunca consiguieron realizar los vanguardistas frente a la industria moderna, vista sobre todo como una máquina más.

También es curioso notar, en el contexto de la dualidad entre cosmopolitismo y nacionalismo, el modo en que traducen los peruanos el deseo europeo por la destrucción total del pasado. Si Marinetti atacaba a la antigua Roma, en el Perú habrá un rechazo al pasado inmediato, pero nadie ataca al imperio incaico, que suele ser elogiado, admirado y visto como un pasado glorioso al que había que retornar; es así como la actualidad absoluta que buscaban muchas veces se contradecía con su propia realidad nacional. Se reivindicaba el pasado precolombino, pero se ignoraba a la masa indígena quechua. Este es un rasgo común a la vanguardia de varios países latinoamericanos, que en el Perú adquirió un matiz propio con sus diversas respuestas indigenistas.

⁴⁷ Mirko Lauer, *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (Lima: IEP, 2003), pp. 141-143.

Cabe preguntarse, con Mirko Lauer, lo siguiente: «¿Fueron los vanguardistas mensajeros de la modernidad o involuntarios heraldos multicolores de la reproducción del atraso?». Él mismo afirma que los poemas vanguardistas nunca formaron parte de una ideología común del progreso —¿acaso en Europa existió esta ideología común?— y nunca expresaron el «impulso de transformación profunda de las nociones de tiempo y espacio, sino más bien la participación en un espasmo socio-cultural de capas medias sociales que transformó superficialmente algunas apariencias», siempre dentro de un contexto urbano bastante reducido.⁴⁸ Sin embargo, en este trabajo intentaremos demostrar que, aunque algunos vanguardistas no salieron de ciertas categorías ni alcanzaron una transformación radical de su sociedad, sí cuestionaron sólidamente, y por primera vez de manera conjunta, el campo socio-cultural peruano del momento. También veremos cómo el poeta César Vallejo boicoteó las nociones tradicionales de tiempo y espacio, en un intento por cambiar el rumbo del avance de la modernidad. En cualquier caso, es quizá con el fin de la vanguardia, ya en los años treinta, cuando muchos artistas ingresaron de verdad en la lucha activa por el país, bien a través de la militancia política, bien mediante el desarrollo de otras escuelas poéticas.

Lo cierto es que el movimiento cultural interno que se desarrolló en el Perú de esos años carece de antecedentes, pues nunca antes el vaivén entre las provincias y la capital había tenido tanta repercusión en el ámbito intelectual. Si bien muchos de los autores de comienzos del siglo XX se trasladaron desde las provincias a Lima, eje de la relación entre modernidad y tradición, es en los años diez cuando las provincias comienzan a cobrar importancia dentro del panorama cultural nacional, pues en ellas se desarrollan varias de las manifestaciones que conforman el mapa poético de la época. Ello no significa que Lima pierda fuerza como voz primaria dentro y fuera del país, pero ahora deja de ser la protagonista dentro del Perú, ya no es la única voz, ni

⁴⁸ *Ibid.*, p. 141.

tampoco la que marca las pautas de modernización. La nueva poesía empieza a llegar desde las provincias, que llevarán a la capital a los más grandes artistas peruanos de la época. En los años veinte la presencia del estado comienza a tener importancia y solvencia en las provincias, de modo que el Perú deja de ser solo Lima y se abre, de manera discreta y quizá insuficiente, al resto de un país tan enormemente diverso. Ciudades como Trujillo, Chiclayo, Huancayo, Arequipa, Cuzco o Puno se rebelan contra el centralismo cultural, editando revistas, libros de poemas y periódicos, ganándose durante estos años cierto protagonismo en los intentos por ‘modernizar’ el país.

Sin embargo, todavía es en **Lima** donde se reúne gran parte de la intelectualidad peruana de comienzos de siglo. Sería difícil trazar un mapa del movimiento cultural que durante las primeras décadas del siglo asedió a la capital peruana, pero intentaremos ofrecer algunos datos imprescindibles. En el barrio de Barranco vivieron, entre otros, Valdelomar, Eguren y Martín Adán. Mariátegui dirigió su revista *Amauta* desde Lima, y a Lima llegaron poetas como el mismo Valdelomar, el arequipeño Alberto Hidalgo o incluso Vallejo, que publicó allí sus dos poemarios peruanos, *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). Es en Lima donde se inaugura, alrededor de 1916, el Palais Concert, lugar de encuentro de «los futuros “colónidas”, los niños góticos, la crema juvenil, formada en San Marcos, Guadalupe, La Recoleta, los jesuitas y... el fumadero del chino Aurelio, en la calle Hoyos»; Valdelomar, Mariátegui, Federico More, Pablo Abril del Vivero, Alejandro Ureta, y «desde 1918 hasta 1923, César Vallejo»,⁴⁹ todos ellos y muchos más participaban de las tertulias, paseos y reuniones diarios formados por el más heterogéneo grupo de intelectuales.

El retrato que ofrece Luis Alberto Sánchez de esta *belle époque* limeña —cuyo máximo esplendor sitúa entre los años 1915 y 1920— refleja una ciudad en plena efervescencia cultural.

⁴⁹ Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 168 y 170.

La mayoría de los intelectuales pertenecían a la redacción de algún periódico, desde donde se ofrecía al público la actualidad y las polémicas culturales a diario. Por ejemplo, Valdelomar redactaba sus secciones propias en periódicos como *La Prensa* o *Sudamérica*, y del mismo modo Mariátegui colaboraba para *El Tiempo*, antes de inaugurar, junto a su compañero César Falcón, el diario *La Razón*. La labor cultural que Abraham Valdelomar llevó a cabo durante estos años es crucial, no solo porque avivó la llama intelectual de la capital, sino sobre todo por las ‘giras’ que realizó a lo largo y ancho del Perú, que hasta entonces se desarrollaba de manera muy ajena a aquello que sucedía en la capital. En 1918 el artista iqueño comienza una gira para presentar conferencias en Trujillo, Piura, Cajamarca, Pacasmayo, Chiclayo, y más tarde en su Ica natal y en Pisco. No debe pasarse por alto la importancia de que un intelectual de la talla de Valdelomar visitase tantas y tan variadas provincias, alejadas todas ellas de la capital, pues por primera vez existe el afán de incluir y agrupar a los artistas de todo el país en el movimiento intelectual de la época.

De Lima proceden algunos intelectuales como Alberto J. Ureta (1885-1966), Luis Alberto Sánchez (1900-1994) o Magda Portal (1901-¿?). A Lima llega en 1926 la uruguaya Blanca Luz Brum, viuda de Juan Parra del Riego, donde publica su libro de poesía *Levante*, ese mismo año, y donde dirige, desde 1927, la revista *Guerrilla*. En Lima alcanzará su esplendor poético Enrique Peña Barrenechea (1905-1988), que publicó en 1925 *El aroma en la sombra y otros poemas*, y en 1931 *Cinema de los sentidos puros*; también su hermano Ricardo Peña Barrenechea (1893-1939) publicó en Lima, en 1924, su poemario neorromántico *Floración*. Casi todos los intelectuales pasaron tarde o temprano por la capital, como Luis E. Valcárcel (Moquegua, 1891-1987), que publicó su famoso ensayo *Tempestad en los Andes* en 1927, y el cuzqueño José Uriel García (1894-1965), autor del otro ensayo indigenista por excelencia: *El nuevo indio* (1930).

Si salimos un poco a las provincias en auge, encontramos que en la ciudad costeña de **Trujillo**, dentro del departamento de La Libertad, se formó un importantísimo núcleo de intelectuales, durante las primeras décadas del siglo XX, que tuvieron como espontáneo mentor a Antenor Orrego (Cajamarca, 1892-1960). Orrego, junto con José Eulogio Garrido (1888-1967), fundó el ‘Grupo Trujillo’ —también llamado ‘Bohemia de Trujillo’—, que más tarde se convirtió en el ‘Grupo Norte’ y estuvo formado por artistas de la talla de César Vallejo (1892-1938), Alcides Spelucín (1897-1976), Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) y su hermano Agustín, o Francisco Xandóval (1902-1960), entre otros. También pertenecían a estas esferas intelectuales trujillanas otros autores como Juan Parra del Riego (1894-1925), que más tarde radicó en Uruguay, su hermano Domingo Parra del Riego, Óscar Imaña, Eloy Espinosa, Juan Espejo Asturrizaga (1900-1965), Federico Esquerre (1889-1968), Juan José Lora (1900-1961), Carlos Manuel Cox, Manuel Vázquez Díaz, Néstor Martos, los músicos Carlos Valderrama (1887-1950) y Daniel Hoyle, el músico y pintor Macedonio de la Torre, y los artistas Mariano Alcántara Latorre (1893-1978), Julio Esquerre (sobrino de Federico, firmaba sus caricaturas como ‘Esquerriloff’) o Camilo Blas.

Además de sus reuniones y veladas, todos ellos publican en los periódicos *La Reforma* y *La Libertad*, cuya tarea cultural culminó con *El Norte*, periódico dirigido por Orrego desde 1922, en el que durante diez años pudieron expresar sus más profundos anhelos de modernidad y las más difíciles contradicciones estéticas.⁵⁰ La publicación de algunos poemarios de estos autores

⁵⁰ Sobre las reuniones del grupo en Trujillo cuenta Antenor Orrego: «En estas veladas, como he dicho, se generaba una intensa espiritualidad. Vivíamos una vida mental realmente noble y superior. Mentes lúcidas y curiosas todas, cada una aportaba un alcance y una luz nuevos. Así nos reeducamos y nos adueñamos de disciplinas espirituales que la escuela y la universidad no nos supieron dar. Así se explica que sin cultura previa y sin maestros, pudiéramos vivir al día con el pensamiento contemporáneo más avanzado»; en el prólogo de *El libro de la nave dorada*, de Alcides Spelucín (Lima: INC, 1986, p. IX; 1.^a ed. 1926). El mismo Orrego, en su «Panorama intelectual de Trujillo» (*La Sierra*, núm. 13-14, enero-febrero 1928), aclara que la vida intelectual trujillana comenzó a surgir hacia el año

fue consagrando poco a poco sus labores artísticas. Por ejemplo *Los heraldos negros*, de Vallejo, publicado en 1919 en Lima, o *Trilce*, del mismo autor, publicado en 1922; *El libro de la nave dorada*, de Spelucín, escrito por esos años, pero no publicado hasta 1926; o la fundación del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) por Haya de la Torre en el año 1924.

La ciudad de **Arequipa** formó también otro núcleo importante dentro del mundo cultural peruano de la época. En ella surgieron diversos grupos o reuniones literarias: una bajo el nombre de ‘El Aquelarre’, se formó en torno a Percy Gibson (1885-1960), muy admirado por sus contemporáneos, quien había publicado *Jornada heroica* en 1916; también pertenecieron a este grupo César Atahualpa Rodríguez (1889-1972) y Augusto Aguirre Morales (1890-1957); de sus reuniones surgió la revista homónima *El Aquelarre* (cuatro números, 1916?). Otro grupo se formó en torno a Miguel Ángel Urquieta (1893-1947), Alberto Hidalgo (1897-1967) y Alberto Guillén (1897-1935); todos ellos discrepaban literariamente de Gibson y Rodríguez, y publicaron la revista *Anunciación*. Otro de los grupos significativos fue el denominado ‘Los Zurdos de Arequipa’, que se juntaron en torno a la revista *Chirapu*, dirigida por Antero Peralta, donde publicaron autores puneños como Carlos Oquendo de Amat y arequipeños como Guillermo Mercado. Este grupo recibió mucha influencia del órgano dirigido por Gamaliel Churata en Puno, que mencionaremos a continuación, y reunió colaboradores que luego se separaron ideológicamente tras la polémica entre el APRA y el Partido Socialista Peruano.

De Arequipa procedía entonces el poeta Guillermo Mercado (1906-1983), que publicó *El oro del alma* en 1924, *Un chullo de poemas* en 1928, *Tremos* en 1933, y *El Donato* en 1935.

1916, y sobre todo después de la Guerra Mundial, y se caracterizó por una fuerte beligerancia contra la falsificación estética e intelectual. Según Orrego, la primera polémica estética se produjo por los versos de César Vallejo (lo veremos más adelante), aunque el movimiento norteño no se centró solo en intereses poéticos e intelectuales, sino que se caracterizó también por su sentido político, resaltando aquí la figura de Haya de la Torre, y por sus reivindicaciones ideológicas y de pensamiento, donde Orrego se sitúa como uno de los agitadores más influyentes.

Según Estuardo Núñez, de los autores indigenistas es Mercado quien consigue mayor profundidad lírica, con un optimismo que choca con el pesimismo del puneño Alejandro Peralta. Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), también arequipeño, fue gran amigo de Valdelomar y es autor de significativos poemarios como *Antipoemas* (1927) o *Junín* (1930). Mención aparte merece Alberto Hidalgo, que en 1916, con su *Arenga lírica al emperador de Alemania*, fue el primer poeta peruano en autoproclamarse futurista. En 1917 publica *Panoplia lírica*, con prólogo de Abraham Valdelomar, en 1918 *Las voces de colores*, en 1919 *Joyería*; pero no será hasta 1923, con *Química del espíritu*, cuando muestre el verdadero valor de su poesía; más tarde creará su propia escuela vanguardista, cuyas bases quedan explicadas en el prólogo a su poemario *Simplismo* (1926), e irá perfeccionando su poética y estilo en los poemarios siguientes: *Descripción del cielo. Poemas de varios lados* (1928) y *Actitud de los años* (1933).

En **Puno**, la zona del altiplano, nació el famoso grupo ‘Orkopata’, que editó el *Boletín Titikaka*, de corte indigenista, fundado por los hermanos Peralta. Además de la revista, los Peralta escribieron importantes obras literarias. En 1915 Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Peralta (1897-1969), forma el grupo ‘Bohemia Andina’, que publicó la página literaria *La Tea* entre 1917 y 1919. En este grupo se encontraban muchos de los que luego formarían parte del grupo ‘Orkopata’, pero su dinámica se caracterizaba más por cierto elitismo literario, típico del modernismo, con gran influencia de Valdelomar. Después, Churata cohesionó otro grupo llamado ‘Gesta Bárbara’, durante su estadía en Potosí, del que formaron parte muchos de los intelectuales bolivianos más conocidos de la época. Este grupo editó una revista homónima que años después se canjearía con el *Boletín*. En 1919 Churata regresa a Puno y es nombrado director

de la biblioteca municipal; es entonces cuando funda el grupo que editará años más tarde el *Boletín Titikaka*, donde colaboraron asiduamente los hermanos Peralta, Luis de Rodrigo, autor de *Huanacaure*, Dante Nava, Inocencio Mamani, Mateo Jaika, Emilio Vásquez (n. 1903), que publicó *Altipampa*, en 1933, y *Tawantinsuyo*, en 1935, Emilio Armaza (1902-1980), autor del valioso poemario *Falo* (1926), Benjamín Camacho y Francisco Chuquiwanka. También participaban en el proyecto los ilustradores Diego Kunurana, Florentino Sosa, Morales Cuentas, René Magarinos Usher y Joaquín Chávez. Churata publicó *El pez de oro* (1957) en La Paz, donde vivió durante 32 años, y su hermano Alejandro Peralta (1899-1973), publicó sus poemarios *Ande* en 1926 y *El Kollao*, en 1934. Otros importantes autores puneños fueron Juan Luis Velásquez (1903-1970), Federico More (1889-1955), y el inolvidable Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), que publicó sus *5 metros de poemas* en 1927.

La actividad periodística y la agitación intelectual tampoco dejó de afectar a la ciudad sagrada de los incas: el **Cuzco**, que constituyó uno de los centros más importantes del periodismo con reivindicaciones regionalistas e ideas federalistas. Entre 1890 y 1920 se publicaron 25 periódicos y dos de ellos permanecen hasta ahora: *El Comercio* y *El Sol*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las nuevas corrientes culturales se mostraron sobre todo en su faceta indigenista, como veremos más adelante al hablar de las revistas cuzqueñas de vanguardia. Uno de los más famosos autores indigenistas, Luis E. Valcárcel, nació en Moquegua pero se afincó en el Cuzco, donde lideró varias reivindicaciones indigenistas, y era cuzqueño el otro gran indigenista de la época, José Uriel García. En 1927 se fundó en Cuzco el grupo ‘Resurgimiento’, por iniciativa de Luis E. Valcárcel, alrededor del cual se reunieron varios sectores de la intelectualidad cuzqueña como periodistas, abogados, artistas y estudiantes: pertenecieron a él Uriel García, Roberto

Latorre, Luis Felipe Aguilar y Félix Cosío, entre otros. El grupo pretendía constituir un frente indigenista que denunciase el sistema latifundista y apoyase el diálogo y la lucha del indio. De manera que tanto este grupo como ‘Orkopata’ respondían al estímulo de las rebeliones indígenas que sacudieron el sur del país desde 1915.

Deustua y Rénique hablan de cuatro generaciones de indigenistas en el Cusco, desde mediados del siglo XIX hasta la crisis de los años treinta. Será la que ellos llaman «generación de la Reforma de 1909» la que consigue mayores alcances a nivel nacional y la que produce la obra científico-literaria más interesante. Esta generación ya no centra su interés en el indígena como elemento costumbrista y literario, sino que contribuye a ampliar el interés por la figura del indígena de manera más abarcadora. El precedente de ello fue la aparición del Centro Científico del Cusco, en 1897, que duró hasta 1907, y que promovió diversas iniciativas sobre la geografía regional, su potencial y el aspecto social que lo envolvía. Estas preocupaciones fueron heredadas por la generación de la Reforma, y ya en los años diez era constante la aparición de reflexiones y artículos sobre el tema. El periódico *El Comercio* refleja muy bien el debate y las preocupaciones del momento, y en 1917 casi todos los miembros de esa generación reformista colaboraban en él. Dirigido por José Ángel Escalante, pertenecían a la redacción Luis E. Valcárcel, Uriel García, Luis Felipe Aguilar y José Gabriel Cosío, entre otros. Todas sus colaboraciones contribuyeron a mantener al día los temas indigenistas y consiguieron una revaloración de la cultura incaica y de la población indígena. Sin embargo, como demuestran Deustua y Rénique, «*El Comercio* dio cabida en sus columnas a los telegramas de los hacendados y autoridades, así como a la voz juiciosa del secretario del Patronato Indígena y a la carta de los campesinos»; lo cual dice mucho de la ambigüedad mantenida por la opinión del diario durante esos años. «No tomó partido por alguna de las dos fundamentales clases sociales en lucha, los campesinos y los terratenientes.

Contrastó ambos puntos de vista, llamó la atención sobre los problemas sociales, para finalmente optar por soluciones ponderadas». ⁵¹

Revistas peruanas de vanguardia

Es sabido el alcance cultural que tuvieron las revistas de vanguardias en Latinoamérica y en Europa; por su carácter temporal y multifacético, por su poética en movimiento y su origen colectivo, por su inmediatez cultural y su relación con el periodismo, el formato revista se diferencia del libro y acoge en sí un diálogo idóneo para el intercambio de ideología y creación. No son pocos los autores vanguardistas que colaboraron e incluso dirigieron revistas durante las primeras décadas del siglo XX. En la presente sección trazaremos un mapa de revistas peruanas editadas en los años veinte y nos detendremos en dos revistas capitales: *Amauta*, editada en Lima, y *Boletín Titikaka*, editada en Puno. Ambas actúan como referentes culturales ineludibles de la época que estudiamos. Además de César Vallejo —cuando todavía estaba en Perú e incluso después, desde París—, Martín Adán, Magda Portal o Guillermo Mercado, la mayoría de los intelectuales peruanos de la época publicaron en estas revistas, convirtiéndolas en un reflejo claro de las líneas ideológicas del momento y haciéndolas testigo inigualable del movimiento cultural que nace con el siglo XX.

Según Jorge Schwartz, fueron las revistas de vanguardia las que consiguieron presentar líneas ideológicas más nítidas durante los años veinte, precisamente por su carácter efímero y por su aparición y desaparición abruptas. Esta teoría se afianza en un país como Perú, donde, como

⁵¹ En Deustua y Rénique, *op. cit.*, p. 85. Con respecto al panorama general de nuevos movimientos en las provincias, leemos: «No debe extrañarnos, pues, que en esta misma época surjan los movimientos intelectuales y políticos regionales más vigorosos que haya conocido el país en su historia republicana. Nos referimos al nacimiento y evolución del aprismo en “el sólido norte”, al indigenismo, propio del sur andino pero extensivo a todo el territorio, al liberalismo arequipeño y al descentralismo». *Ibid.*, p. 44.

ya hemos dicho, no es fácil encontrar manifiestos vanguardistas a la manera europea, argentina o chilena. Por eso es de los documentos periódicos de donde debemos extraer aquellos textos manifiestarios de los que habla Yazmín López Lenci y a los que dedicaremos el capítulo siguiente.

Las revistas literarias crean «espacios articuladores de discursos, que son a su vez, organizadores de un público particular». Su carácter colectivo «destaca el concepto de “grupo” como acontecimiento cultural y social, diferenciándose de los proyectos estéticos particulares de los integrantes más destacados». El nuevo sujeto cultural de clase media busca crear nuevos espacios discursivos en la literatura; este fenómeno produce un crecimiento considerable tanto del público usuario de librerías, como de los alumnos matriculados en la universidad, de las nuevas editoriales y sobre todo de la aparición de publicaciones periódicas independientes que comienzan a constituir la otra cara del academicismo universitario. La nueva generación de artistas no puede considerarse sin el elemento matriz del movimiento: la actividad periodística. La figura de Manuel González Prada fue clave para los jóvenes creadores, que buscan una prensa libre y un modelo de escritor comprometido con la realidad social. Muchas de las revistas andinas se centraron en definir «la naturaleza de su propia constitución como órganos liberadores de conciencias y de difusión de valores andinos».⁵²

¿Qué fechas delimitan la aparición, el desarrollo, el auge y la muerte de las revistas de vanguardia peruanas? Si en 1915 encontramos los primeros antecedentes de *Colónida*, será el año 1930 el que marque el fin de las revistas más significativas de la época: además de *Amauta* y del *Boletín Titikaka*, otras como *La Sierra*, y la *Nueva Revista Peruana* también desaparecieron. Ya vimos que ese año marca un cambio sustancial en el ámbito político y social del Perú, y ello afecta también al mundo cultural. La *Nueva Revista Peruana* fue dirigida por Alberto Ulloa,

⁵² López Lenci, *op. cit.*, p. 20.

Mariano Ibérico y Alberto Ureta. Magda Portal (1901-1989) dirigió *Flechas* (1924), la primera revista peruana que se declaró vanguardista. Pero fue a partir de 1926 cuando comienzan a florecer las publicaciones más renovadoras: *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), dirigida por Serafín Delmar (seudónimo de Reynaldo Bolaños, 1901-¿?) y Magda Portal, que tuvo solo cuatro números, correspondientes a cada uno de sus nombres: la revista cambiaba de título con cada nueva edición. Armando Bazán creó *Poliedro* (1926-1927), Blanca Luz Brum editó en 1927 la revista *Guerrilla*, Adalberto Varallanos (Huánuco, 1905-1929) publicó las revistas *Hurra*⁵³ (1927) y *Jarana*; su hermano José Varallanos (Huánuco, 1908-1997) *El aquelarre*; en Huancayo, Julián Petrovick (seudónimo de Óscar Bolaños, 1903-1978) editó la revista *Hélice*. En su artículo sobre las vanguardias, Mirko Lauer señala la importancia de otros magazines culturales del Perú, como *Variedades* (1908-1932), dirigida por Clemente Palma, y *Mundial* (1920-1931), más amiga, según Monguió, del vanguardismo literario.

Juan Guillermo Guevara Yáñez, estudiante cuzqueño radicado en Lima, fundó en la capital la revista *La Sierra*, en enero de 1927.⁵⁴ Esta revista, de marcado corte indigenista, corrió pareja con *Amauta*, hasta 1930, año en que, como se ha dicho, expiró. El grupo de colaboradores de *La Sierra* estaba formado por algunos estudiantes e intelectuales serranos instalados en Lima, y su relación con la revista de Mariátegui fue de cordial compañerismo hasta que tuvo lugar la famosa polémica del indigenismo entre Mariátegui y Luis Alberto Sánchez; polémica de la que, según Tamayo Herrera, los colaboradores de *La Sierra* se sintieron injustamente marginados. En Cuzco se publicaron revistas como la indigenista *Kosko* (1924-1925/1934), dirigida por Roberto

⁵³ Según Monguió (*op. cit.*, nota 42, p. 193), la revista *Hurra* fue dirigida por Carlos Oquendo de Amat; sin embargo, él mismo afirma no haber podido consultar ningún ejemplar.

⁵⁴ No debe confundirse con otra revista homónima, fundada en Cuzco en 1909, a raíz de la revuelta universitaria del mismo año, y continuada en su segunda época de 1912 a 1925. A diferencia de esta, que tuvo un marco estrictamente regional, *La Sierra* limeña sí fue una revista nacional, aunque por su título y sus contenidos marca una clara alusión a la revista cuzqueña, su predecesora. Para más información sobre esta revista, véase el libro de José Tamayo Herrera, *El indigenismo limeño: La Sierra y Amauta. Similitudes y diferencias (1926-1930)*. Lima: Universidad de Lima, Cuadernos de Historia VIII, 1989.

Latorre, o *Kuntur* (1927-1928), aparecida a raíz de la fundación de la célula aprista cuzqueña (febrero, 1927) y de la huelga universitaria (mayo, 1927). *Kuntur* estaba dirigida por Román Saavedra, fundador del grupo 'Ande' (1925), al que también pertenecían Julio G. Gutiérrez y Óscar Rozas Tersí. Según López Lenci, esta revista se fundó «con el objetivo de denunciar y desenmascarar el pseudoindigenismo leguista, el racismo de la revista *La Sierra* editada en Lima y la posición de los catedráticos que habían limitado su acción a la actividad académica».⁵⁵ Otras revistas cuzqueñas serán *Más Allá* (1922), la *Revista Universitaria del Cusco* (1912-1940), *Pututo* y *Liwi* (1928).

Pero fue *Amauta* (1926-1930) la revista peruana que mayor resonancia tuvo en toda América Latina, pues consiguió valerse de lo experimental como herramienta para impugnar los problemas nacionales, a través de un vanguardismo con conciencia social. De todo el continente, *Amauta* podría compararse con la cubana *revista de avance* (1927-1930) y con *Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927); las tres constituyen testimonios valiosísimos para observar el desarrollo de la cultura latinoamericana de la época. Según Hugo Verani, *Amauta* consiguió formar «un espíritu indoamericano, fundado en la reivindicación de valores autóctonos» y persiguió «la revaloración del pasado literario inmediato»,⁵⁶ como en el homenaje ya mencionado a José María Eguren (número 21, febrero-marzo, 1929). También es logro de *Amauta* la promoción y publicidad de algunos poetas hasta el momento desconocidos, como Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y César Moro; en definitiva, fue vehículo de todo tipo de textos vanguardistas, cosmopolitas, nacionalistas, renovadores; textos literarios y políticos, abiertos a reflexiones sociológicas e identitarias y con una línea socialista bien definida. Se ha

⁵⁵ Yazmín López Lenci, «La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930)», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), 697-720; p. 714.

⁵⁶ Verani, *op. cit.*, pp. 34-35.

criticado de *Amauta* que no tuviese un plan ni un objetivo claro, que difundiese a demasiados autores muy dispares entre sí; pero su gran logro fue precisamente la promoción de un campo cultural heterogéneo que englobaba la vanguardia artística y la política.⁵⁷

El nacimiento de todos estos movimientos periodísticos muestra el afán común por crear un nuevo discurso crítico alejado de la idea tradicional de periodismo. José Carlos Mariátegui encarna este proceso de búsqueda: desde sus primeros pasos como colaborador en los diarios *La Prensa* y *El Tiempo*, pasando por los primeros periódicos que funda, como *Nuestra Época* (1918), *La Razón* (1919) o *Claridad* (1923-1924), hasta llegar a la culminación de su ideal periodístico con *Amauta* (1926-1930). Según López Lenci, el primer número de *Nuestra Época* (22-6-1918) representó un primer intento por crear el espacio cultural de la nueva voz generacional, y en este sentido es heredero directo de la labor comenzada por *Colónida*, que si bien inauguró un periodismo rebelde, nunca superó su carácter elitista, bohemio y aristocrático. *Nuestra Época* supuso el salto ideológico en favor del socialismo y de la libertad que *Colónida* nunca dio, aunque, obviamente, «lo nuevo de *Amauta* no hubiese sido posible sin el esteticismo decadente de *Colónida*».⁵⁸ Dice López Lenci que precisamente el carácter efímero de *Nuestra Época* y de *La Razón* representa la eficacia de su intento por crear un discurso que saliese de la órbita periodística tradicional, y les otorga el puesto de portavoces insurgentes de la nueva generación. Después, con *Claridad*, queda establecido el interés por integrar a las masas trabajadoras en la renovada vida cultural, mediante un periodismo que aboga por el conocimiento y la interpretación crítica de la época. Así, mediante la renuncia del pretendido objetivismo

⁵⁷ Dice Monguió (*op. cit.*, p. 85) que un índice de los poetas que colaboraron en *Amauta* podría constituir el índice general de casi todos los poetas que desarrollaron la poesía nueva en el Perú, ya sea revolucionaria (Magda Portal, Serafín Delmar, Julián Petrovick, Esteban Pavletich, César Miró, C. Alberto Espinosa Bravo), ya indigenista (Alejandro Peralta, Mario Chabes, Luis de Rodrigo, Guillermo Mercado, Gamaliel Churata, Nazario Chávez, José Varallanos, Nicanor A. de la Fuente), ya pura o deliberadamente vanguardista (Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, Enrique y Ricardo Peña, Emilio Adolfo Westphalen), etc.

⁵⁸ Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario-Lima: Beatriz Viterbo, Instituto de Estudios Peruanos, 2006, p. 154.

imparcial, el periodista, productor del discurso, presenta sus textos a la vez como testimonio y como documento crítico, en tanto desestructura la órbita de poder tradicional.

El convencimiento profundo de esta idea lleva a Mariátegui a fundar *Amauta*, «concebida como la representación del movimiento intelectual y espiritual peruano, articulado sobre la voluntad de creación de un país nuevo. Encarna el momento o fase de definición de tal movimiento, pues nace bajo el amparo de un proceso renovador ya iniciado, pero que reconoce desarticulado». En el número 1, *Amauta* es definida por Mariátegui no como el producto de un grupo intelectual concreto, sino como un movimiento que representa la inquietud global de las nuevas generaciones. La ironía frente a la prensa tradicional, el rescate de lo autóctono, el estudio de la realidad nacional y su vinculación con los acontecimientos internacionales, así como el constante diálogo con la intelectualidad extranjera son las líneas perseguidas y reiteradas constantemente en los números de *Amauta*. Durante su trayectoria defiende con convicción la elaboración de ‘ideas-gérmenes’, que ayuden a formar la opinión crítica del público, y acabará declarándose revista socialista, con motivo de su segundo aniversario y a causa de la polémica con Haya de la Torre. Además, Mariátegui extiende y amplía el objetivo de *Amauta* al fundar en 1928 el periódico *Labor. Quincenario de Información e ideas*. «Si *Amauta* representa la orientación hacia el tipo de revista doctrinaria, *Labor* es la extensión de la obra de *Amauta* y tiende al tipo de periódico de información».⁵⁹

El *Boletín Titikaka* (1926-1930, con algunas interrupciones) aparece como expresión del grupo Orkopata, en Puno, y supone otra llamada cultural desde las provincias, un intento por «articular su posición en el debate sobre la identidad nacional y continental que dominó la discusión latinoamericana de ese entonces». Aunque suele considerarse que el *Boletín* proponía una visión

⁵⁹ López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia...*, op. cit., la cita anterior y esta en las pp. 55 y 57.

indigenista en contra del cosmopolitismo y de la pasiva asimilación de lo extranjero, Cyntia Vich afirma que en realidad supuso uno más de los intentos latinoamericanos por «crear un arte esencialmente heterogéneo, que buscó rescatar la tradición regional desde la perspectiva de la modernidad técnica» propuesta por la estética vanguardista. Además, su relación con Lima no era en modo alguno dependiente, sino más bien dialogante: se construyó como una interacción entre las provincias y la capital, superando así el tradicional centralismo limeño: «Regiones tan marginales como Puno fueron el lugar de nacimiento de propuestas plenamente originales en tanto que surgían de una relación dialéctica entre la cultura local y las influencias que venían de fuera, en un auténtico proceso de transculturación».⁶⁰ Así lo demuestran los intercambios y la relación cordial que el *Boletín* mantuvo con *Amauta* y con otras revistas latinoamericanas. La reivindicación del mundo andino como base para configurar una identidad peruana, unida a la estética vanguardista y revolucionaria, fue la carta de presentación con que los editores del *Boletín* pretendieron resolver el problema nacional y cultural al que se enfrentaban.

Codirigían el *Boletín Titikaka* los hermanos Arturo y Alejandro Peralta, aunque parece que fue Arturo (Gamaliel Churata) quien se ocupó de la mayor parte de las tareas. Su faceta como agitador intelectual se compara con la que desempeñaron Valdelomar o Mariátegui y, del mismo modo, la labor del *Boletín* tiene su paralelo en *Colónida* y *Amauta*, pues desde Puno fue distribuida con regularidad por todo el continente y su actividad ejerció una influencia similar a la de dichas revistas en la esfera cultural nacional.⁶¹ El poemario *Ande* (1926), de Alejandro

⁶⁰ Las tres citas pertenecen al estudio de Cyntia Vich *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000), p. 14-15. Sigo de cerca este estudio para la presente sección sobre el grupo Orkopata y su labor literaria en el *Boletín Titikaka*.

⁶¹ Vich insiste en lo insólito de esta situación (*ibid.*, p. 22-23), pues la ciudad de Puno se encuentra en una zona rural considerablemente aislada, situada entre los 3500 y los 4000 metros sobre el nivel del mar y con un clima extremadamente violento. Además, Puno es el departamento con mayor población indígena del Perú y con un nivel de analfabetismo muy elevado; a principios del siglo XX, durante la labor cultural del grupo Orkopata, solo contaba con un colegio de secundaria y no existía ninguna universidad. Estos factores no impidieron el nacimiento de un grupo de intelectuales vanguardistas, quizá en parte gracias a la renovación cultural y política que en las primeras

Peralta, fue uno de los motivos para la creación del *Boletín*, en cuyo primer número se incluyeron también reseñas de Federico More, Enrique González Martínez e incluso Oliverio Gironde. Durante toda su existencia, en la revista predominaron los textos poéticos, así como las reseñas o los textos críticos relacionados con la poesía de la época.

Ya en 1915, Churata había promovido la formación del grupo ‘Bohemia Andina’, cuyos integrantes formarían parte más tarde del grupo Orkopata. La Bohemia Andina publicó una revista literaria, entre 1917 y 1919, llamada *La Tea* —también dirigida por Churata, que por aquel entonces firmaba como Juan Cajal—. Esta revista se caracterizó por sus tintes modernistas y su elitismo literario, en gran parte influida por el ya mítico Abraham Valdelomar, que visitó Puno en 1919. En este mismo año comienza a formarse el grupo Orkopata, cuyo plantel de integrantes es difícil definir, pues su actividad cultural consistía en tertulias organizadas por Churata a las que podía asistir cualquier persona interesada en la cultura. Fruto de estas reuniones es el nacimiento del *Boletín*, cuyos colaboradores más asiduos fueron los hermanos Peralta, Luis de Rodrigo, Dante Nava, Inocencio Mamani, Mateo Jaika, Emilio Vásquez, Emilio Armaza, Benjamín Camacho y Francisco Chuquiwanka. Estos autores no tenían por qué pertenecer al grupo ni asistir a sus tertulias, y muchos de ellos ni siquiera eran puneños.

En sus páginas, Churata proponía la recuperación del hombre andino a través de su apertura a la modernidad, única vía para salvar el futuro del indígena, mediante una reelaboración creativa de su identidad. La estructura del *Boletín* fue bastante variable a lo largo de su historia, y poco a poco fue adquiriendo la solidez y la fuerza de una revista consagrada. Los motivos de su final se desconocen, y su último número, el de 1930, estuvo dedicado a Mariátegui, que había muerto ese mismo año en Lima.

décadas del siglo ejercieron los misioneros adventistas, promoviendo los proyectos educativos y la independencia económica del indio.

CAPÍTULO 2. MODERNIZACIÓN Y DEFINICIONES IDENTITARIAS

2.1. RESEMANTIZACIÓN DE LA VANGUARDIA: TEXTOS

Cuando nos asomamos a los ‘textos manifiestarios’ peruanos, tal y como los ha bautizado Yazmín López Lenci, lo primero que percibimos es la voluntad de legitimación artística. Como vimos en el primer capítulo, detrás de cada texto se encuentra la búsqueda permanente, y a veces inconsciente, de una identidad propia; esta búsqueda alterna o coexiste con la dependencia del modelo metropolitano, resto de la herencia colonial. En el caso de las vanguardias peruanas de comienzos del siglo XX, esta dependencia no se basa ya en la adulación o simple imitación de lo extranjero, pues ambas actitudes (adulación e imitación) comienzan a ser duramente criticadas por los intelectuales; sin embargo, la dependencia todavía se manifiesta en el afán por legitimar el discurso propio dentro de un canon artístico concreto. Se trata del debate entre cosmopolitismo y nacionalismo, como adelantábamos en el primer capítulo: la voluntad de incorporar al otro como un igual o incluso como un ejemplo para el desarrollo, pero sin olvidar la búsqueda de lo propio y su revalorización.

El objetivo del presente capítulo será analizar los modos en que los nuevos autores peruanos pretendieron resemantizar la vanguardia a causa de su situación nacional, y cómo ellos mismos, en tanto sujetos sociales emergentes, se insertaron en ese proceso. Se trata de la libertad artística propia de la vanguardia, a la que nos referíamos en el primer capítulo, y que en el Perú se hace más compleja porque el nuevo intelectual se ve comprometido con su realidad nacional: el retraso tecnológico e industrial, el abuso de la oligarquía terrateniente y la discriminación del indígena.

El tema de la modernidad, y su recepción en el campo intelectual peruano de comienzos de siglo, ha sido analizado por Mirko Lauer en su libro *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, donde se introduce el concepto de ‘reversión’, definido como el «intento declarado y efectivo de un movimiento cultural de apartarse de manera total o parcial del avance de la modernidad internacional sobre un espacio social en un momento dado, y que incluso es un esfuerzo por darle un nuevo sesgo local a esa misma modernidad que llega». El intelectual pretende adaptar la modernidad extranjera a una especie de modernidad nacional alternativa, y a veces este movimiento se convierte en resistencia o enfrentamiento a través de la expresión de lo tradicional autóctono. Se trata del intento de resemantizar, darle un nuevo sentido, a aquello que viene de fuera; aunque la modernidad no solo llega de fuera, sino que se construye en el encuentro de la novedad extranjera con el desarrollo intelectual y cultural interior. Sin embargo, reversión no es lo mismo que resistencia a la modernidad extranjera, porque no hay un enfrentamiento entre esta y lo tradicional local como impulso inmediato; lo que indica la reversión es «una búsqueda de lo tradicional no andino en un nuevo espacio», porque trasladar lo tradicional andino al lenguaje del texto o del lienzo implicaría «la constitución de una realidad alternativa en el discurso creativo mismo».¹ De este modo, dice Lauer, lo que se presenta son unas raíces *no propias* como *propias*, abriéndose así la esfera de la cultura dominante, que es donde se origina, finalmente, el discurso intelectual. Pero a ello volveremos más adelante.

Quizá sea José Carlos Mariátegui quien con más fervor intentó diseñar un programa intelectual abarcador, que insertase al Perú en un proceso modernizador, incluyendo la reivindicación de lo autóctono como base para el desarrollo de cierta identidad. Sus textos son los que mejor responden a un objetivo pragmático y aplicable a una sociedad como la peruana.

¹ Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC; Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997; pp. 26 y 27.

No es que su labor crítica constituya el único posible ‘manifiesto’ vanguardista; pero vista en conjunto constituye el legado más coherente sobre la inserción de la modernidad y la imbricación entre vanguardia artística y política para un país como el Perú. Si bien Mariátegui no logró salvar la distancia entre la visión ‘exterior’ que el intelectual tenía de la cuestión indígena y las poblaciones indígenas mismas —¿de qué manera podría salvarse esta distancia?—, sí fue capaz de advertir las dificultades e incoherencias y de ofrecer una reflexión crítica al respecto, proponiendo un ‘indigenismo revolucionario’ compuesto por la suma del socialismo marxista y del vanguardismo indigenista.²

Sin embargo, que el resto de textos de la época contribuyan en su conjunto a crear un cierto ambiente caótico, un programa sin un objetivo claro, no invalida su significado ni le resta importancia. Precisamente ese maremágnum de textos constituye la clave de la vanguardia peruana, e incluso latinoamericana; tampoco la europea está exenta de incongruencias. En el Perú de comienzos de siglo, encontramos muchos textos incoherentes, que aluden a objetivos opuestos, o que otorgan soluciones encontradas respecto a los mismos problemas; no es raro que tales textos contrarios se encuentren en el mismo número de una revista, incluso en una sola página, o en diferentes números de una revista; tampoco es raro que un autor, en su trayectoria intelectual, llegue a defender ideas opuestas sobre la identidad de su país o sobre el ‘problema indígena’. El mismo Mariátegui, en *Amauta*, publicaba artículos a modo de foro intelectual, aparentemente sin observar las incoherencias entre algunos de sus textos. Si bien el autor de los 7 *ensayos* se cuidó de formar su propio proyecto social, en su revista no dejó de reflejar el debate que en la época suscitaba cualquier afirmación sobre la identidad nacional. Muchos de estos

² Para un recorrido por el pensamiento estético-político de José Carlos Mariátegui, véase el artículo de Fernanda Beigel, «Mariátegui y las antinomias del indigenismo», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, junio, año 6, núm. 13 (junio 2001), 36-57; y el libro de la misma autora, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires: Biblos, 2003.

movimientos culturales, tantas veces contradictorios entre sí, responden a la tendencia de «neutralizar la inestabilidad de lo social».³ Mariátegui no quiso dejar fuera aquellos textos relacionados con la lucha anti-hispanista y anti-oligárquica, y con la formación de *Amauta* inauguró una nueva instancia en que se fusionaba lo estético con lo político; por ello su contenido no puede clasificarse ni en una vanguardia estética ni en una vanguardia política.⁴

La importancia de las revistas de vanguardia reside precisamente en su carácter dinámico como vehículo de expresión y testimonio de una época. «A diferencia del libro, la revista no tiene ese imperativo de permanencia ni ese control institucional que vigila su edición, y es así como se define como espacio de experimentación». La publicación periódica sirve de zona donde se desarrollan y maduran las ideas, al mismo tiempo que ofrece un lugar de discusión para que eso suceda. En Latinoamérica, los autores vanguardistas «supieron aprovechar la posición mediadora de las revistas entre el arte y los medios de comunicación masivos para vehicular su proyecto de transformación social».⁵ El indigenismo en el Perú se asimiló muy bien como propuesta, pero nunca hubo un conjunto acabado de obras literarias que la impulsaran y promocionaran coherentemente. Como no existía un proyecto común de transformación social, las ideas sobre el ‘problema indígena’ difieren mucho de un autor a otro. De este modo, si bien las revistas reflejan el afán y la búsqueda de una identidad, al mismo tiempo muestran el modo desordenado en que esto se intentó llevar a cabo. Estamos, en última instancia, ante la

³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 (nueva edición aumentada); p. 164.

⁴ «*Amauta*, más precisamente el propio Mariátegui, acogió todas estas ideas bajo el manto unificador de “revolucionarismo”, detectando en cada manifestación —fuera esta indigenista, surrealista o simplemente de buen nivel— una faceta progresista, asimilando de esta manera todo el fermento cultural e intelectual de aquellos años a sus propias posiciones», en «Ideas en el ambiente: 1921-1926», Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del s. XX* (Lima: Mosca Azul Editores, 1976), p. 83.

⁵ Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000; pp. 196 y 202, respectivamente.

heterogeneidad inalienable a los textos de la época, tanto en sus manifestaciones individuales, en forma de prólogos o textos sueltos, como colectivas, en forma de revistas de vanguardia.

Con el propósito de observar estas características en los propios documentos, hemos accedido a varios estudios sobre la vanguardia peruana para confeccionar un pequeño catálogo de textos imprescindibles. Son quizá los libros de Yazmín López Lenci (*El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, 1999) y de Luis Monguió (*La poesía posmodernista peruana*, 1954) los que ofrecen, en conjunto, el análisis más completo de los textos significativos de la época. Por su parte, también Mirko Lauer (*La polémica del vanguardismo: 1916-1930*, 2001) recopiló algunos documentos de los que igualmente hablaremos a continuación. De entre los tres críticos mencionados, solo Lauer edita los textos vanguardistas a los que hace referencia, mientras que López Lenci y Monguió ofrecen únicamente el estudio crítico de los mismos. Resulta interesante reparar en la trayectoria de la crítica literaria respecto a los textos vanguardistas peruanos. Mientras que Monguió estudia los últimos coletazos del modernismo y los primeros del vanguardismo, rescatando textos de los primeros años veinte, Lauer y López Lenci prefieren retomar el análisis de la vanguardia centrándose ante todo en los textos de los últimos años veinte, en revistas como *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *La Sierra* o todas aquellas breves publicaciones que aparecieron de 1925 en adelante. Si bien es cierto que la vanguardia más consciente, deliberada y extendida tuvo su auge en el Perú de finales de los veinte, no carece de razón Monguió al situar los orígenes en varios textos de los primeros años de la década, cuando ya se reivindicaba la nueva estética. Este criterio de selección de textos asimismo puede estar relacionado con las fechas en que los críticos publicaron sus estudios: mientras que por un lado Monguió fue un verdadero adelantado por trazar el primer panorama de la vanguardia peruana, por otro lado Lauer y López Lenci cuentan con más distancia y documentación para

hacer frente a un fenómeno tan complejo como el vanguardismo. De este modo, Monguió, más cercano en el tiempo al fenómeno analizado, rescata algunos textos significativos entre 1916 y 1924, mientras que Lauer y López Lenci se inclinan por los últimos textos, los inmediatamente anteriores a 1930. Es por ello que los tres estudios se complementan muy bien y han sido realmente útiles para la confección del análisis que propondré a continuación, donde también incluiremos textos no mencionados por ninguno de los autores citados.⁶

Otra fuente imprescindible para la lectura del indigenismo vanguardista peruano es la compilación de Manuel Aquézolo Castro, *La polémica del indigenismo*,⁷ donde se rescatan los famosos textos de 1927 sobre la cuestión del indígena como objeto/sujeto de la polémica y sobre la legitimidad del intelectual como adalid de la misma. Más adelante dedicaremos una sección al indigenismo, y podremos analizar con más atención las discusiones que este movimiento intelectual ha suscitado a lo largo de todo el siglo XX, y cómo su aparición y desarrollo marca un antes y un después no solo en la consideración cultural del indígena, sino también en la propia evolución y autolegitimación de los intelectuales encargados de reivindicar esta postura.

Según López Lenci, la vanguardia peruana no se caracteriza por poseer un corpus objetivo de manifiestos, y por ello rescata textos de las primeras décadas del siglo XX que considera

⁶ No menciono aquí otras recopilaciones de vanguardias latinoamericanas porque pocas son las dedicadas exclusivamente al panorama peruano. Cabría destacar la obra de Nelson Osorio Tejada (editor del volumen *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), Jorge Schwartz (*Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991), o la de Hugo J. Verani (*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*). México: FCE, 1995 [1.ª ed. 1986]). En ellas encontramos los textos peruanos más significativos, pero abarcan todas las vanguardias latinoamericanas, lo que lleva a una menor profundización en los textos peruanos y a una recopilación más escasa de los mismos. Otra obra de referencia es la recién reeditada bibliografía y antología de Hübert Poppel, Amalia Salazar-Poppel y Miguel Gomes, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2008. Esta última, siendo más específica porque delimita zonas geográficas, contiene una excelente bibliografía pero carece igualmente del aparato crítico y de la amplitud referente a los textos, propia de Monguió, López Lenci o Lauer. Otro de los textos imprescindibles será el ya citado de Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú*, que se centra en la trayectoria del *Boletín Titikaka*, lo cual permite una excelente profundización en esa revista, pero deja de lado muchos otros textos referentes al ‘vanguardismo estético’ o al propio indigenismo, que aquí sí analizaremos.

⁷ Manuel Aquézolo Castro (comp.), *La polémica del indigenismo*, con prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Mosca Azul, 1976.

pertenecientes al género. Se trata sobre todo de artículos periodísticos que deben leerse dentro de la nueva ola de escritos que reclaman transparencia y crítica en el periodismo anquilosado tradicional. Para López Lenci, el origen del término ‘manifiesto’ está relacionado con «la idea de poder y de conocimiento», así como con la «preservación y resguardo, sustentación y argumentación de ideas condenadas o combatidas por terceros». Además define al sujeto emisor del manifiesto como «portador de una paradoja», pues si por un lado pretende ser didáctico para adoctrinar al mayor número de receptores —y para ello necesita de un lenguaje comprensible, o en cierta medida convencional—, por otro requiere de un lenguaje violento y rompedor para superar aquellos axiomas socioculturales contra los que lucha. Es así como el texto mismo se encuentra en el límite de su propia existencia: si bien el manifiesto se ubica «dentro de un cuadro institucional», dicha ubicación se encuentra «en el punto donde la institución cultural se deshace y se recompone».

Generalmente, los textos muestran como invariables los deslizamientos entre los deícticos personales ‘yo’ y ‘nosotros’, subdividiendo al emisor entre el locutor (aquel que firma el texto), y un remitente (grupo o colectividad real o ‘virtual’ a nombre del cual y por el cual habla).⁸

El manifiesto surge como un texto marginal contra unas instituciones y una sociedad que prevén su existencia, que le dan un lugar al margen de su actividad oficial. En el Perú, las instituciones socioculturales no estaban consolidadas de la misma manera en que lo estaban las europeas; además, no existía un sistema social y artístico homogéneo que sostuviera estas nuevas interpretaciones de la identidad nacional, sobre el que construir la búsqueda y la nacionalidad. Por ello, lo que en realidad están haciendo los autores de estos textos manifestarios es construir

⁸ Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, op. cit., pp. 61 y 62.

esa red necesaria como punto de partida y base de la cuestión. Si bien el interés del momento se centraba en la discusión sobre la identidad nacional, parece que lo que en realidad consiguieron fue construir un terreno sociocultural que los oligarcas del período postcolonial no se habían preocupado por crear, sobre el que formar discusiones más coherentes con la realidad nacional. No en vano López Lenci afirma que los 36 textos que forman su corpus de vanguardia son en realidad «respuesta a una crisis creada por los propios textos, pero también expresión y simultáneo enfrentamiento a tal crisis».⁹ Es decir: los textos mismos crean la crisis de la sociedad anquilosada tradicional, que no había sido cuestionada hasta entonces —salvando excepciones como Manuel González Prada—, y al mismo tiempo quieren proponer soluciones a esa crisis. Son la causa y la consecuencia de la situación del momento.

La literatura peruana de comienzos del siglo XX no constituía todavía un campo autónomo, sino que conservaba el carácter público y la legitimidad social propios de la cultura criolla del siglo XIX, e incluso anterior. El resultado directo de que la literatura todavía no se hubiese ‘autonomizado’ era que se le otorgaba una importancia decisiva al elemento ideológico de esta, y a su acción pedagógica y política. El criollismo del XIX había hecho de ella el campo idóneo para la dicotomía cultural, creando así una peruanidad cuyo origen residía principalmente en el pasado colonial. La república hereda de la colonia la legitimidad de la cultura hispánica como única vía para definir la cultura peruana. Es en ese espacio donde se ubica el libro de Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), como testimonio que corroboraba esa continuidad.¹⁰ También Ángel Rama destacó la importante función social de los

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ Para Martín Lienhard, el punto de partida del carácter eminentemente político de la literatura latinoamericana se sitúa en la labor de los primeros colonizadores, con quienes nació «el grado cero de la escritura —al estilo occidental— en el continente; un grado cero que carga, sin embargo, con todo el peso de su pasado europeo: la vinculación con los poderes político y espiritual. Rodrigo d’Escobedo [amanuense de Colón] prefigura, de modo algo reductivo, a los primeros “escritores” coloniales: auxiliares del poder más que literatos autónomos, productores

intelectuales, a quienes normalmente se ha visto como mero apoyo o ejecutante de los mandatos del poder, y que sin embargo produjeron modelos culturales, en tanto constituían conciencias letradas que elaboraban mensajes destinados a la formación de ideologías públicas. «No solo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder». En los territorios americanos, herederos de la sacralización europea de la escritura, la mayoría de la población era analfabeta y los escritores fueron por mucho tiempo los dueños de esa escritura, por lo que poseían un papel capital en la formación de las sociedades y las culturas.¹¹

Debemos entonces situar el eje vanguardista en otro lugar: el intelectual emergente peruano quiere acabar con el sistema oligárquico que le impide la creación de su propio campo intelectual independiente del sistema político. Este desplazamiento del punto de partida y del objetivo se ve enriquecido con la entrada de la realidad indígena en el panorama intelectual: así, mientras los manifiestos estéticos intentan crear su propia red del ‘arte nuevo’, los textos indigenistas tejen un nuevo punto de vista desde el que el pueblo indígena comienza a considerarse con más atención. La acción de crear y destruir es propia de este momento histórico peruano: se crean nuevas perspectivas, nuevas redes sociales, y ellas mismas se autodestruyen. Por ello los textos de la época se contradicen entre sí tan usualmente. Quizá este es el reflejo peruano de lo que Berman señaló como uno de los síntomas de la modernidad: todo se hace para ser destruido, para ser reemplazado y perpetuar así el movimiento incesante que caracteriza a la sociedad moderna. El capitalismo destruye entonces las posibilidades humanas que crea; la

de un discurso político-religioso más que creadores de discursos ficcionales o especulativos»; en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988* (Lima: Horizonte, 1992), p. 29.

¹¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Santiago de Chile: Tajarar Editores, 2004 [1.^a ed. 1984]), p. 63. Como destaca Rama, a los intelectuales les «correspondía enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales, tarea que cumplieron cabalmente. Incluso lo hicieron los poetas, a pesar de ser solo una pequeña parte del conjunto letrado, y aun lo siguieron haciendo por un buen trecho del XIX independiente, hasta la modernización», p. 61.

burguesía construye para destruir.¹² Si bien en el Perú de los años veinte el desarrollo de la sociedad burguesa no puede compararse con el europeo —que es al que se refiere Berman en realidad—, no es de extrañar que los procesos de la modernidad propios del capitalismo ya estuviesen manifestándose, en tanto que el neocolonialismo latifundista ya se encontraba en plena efervescencia.

El presente capítulo quiere ser un reflejo de los procesos de modernización que se manifestaban en las discusiones vanguardistas de los años veinte. En la primera parte, bajo el título de ‘Vanguardia estética’, analizaremos los textos en que se intentan acotar las características del arte nuevo, deteniéndonos en las clasificaciones dualistas, que son las que mejor reflejan el debate: la necesidad de perfilar elecciones entre pasado (tradicción) y futuro (modernidad), el intento de definir una sensibilidad nueva (frente a la antigua) y un arte original (no imitativo), incluso las críticas con que algunos autores recibieron la novedad artística. En la segunda parte nos ocuparemos del ‘indigenismo vanguardista’, y en ella intentaremos comprender —observando algunos temas como el mestizaje, la educación del indio o la dualidad costa-sierra— qué movimiento realiza la clase media emergente a la hora de perfilar el debate indigenista y la discusión sobre la identidad nacional; de qué manera el autor indigenista, al reivindicar la figura del indio, se pone a sí mismo en el centro de la polémica.

En diversos momentos de la historia latinoamericana se ha tratado de resolver y definir la identidad nacional como uno de los puntos de partida para el propio desarrollo cultural; el período de las vanguardias es uno de esos momentos. La pregunta por la identidad nacional aparece cuando se desarrolla un reordenamiento social; el nuevo orden requiere una nueva definición. Lo que no tarda en salir a la luz es «la imposibilidad de fijar nociones estáticas, sobre

¹² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid: Siglo XXI, 1991 [1.ª ed. en inglés 1982]).

todo cuando lo que representan es la autocomprensión que sobre sí misma tiene una sociedad no solo en movimiento, sino profundamente heterogénea desde su propia base». ¹³ Mientras que por un lado pretende mostrar la nación como un todo coherente, por otro pone en evidencia la heterogeneidad cultural, que entra subrepticamente en el discurso intelectual. El intento de homogeneizar el límite entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre tradición y modernidad, crea un modo muy peculiar de imaginar los países latinoamericanos.

Es por ello que en el Perú no podemos separar el vanguardismo del indigenismo, y se habla sin embargo del ‘indigenismo vanguardista’, término acuñado por Mariátegui, o de ‘vanguardia andinista’, en palabras de López Lenci. Si bien los textos de la época pueden separarse según sus proclamas o temas, no sería lícito dejar de lado, en una tesis sobre la vanguardia peruana, la faceta indigenista de muchos de los autores de la época. A continuación trataremos de configurar un panorama estético-social a partir de los propios textos.

¹³ Vich, *op. cit.*, pp. 106 y 41, respectivamente.

A. VANGUARDIA ESTÉTICA

Cuando hablamos de vanguardia estética nos queremos referir a los textos de los años veinte que tratan temas eminentemente estéticos, dejando de lado los problemas sociales referidos a la población indígena; se trata de textos que excluyen la figura del indígena como tema de discusión, centrándose en discutir la función del arte y las novedades estéticas. La pregunta será: ¿qué temas se discuten en la vanguardia artística peruana?

La vanguardia nace como oposición. La principal dicotomía será aquella que se establece entre pasado y futuro, lo antiguo y lo nuevo; pero en la vanguardia peruana otras dualidades entraron en juego, como la discusión sobre la manera en que el poeta debía expresar su sensibilidad. Algunos autores optaron por continuar una línea pseudo-romántica o modernista para transmitir sus sentimientos más íntimos, mientras que otros exigían una sensibilidad nueva acorde con los nuevos cambios sociales. Este tipo de oposiciones, junto con las críticas al vanguardismo, son las que otorgan complejidad al panorama de los años veinte, y de ellas nos ocuparemos. La cuestión será ver cómo estos textos están creando la identidad que buscan, pues es su propia búsqueda la que configura la existencia de su identidad y con ella se definen a sí mismos como pueblo en permanente indagación.

1. Emoción / Sentimentalismo

La defensa de un tipo de emoción nueva, muchas veces calificada como ‘pura’, se encuentra muy extendida en los textos vanguardistas peruanos. Sin embargo, el punto de partida es ambiguo, pues no siempre los autores se refieren al mismo tipo de emoción o sensibilidad. A continuación

veremos que algunos autores como Vallejo (por ejemplo en su texto «Poesía nueva») o Guillermo Mercado (en «Nuestro vanguardismo») no solo hablan de una sensibilidad realmente nueva en sus artículos, sino que además consiguen expresarla en sus creaciones poéticas: así Vallejo en *Trilce*, así Mercado en *Un chullo de poemas*. Otros autores, como Carlos Espinoza (en «Conceptos de vanguardia»), no fueron capaces de separar la ‘sensibilidad nueva’, que impregnaba el ambiente, de un modernismo casi romántico, de un sentimentalismo individualista y reaccionario. Esta incapacidad para diferenciar sensibilidad de sensiblería es también muy común en los poemarios de la época, sobre todo en los publicados en los primeros años veinte, empapados de restos del modernismo trasnochado que persiguió a los poetas peruanos hasta bien entrada la década, coexistiendo con el vanguardismo, tal y como ha estudiado Luis Monguió.

Esta ‘renovación emocional’ produce entonces una renovación estética, que es precisamente la aclamada por Francisco Mostajo (en su «Opinión suelta», *Chirapu*, núm. 3, Arequipa, 1928) como el único elemento perdurable de las vanguardias, cuyas características más enriquecedoras son la libertad métrica, la «metaforización remota» y la liberación de la lógica intelectual. Sin embargo, Mostajo condena de las vanguardias su deshumanización y el abandono del tema de «la mujer amada»; he aquí un brevísimo texto que contiene a un tiempo el saludo a la nueva sensibilidad y la nostalgia por un romanticismo perdido. Ante esta situación, fijémonos en dos particularidades: la primera es que ambas actitudes no son incompatibles, sino que se trata de una ‘incoherencia’ relativamente común en los textos de la época; la segunda es que ese romanticismo, como hemos dicho antes, no estaba perdido ni mucho menos: quizá no es fácil de encontrar en los poemarios más vanguardistas (*Ande*, *Trilce*, *Un chullo de poemas*, *Falo*, *Química del espíritu*, etc.), pero sí flota en el ambiente una resistencia feroz a separar el intimismo sentimental de la práctica poética. Así, la nostalgia por la pérdida de la sensibilidad

romántica es más previsor que real, proyectada más hacia el futuro que llevada a cabo ya en ese presente.

Otro defensor de la «EMOCIÓN», con mayúsculas, será el arequipeño Guillermo Mercado («Nuestro vanguardismo», *Chirapu*, núm. 5, Arequipa, 1928), quien aclama la vanguardia como expresión rotunda y universal de la emoción misma y de la liberación espiritual; nunca el arte debe quedarse a medias tintas, nunca debe haber normas ni intermedios, nunca debe faltar el amor o la belleza, nunca se debe caer en lo lánguido. No se defiende lo sentimental, sino la «EMOCIÓN PURA» en oposición al «sentimentalismo vestido de fiesta»; crítica directa a la estética modernista que seguramente la autora Magda Portal también hubiera suscrito. No en vano, en su texto «Réplica» (*Amauta*, núm. 7, marzo 1927), Portal afirma que «todo el sensualismo del arte rubeniano, con su evidente *fecundidad*, es estéril, como resultado humano, como aporte a la vida». Aquí no se critica la mera sensiblería, sino el egoísmo como base de una idealidad pura, de un arte verdaderamente humano. El artista nuevo es diferente, su actitud es heroica y «refleja el sentir colectivo», en palabras de Ántero Peralta («Legítima defensa», *Chirapu*, núm. 6, Arequipa, 1928), que ve la raíz del cambio de orientación del arte en las circunstancias económico-sociales, que dan paso así a la aparición de una sensibilidad nueva. De este modo, el «artista de vanguardia ve las cosas no ya con la sensibilidad de un chambelán sino con la de un hombre libre» que se afirma en su singularidad racial y expresa la idiosincrasia colectiva. «La palabra de arte de hoy no es la oda sentimental sino la arenga revolucionaria», que responde a las nuevas circunstancias sociales, artísticas y que se manifiesta en la nueva forma del pensamiento y de la sensibilidad.

El mismo Ántero Peralta, en «El uno y vario del arte vanguardista» (*Chirapu*, núm. 1, Arequipa, 1928), ya había hablado del cambio artístico, que se adapta a la nueva sensibilidad y

por lo tanto responde a una necesidad humana puramente orgánica que debe satisfacerse. Además reclama la formación de una estética propia «con el barro de nuestro suelo y el aliento de nuestra raza», y rechaza la concepción del arte por el arte, para él conservadora. El autor arequipeño Guillermo Mercado va un poquito más allá en su reseña «Con motivo del libro *Radiogramas del Pacífico* de Serafín del Mar» (*Amauta*, núm. 9, mayo 1927), donde declara que la inteligencia no ayuda a la elaboración de la estética, sino que es su parásito, y por ello ha de estar al servicio de la emoción, que debe expresarse mediante la mezcla entre conciencia y subconciencia; porque la poética «es un producto estético de un proceso puro del subconsciente». Desechada la inteligencia racional, la sensibilidad pura se convierte en el elemento más importante para la trascendencia del poema, y así lo consigue expresar, según Mercado, Serafín Delmar en su libro *Radiogramas del Pacífico*. Para el arequipeño, la vanguardia se traduce en la «sed de expresar lo que no se ha expresado nunca»; se trata entonces de un anhelo bastante abstracto, pero que parece conseguirse —según los propios autores— en ciertos momentos poéticos de los años veinte peruanos.

Cómo no citar ahora el famoso texto de César Vallejo, «Poesía nueva», publicado en su revista parisina *Favorables París Poema*, en 1926,¹⁴ y más tarde reeditado en *Amauta*. En él, Vallejo critica esa vertiente de la poesía nueva sustentada únicamente en el uso de «léxico nuevo»: «Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad»; solo de esa manera se conseguirá la verdadera poesía que despierta «nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando

¹⁴ Esta revista fue editada por Juan Larrea y César Vallejo en París, 1926. Constó solo de dos números (en julio y en octubre), pero con colaboraciones tan jugosas como las de Gerardo Diego, Tristan Tzara, Vicente Huidobro, Juan Gris, Pierre Reverdy, Pablo Neruda y los mismos Larrea y Vallejo. En la presentación del primer número, Larrea justifica los contenidos de la revista, que expone «diversas obras imperfectas por muy diversos estilos pero coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión íntima y su orientación al conocimiento». Valgan estas palabras como pequeña arte poética de la breve publicación.

videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva». Solo a través de una cultura así se alcanzará el progreso, una cultura en la que se incorpore la sensibilidad y la vitalidad, y no solo se presuma de las palabras y las metáforas nuevas. Vallejo defiende, y en ello su crítica se asemeja a la de Mariátegui, «una sensibilidad que organiza a la técnica de la creación y que es requisito de su novedad», en palabras de Lauer. Este tipo de crítica pretende calmar «la euforia irreflexiva de los vanguardistas»:

Pero al hacerlo también defienden una tradición en que los compartimentos estancos entre niveles culturales, géneros, sensibilidades son la norma. Su principal objetivo no es advertir contra lo que no se debe hacer, sino sobre todo contra *lo que piensan que no es posible hacer*, es decir, contra el intento vanguardista de inducir la modernidad a partir de los engañosos hechos que son las palabras y las máquinas, en lugar de deducirla a partir de un hipotético espíritu de los tiempos, o incluso de un espíritu ideal del arte. Acaso en el fondo de esta dicotomía se puede percibir, contrapuestas, del lado vanguardista una visión de la sociedad capitalista como hecho consumado, en que la relación entre las personas es a través de objetos, y en el otro lado una visión de la revolución social como hecho deseado, en que las personas se relacionan sobre la base de la sensibilidad.¹⁵

Valga esta larga cita para comprender cuál pudo ser la preocupación central de los poetas que criticaban la deshumanización impostada, y cuya oposición pudo leerse como reaccionaria. Así fue la lectura de Gamaliel Churata, que publicó en el *Boletín Titikaka* (con el título de

¹⁵ Mirko Lauer, «Estudio preliminar», en *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*; pp. 37-38. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/La_polem_vang/Est_Prel.htm

«Septenario», mayo 1927) una dura respuesta al texto de Vallejo «Contra el secreto profesional», del que hablaremos más adelante.

En definitiva, tantos esfuerzos por definir esta nueva sensibilidad constituyen la respuesta a los cambios mundiales que tuvieron lugar en la época. En palabras de Lauer, «la lucha por definir los términos de la sensibilidad en la creación fue también la lucha por la hegemonía ideológica sobre la definición de “lo nuevo”». ¹⁶ Se trata de la disputa por la apropiación ideológica: es un paso más hacia la definición de lo propio, o de aquello que potencialmente puede constituir la anhelada identidad homogénea.

2. Pasado / Presente / Futuro: la definición de lo propio

La lucha por acabar con el pasado será piedra de toque para muchos de los autores vanguardistas, y no solo peruanos. Se busca un arte tan radicalmente nuevo que no necesite el sustento de la tradición como garantía de calidad. Tal es la propuesta, por ejemplo, de Magda Portal (en «Réplica», texto citado): «para el poeta —el primer creador— la cultura como base perjudica su don original de creación». Se debe decapitar el pasado, asesinar el recuerdo; eliminar la cultura tradicional ¹⁷: «No hay enseñanzas de ayer, solo hay realidades de HOY». Otros autores, como Adalberto Varallanos, en «Datos para la crítica del mañana» (*Cultura*, núm. 1, Huancayo, 1936; pero escrito en 1926), directamente afirman que la poesía en el Perú carece de antecedentes culturales, lo cual puede ser signo de un futuro esplendoroso, pero impide hablar de algún tipo de clasicismo o estabilidad. Con ello no apoya la imitación de modelos foráneos; más bien afirma

¹⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁷ Si la tradición es un invento de la modernidad (Henrique Urbano, «Introducción. La tradición andina o el recuerdo del futuro», en *Tradición y modernidad en los Andes*, H. Urbano [comp.]; Cusco: Centro de estudios regionales andinos «Bartolomé de las Casas», 1992; pp. VII-L), ¿no están estos autores en realidad, pioneros de la modernidad peruana, re-inventando o afianzando, a base de manipularla, su propia tradición, esa tradición de la que reniegan?

que el vanguardismo en tanto «reflejo de corrientes europeas es cosa muerta», y debe fijarse en la naturaleza propia: el universo andino debe ser descubierto y conquistado en beneficio de la literatura: «Para un arte inspirado en la naturaleza es una seguridad casi toda la sierra peruana».

Detengámonos en esta afirmación: los Andes deben ser conquistados por un arte que ya no es imitación, por un arte propio; los Andes deben inspirar al artista, deben entregar una imagen autóctona que les será devuelta en forma codificada. ¿Qué significa esto dentro del debate sobre el colonialismo, sobre el problema de la identidad, de lo propio? Significa, primero, que la escritura en tanto «forma de relacionarse con la tradición», como «expresión física de la tradición»,¹⁸ está plenamente asumida en su sentido más racionalista. Existe una confianza ciega en la palabra escrita para la re-creación del universo andino, como único camino de reencuentro con la tradición propia, y muchos de los textos vanguardistas que defienden una expresión propia pasan por esa confianza sin siquiera cuestionarla. Esta observación no quiere ser una crítica, pues el cuestionamiento de la cultura grafo-céntrica todavía tardará en aparecer (quizá sea José María Arguedas el primero en dudar del valor de la palabra escrita), sin embargo, debemos reparar en que el planteamiento crítico contra la imitación y el rechazo a los modelos foráneos muchas veces seguía encontrándose dentro de un parámetro ajeno a la tradición que se pretendía rescatar. Por otra parte: ¿cómo no estar dentro de ese parámetro? La conquista de América supuso, entre otras cosas, la triunfal imposición del modelo grafo-céntrico.¹⁹

¿Qué le queda entonces al vanguardista peruano?

¹⁸ H. Urbano, art. cit., p. XVIII.

¹⁹ «La cultura gráfica europea suplantaré, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que estos —en su inmensa mayoría— tengan acceso a la primera». Es así como la mayoría de los pobladores quedan excluidos de un sistema (la escritura) que comienza a ser el único medio de comunicación oficial. «Al interiorizar, a partir de su propia percepción, el “fetichismo de la escritura” introducido por los europeos, los autóctonos se convertirán en sus víctimas: los europeos, por lo general, podrán manipular la comunicación escrita a su antojo». M. Lienhard, *La voz y su huella*, op. cit., p. 30.

Nuestro vanguardismo está empezando a crear y no a resignarse a la imitación de los patrones EUROPEOS. Pero a crear empapándose en el alma autóctona. No se propone repetir lo hecho, dicho y vivido por los quechuas y los aymaras de hace cuatro siglos, sino prolongar, para nuestro caso, el arte nativo, matizándolo con las prestancias de las sangres importadas y de las culturas dominantes del momento. [...]

Pero ¿tenemos NUESTRO arte? ¿El arte colonial, prolongación del arte hispánico? ¿El arte republicano, prolongación, a su vez, del colonial? ¿O el arte-imitación del europeo? Con el vanguardismo sí que se ha colocado ya la primera piedra de nuestro arte.

Es así como Ántero Peralta (en el texto «Legítima defensa», ya citado) impone tajantemente el significado de las vanguardias en su contexto peruano. Vemos, de esta manera, que los autores eran muy conscientes de que estaban tejiendo una red intelectual autóctona, y dando quizá uno de los primeros pasos hacia su modernidad: la de crear una nación descolonizada y con una tradición propia. Algo parecido afirma César A. Rodríguez en su entrevista con Gerardo Berrios publicada en *La sierra* («Los hombres del sur», en el núm. 15, marzo 1928), donde el arequipeño resta importancia al vanguardismo, por tratarse de una tendencia más, así como lo fue el romanticismo o el culteranismo. Lo grave, según Rodríguez, es que en el Perú se intenta hacer poesía vanguardista cuando ni siquiera se ha alcanzado una categoría social que lo permita. Los pueblos enfermos y atrasados no pueden crear más que mala literatura, una poesía superficial, porque su postración no permite al hombre ser literato si antes no es un Hombre íntegro. Más allá de la dimensión moralista de estas afirmaciones (porque el autor insiste en que se llegará a ser hombre civilizado cuando se gane en honradez, legalidad y moralidad), César A. Rodríguez coincide con Peralta al reivindicar que se debe buscar la peruanidad, una personalidad nacional que permita crear una literatura propia: «El problema

racial es realmente un conflicto grave; en el Perú el negro, el indio y el mestizo forman una trilogía absurda y por lo mismo incomprensible». Por ello es indispensable la definición «de un “yo” representativo, porque hasta hoy ¿quién somos?, ¿qué representamos?». Esta reflexión unifica el concepto de ciudadanía, que es abarcador porque busca una definición de las identidades dentro de la heterogeneidad nacional, con el concepto de nación, que en última instancia es reductor porque presupone una homogeneidad que logre superar esa *trilogía absurda*. Tal es el conflicto al que se enfrentan los intelectuales peruanos de la época.

En esta misma línea, Vallejo había ya declarado en un tono muy ‘manifestario’ («Estado de la literatura española», en *Favorables París Poema*, núm. 1, julio 1926) su rechazo a la generación precedente, tanto española como americana, de la que no cabía ya esperar nada. Sin mencionar la cuestión de la tradición prehispánica, Vallejo declara vacantes «todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. Nuestra jornada será, por eso, difícil y heroica en sumo grado». De igual manera que Ántero Peralta, Vallejo reclama a «los más fuertes y puros vanguardistas» que realicen el primer sacudimiento creador.

Sin embargo, será José Carlos Mariátegui quien definitivamente declare la tradición como algo carente ya de sentido, que «no existe sino como un inerte conjunto de módulos secos y muertos». Así lo afirma en su «Defensa del disparate puro» (*Amauta*, núm. 13, marzo 1928), donde proclama que el desorden debe ser el único camino pertinente para alcanzar el orden nuevo, el desorden como la «única posibilidad artística». Este breve texto se dedica a la labor del poeta Martín Adán, cuyo poema «Gira» precede al texto de Mariátegui, quien lo alaba por haber conseguido tocar ese disparate puro que constituye una de las categorías esenciales de la poesía contemporánea. «En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contextura

clásicas como Martín Adán, no aciertan a conservarse dentro de la tradición», en el desorden de Adán no cabe ese elemento anquilosado que es la tradición. Así comienza el poema de Adán:

a noventa kilómetros por hora
en el espejo de la mañana atrasada
las vaquitas de ojos de viento y el tul morado
de usted señora no me convence los ojos

una chimenea anarquista arenga a los campos campesinos
la humarada prende un lenin bastante sincero
un camino marxista sindic a los chopos
y usted señora con su tul morado condal absurda

La tradición se disuelve en el disparate puro porque el objetivo principal es buscar un nuevo orden que responda a las exigencias poéticas nuevas. Parece que Mariátegui valoró sinceramente los intentos de Adán por salir de la vieja escuela, incluso por boicotearla desde dentro. Así lo afirma en su texto «El anti-soneto», aparecido unos meses más tarde (*Amauta*, núm. 17, septiembre 1928), donde declara a Adán como creador inconsciente del anti-soneto, que supone nada menos que la muerte del soneto tradicional, su negación, su crítica y su denuncia. La serie de sonetos titulada «Itinerario de primavera» se publica en ese mismo número de *Amauta*, previa al texto de Mariátegui, y se entiende que esos poemas suponen el anticuerpo, la vacuna contra el soneto alejandrino tradicional. Si las escuelas vanguardistas se propusieron abolir el soneto, todavía no se había conseguido su derrocamiento final: «faltaba su ejecución», conseguida ahora por Adán. «No bastaba atacar al soneto de fuera como los vanguardistas: había

que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo». Esta idea de Mariátegui resulta novedosa en un contexto en el que se proponía destruir sin más la tradición para llegar al arte nuevo; Mariátegui quiere boicotear esa tradición para dejar al descubierto sus contradicciones, pero no eliminarla sin más, sino desenmascararla, extraer de ella todo lo que pueda ofrecer. Se trata de un movimiento reflexivo para repensar la tradición y además implica la valoración de una serie de sonetos que podrían tacharse, solamente por ser sonetos, de reaccionarios o anti-vanguardistas.²⁰ Es por ello muy significativo que Mariátegui ofreciese un lugar predilecto a Martín Adán (poeta muy joven por esos años) en *Amauta*; de hecho, fue en su revista donde se publicó, por partes, *La casa de cartón*, cuya edición completa llevará un colofón de Mariátegui.

No todos los autores vanguardistas se declararon enemigos de la tradición, ni la desecharon como fuente de inspiración o reflexión. Hubo diversos posicionamientos, con diferencias a veces muy sutiles, frente al «desorden de lo nuevo», que por momentos pareció ser la piedra de toque para muchos de los autores vanguardistas. Por ejemplo, el arequipeño César Atahualpa Rodríguez afirmaba que «la libertad no nace del desorden, se crea de las más rudas disciplinas» (en «Conceptos de vanguardia» Carlos Espinoza transcribe una carta de César A. Rodríguez, *Mundial*, Lima, 30 septiembre 1927), reivindicando así el conocimiento de la propia tradición para llegar a formar el nuevo espíritu propio. Al contrario de lo que defendía Magda Portal (en «Réplica»), el arequipeño afirma que «un pueblo envejecido —no viejo— no puede improvisarse un alma novísima», y debe buscar vigorosamente en el pasado su propio espíritu nuevo. La pregunta podría ser: ¿cuál es el pasado que estos intelectuales eligen como propio? Lo que suele

²⁰ El conflicto con la tradición no era para Mariátegui «el que se constituía entre la revolución y la tradición, sino aquel hiato que separaba el programa revolucionario del tradicionalismo conservador» (en Beigel, «Mariátegui y las antinomias del indigenismo», art. cit., p. 46). Mariátegui apoya la tradición en tanto historia del país, sobre la que construir la nacionalidad, y para no caer en la utopía inútil; pero rechaza el tradicionalismo reaccionario que no apoya la revolución.

sucedier, sobre todo en las discusiones artísticas, es que se idealiza un cierto pasado precolombino, pero se evita hablar del presente indígena, del campesino quechua contemporáneo.

Será Esteban Pavletich, en el texto tripartito, «Hacia nuestra propia estética» (*Boletín Titikaka*, núms. 14, 15 y 16, Puno, septiembre, octubre y noviembre 1927), quien afirme que el clasicismo artístico peruano se sitúa en el arte indígena precolombino; pero esta cultura vernácula fue liquidada y relegada por la conquista española y más tarde siguió siendo ignorada por el criollo emancipado, que a pesar de su independencia política, continuó con el feudalismo colonial y los préstamos culturales de la metrópoli. Por ello nos enfrentamos, en el texto de Pavletich, a la tajante afirmación de que «América no ha tenido arte». El autor declara que es en 1926 cuando comienza en Latinoamérica la «negación meridiana a lo que podríamos llamar el “alatinamericanismo” de la estética latinoamericana», actitud puesta en marcha por el brutal avance del imperialismo, que no solo ataca al control político, sino que se asimila también pacíficamente a través del arte, la religión o la lengua. ¿Qué artistas han conseguido rechazar la imposición de la cultura foránea? Según Pavletich son Alejandro Peralta y Serafín Delmar quienes logran resistir a la absorción imperialista, el primero mediante la exaltación del Ande y del alma campesina, y el segundo añadiendo a la exaltación del maquinismo la dimensión explotadora y trágica que caracteriza su ingreso en la vida del obrero.

Izar en las astas estéticas lo vernáculo, lo autóctono, entregando al alma de los pueblos lo que en ellos hay de belleza inédita *elevada a la categoría de símbolo*, es clausurar uno de los plurales caminos que nos arrastran al coloniaje.

Subrayamos la expresión ‘elevar a la categoría de símbolo’ para reparar, de nuevo, en la alta estima otorgada al proceso de codificación de la belleza andina. Se trata, como cuando hemos hablado de la conquista del paisaje de Varallanos, de tomar la ‘belleza inédita’, nunca antes apreciada —por el intelectual—, rehacerla dentro de unos cánones estéticos concretos (y en este caso innovadores, vanguardistas), para devolverla reformulada mediante el código intelectual, como un símbolo que ahora sí podrá comprenderse; porque hasta que no se haga así, nadie —excepto los nativos, pero ellos no se mencionan— podrá acercarse a esa belleza ni entenderla en su dimensión verdadera. Resulta fascinante cómo esta ida y vuelta (del paisaje inédito al intelectual y del intelectual al paisaje, ahora ya conocido, codificado y *elevado*) puede realmente jugar a favor de ese coloniaje del que se intenta huir. Estamos ante las trampas de la ‘condición colonial’ a la que nos referimos en el primer capítulo; una condición difícilmente desechable.

3. El arte nuevo: la originalidad

Las dos secciones anteriores, tanto la referida a la nueva sensibilidad, como la que configura la defensa de una creación autóctona, inspirada bien en una tradición propia, bien en un futuro proyectado y deseado, ambas secciones, decíamos, desembocan necesariamente aquí, donde incluiremos proclamas que quieren definir las bases del arte nuevo, sus objetivos y sus premisas.

Así es el texto «Andamios de vida», de Magda Portal (*Amauta*, núm. 5, enero 1927), donde se presenta al «Arte nuevo» como «resultado fatal e impostergable» de los grandes estallidos mundiales de la época: la Gran Guerra, las revoluciones rusa y china, etc. Portal sitúa en *Amauta* el hogar del arte nuevo, de la revolución del arte, que tuvo su primera voz de alerta en «los ismos

fenecidos en Europa» y cuyo primer vagido sucedió «seguramente en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio». Y tal es el sentido formidable del arte nuevo: «su DINAMISMO», su interés por la «realidad de la ACCIÓN». La existencia de este arte nuevo se debe a los sucesos históricos de esa época: al decadentismo solo podía sucederle una guerra que lo eliminase todo e hiciese renacer la libertad. «La guerra con sus tajos de sangre puso más humanidad, más sentido de vida a las manifestaciones del arte y como en toda época caótica el arte tuvo su caos para escapar al decadentismo y llegar a las anchas estepas ya soleadas de libertad»; una vez desechadas las «inútiles pompas de Darío», y tachada la Belleza por sí misma como estéril, entra en escena un arte creador, un arte vanguardista, humanizado: el arte nuevo.

Lo que pretende Portal en este texto es resituar el espacio del arte vanguardista en América, de modo que el proceso artístico entre en una etapa definitoria que renueve las premisas de esos «ismos fenecidos» europeos. El escenario en este caso concreto es situado en *Amauta*, pero claramente Portal habla, como señala López Lenci, desde un «nosotros» como sujeto emisor que «identifica la revista con la obra renovadora americana»²¹: y en lugar de adherirse a una escuela vanguardista concreta, existe un compromiso exclusivo con la revolución y con la humanización verdadera del arte.

Tampoco se adhiere a ningún ismo particular el autor Antenor Orrego, quien defiende como premisa básica para el arte nuevo la fluidez y vitalidad de la palabra, frente al academicismo que la fija, matándola (en «Arte vital», *Amauta*, núm. 10, diciembre 1927). Este anti-academicismo es muy típico de las vanguardias y es producto del rechazo a las formas tradicionales, tan extendido en la época y analizado en la sección anterior.²² El historiador Jorge Basadre (en «Un poeta peruano», *La Sierra*, núm. 13-14, enero-febrero 1928) resalta la novedad

²¹ López Lenci, *op. cit.*, p. 81.

²² La misma vitalidad que defiende Orrego fue aclamada por Juan Larrea en su texto de presentación, «Presupuesto vital», al primer número de *Favorables París Poema* (julio 1926).

de los versos de César Vallejo como una de sus cualidades más significativas: se trata del «horror al lugar común», «la búsqueda de la expresión inédita» y lo más importante, sus versos carecen de la preocupación de gustar al público. Sin embargo, la fluidez y la vitalidad del experimentalismo de Vallejo se encuentra precisamente en que su modo de descoyuntar la oración «no conduce a sensaciones buscadas», sino que remite a «sensaciones familiares». Por ello Basadre afirma que Vallejo es «nuestro segundo “poeta difícil”», precedido por Eguren, y destaca su «fundamental contenido romántico», a pesar de que *Trilce* es el primer libro peruano con formas tan radicalmente libres y características de la poesía nueva. Lo que nos interesa de las palabras de Basadre es la manera en que descataloga a Vallejo, sacándolo de cualquier escuela vanguardista, e insistiendo en que su deshumanización deja «más desnuda al alma en sus raíces afectivas», en lugar de contribuir a la práctica de la ironía, al culto a la máquina, o a la voluptuosidad del deportismo. Es así como Vallejo crea su propia escuela y, como veremos en la siguiente sección, él mismo no solo no se reconoce dentro de ningún vanguardismo particular, sino que además reniega de ellos y los ataca.

Pero antes, retrocedamos a los primeros años veinte, a un texto de Luis Alberto Sánchez («Hacia Damasco», *Mundial*, núm. 117, 11 agosto 1922), donde ya se hablaba de esta obsesión por la originalidad, del «odio a la vulgaridad», y de la acechante caducidad de cada escuela vanguardista: no en vano quedan ya «muy lejanos los días en que Marinetti y sus secuaces escandalizaban el mundo con sus extravagancias». Lo que caracteriza a los nuevos poetas, según Sánchez, es su dispersión, en ella radica su fuerza; cuando una escuela se une y armoniza sus objetivos, entonces esa escuela estará muerta o habrá fracasado.²³ Citando una carta que le

²³ Fernanda Beigel ha señalado que fue precisamente el criticado ‘eclecticismo’ de *Amauta* el que le dio solidez al proyecto y lo mantuvo cohesionado, pues su intento consistió en fusionar las vanguardias, no en separarlas; en *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, op. cit.

escribió el poeta Luis de la Jara, Sánchez reproduce la enumeración de los ingredientes comunes a cualquier ismo:

a) aversión al argumento, reemplazándolo por la imagen desnuda y un infantil humorismo; b) supresión de la rima y el ritmo y toda preceptiva; c) negación de los problemas filosóficos, humanos o divinos; d) guerra a la idea, al sentimentalismo y a la emoción; e) negación de la ciencia y de la vida; f) negación del arte en sí dando carta blanca al arbitrarismo y al capricho.

Esta enumeración irónica de cómo hacer arte vanguardista recuerda al texto que unos años más tarde envió Vallejo a *Variedades*, desde París, titulado «Contra el secreto profesional» —lo analizaremos más adelante—, donde también exponía unas breves instrucciones de cómo pertenecer a una escuela vanguardista cualquiera. Sin embargo, el objetivo de Sánchez, al contrario que en Vallejo, no es la crítica irónica, sino la exposición del nuevo arte y de las fórmulas que lo definen; destacando la anarquía como cualidad más específica, y el rechazo a un sentimentalismo exagerado, que se convierte en la expresión de una sensibilidad neorromántica. En definitiva, Sánchez saluda amablemente a la vanguardia y realiza esfuerzos notables por comprenderla: «De esta inquietud enorme, de esta anarquía vaporosa, forzoso es que nazca algo muy grande. Un nuevo mundo se halla en gestación; la Hora llega. Saludémosla».

Otro autor que da la bienvenida a la vanguardia, en el mismo año que Sánchez, será Juan de Ega, en «La hora literaria» (*Mundial*, núm. 129, 3 noviembre 1922). Una bienvenida de este tipo suele ir acompañada de la crítica a los autores reaccionarios que la niegan, que la descartan por insustancial o inválida. Así, Ega explica:

¿Qué sucedería de aparecer en Lima [un] poeta verdaderamente *dadaísta, ultraísta o creacionista*? Se dudaría de su razón, seguramente. La familia haría rogativas por que recuperara sus facultades en deterioro, y los graves señores de la literatura que fue, dirían con el más adusto de sus gestos que la juventud estaba irremediabilmente perdida.

Textos así confirman la entrada paulatina del vanguardismo, que contaba con la defensa de muchos jóvenes intelectuales. En los primeros años veinte encontramos, entonces, este tipo de saludos que reciben con alegría la novedad, venga de donde venga. Más adelante la crítica a la novedad «fácil» se irá sutilizando y, como veremos en la siguiente sección, los bandos anti-vanguardistas tendrán diversos frentes y perspectivas. De todos modos, es importante valorar la labor de estos primeros críticos, así como el significado de los primeros poemarios realmente novedosos, como por ejemplo *Trilce*²⁴ (1922) o *Química del espíritu* (1923).

4. Críticas al vanguardismo

Como se habrá adivinado, no faltan, en el panorama peruano de los años veinte, autores contrarios al vanguardismo, al que se suele tachar de impostado o de mera imitación de modelos foráneos. Este tipo de textos han sido rescatados en su mayoría por Mirko Lauer (*La polémica del vanguardismo*), pues su antología se centra en mostrar la polémica que hubo entre defensores y opositores de la vanguardia. Nosotros mencionaremos aquí solo un par de textos anti-

²⁴ En el mismo número de *Mundial* (129, 3 noviembre 1922) en que aparece el artículo de Juan de Ega, encontramos otro artículo de Luis Alberto Sánchez («Dos poetas») dedicado en parte a comentar la labor del poeta Vallejo, que es «no solo el primer poeta de su terruño, sino el primero de su generación». Pero al lado de esta valoración, Sánchez expresa su absoluta estupefacción ante el último poemario publicado, *Trilce*, «incomprensible y estrambótico», y el mismo crítico que abrazaba la novedad y el cambio dice de Vallejo que «en cuanto le venga en gana dejar las cabriolas verbales y recordar que los *dadás* valen solo por lo que significan como reacción y renovación —y de ellas es millonario este poeta— Vallejo *hará* una poesía suya, completamente suya, y absolutamente nueva en el Perú». Nadie duda de la sorpresa y el rechazo que produjo *Trilce* dentro de los círculos intelectuales limeños, sin embargo, ¿no es ya este poemario expresión propia y nueva de Vallejo y de su poesía?

vanguardistas, para mostrar la diferencia entre una crítica constructiva, que suele tender hacia la izquierda (Mariátegui, Vallejo, Peralta), y una crítica meramente reaccionaria.

Por ejemplo, Alfredo Rebaza Acosta, en su texto titulado «Frente al vanguardismo artístico» (*Variedades*, núm. 1038, año XXIV, 21 enero 1928), se sustenta en las críticas de Miguel Ángel Urquieta, César Vallejo y José Carlos Mariátegui para censurar la vanguardia a su manera. No cree posible transformar el arte ni «señalar una nueva trayectoria a la interpretación artística»: «Los vanguardistas dicen enfáticamente que sí. Yo creo que no». Afirma que un genio es el que prevé el futuro inconscientemente (como Platón o Leonardo da Vinci), y no como los futuristas que, según él, quieren preverlo voluntariamente. Propone una sensibilidad nueva en la que pueda basarse el arte, sin embargo, sus juicios son muy conservadores: el culpable es Apollinaire y las vanguardias suponen una epidemia mundial. Una crítica similar a la de Rebaza Acosta es la que realiza Julio L. Villanueva en su texto «El arte nuevo» (*Escocia*, núm. 5, Arequipa, 1928), donde, de manera más prudente, ataca la obsesión destructiva que impregna a los vanguardistas: «Se puede aprender a dibujar, pero no es tan fácil aprender a “desdibujar”». Apoya la búsqueda de un arte propio —«debemos aprender a ver e interpretar libre, pero sinceramente, lo nuestro»—, pero duda, como dudaba César A. Rodríguez en su carta a Espinoza, de la eficacia de destruir el pasado o de ignorar lo aprendido. Este artículo de Villanueva es duramente criticado por Ántero Peralta, en su ya citado texto «Legítima defensa», donde afirma que «el vanguardismo, en sus diferentes aspectos, es precisamente lo opuesto a lo que cree el señor Villanueva; es la expresión óptima de la vida. Es la fuerza de la regeneración. Es el himno de superación. El gesto de creación liberadora».

Como se ha dicho, no faltaron a las nuevas propuestas y al aluvión de poetas ansiosos por publicar, las duras críticas contra la abundancia, el gregarismo y la facilidad de muchos

poemarios. En el texto ya citado de Carlos Espinoza («Conceptos de vanguardia»), se afirma que la poesía derramada por los diarios y revistas es «pobre, enferma, ruin», en definitiva, «palabras, palabras, pero ideas, ninguna, menos emoción» (volvemos a la emoción); porque para Espinoza la poesía debe sugerir ideas y producir emociones, sea como sea su forma o estilo; y salva de la pira, entre otros, a Vallejo, a Peralta y a César A. Rodríguez. Lo que en realidad subyace en críticas como las de Espinoza, dice Lauer, es el deseo de separar a los autores sinceros de los farsantes, realizar una especie de catálogo, ante el caos imparable, en el que se pueda determinar lo que vale y lo que no vale. Quizá este deseo de separar y pontificar sobre los buenos y los malos autores fue inaugurado por Clemente Palma en su revista *Variedades*, por cuyas páginas pasaron, para bien o para mal, casi todos los intelectuales de la época. En la revista de Palma hasta el mismo Vallejo fue criticado en los años diez —aunque luego, desde París, será un asiduo colaborador—; y cabe destacar aquí el famoso y tan citado texto «Notas de artes y letras» (*Variedades*, núm. 454, 11 noviembre 1916), donde Palma reseña el primer poemario de Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, publicado ese mismo año en Arequipa y lleno de referencias al futurismo. Palma asegura que el antes llamado modernismo ahora se denomina futurismo y se compone de «mentirijillas sinceras», «histerismos de arte juvenil desaforado» que busca ante todo la Originalidad. Entonces, ya en 1916, la prestigiosa revista limeña que después albergará muchos de los textos manifestarios que estamos viendo, rechaza la nueva estética tachándola de capricho de la juventud.

Llegados a este punto, debemos separar este tipo de críticas conservadoras de las que priorizan la lucha social frente al experimentalismo. Rómulo Meneses, en su texto «Ismos, partos y disciplinas» (*Chirapu*, núm. 2, Arequipa, 1928), expone una visión muy cuerda del perjuicio que podía causar la moda vanguardista a la discusión sobre los problemas nacionales: el esfuerzo

que el intelectual despliega para la experimentación estética, dice Meneses, debería dedicarse a la solución de las cuestiones sociales. La rebeldía debe reubicarse y disciplinarse: hay que dirigirla hacia la izquierda. El Perú carece de un plan previsor ante las adversidades, y acoge con fervor cualquier elemento foráneo:

Preferimos apañalar las épocas nuevas en estrofas de feroz desarticulamiento; tratamos de repetir lo que dicen otras experiencias revolucionarias extranjeras en lugar de sumar sus cálculos y revisar nuestras deducciones. La herencia de la vieja confianza, esa que hundió a Atahualpa en Cajamarca. [...]

Supimos que engendrábamos un hijo —el Futuro tan adjetivado de antemano— sin reflexionar si lo engendrábamos bien o mal, sin pasar mientes en destinar para el sucesor una partida racional en nuestra flaca economía, tan dedicados estuvimos a componer versos y seguir el rastro de las sensibilidades literarias de otras partes. De esto que ahora, desorbitados ante las arcas vacías, las riquezas perdidas, el subsuelo ajeno y la casa hipotecada, nuestra América debata sus temeridades bajo el peligro neo-sajón que, como el de Democles, está suspendido de un hilo a cortar.

El ensayo de Meneses pertenece a esa corriente que criticaba al vanguardismo por razones diferentes a los críticos más reaccionarios (Espinoza, Rebaza Acosta). Meneses siente esta situación como un «doloroso problema» y exige a las artes que contribuyan con la revolución y el cambio de la situación nacional. Según Lauer, la toma de conciencia del multiculturalismo peruano hizo que muchos autores considerasen la técnica vanguardista «como una frontera interna, susceptible de ahondar diferencias económicas y sociales».²⁵

²⁵ Mirko Lauer, «Estudio preliminar», en *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*, op. cit., p. 26.

Esta priorización del elemento político, el arte proletario y la lucha de clases la encontramos también en el texto de Esteban Pavletich, «Oportunismo, desorientación o reaccionismo estéticos» (*Amauta*, núm. 7, marzo 1927). Quizá no propone exactamente hacer un arte al servicio de la política, pero sí conseguir a través del arte una reivindicación política. Defiende la reeducación del Perú, que debe seguir a los modelos artísticos rusos, y propone crear «una intensa labor de crítica y autocrítica, pasando así por diversas fases, por difíciles posturas, hasta llegar a un plano de equilibrio y creación». Esta belleza nueva necesita de nuevas formas de expresión que representen estéticamente las diversas etapas de la lucha de clases; no resultan útiles las formas tradicionales de expresión. Volvemos a un tipo de rechazo por el pasado.

No debe faltar aquí el comentario a algunos textos de Vallejo y Mariátegui, cuyo aporte resulta esencial para la discusión sobre la utilidad de las vanguardias en el contexto de lucha por una revolución social.

La cuestión de fondo es que la revolución soviética terminó asociada en la mente de los sectores progresistas con el crecimiento industrial. El populismo latinoamericano de los años 20-30 se encargó de vender la idea de que ese progreso industrial a su vez era aplicable sin una previa revolución social. Sin embargo, posiciones como la de Mariátegui o Vallejo [...] comprendieron el esencial espejismo de esa propuesta, y cada uno a su manera habló de la adecuación de los proyectos de revolución social, es decir de modernidad, a sus circunstancias particulares. De allí una parte de sus admoniciones a los vanguardistas.²⁶

Efectivamente, Vallejo delimitó, de manera muy inteligente, qué sensibilidad servía para la definición de lo propio y qué sensibilidad era mera imitación de lo europeo o incluso mera

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

voluntad de indigenismo. En uno de sus textos más agudos («Contra el secreto profesional», *Variedades*, núm. 1001, 7 mayo 1927), acusa a sus compatriotas de plagiadores y de incapaces de crear el espíritu propio con que tantas veces se llenan la boca: «Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana»; el nuevo espíritu, entonces, no necesariamente se nutre de la idiosincrasia andina: basta con que esté inspirado de forma sincera y abierta en el ser humano. No se trata de defender un nacionalismo de raza, pues el arte debe estar fuera de ello, pero tampoco se suscribe la imitación de modelos foráneos: se debe encontrar el «latido vital» y el «timbre humano» propio y original. «La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga»: no hace falta demostrar la autoctonía, sobre todo hay que definirla en la expresión, sin necesidad de mencionarla. El mayor problema, para Vallejo, está en el afán imitativo de los autores peruanos; por ello dedica la mitad de su artículo a enumerar los postulados vanguardistas y a explicar su procedencia europea: así el uso de nueva ortografía, caligrafía, imágenes, asuntos y sentimientos: todo ello practicado por autores europeos como Mallarmé, Lautremont, Apollinaire, etc. El vanguardismo no es un refugio válido *per se* para el poeta. De este modo Vallejo elimina la pretensión de novedad que creen haber inventado sus compatriotas, y sitúa el objetivo en crear verdaderamente una sensibilidad propia basada en las inquietudes humanas propias; porque las disciplinas europeas son insuficientes para los americanos, pues no responden a sus necesidades ni a su psicología particular. Quizá Vallejo, como afirma Lauer, en el fondo está exigiendo algo de difícil alcance para un poeta común; sin embargo su crítica es reflejo también de los problemas de la época. Vallejo, peruano radicado en París, ve con claridad y distancia las dificultades estéticas y sociales que acechan a su país.

Al lado de Vallejo debemos situar a Mariátegui que, aunque mucho más indulgente con la vanguardia, también dejó caer sus críticas a los poetas peruanos que se refugiaban en la evocación y en la nostalgia en lugar de aproximarse al dolor social, o al intento de domar la Belleza salvaje para formar un discurso propio. El tono de Mariátegui en «Poetas nuevos y poesía vieja» (*Mundial*, núm. 232, 24 octubre 1924) dista mucho del tono consolidado que leemos en sus textos posteriores. Aquí vemos al crítico bastante cegado por el europeísmo — cosmopolita y urbano— de moda, tachando al Perú de provinciano y de carente de toda poesía valiosa, pasada o presente: la poesía nueva «no florecerá entre nosotros»; mientras que unos años más tarde, Mariátegui adquirirá una conciencia de su nación mucho más pragmática, sin dejar de ser el crítico exigente que siempre fue.

5. Estéticas: surrealismo / simplismo

Además de las dualidades analizadas en las secciones anteriores, existen tantos otros textos dedicados a la elaboración de un ‘arte poética’, a veces individual, otras veces con pretensiones colectivas o intentos de crear escuela, estableciendo una serie de pautas para la creación vanguardista. Dos son los autores que merecen mención aparte, tanto por su talento poético como por sus textos vanguardistas: Xavier Abril y Alberto Hidalgo; aunque hablaremos también de las teorías de José Carlos Mariátegui y Magda Portal, y de la poética de César Vallejo, que es, por otras razones, inclasificable.

Un texto especialmente interesante es el titulado «La obra de arte no es espectacular», de Xavier Abril (*Amauta*, núm. 5, enero 1927). Este poeta, que viajó muy pronto a París, fue uno de los artistas peruanos que con mayor afán produjo obras surrealistas y el primero en contacto

directo con el surrealismo francés, entre 1925 y 1927. En su texto presenta la ambigüedad y el juego en forma de discusión, aparentemente inconexa, sobre la pertinencia de que una obra se inserte o no dentro de la realidad y sea o no algo sorprendente, digno de adoración. En un principio parecería que se está criticando a la Novela en tanto expresión artística que pretende reproducir la Realidad, hasta tal punto que la Realidad misma acaba siendo Novela; una «obra que se pone diariamente en las ciudades». El mundo es el escenario de la novela: «El Ideal de acción: el Mundo». Además, los personajes de esta Novela no son en realidad *actores* de la obra, sino que todos son sus *autores*. La vida cotidiana y «real» es vivida por los propios autores de esa vida; ellos *componen*, en tanto autores, la Realidad / la Novela; la vida. Se borra el límite entre arte y vida; se desacraliza el arte. «No puede haber obra artística espectacular. Solo la muerte de Hugo, las noticias del cable y el último atentado a Mussolini son espectaculares». Se refiere también a la parte de la novela que no vemos, como si la novela fuese una obra de teatro, o la vida misma, en la que los personajes, cuando no los vemos, «viajan en ferrocarril; se hospedan en los hoteles; y sufren los duelos de la vida constante». Los personajes de una novela entran y salen de la acción como si entrasen y saliesen de su casa, en acciones cotidianas, pues viven en ella y no les preocupa mantener la compostura ante el público. Por ello no estamos ante nada espectacular. La manera en que Xavier Abril habla de la obra de arte resulta sorprendente: la desacralización total. O quizá se está refiriendo, en la oscuridad de su expresión, precisamente a la dimensión sagrada del arte, en tanto que la vida misma es arte. Ya nada nos sorprende, parece expresar; en «época primitiva» la Naturaleza misma era espectacular, y el hombre (el inca) adoraba al Sol como un «salvaje»; después el hombre evolucionó, comprendió que tenía espíritu y que podía producir belleza, crear obras de arte; así es como el hombre creó a la mujer

como algo bello. Después el artista comenzó a desarrollar el arte como espectáculo; pero Abril proclama el fin de la espectacularidad del arte. Su cotidianidad definitiva.

Dos años más tarde, Xavier Abril publica en *Amauta* (núm. 24, junio 1929) su texto «Estética del sentido en la crítica nueva», donde repasa la labor de André Breton, entre algunos de los surrealistas franceses, ya que el texto, como aclara el autor al comienzo, está constituido por los apuntes destinados a formar un libro sobre el surrealismo; por ello explica sus antecedentes: cubismo y dadaísmo, así como futurismo y simbolismo. Aunque Abril se declara neo-romántico, resume someramente las religiones del movimiento surrealista, resaltando la importancia del psicoanálisis y por lo tanto la fusión entre literatura y ciencia, así como su simpatía por la política marxista y la revolución comunista. Según Abril, el surrealismo al que él se liga no defiende el arte por el arte ni tampoco la propaganda panfletaria, sino que es un término medio en el que prima la creación acorde con los tiempos: por ello resalta la importancia del cine como reflejo de la época, como conjunción de todos los aspectos de la modernidad: la psicología freudiana (el subconsciente), la velocidad, el movimiento.

El cine —como examen freudiano— es la constatación de nuestro movimiento interior. Ningún arte —y solo de algún modo la danza en el tiempo antiguo— ha expresado como el cinema ese angustioso movimiento de la historia en nuestro siglo.

Abril se considera heredero o compañero del surrealismo francés, y se desentiende del debate de los textos peruanos que estamos viendo, en su mayoría discusiones sobre los problemas que la vanguardia produjo al insertarse en el proceso de modernización peruano. Los temas sobre la identidad propia, la búsqueda de una expresión acorde con la realidad nacional, la tradición como dilema a la hora de rechazar el pasado colonial, no parecen incumbir a Xavier

Abril, o no en sus textos publicados a modo de poéticas. Ello es buen indicador de que en los años veinte hubo todo tipo respuestas a las vanguardias: desde la preocupación por adaptar una cierta modernidad artística a la sociedad peruana, hasta la simple adhesión o incluso creación de movimientos vanguardistas que no discutieron su pertinencia dentro de la realidad nacional. Se trata, en definitiva, de diferentes respuestas al proceso modernizador de la época.

Ya que hemos mencionado el surrealismo, no debemos pasar por alto el interés de José Carlos Mariátegui por introducir sus postulados revolucionarios en el Perú. Mariátegui escribió varios artículos para diferentes revistas, como *Amauta*, *Mundial* o *Variedades*, donde expuso y defendió las acciones revolucionarias y artísticas del surrealismo. En su texto «El grupo suprarrealista y *Clarté*» (*Variedades*, núm. 960, 24 julio 1926), Mariátegui alaba el origen *dadá* del suprarrealismo y su condena de la civilización capitalista; explica el surgimiento del dadaísmo, no como doctrina o escuela, sino como protesta, en cuyo germen se encontraba la nueva teoría estética, que desarrollarán después Breton, Aragon y Eluard. De este modo, «el suprarrealismo es lo que no puede ser el dadaísmo: un movimiento y una doctrina»; y además se caracteriza por ser una tendencia artística mundial fruto de la revolución y conciencia sociales. Cuatro años después, Mariátegui publica «El balance del suprarrealismo. A propósito del último manifiesto de André Breton» (*Variedades*, núm. 1146, 19 febrero 1930), donde destaca al surrealismo como el movimiento vanguardista de mayor alcance en el contenido histórico europeo, a excepción del futurismo, al que critica por su inestabilidad y por su inclinación definitiva hacia el fascismo. El surrealismo, sin embargo, constituye un proceso llegado ya a su edad adulta y plenamente coherente en la imbricación entre su programa artístico y su interés revolucionario, político y social. Un mes más tarde, Mariátegui realiza un comentario al último manifiesto de Breton, tal y como había prometido en su texto de febrero: «El segundo manifiesto

del suprarrealismo» (*Variedades*, núm. 1148, 5 marzo 1930), donde analiza y transcribe algunas partes de dicho manifiesto.

Es por ello que no debemos ignorar la labor de Mariátegui de exposición, defensa o crítica de los movimientos vanguardistas que llegaban de Europa. Como señala López Lenci, su vinculación con el surrealismo no respondía a una mera especulación teórica, sino que lo sentía como una profunda esperanza para llevar a cabo el cambio social anhelado. En el punto opuesto se encuentra César Vallejo, cuyo ‘contra-manifiesto’, como lo ha llamado López Lenci, ataca duramente al surrealismo como vanguardia puramente burguesa y estancada. Me refiero al famoso texto «Autopsia del suprerrealismo [*sic*]» (*Variedades*, núm. 1151, 26 marzo 1930), publicado solo unas semanas después de las defensas del surrealismo por parte de Mariátegui. El texto de Vallejo suscitó cierta polémica y fue reproducido en varios puntos de América Latina,²⁷ pues critica duramente a Breton y a sus amigos como simples artistas aburguesados, declarando la muerte definitiva del surrealismo, que nunca tuvo un aporte constructivo para el mundo del arte. Pone en duda su aporte revolucionario y su originalidad —en verdad lo ve como una mera imitación de Apollinaire—, su sinceridad socialista, y critica su endogamia, que le impidió comulgar con el marxismo verdadero, «único espíritu revolucionario de estos tiempos». Por último, así como Mariátegui defendió el alcance histórico del surrealismo y comentó positivamente el segundo manifiesto de André Breton, para Vallejo el mismo texto declara la defunción definitiva del surrealismo, y su descomposición ideológica. He aquí sus razones:

Breton se equivoca. Si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e

²⁷ Según López Lenci lo encontramos en *Nosotros* (núm. 250, marzo 1930, Buenos Aires) y *Letras* (julio de 1930, Santiago de Chile). Además, Mariátegui lo reprodujo también en *Amauta* (núm. 30, abril-mayo 1930)

intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución *por arriba*, sino, al contrario, en hacerla *por abajo*. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus «crisis de conciencia».

Recordemos las reticencias de André Coyné, para quien este artículo «implica el desconocimiento total de lo que sucedía por aquellos días, pues 1930 es el año en que sale a la luz *El Surrealismo al servicio de la revolución*», concretándose los esfuerzos de Breton por colaborar con la Tercera Internacional.²⁸ Si según Vallejo Breton ha olvidado que la única revolución válida es la proletaria, Coyné recuerda que la ruptura definitiva entre surrealistas y comunistas no se produciría hasta 1935, cuando el grupo surrealista se convence de que la revolución implica nuevas idolatrías. Lo que no señala Coyné, fiel defensor del surrealismo, es que también Breton gustaba de otro tipo de idolatrías. A pesar de que Vallejo confunda nombres y fechas, atribuyendo la paternidad del surrealismo a Breton y Ribemont-Dessaignes, omitiendo a Soupault o Aragon y, en definitiva, cayendo en el insulto gratuito, no podemos negar el ojo crítico con que el peruano juzgó todas las escuelas vanguardistas. Quizá se equivocase en cuanto a datos concretos, pero el valor de su crítica radica en que muy pocos de sus coetáneos fueron capaces de reprender la moda vanguardista con la lucidez de Vallejo.

Su conciencia como creador se muestra, entonces, inalterable a la moda de las escuelas, y no pierde nunca su compromiso con la realidad histórico-social, ni con la palabra como instrumento creador. Su arte poética personal debe ocupar un lugar importante en la presente sección, porque también él fue una figura única y creó, digamos, una escuela propia. El artista,

²⁸ André Coyné, *Medio siglo con Vallejo*, Lima: PUCP, 1999; p. 182. Coyné dedica un artículo completo a la evolución cronológica de los surrealistas y a la relación de Vallejo con dicha vanguardia («Vallejo y el surrealismo», *ibid.*, pp. 241 y ss.).

según Vallejo, no debe crear una nueva política, sino que debe transformar la ya existente: no se puede hacer propaganda a través del arte, porque el arte nunca debe actuar al servicio del poder. Vallejo no niega la sensibilidad política del poeta, lejos de ello, define al artista como un «sujeto político» (en «Los artistas ante la política», *Mundial*, núm. 394, 30 diciembre 1927); sin embargo, su libertad estética no puede surgir a voluntad y no debe nunca depender del poder (en «Literatura proletaria», *Mundial*, núm. 432, 21 septiembre 1928). Desde aquí volvemos a Mariátegui, acérrimo defensor del arte socialista, como muestra en su «Aniversario y balance», especie de declaración de intenciones para la segunda fase de *Amauta* (núm. 17, septiembre 1928), donde expone que la única bandera de su revista, en adelante, será el socialismo, vía exclusiva para ser fiel a la revolución. Y no es que Mariátegui, al contrario que Vallejo, ponga el arte al servicio de la política, pues ya hemos dicho que *Amauta* fue siempre un espacio común a varias perspectivas estéticas y sociales. Sin embargo, esta declaración le sirve a Mariátegui para abandonar, en su propia trayectoria intelectual, los conceptos caducos de «vanguardia» o «izquierda», que tuvieron su utilidad, pero que dejan paso a su intención de adaptar las teorías socialistas a su propio país y a través del arte. «No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano. He ahí una misión digna de una generación nueva.»

Próximo a esta discusión se encuentra el texto de Magda Portal, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica* (México DF: Ediciones APRA, 1928), especie de librito de 26 páginas, escrito en México, donde defiende un tipo de vibración social del arte, que debe buscar su nuevo espíritu y rechazar la colonización económica y cultural del imperialismo norteamericano. La nueva generación de intelectuales debe deshacerse de los tintes burgueses de

la clase a la que pertenece y debe inspirarse no solo en la lucha social, sino también en el nuevo panorama urbano que inunda sus vidas: Portal no escapa a la moda del maquinismo, de las nuevas energías, los nuevos mecanismos, la nueva belleza del aeroplano, los motores, la «nerviosidad» de la época. Pero esta moda queda empapada por la reivindicación social, y la belleza debe tener su origen en la masa anónima, destacando así «el sentido proletario de la belleza». Tampoco carece este texto de los tintes mesiánicos propios de la lucha social —aprista en este caso— que estaban desarrollando otros autores como Haya de la Torre, Serafín Delmar o Esteban Pavletich: la necesidad de los cambios sociales es clara, y cuando se lleve a cabo, el arte redefinirá su propia estética, que en ese momento no tenía orientación propia por los avatares históricos, que en América fueron siempre caóticos. El texto de Portal resulta de gran interés, porque rescata diversos nombres del panorama latinoamericano global, como los peruanos Juan Parra del Riego y Serafín Delmar, los chilenos Juan Marín y Vicente Huidobro, los estridentistas mexicanos Maples Arce y List Arzubide, los bolivianos Óscar Cerruto y Omar Estrella, la cubana Mariblanca Sabas Alomá o el guatemalteco Cardoza y Aragón, y desarrolla su propia teoría sobre la técnica del poema nuevo, cuyo autor debe convertirse en poeta de la multitud:

El nuevo poeta receptor de una emoción cósmica, es el trasmisor de esa emoción de múltiples matices en la manera más humana. I cuando lo sea más aún, al llegar al eje ideal de la despersonalización, plena i absoluta, habrá surgido el poeta de la multitud, o mejor, se oirá recién la voz de la multitud, integrada en belleza, porque el poeta será solo la representación de la emoción de la multitud.

No se tolera el individualismo del arte burgués, ni la belleza como fin en sí mismo. El rechazo frontal al purismo poético, al preciosismo, al poeta-sacerdote-burgués, todo ello enmarca

la reivindicación de un arte social, para y por la masa. Tal es el objetivo último de la poesía, y así consigue Portal despersonalizar al poeta, convertirlo en sujeto colectivo, porque debe rechazar su «yo» como único productor del discurso. A través del artista deben hablar todas las multitudes posibles: el intelectual canaliza la voz del pueblo. Al contrario que en Vallejo, en Portal sí percibimos el deseo de poner el arte al servicio de la lucha social, del cambio político y económico —la misión social del poeta—; si bien ambos coinciden en la conciencia de un espíritu nuevo que debe expresarse en formas nuevas, parece que Vallejo está más atento y es más reacio al abuso de ese «maquinismo» defendido por Magda Portal.

Llegados a este punto, cabe introducir ahora al arequipeño Alberto Hidalgo, cuya labor vanguardista en el Perú y después desde Buenos Aires, donde vivió casi toda su vida, es ciertamente única. Además de crear su propia escuela, a la que dio el nombre de «Simplismo», título también de un poemario publicado en 1925 que incluye su propio manifiesto, es autor de otros textos manifiestarios donde se exponen sus ideas estéticas. Ejemplo de ello es la «Pequeña retórica personal» (*Amauta*, núm. 6, febrero 1927), donde explica su teoría sobre el «poema de varios lados»:

Llamo yo lado del poema a cada uno de los versos que lo forman y alguna vez a los distintos asuntos que contribuyen a darle unidad. En una figura geométrica cualquiera, un lado es una parte del todo, pero un lado es un lado en sí, es decir, es una figura él también, tiene una personalidad, una individualidad exclusiva y aislada. Y es justamente eso lo que sostiene la figura. [...]

Hay multitud de versos que no lo son sino por la vida que les prestan sus compañeros. Yo pregunto si todo renglón de once sílabas es un verso, por el simple suceso de estar provisto de los «acentos tónicos» de que habla la retórica antigua. [...]

Para subsanar eso, es que yo he inventado el poema de varios lados, poema que puede leerse de arriba a abajo y viceversa, o comenzando del centro, o de donde uno se antoje; poema en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o una emoción centrales.

He aquí la expresión de una retórica fundada en un deseo individual y creada como un proyecto personal. La denuncia de Hidalgo a la mala poesía es clara, y eso le lleva a la creación de su propia escuela, restándole mucha importancia (si no toda) a una de las premisas del texto manifiesto: la afiliación de adeptos. Por ello afirmábamos que Hidalgo es, como Abril, un espíritu libre y bastante independiente dentro de las corrientes literarias peruanas, pues de una manera muy personal desarrolló su propio vanguardismo. De hecho, en este texto el peruano ataca a Leopoldo Lugones, y critica a aquellos poetas que conceden al verso un lugar secundario o, «lo que es peor, contingente». El poema de varios lados puede tener su origen —antes incluso de ser formulada la teoría— en el libro de 1922, *Tu libro*, en el que el poema «Estética», de 39 versos, ocupa exactamente 39 páginas, es decir, una por verso, obligando al lector a detenerse en cada uno de esos «lados» del poema. Aunque de estilo un poco más intimista de lo que el autor quizá podría admitir, *Tu libro* resulta bastante provocador, y en su siguiente poemario, *Química del espíritu* (1923), mucho más vanguardista, Hidalgo añadirá una nota sobre la polémica que su poema «Estética» había causado, por la división de un verso por página. Sin embargo, será en su libro de 1928, *Descripción del cielo*, donde lleve a cabo esta teoría de manera más deliberada y con una soltura mucho mayor; no en vano el subtítulo del libro será *Poemas de varios lados*. Pero antes, en 1925, apareció en Buenos Aires el poemario *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*, que incluye su manifiesto sobre el simplismo, titulado «Invitación a la vida

poética», donde explica, a lo largo de treinta epígrafes, en qué consiste la escuela vanguardista que ha inventado.²⁹

El Simplismo reivindica la metáfora y desecha la imagen: la poesía es metáfora porque la palabra es metáfora, y la metáfora convierte cada objeto en arte. El poeta es fabricante de metáforas, y al mismo tiempo que debe tener un aprendizaje exhaustivo del abecedario —materia prima para la poesía—, debe ser ignorante de la cultura, fuente de artificiosidad; debe tener total libertad e imaginación, espontaneidad e inteligencia. El verso debe desecharse la musicalidad, la rima y el ritmo: solo la metáfora hace a un verso verdadero: «La música y la poesía son antagónicas», porque la música es percibida por los sentidos, mientras que la poesía se percibe sin los sentidos, pues se encuentra dentro del ser humano, en todas partes, se siente en el ambiente. Asistimos entonces a la creación de una poesía pura que otorga igual importancia al verso que al silencio entre los versos —de hecho Hidalgo da instrucciones sobre el tiempo que debe durar cada pausa—, y donde toda retórica sobra. «Simple no quiere decir sencillo»: crear un poema con rima y ritmo resulta fácil, pero no es fácil crear un poema complejo cargado de metáforas y que a la vez resulte simple: tal sería un poema simplista. Con ello, y con la reivindicación de la ignorancia cultural, Hidalgo intenta desjerarquizar el poder simbólico de la tradición, deconstruir el proceso creativo de un poema, reivindicando la creatividad por encima de toda escuela. Cada poeta tiene su propia escuela y debe deshacerse de sus antecesores, librarse de esa atadura: el poeta moderno fabrica la belleza, no la toma del exterior ni del interior de sí mismo, como hacían los poetas «troglodíticos». Hidalgo llega incluso a afirmar que cada poeta debe crear su propio idioma: «Que no se escriba en francés, ni en español, ni en italiano, sino en

²⁹ Así define al poeta Magda Portal: «Hidalgo, suramericano también creador del simplismo, escuela sin discípulos, quizá por esto mismo, mejor, intercalada a una labor notable de arte puro, da dos o tres poemas que podrían situarse a la izquierda ideológica, sin ser un poeta ideológicamente revolucionario», en el texto citado, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*, p. 15.

hidalgo, por ejemplo». Todo depende, para el arequipeño, de la perspectiva de quien mire el arte: la poesía es obligatoriamente y a un tiempo siempre objetiva y subjetiva, porque nace de la imaginación del poeta y no debe ser imitativa ni descriptiva:

Un hombre que está tendido, está parado. Voy a probarlo. Yo digo que está tendido, porque yo estoy parado sobre el lado del ángulo en que él está tendido. Pero si yo me tiendo en sentido contrario sobre el otro lado, él ya no está tendido, sino parado, mientras yo, que estoy tendido, estoy parado para él.

Con este humilde razonamiento se refuta a los que niegan el arte nuevo. Ellos creen que nosotros no estamos en la verdad, como nosotros creemos que ellos tampoco lo están: los planos que ocupamos son opuestos.

De una manera tan simple, Hidalgo autoriza y legitima la nueva poesía, que es percibida solo por la sensibilidad y el espíritu nuevos, y no se puede definir. Sin embargo, como ha notado López Lenci, el simplismo cae en algunas contradicciones: si bien el poeta debe rechazar toda cultura, sin imitar ni inspirarse en el mundo exterior, no deja de tentarlo el mundo del jazz-band, la onda radiotelefónica, el ritmo de Nueva York o la cabina de un aeroplano, tras haber propuesto al público analfabeto, a los campesinos, como el receptor ideal de la poesía simplista. «La oposición poeta/literato se disuelve y rearma continuamente en el texto, aunque parece predominar la concepción de la poesía como un arte de la civilización y de la técnica, que restringe la función orgánica al diálogo del propio sujeto consigo mismo»³⁰; la convivencia de estas contradicciones se pone al servicio de fundamentar y legitimar el discurso original del

³⁰ López Lenci, *op. cit.*, pp. 95-96.

sujeto, y en dicha convivencia percibimos mejor que nunca el intento de abarcar la intersección entre varias tradiciones, único camino para la modernización del país.

No cabe duda, como afirma López Lenci, de que Hidalgo representó «la *voz-manifiesto* paradigmática de la vanguardia peruana», y lo cierto es que el poeta encarna la lucha contra el conservadurismo intelectual, al mismo tiempo que libra un combate contra sí mismo por la posesión desesperada de la palabra que le permita llevar a cabo su programa estético. Hidalgo puede definirse «por la contradicción permanente del poeta visionario reducido a pura virtualidad, porque el énfasis en las declaraciones de principios iba aparejado de la comprobación de una imposibilidad de plasmarlos en productos estéticos».³¹

Ya casi cerrando esta sección, no debemos olvidar al poeta José María Eguren. Situarlo en esta posición dentro del capítulo no es baladí, pues Eguren fue para muchos poetas de vanguardia peruanos no solo un punto de partida, sino también un intermedio e incluso un punto de llegada; como si tras leerlo y hacer su viaje vanguardista, los poetas volviesen a él con ojos nuevos y lecturas renovadas. Su presencia en la poesía de los años veinte fue constante. No en vano Mariátegui publicó sus poemas completos, que incluían *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), en el año 1928. Además, como se ha mencionado en el capítulo anterior, varias revistas (como *Amauta*) dedicaron homenajes al poeta de Barranco, a su influencia entre los jóvenes, y a su presencia en la poesía peruana. Aunque no nos extenderemos, vamos a resaltar algunos datos sobre su influencia y sobre todo la manera en que lo leyeron en la época. Un buen ejemplo podría ser el texto que el historiador Jorge Basadre publicó en *Amauta* (núm. 3, noviembre 1926), titulado «José M. Eguren y la Nueva Poesía», donde se afirma que «antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, Eguren prescindió absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista y superó la realidad intuyendo formas poéticas distintas de las que la

³¹ *Ibid.*, p. 97.

realidad exhibe. Es, pues, un precursor del arte nuevo que desdeña por manida e inferior la reproducción simple de la vida». Además, sitúa a Eguren entre los precursores del rechazo por la confesión directa o por el reflejo realista de la realidad. «Poesía de visionario a la vez que de intuitivo, que ha visto seres y cosas que nadie vio jamás, representando lo que se halla en el fondo más íntimo de todos»; en definitiva, Basadre lo sitúa como uno de los primeros y más grandes poetas nuevos.

El mismo Eguren publicó una serie de artículos en *La revista semanal*, de los cuales cabe destacar su «Arte inmediato» (en el núm. 203, 23 julio 1931), especie de arte poética donde reivindica la música y la pintura como «expresión directa del sentir estético»; de modo que la poesía adquiere la misma inmediatez cuando funde la música, el colorido y la imagen en un solo movimiento. Y cuanto más inmediata al hombre, más perfecta será el arte.

Por otra parte, no son pocos los poetas que comparan la nueva sensibilidad inaugurada por Eguren con la desarrollada por Vallejo unos años más tarde. Ya vimos el texto de Jorge Basadre («Un poeta peruano», en *La sierra*), donde hablaba de ambos como de los dos poetas «difíciles» del Perú. También Enrique Peña Barrenechea, en su texto «Aspectos de la poesía de Eguren» (*Letras*, núm. 6, primer cuatrimestre 1937), une a Vallejo con Eguren, como representantes del romanticismo en la nueva sensibilidad peruana. Según Peña Barrenechea, no se trata de un romanticismo trasnochado, sino de una cierta alteración vital que se filtra en los poetas nuevos (por ejemplo también en Oquendo de Amat) e incluso en el surrealismo; no es un romanticismo arrebatado, sino un estremecimiento ante la vida, un temblor por las cosas vagas, indefinidas y misteriosas. En esta línea de poetas lectores y admiradores de Eguren caben muchos de los intelectuales de la época. Incluso Emilio Armaza, autor del poemario indigenista *Falo* (1926), publicó un libro titulado *Eguren* (Lima: Juan Mejía Baca, 1959), compuesto por ensayos sobre

algunos de sus poemas. De manera que el rescate de autores como Eguren o González Prada responde a la voluntad de algunos vanguardistas por establecer puentes con una tradición nacional con la que sí se sentían identificados, y refleja el intento de perfilar ciertas continuidades que forman la base para las definiciones identitarias y los procesos de modernización.

B. INDIGENISMO VANGUARDISTA

El desarrollo del vanguardismo en el Perú conlleva la aparición del tema del indio en la cultura, como un síntoma del reordenamiento social. El tema se manifiesta de diversas maneras según el terreno cultural o político al que prestemos atención, pero todas esas manifestaciones tienen un origen común: «el encuentro de una nueva burguesía, que necesita redefinir el país, con un proletariado urbano y rural, liderado por una pequeña burguesía, que empieza a competir por el poder político en la sociedad».³² Este proceso engendra varios tipos de nacionalismo, dependiendo de los intereses de cada clase social; si por un lado las grandes familias necesitaban redefinir la nacionalidad en términos de integración de las diversas partes explotadas por la economía norteamericana, por otro, la clase media y la burguesía rural radicada en las ciudades necesitaban legitimar su aparición y definir la nueva nacionalidad que los integrara. Fuera de este afán por definir la nación, pero no ajena al proceso, queda la clase popular, cuya lucha contra el capitalismo que la explota y la proletariza comienza en estos años a despuntar.

El cuestionamiento del estado de la sociedad por parte del arte vanguardista se realiza mediante un proceso que alterna entre la «desjerarquización del proyecto hegemónico y la instauración de la voz del nuevo sujeto colectivo». Este nuevo sujeto colectivo no puede desgajarse del espacio nacional en que surge y se desarrolla, de modo que esa dinámica «adquiere una definición especialmente compleja, cuando focalizamos el movimiento que articula el nuevo sujeto cultural entre vanguardia e indigenismo».³³ Efectivamente, no podemos hablar del estado de la cultura peruana a comienzos del siglo XX sin dedicar un espacio

³² Mirko Lauer, «Carácter del nacionalismo cultural de los años 20», en *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, *op. cit.*, p. 84.

³³ López Lenci, *op. cit.*, p. 115.

significativo al desarrollo del indigenismo, en tanto movimiento cultural y social característico de esa realidad.

Según García Canclini, fueron tres las corrientes que pusieron en escena lo popular en Latinoamérica: el folclor, las industrias culturales y el populismo político. En todas ellas lo popular no es algo preexistente, sino algo que se construye y se define. Construcción primero y después definición: más adelante veremos el modo en que los autores indigenistas construyen y definen la categoría misma de 'lo autóctono'. En este sentido, se suele caer en un error: el de considerar lo popular como algo autónomo, relacionado con un pasado rural, sin ver las influencias que las sociedades urbanas e industriales tuvieron sobre su redefinición. Si solo se extrae la parte popular o autóctona independientemente de los cambios sufridos a lo largo de la historia, quizá una parte de la cultura se rescata, pero no se conoce ni se aprehende. En América Latina existe un esfuerzo claro por darle a la cultura nacional un lugar privilegiado, pero el interés, a comienzos del siglo XX, suele ser mayor por los bienes culturales que por los actores que generan esos bienes y que los consumen. El proceso es el mismo en todos los campos del arte: si reflexionamos sobre el desarrollo y recepción de la pintura peruana a lo largo del siglo XX, veremos que existen, como señala Lauer, «tres grandes espacios autónomos de formas plásticas en la cultura peruana: el arte preincaico, la artesanía popular y la tradición pictórica republicana». Todos surgen y se desarrollan en épocas diferentes, aunque alguna vez se solapen; sin embargo, el análisis cronológico no es válido para acercarse a ellas, pues la valoración estética de los objetos preincaicos ha surgido en el siglo XX, «y nuestro conocimiento de ellos es casi exclusivamente tributario de una visión contemporánea». También la aparición del capitalismo produce una valoración diferente de la artesanía popular por parte de la cultura dominante y, por lo tanto, los tres espacios plásticos se unifican en un solo campo conflictivo

gracias a la relación de dominación en la cultura y a la interpretación del pasado por parte de la cultura dominante.³⁴ El indigenismo literario, entonces, surge como reivindicación de unas tradiciones que recién se comenzaban a valorar, y por lo tanto la perspectiva desde la que se mira no solo es más compleja por el momento ideológico desde el que se mira, sino que además manipula (por su situación cronológica y sobre todo por la situación social del emisor) la visión de esa cultura desconocida. Existe el peligro, como ha señalado William Rowe, de caer en la trampa discursiva propia del indigenismo: es decir, en el intento de hablar sobre el indigenismo desde la aporía que este produce, es difícil evitar que esa misma aporía no persista en el discurso, «porque falta todavía una representación nacional de esa población, es decir, cuando se escribe sobre ella, la aporía ya mencionada tiende a persistir en algunos de sus rasgos».³⁵

¿Cuál es esta aporía? Cabe introducir aquí el concepto de ‘indigenismo-2’ adoptado por Mirko Lauer, con el que se propone definir el movimiento indigenista vinculado, a la vez, «al indigenismo político por lo externo (en el interés común por lo autóctono en la cultura y en la biología) y totalmente separado de él en lo interno (en la muy distinta manera de concebir y de aproximarse a lo autóctono)». Se refiere, bajo esa denominación, a lo que se ha visto normalmente como la parte cultural del movimiento político indigenista, es decir, el indigenismo plástico, literario, arquitectónico o musical. La confusión entre ambos es común, porque parece que hablen de una misma preocupación y posean un objetivo único. Sin embargo, «en el movimiento político, *indígena* es sobre todo una metonimia de *campesino*, mientras que en el movimiento cultural *indígena* es una metonimia de *autóctono*». No obstante, ni *campesino* ni

³⁴ Mirko Lauer, en su prólogo a la *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ William Rowe, «De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos», en *Márgenes*, núm. 16 (Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1998); reseña escrita a propósito de la publicación de *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, por Mirko Lauer (*op.cit.*) y *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, por Mario Vargas Llosa (México: FCE, 1996). La reseña puede encontrarse en el siguiente enlace: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/WR_Indigenismos.html

autóctono son sinónimos de *indígena*. La dualidad *indígena-campesino* se relaciona con la cuestión de la tierra, mientras que la dualidad *indígena-autóctono* no tiene que ver en realidad con la cultura, sino con la geografía, es decir, alguien oriundo de un territorio concreto. Lo autóctono cultural es una denominación demasiado totalizadora y genérica, que «se fragmenta en numerosas especificidades que la mirada criolla no logra articular en la cultura». Tal es la aporía de la que habla Rowe y desde la que leemos el discurso indigenista: se trata de la fantasía de «pensar que el mundo no criollo era portador de un lenguaje traducible a los términos de la cultura occidental, y que descifrar ese lenguaje de formas y actos, personajes y colores, era un acto restaurador, ético y nacionalista». Sin embargo, ese lenguaje a que suponían traducir al otro, el indescifrable, seguía siendo el lenguaje de los cuadros, de los poemas y de los relatos ajenos al mundo popular de los Andes: «era el lenguaje de su propia mirada vanguardista occidentalizada, y finalmente criolla».³⁶ Los intelectuales indigenistas crearon, al reivindicarla, una cultura supuestamente autóctona; la cultura popular de la que habla García Canclini, que no es preexistente, sino que se crea y se define. Esa creación responde al deseo del intelectual por comprender la cultura nacional como totalidad, «una totalidad imaginaria que surge de la dificultad de imaginar el espacio nacional»; y en definitiva, «¿no sería lo criollo el nombre que se da a ese deseo? (y “lo autóctono” el nombre de lo que se quiere incorporar)».³⁷

Dado que los autores indigenistas no eran indígenas, su discurso no dejaba de ser «representación» del mundo indígena. Se trata de voces mestizas de la clase media buscando su lugar en el campo cultural nacional y extranjero mediante una revista o un discurso de vanguardia; escrito en castellano y dirigido a un receptor letrado. Casi todos los proyectos

³⁶ Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, op. cit.; todas las citas del párrafo en las pp. 11, 13, 14 y 23, respectivamente.

³⁷ Rowe, reseña citada. Según él, siguiendo estas premisas, lo criollo se caracterizaría por un estatuto doble: por un lado lo empírico (hábitos y símbolos) y por otro lado esta «conformación de una totalidad ausente».

sociales indigenistas se caracterizaron por una falta grave de consistencia teórica, que bien podría deberse a la herencia del siglo XIX, cuando el discurso político se acercaba más al lenguaje literario que al análisis social, cuando la intuición y la ambigüedad inundaban cualquier propósito social. La carencia de un objetivo y unos ideales comunes a los diversos grupos de intelectuales provincianos, será una de las causas principales de la efímera existencia de sus proyectos, o de su falta de permanencia y organización social. La ambigüedad de estos movimientos se explica por la inexistencia de clases sociales definidas, pues la sociedad peruana de entonces estaba constituida por «masas indiferenciadas de clase». Del mismo modo, muchos de los indigenistas que pretendieron representar a los campesinos finalmente se enfrentaron a los mismos líderes indígenas por la posesión de esa representatividad de las masas: «La tragedia de los intelectuales regionalistas a comienzos del siglo consistió en no poder articularse con las clases sociales básicas de la sociedad peruana de entonces. He aquí la razón principal de su ambigüedad».³⁸ Por esta razón algunas publicaciones indigenistas, como el *Boletín Titikaka*, alcanzaron sus mayores logros en el campo de lo estético, y no en lo político. Sin embargo, una de las funciones básicas del indigenismo fue la de presentar lo indígena a un público totalmente ajeno a su vida y su cultura.³⁹

Algo diferente sucede cuando hablamos de la revista *Amauta*. Aunque Mariátegui quiso reflejar el debate de la época publicando diversos puntos de vista muchas veces contradictorios entre sí, el crítico marxista tuvo siempre presente esa «distancia» que separaba al intelectual del indígena. En sus textos, Mariátegui trató de imbricar la dimensión política con la cultural,

³⁸ José Deustua y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cuzco: Centro de estudios rurales andinos «Bartolomé de las Casas», 1984, p. XIV.

³⁹ Tal es el logro, a su vez, de los pintores indigenistas de esos años: es con ellos que la figura del hombre andino comienza a sufrir cambios en la pintura, se percibe ya «su ingreso a un incipiente entorno social, a menudo deformado por el bucolismo, el heroísmo o el patetismo», pero solo entonces el tema comienza a cobrar vida en el arte. (en «El indio en la plástica (VI)», *Introducción a la pintura peruana del s. XX, op. cit.*, p. 111).

creando el llamado «indigenismo revolucionario» como resultado del cruce entre ambas dimensiones, y desarrollando así un espacio estético-político inédito. Si la tradición occidental suponía un obstáculo para acceder a la herencia andina, Mariátegui propuso la dimensión cultural como un puente a la revolución política y social del indígena. Así, su indigenismo revolucionario funcionaría como una unión entre el socialismo y el vanguardismo indigenista, y en él se incluirían aquellos sujetos que se acercasen al problema del indio habiendo superado la nostalgia romántica incaísta, ya fuese desde un punto de vista reivindicativo o artístico.⁴⁰

Por otra parte, debemos tener en cuenta que el indigenismo no surge en las primeras décadas del siglo XX, sino que es entonces cuando se actualiza como conflicto nacional y se replantean nuevos argumentos adaptados a los nuevos problemas. El discurso de denuncia sobre la situación vejatoria del indio comienza a mediados del siglo XIX —ya en la década de los 40—, con algunas novelas y textos reivindicativos dados a conocer entre el círculo de los políticos, ensayistas y terratenientes liberales de la República.⁴¹ Más adelante tomó forma «institucional» por la aparición de *El Círculo Literario*, fundado por González Prada en 1885. Este grupo liberal proponía la inserción gradual del indio en la sociedad mediante su educación y su adaptación a la realidad nacional; así es como la integración del indio se comenzó a ver como un paso imprescindible para la modernización del país, por su incorporación paulatina como mano de obra trabajadora, para la construcción, por ejemplo, de vías férreas o en la minería; ambas industrias emergentes de la época. Tras la derrota en la Guerra del Pacífico, las capas

⁴⁰ A partir de estas reflexiones, Fernanda Beigel propone que entre el indigenismo-2 y el indigenismo político sí se llegó a formar «un territorio estético-político diferenciado, nutrido de las prácticas en los textos colectivos y redes editorialistas, que sirvió como base del proyecto indigenista de José Carlos Mariátegui»; este territorio supone un espacio nuevo de discusión que algunos críticos no supieron valorar, tachándolo de proyecto incoherente e inconexo. Citando a Antonio Melis, Beigel suscribe que una de los aspectos característicos del campo cultural peruano de los años veinte fue esta convivencia del indigenismo político con las innovaciones artísticas de la vanguardia. Beigel, «Mariátegui y las antinomias del indigenismo», art. cit., p. 47.

⁴¹ Por ejemplo, como señala López Lenci —a la que sigo en esta breve historia del indigenismo—, en la novela de Narciso Aréstegui, *El Padre Horán* (1848), y más adelante en Juana Manuela Gorriti, *Si haces mal no esperes bien* (1861), Ladislao Graña, *Sé bueno y serás feliz* (1861) y Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889).

intelectuales de la sociedad peruana comenzaron a ver como un problema nacional la situación de esclavitud del indígena, con la que se perpetuaba el sistema feudal que impedía al indio el desarrollo de su conciencia nacional y de su pertenencia a la realidad peruana.⁴²

Sobra decir que este discurso busca la mejor y más rápida manera de industrializar, y con ello modernizar el país. Los supuestos básicos no se detienen en la preservación de la cultura del indígena, sino en la mejor manera de insertarlo y educarlo en el sistema capitalista para que haga su servicio al país. Tras estos primeros planteamientos, el discurso reivindicativo que considera al indio como parte de una sociedad que debe modernizarse se continúa en textos como *Le Pérou Contemporain* (1907), de Francisco García Calderón, o en la labor de la *Asociación Pro-Indígena* (1909-1917), dirigida por Pedro Zulen, Dora Mayer y Joaquín Capelo, hasta llegar al triunfo de Augusto B. Leguía, que se apropia de él y lo reelabora a su manera. Es así como en los años diez el discurso indigenista que nace a mediados del siglo XIX se reconstruye y toma espacio entre las capas medias de intelectuales emergentes, que democratizan y se apropian del discurso, fundando lo que Lauer llama «indigenismo-2». De este modo, comprender el lugar que ocupan y el espacio en que se forman los textos manifestarios de la vanguardia andina/indigenista significa tener en cuenta múltiples factores. Si el indigenismo político se propuso un «rescate de la verdad comunitaria y los derechos sociales de un grupo humano cuya homogeneidad se establece a partir de la economía política», el indigenismo-2 buscó «la capacidad de las representaciones para ser símbolos efectivos»⁴³ de aquello que reivindicaban, y que no era otra cosa que su propia identidad puesta en juego.

⁴² Aquí debemos mencionar de nuevo la separación realizada por Lauer entre indigenismo político e indigenismo cultural: si el político surge a finales del siglo XIX, cuando comenzaba a tambalearse la idea criolla de nacionalidad, el «indigenismo-2» nace cuando «tanto el medio social criollo dominante como su contestación desde las capas medias están en pleno desarrollo»; en Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, op. cit., p. 12.

⁴³ Mirko Lauer, *ibid.*, p. 37.

En las secciones siguientes analizaremos una serie de textos indigenistas para comprender de qué manera evolucionó el indigenismo, cuáles son sus debates principales y cómo los autores vanguardistas incorporaron a su discurso sobre la modernidad la figura del indio y su papel en el proceso social. De entre todos los indigenistas quizá destacan por sus intentos de formar un proyecto sólido o un debate extenso sobre el tema, sobre todo cuatro autores: Luis E. Valcárcel, que publicó *Tempestad en los Andes* en 1927, José Carlos Mariátegui, con sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, aparecido en 1928, José Uriel García, con *El nuevo indio*, publicado en 1930 y Luis Alberto Sánchez, por sus múltiples artículos y su participación en la famosa ‘polémica del indigenismo’, que se desarrolló en 1927, como veremos más adelante.

1. El indígena en la vida moderna: la educación

Pocos temas fueron tan mencionados en los textos indigenistas como la necesidad de educar y alfabetizar al indígena. Obviamente existen diversos tratamientos del tema, y mientras que unos autores la defienden como posible medio para homogeneizar a la población peruana, otros más radicales afirman que no sería posible extirpar las «despreciables» costumbres de los indígenas de otra manera. Por ejemplo, en el editorial del primer número de *La Sierra* (Lima, enero 1927), firmado por uno de los directores de la revista, J. Guillermo Guevara, se declara que uno de los principales problemas para definir y perfilar el espíritu nacional peruano es la falta de educación de la mayoría de la población, y se propone una mejor organización y la adaptación urgente y posible del indígena a las formas modernas de la vida. En el mismo número de *La Sierra* aparece el texto «La reforma del indio», donde su hermano, Víctor J. Guevara, sitúa las causas del atraso del indígena en su alcoholismo, su falta de higiene, su incultura y su aislamiento; la solución a

ello está en cambiar sus costumbres y educarlos a la manera occidental. El mismo Víctor J. Guevara defenderá más adelante («El problema indígena», en *La Sierra*, núm. 2, Lima, febrero 1927) la homogeneización entre indios y mestizos, la mezcla de razas, y la necesidad de civilizar a todos para conseguir una nación armónica. Insiste de nuevo en la falta de higiene y de moralidad del indio, y define su lengua como «pobre y atrasada». Además, teniendo en cuenta que el temperamento de la raza indígena «es servil, apático, holgazán, supersticioso, retardatorio, conviene cruzarla con los pueblos de las razas europeas dotadas de cualidades contrarias a esos defectos, capaces de producir un equilibrio progresivo».

Este texto de Víctor J. Guevara alcanza quizá el punto más alto de paternalismo y eurocentrismo de todos los que vamos a ver, pero no conviene olvidar que la revista limeña *La Sierra* —«Órgano de la juventud renovadora andina», tal y como reza el subtítulo, o la revista que «presenta la voz de los hombres del Ande», como expresa su director en el primer editorial—, no es ajena ni a la discusión sobre el ‘problema indígena’ ni a las actitudes prepotentes que habían caracterizado a las clases altas de la Colonia y la República en la historia del Perú. Recordemos que Víctor J. Guevara era propietario de la hacienda Cusibamba, en Paruro, donde se produjo un levantamiento indígena en 1918.⁴⁴ Si en los textos referentes a la vanguardia estética vimos muy diversos puntos de vista, en la discusión sobre el ‘problema del indio’ vamos a ver mucha más variedad y confusión, quizá porque el tema, que afecta a muchos más ámbitos (política, economía, cultura) de la sociedad, posee por ello mayor complejidad y, de nuevo, porque el corpus de textos funciona más como propuesta tentativa que como conjunto de obras acabadas.

⁴⁴ En Deustua y Rénique, *op. cit.*, p. 75. También Yazmín López Lenci, en su artículo «La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930)», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), 697-720, aclara que los hermanos Guevara eran, en efecto, de origen terrateniente.

Pero llama la atención que en el mismo número de *La Sierra* en que leemos a Víctor J. Guevara, aparezca, páginas después, un texto de Manuel E. Villaizán («Alma serrana», núm. 2, febrero 1927) donde se critica a los intelectuales que desprecian a los indígenas y sus costumbres, porque contribuyen a crear «la imagen falsa de una sierra poblada de casuchas humildes, de indios emponchados que rumian incansablemente la coca, de mestizos y criollos que se embriagan los días festivos y que leen novelas de pacotilla». Esta defensa de la sierra es muy significativa porque revela el verdadero afán del autor: legitimar a los pueblos de la sierra como aptos para intervenir en la vida política, social y económica de un país que los excluye. Y más concretamente: legitimar su propia clase social (clase media emergente) como capaz de llevar a cabo un papel importante en el desarrollo cultural y social de la nación.⁴⁵

En definitiva, el tema de la educación del indígena fue visto por diversos intelectuales de la época como único medio para introducir a la población analfabeta en el proceso modernizador del país y en la instauración de su nacionalidad. Se ha destacado al grupo intelectual cuzqueño como uno de los más interesados en la defensa de esta idea, que significaba, en realidad, una solución positivista y racional que eliminaría de raíz el desorden de la población rural y sus diferencias con la población urbana. La crítica ha destacado que una de las grandes diferencias entre la línea ideológica de *Amauta* y la de la revista cuzqueña *Kuntur*, o *La Sierra*, redactada por cuzqueños radicados en Lima, será la del rechazo frontal con que los cuzqueños recibieron el socialismo.⁴⁶ La causa principal sería su antilimeñismo feroz y su opción pedagógica como única vía válida para la solución de la nacionalidad. Más adelante veremos que las élites provincianas

⁴⁵ Otro texto interesante a este respecto podría ser «Pedagogía indígena», de Franz Tamayo (*La Sierra*, núms. 11 y 12, Lima, noviembre-diciembre 1927), donde se insiste en la dificultad de educar al indio y se propone como ideal acercarlo a la cultura sin hacer que pierda su esencia ni su moral; se acusa, además, a los maestros blancos de negligencia e incapacidad pedagógica. Cabría preguntarse si esta defensa es en nombre del indígena o del intelectual mestizo.

⁴⁶ Yazmín López Lenci lo explica así en «La creación de la nación peruana en las revistas», art. cit., p. 717, donde aclara estar siguiendo el artículo de David Wise, «Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920», *Revista Iberoamericana* 127 (Pittsburgh, 1984).

resultaron en cierto sentido conservadoras, pues el interés principal de los intelectuales de provincias se centró en reivindicar el descentralismo y regionalismo, fuertemente arraigados en ciudades como Cuzco o Arequipa, como una manera de tomar poder frente al centralismo limeño.

2. El «auténtico indígena» o el mestizaje

Ántero Peralta (en «El uno y vario del arte vanguardista», 1928, ya citado) expresa de esta manera la composición de la sociedad peruana: «La raza tahuantinsuyana de hoy se entiende constituida por la amalgama de indios, cholos y blancos nativos que comulgan con el nuevo espíritu del neindianismo». No hace separación racial, todos son parte de la nación, de la raza, siempre que comulguen con la causa vanguardista y que tengan la conciencia despierta. El concepto de neindianismo había sido desarrollado por J. Uriel García en sus diversos artículos publicados en revistas, que después constituyeron su libro más famoso, *El nuevo indio* (1930). En el texto «El nuevo indio» (*Kuntur*, núm. 1, Cuzco, octubre 1927), Uriel García ataca la utopía andina precisamente, y valga la redundancia, por su condición utópica, porque no existe ya la vida del incanato y no solo es imposible retomarla, sino que además el pueblo inca no era perfecto ni conclusivo. Reivindica las mezclas post-incaicas y la necesidad de mirar al pasado para modernizar las formas de vida, para adaptarlas al futuro y al presente. Si toda dominación destruye las normas morales tanto del dominado como del conquistador, entonces el incanato, al destronarse, se desmoralizó. Por ello el nuevo indio es producto de esa fatalidad y en él se mezcla la sensibilidad vernácula con la racionalidad europea; su desarrollo debe atender a la moral universal, aquí equiparándose nacionalismo con universalismo.

Y se comprenderá que el nuevo indio no es precisamente el ponguito convertido en *señor*, ni el chuttillo trajeado de hábitos talaes; es el sujeto-indio, mestizo, blanco compenetrado con el paisaje andino, de la emoción vernácula y a la vez, dilatado por el pensamiento universal, iluminado por la luz de lo que Keyserling llama el «sentido». El nuevo indio es el hombre del futuro que reemplazará, como segunda generación, al hombre primitivo andino. Será el andino acrecentado por la razón, por el pensamiento cósmico.

Uriel García habla de una nueva entidad moral que está germinando en el indio del presente, quien debe desechar ya su cultura ancestral y decadente. El nuevo indio resulta, entonces, de una mezcla de culturas, pero se trata de una creación, no de una continuación de lo ya establecido: «Toda cultura nueva por mucho que se base o se inspire en el Pasado, tiene que ser creación y no simple ejecución de lo ya establecido». Esta alusión a la creación del indio es muy significativa, porque se relaciona con la construcción, señalada por Lauer, de una imagen del hombre autóctono que sirve para completar una nacionalidad incompleta. Y en lugar de proponer un conocimiento teórico del indio, el intelectual presenta una figura que procede más de su imaginación que de la «verdad de los Andes». Estamos, por tanto, ante un acto de creación, y no de definición. De nuevo, el intento de las capas criollas por definir su propia existencia.⁴⁷

La línea que marca aquí Uriel García se verá acentuada en su artículo «Neoindianismo», publicado en el siguiente número de *Kuntur* (núm. 2, Cuzco, enero 1928), donde insiste más radicalmente en el atraso cultural y el espacio ahistórico en el que viven los indios, que deben

⁴⁷ Mirko Lauer afirma que «la historia del indigenismo-2 no es la de la verdad de lo indígena, sino la de la capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad», en *Andes imaginarios, op. cit.*, p. 55. Ya William Rowe, en la reseña citada al texto de Lauer, ha advertido sobre el peligro de este tipo de discurso, que parte de una aporía y difícilmente se libra de ella. En este caso, Lauer menciona una «verdad de lo indígena», que recuerda al discurso indigenista mismo, como si existiese una verdad que se sitúa al otro lado del discurso occidental y que nosotros no somos capaces de ver: se trata de la eterna dicotomía entre el intelectual paternalista y una «población andina realmente existente».

eliminar sus costumbres pasadas y contribuir al «amestizamiento cultural»; rechaza la religiosidad, el colectivismo del ayllu y el agrarismo, pues su urgencia consiste en alcanzar el deseado cosmopolitismo; porque solo así los indios conseguirán sobrevivir y contribuirán a la definición de la personalidad difusa que aqueja al mestizo. Queda claro el afán de Uriel García por definir la condición de mestizo, por encontrar una forma homogénea donde poder insertar su propia situación cultural problemática.⁴⁸

Lejos de este mesianismo mestizo, en el texto «El indio y el mestizo» (*Mundial*, núm. 427, 17 agosto 1928), José Carlos Mariátegui ataca la utopía del mestizaje puro y sorprendentemente rechaza la mezcla con las razas china y negra, la primera porque no puede transmitir al mestizo «ni su disciplina moral, ni su tradición cultural y filosófica, ni su habilidad de agricultor y artesano» debido al desprecio hereditario que el criollo siente hacia ella; y la segunda porque llegó como esclava y solo importó «su sensualidad, su superstición, su primitivismo» y no contribuiría a la construcción de una cultura, sino que la estorbaría «con el crudo y viviente influjo de su barbarie». Sorprende que estas declaraciones provengan nada menos que de Mariátegui, pero es interesante observar que toda la discusión sobre el problema identitario del Perú suele centrarse sobre todo en las etnias nativas. De este modo, si bien el indigenismo logró centrar el debate en una figura hasta entonces ignorada, no hubo un rescate de todas las razas y clases sociales desfavorecidas, persistiendo la discriminación y el racismo reforzados por los siglos coloniales.

⁴⁸ «La comprensión del mestizaje tropieza con hábitos intelectuales que conducen a preferir conjuntos monolíticos antes que espacios intermediarios. Efectivamente, es más fácil identificar bloques sólidos que intersticios sin nombre. [...] Las aproximaciones dualistas y maniqueas seducen por su simplicidad y, cuando se escudan en la retórica de la alteridad, confortan a las conciencias al tiempo que satisfacen nuestra sed de pureza, de inocencia y de arcaísmo», en Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (Barcelona: Paidós, 2007 [1.ª ed. en francés 1999]), p. 56.

Otro de los textos que merece la pena rescatar es el «Soliloquio de la piedra» (*La Sierra*, núm. 8, Lima, agosto 1927), donde Horacio Masis reproduce la voz de la piedra y de su historia, exhortando a los poetas a que se inspiren en ella y actualicen la imagen de su pueblo y su conocimiento milenario:

En verdad, nadie nos entiende. A fuerza de dolor nos hemos sentido penetradas de humanidad [...] La raza, de que tanto se exalta o se maldice, no ha desaparecido. [...] Esa raza se ha momificado; y la piedra que impreca o llora, es la misma raza de origen pitagórico que ha buscado refugio en la gravedad de nuestro hermetismo milenario.

Las piedras, observadoras de la historia, han presenciado el auge del imperio de los quechuas, la aparición de Cristo y del evangelio. La piedra se mantiene intacta, como «parábola de la naturaleza: entraña el silencio paradójico de la muerte y asume al mismo tiempo la sublime vitalidad del místico». El texto de Masis reivindica el valor de la naturaleza andina y de su historia; mediante su palabra sutil hace un llamado al artista para que reoriente su arte y otorgue valor a una sabiduría autóctona que es realmente milenaria. Además, la referencia a Cristo también introduce la dimensión colonial y mestiza, pero nunca condenando la mezcla de culturas, sino añadiendo valor a su historia.

Según César Vallejo (en «Los escollos de siempre», *Variedades*, núm. 1025, 22 octubre 1927), el fracaso de las doctrinas indigenistas se debe, no a la falta de buena voluntad del artista, o al tan común desdén por el indígena, sino a que muchas veces se carece de una auténtica sensibilidad aborigen. La voluntad, en esta discusión, carece de importancia: «La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista». De un plumazo elimina Vallejo toda discusión indigenista: lo único que da calidad y autenticidad a un texto es la expresión de la

sensibilidad: «Un arte, a base de sensibilidad indígena, así se busque en él fines cosmopolitas, se trate temas extranjeros y se emplee materiales estéticos igualmente advenedizos, frutece, por fuerza, en obra y emoción genuinamente aborígenes». Como explica López Lenci: «la voluntad indigenista es condición del fracaso de tales iniciativas en función de su carácter exterior y advenedizo, porque responde a una sensibilidad extranjera. Por oposición a ella, la sensibilidad indígena no es fruto de una imposición voluntaria sino un “acto inocente” y una fatalidad del creador artístico o político».⁴⁹ De manera parecida percibió esto Emilio Romero, quien en su texto «Líos de cholas» (*La Sierra*, núm. 30, Lima 1929) declara que el indigenista no hace arte indígena porque no vive como indígena ni conoce su psicología; se trata en definitiva de una defensa del cholo, que se presenta en el texto a la manera del mestizo, y seguimos estando en la legitimación del intelectual mestizo.

Frente a este problema, encontramos a otros autores que no se reconocen como indígenas pero que se autoproclaman voceros de sus reivindicaciones: el intelectual toma el papel de mediador entre el pasado glorioso y el futuro esperanzador, y se encarga de la reconstrucción de la nacionalidad, con la ilusión de conectar pasado y futuro para poder articular su identidad conflictiva. Buen ejemplo de ello podría ser la obra de Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, publicada en 1927, donde se reúnen varios de sus textos indigenistas, algunos relatos sobre mitos y memorias andinos, junto con artículos de otros autores. La obra de Valcárcel supone uno de los más bellos ejemplos de la literatura indigenista de la época, tanto por algunas de sus narraciones como porque en ella se materializan las encrucijadas que presentaba el debate y que asediaban a cualquier intelectual. *Tempestad en los Andes* quiere ser una defensa de la raza indígena futura: no reivindica la resurrección de la raza, sino su recreación, su reaparición novedosa; aunque la raza se occidentalice, siempre conservará su esencia. Sin embargo,

⁴⁹ López Lenci, *op. cit.*, p. 161.

Valcárcel no deja de mencionar, a lo largo de todo el texto, la necesidad de una moral que elimine los vicios y salve a la nación: «Solo una gran virtud personal; un titánico esfuerzo de moralidad puede salvarnos».⁵⁰ La moral es una de las condiciones de la decencia, y la decencia marca gran parte de los propósitos indigenistas, como veremos más adelante. Pero lo curioso es que nunca se especifica de qué moral se está hablando: ¿se trata, acaso, de una moral occidental? No parece que haya muchas otras opciones.

Volviendo al tema del mestizaje, veamos dos ejemplos significativos sobre la confusión e incoherencia de ciertas ideas. Si en un momento dado Valcárcel afirma que «el mestizaje de las culturas no produce sino deformidades», en otro momento de la misma obra, cuando se transcribe su conferencia leída en la Universidad de Arequipa, en enero de 1927, define al mestizo arequipeño como el «tipo racial por excelencia», exaltando la sobriedad y resistencia heredadas del inca y el espíritu aventurero del español.⁵¹ La encrucijada en que se encontraba el intelectual mestizo indigenista queda aquí plasmada con claridad meridiana: si por un lado se siente heredero de la cultura ancestral andina, por otro no se reconoce como indígena y los valores que defiende no pueden salir de la órbita occidental en que se ha educado. Finalmente Valcárcel encuentra su propia solución integradora, al insertarse en la élite intelectual que deberá «dirigir el movimiento andinista» y estará «integrada por elementos racial o espiritualmente afines al indio, identificados con él, pero con preparación amplísima». He aquí una definición de sí mismo.

⁵⁰ Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima: Editorial Universo, 1972, p. 105. La figura de Luis E. Valcárcel es una de las más complejas e interesantes del indigenismo peruano de los años veinte, pues nunca abandonó el firme propósito de «entender el sistema cognitivo andino en base a sus tradiciones y mitos»; de 1912 datan sus trabajos sobre la mitología andina, *Kon*, *Pachacamac*, *Uiracocha*, y de 1925 *De la vida Inkaica, algunas captaciones del espíritu que la animó y Del ayllu al Imperio*. Fueron trabajos reconocidos por críticos como Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, quienes redactaron el prólogo y el epílogo, respectivamente, para la primera edición de *Tempestad en los Andes*. Valcárcel escribía también, desde 1927, artículos para *La Sierra* de Lima, y *La Prensa* de Buenos Aires, sobre leyendas y cuentos andinos (en Deustua y Rénique, *op. cit.*, p. 72).

⁵¹ *Tempestad en los Andes, op. cit.*, pp. 107 y 119-120, respectivamente.

3. Costa y sierra

Como vimos en el primer capítulo, la dualidad costa-sierra fue una de las más explotadas por los autores de comienzos de siglo XX, como estandarte y defensa de los regionalismos, de las culturas que comenzaban a aflorar con voz propia en las zonas alejadas de la capital. Esta discusión toma especial importancia a la hora de hablar del indígena y del problema social que se estaba discutiendo, aunque ya sabemos que esta defensa del indígena se convierte a veces en un intento de legitimación de la nueva posición de los intelectuales de provincia.

Quizá sea, de nuevo, Luis E. Valcárcel quien con razones más encarnizadas y mesiánicas defendió la nueva supremacía de la sierra respecto a la costa. En su texto «Costa y sierra» (*La Sierra*, núm. 1, Lima, enero 1927)⁵² habla de una Lima femenina y de un Cuzco masculino: «En una sociología freudiana, estas dos regiones del Perú representarían los sexos. Femenidad la costa, masculinismo la sierra». De manera que en un discurso mitad profético mitad irónico, presenta una sierra fuerte, masculina y no solo capaz de total independencia respecto de la costa, sino que además representa el lugar en que ha de definirse a la nación: «La sierra es la nacionalidad». Otro manifiesto contundente a este respecto será el de Emilio Romero, en «El movimiento serranista» (*La Sierra*, núm. 10, Lima octubre 1927), donde se establece la responsabilidad que el intelectual serrano debe asumir al construir su discurso artístico, y donde culpa a los hombres de la costa por haber dirigido históricamente el pensamiento y la actividad nacional de manera irresponsable. Sin embargo, es característico de este texto el dejar atrás las

⁵² López Lenci afirma que este texto fue publicado por primera vez en la revista cuzqueña *La Sierra* (que no debe confundirse con la limeña, aparecida en 1927), en el número 10, septiembre de 1925. Valcárcel fue cofundador de la revista cuzqueña, y su texto fue reproducido más tarde en *Tempestad en los Andes* y en *La Sierra* limeña, de donde ahora lo sacamos.

viejas rencillas entre costa y sierra, e insistir en el trabajo, el estudio y la acción, que deben caracterizar al movimiento serranista. Dicho movimiento se resume en «la acción unánime de todos los pobladores de la sierra que piden nuevos caminos, que claman por lo nuevo»; y obviamente, la labor del intelectual serrano será la de «traducir esa nueva vibración» y «señalar rumbos de paz y amor».

Se podrían citar muchos textos, y sobre todo en una publicación como *La Sierra* — paradójicamente limeña—, que defendieron la primacía de la costa sobre la sierra, pero la idea forma parte, como hemos repetido varias veces, del afán de legitimación de una clase social emergente.⁵³ En un país en el que la capital —fundada por los conquistadores— regía los cambios nacionales y situaba el baremo de los movimientos culturales y sociales a voluntad, es lógico que con los cambios políticos que supuso el gobierno de Leguía surgieran nuevos intelectuales que se planteasen la razón y el derecho de esa primacía, exigiendo su lugar y reivindicando su propia capacidad crítica. Puede resultar esclarecedora la siguiente cita tomada de un texto de Manuel E. Villaizán: «Para el serrano de hoy, ya no es Lima la Meca de sus aspiraciones [...]. Hoy se va formando en la conciencia colectiva de los pueblos del Ande, un nuevo espíritu regionalista, con fuerza propia, capaz de desarrollarse independientemente de la Capital» (en «Alma serrana», *La Sierra*, núm. 2, Lima, febrero 1927).

Sin embargo, César A. Rodríguez, en una entrevista publicada de nuevo en *La Sierra* (núm. 6, Lima, junio 1927), se muestra muy escéptico con el movimiento intelectual arequipeño y critica duramente a sus intelectuales, que carecen de cultura y ponen sobre la mesa un panorama desconsolador. «Nosotros los serranos no podemos dominar bien el castellano, por sencillas razones raciales, que nos demuestran que esa lengua no es la nuestra, sigue siendo

⁵³ Como afirma Federico G. More en su «Idearium andino» (*Kuntur*, núm. 1, Cuzco, octubre 1927), «ser peruano es sinónimo de ser antilimeño; ser limeño es antítesis de ser americano». Otro texto donde se propone dar la espalda a Lima será el de Román Saavedra, «Beligerancia serrana» (*Kuntur*, núm. 2, Cuzco, enero 1928).

extranjera y esclavizadora». Esta manera de identificarse con el nativo indígena —«el problema indígena, es decir, nuestro problema»— no es exclusiva de César A. Rodríguez. Lo vemos en muchos textos de la época, pero quizá el más significativo, por polémico, fue el ensayo «Nosotros los indios...», de J. A. Escalante (*La Prensa*, 3 febrero 1927), incluido en *La polémica del indigenismo*, de la que hablaremos en la siguiente sección.⁵⁴ Escalante no tuvo reparos a la hora de criticar al indianismo de moda, situándose, en tanto sujeto emisor, como indio autóctono y descalificando el desconocimiento de los autores indigenistas, carentes de la capacidad y el derecho para redimir a la raza indígena: «está de moda hablar del indio y compadecerlo, con insultante piedad, sin tomarse el trabajo de conocernos, ni menos estudiarnos en nuestro propio medio». Esta manera de incluirse dentro del ‘problema indígena’, de asumir un rol protagónico en el debate, no responde sino a la convicción de estar realmente llevando a cabo un papel central: efectivamente, el intelectual mestizo, el provinciano letrado —en este caso, además, terrateniente— es el verdadero protagonista del debate, pero no en tanto indígena, sino en tanto construcción *ad hoc* que se define autóctona y busca su propia legitimación social. De nuevo, se reivindica un pasado incaico, pero no se considera a los campesinos quechuas contemporáneos como herederos de esa cultura.

La otra cara de la misma moneda está constituida por aquellos autores que asumen su condición no indígena pero que se auto-legitiman como representantes de la raza, con un papel imprescindible para llevar a cabo la revolución. Como ya hemos mencionado, Luis E. Valcárcel

⁵⁴ Lauer señala (*Andes imaginarios*, *op. cit.*, nota al pie núm. 64, p. 61) que el texto de Escalante supone «la mejor descripción de lo que podría ser la autopercepción de un intelectual indigenista». Cabe añadir que José Ángel Escalante dirigía el diario cusqueño *El Comercio*, caracterizado por «una dinámica ciertamente contradictoria»; en 1923 Escalante se convierte en incondicional del leguismo, y ello motiva la renuncia de algunos de los redactores de *El Comercio*, entre los que se encontraba Luis E. Valcárcel (en Deustua y Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, *op.cit.*, p. 73). Tal vez la ambigüedad de Escalante y de su periódico se deba a que él mismo era un terrateniente de la provincia de Acomayo, como cuenta Marisol de la Cadena en su artículo «Decencia y cultura política: Los indigenistas del Cuzco en los años veinte», en *Revista Andina*, núm. 1, año 12 (julio 1994), 79-136.

se definía como un obrero intelectual, el dirigente que debe colaborar con «la huelga general del proletariado andino»; es indispensable la existencia de una élite intelectual que dirija el movimiento andinista y que se identifique y sea afín al indio, pero con una preparación adecuada: «sin ser indios predicamos un quinto evangelio inkaísta» (en «El problema indígena», *Amauta*, núm. 5, enero 1927). Esta misma actitud fue tomada, tal y como lo señaló Cynthia Vich, por los integrantes del grupo Orkopata, como se puede apreciar en muchos de los textos del *Boletín Titikaka*. De hecho, «el indigenismo nunca transmitió la voz del indígena marginado, ni siquiera de manera indirecta. Si en términos geopolíticos se podía decir que la sierra habló, hay que tener en cuenta que quien lo hizo fue el mestizo. En este aspecto, el *Boletín [Titikaka]* no ocultó el cierto nivel de *ajenidad* que le producía el mundo indígena».⁵⁵ Esta *ajenidad* se percibe también en otras revistas como *La sierra*, y muchas veces produce admiración por el indio e incluso constituye un signo de la superioridad del indígena. La distancia entre quien escribe y sobre quien se escribe no le quita, sin embargo, su legitimidad al discurso reivindicativo: el indigenismo vanguardista consiguió situar al indígena en el centro de la discusión sobre la identidad nacional, como un eje primordial a la hora de definir la nación.

Aunque su artículo puede resultar por momentos radical, no deja de sorprender el análisis que Marisol de la Cadena realiza sobre la vida privada de los indigenistas y sus esferas de interacción social. Según ella, los indigenistas cuzqueños, entre los que se menciona a Luis E. Valcárcel, Luis Felipe Aguilar o Velasco Aragón, formaban parte de la élite social —aunque no eran aristócratas— y nunca llegaron a rechazar los lazos de parentesco e interés característicos de la endogamia de las clases altas. ¿Contra quiénes luchaban estos indigenistas? Según De la Cadena, se luchaba contra el gamonal, el falso terrateniente, el mestizo bruto y poderoso enriquecido por caminos indecorosos. La diferencia entre gamonal y hacendado es que este, por

⁵⁵ Vich, *op. cit.*, p. 79.

su educación y por su moral innata (es decir, por su «decencia») no necesitaba explotar al indio ni tratarle mal, mientras que el gamonal, indecente y mal educado, abusaba del indio para enriquecerse. Por eso los indigenistas «se preocuparon» por la situación del indígena y condenaron la indiofobia «como un producto de la ignorancia de la plebe, de los intelectuales limeños y de los políticos cuzqueños del retrógrado Partido Civilista».⁵⁶ De ahí la defensa, como punto de partida, de la educación del indígena, para lograr el progreso regional y como arma contra el gamonalismo, y de ahí también el rechazo al intelectual limeño, que metía en un mismo saco al gamonal y al hacendado, ambos igualmente ignorantes y explotadores del indio.

4. Críticas al indigenismo: la polémica y el problema de la tierra

Ya hemos mencionado la compilación realizada por Manuel Aquézolo Castro, en donde se reúnen los textos más significativos de la polémica del indigenismo, que se desarrolló en el año 1927, y cuyos principales protagonistas fueron Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. La aparición del indigenismo se percibió, según Mirko Lauer, como un proceso determinado históricamente, ya que el indígena representaba lo verdaderamente autóctono en la historia nacional. El desarrollo de esta idea tuvo su primer momento de espontaneidad, cuando convenía aceptar el indigenismo no como una negación de lo criollo, sino como un buen motivo para alimentar el objetivo nacionalista del criollo, y al mismo tiempo permitía integrarse de una manera u otra en el proceso de modernización. Después de este primer momento espontáneo,

⁵⁶ Marisol de la Cadena, art. cit., p. 116. La autora afirma que fue la noción de «decencia» el que permeó todo el indigenismo cuzqueño de la época; ¿en qué consiste este concepto? La decencia viene marcada en la población según el status económico, el nivel de educación y la moralidad (que en las clases altas suele y debe ser innata). «En la década de los años veinte, la “decencia” fue la noción fundacional de etnicidad. Ser mestizo o blanco en relación a otro, dependía del “nivel de decencia” de una persona en relación a otra» (p. 80); de modo que el intelectual indigenista quiso ayudar al indígena para preservar las jerarquías que le parecían legítimas, por un ideal de justicia que tiene su punto de partida en esa misma decencia y sin abandonar nunca la idea de la superioridad cultural urbana.

surgió la famosa polémica, donde los autores se plantearon si era legítimo que quienes no eran propiamente indígenas tomaran las riendas del tema indígena. Es decir, se planteó una discusión sobre la novedad antes de que esta fuese definitivamente asumida. Lo curioso de esta polémica es que abordó una discusión que no se concebía a sí misma como cultural, de modo que autores pertenecientes a las esferas intelectuales y artísticas se encontraron discutiendo sobre un problema que iba más allá, que daba un soplo de aire fresco a la discusión política sobre el tema.

Mariátegui sabía que la discusión sobre el indio no provenía del indio mismo; y, añade Lauer, «tampoco iba hacia él». Las obras indigenistas son creadas por mestizos: pero algunos de estos autores eran conscientes de ello; por eso no existía la obligación de ser totalmente verista frente a lo autóctono. De ello se deduce que esta «reivindicación de lo autóctono significa más o menos una invitación a aceptar lo indígena en la cultura como una visión construida».⁵⁷ Y así fue como sucedió, efectivamente. Pero debemos señalar que si bien la representación del indio no es obligatoriamente verista, sí hay una marca identitaria en las obras de los indigenistas, y es que quienes se están representando en esas obras son ellos mismos, y ahí sí con total veracidad.

¿Cuál es entonces la discusión que causa la polémica? Según Aquézolo fue el texto «Batiburrillo indigenista» (*Mundial*, núm. 349, Lima, 18 febrero 1927), de Luis Alberto Sánchez, el que prendió la chispa del enfrentamiento. Sánchez llama la atención sobre las incoherencias de los «seudo-indigenistas», aquellos que pretenden solucionar la vida del indígena tratándole con paternalismo y compasión:

⁵⁷ Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, op. cit., pp. 49-50. Mariátegui así lo asume en sus textos titulados «El indigenismo en la literatura nacional I, II y III» (*Mundial*, núm. 345, 346 y 347, enero-febrero 1927), donde afirma que la literatura indigenista todavía es producida por mestizos, que no dan una visión verista del indio, sino que lo idealizan y estilizan; esa es la causa de que se llame literatura indigenista y no indígena, y afirma que esta llegará cuando los indios «estén en grado de producirla».

De un lado se levanta la bandera del indigenismo; por tanto se lanza a los vientos la necesidad inaplazable de ir hacia el indio, de arrancarle de sus cordilleras y darle civilización, para convertirle en soldado de una nueva causa. De otro lado, se acepta y se defiende a los que echan sobre el indio las taras más dolorosas e irremediables del mundo.

Lo más característico del texto de Sánchez es que sitúa estas incongruencias en la línea del pensamiento colonial, en el que por un lado se redactaban leyes en defensa del indio y por otro se le oprimía sin piedad. Una dicotomía que asume al indígena como objeto manipulable con necesidad de protección. Frente a esta crítica, Mariátegui escribe su «Intermezzo polémico» (*Mundial*, núm. 350, Lima, 25 febrero 1927), matizando que no se puede exigir coherencia en un debate recién abierto, un debate que todavía no ha llegado a ser un programa definido ni aceptado. Mariátegui excusa así la cabida que da *Amauta* a todo tipo de textos: porque su revista pretende ser tribuna de debate y no púlpito dogmático. Justamente eso le reprochará Sánchez en el siguiente texto concerniente a la polémica («Respuesta a José Carlos Mariátegui», *Mundial*, núm. 351, Lima, 4 marzo 1927), en el que tacha a Mariátegui de predicador y le exige soluciones: «no se trata de lamentarse ni de enaltecer a la raza indígena, ni de repetir conceptos buenos para el tiempo del padre Las Casas», sino de pasar a la acción, explicando los modos de operar ante el problema. La otra denuncia de Sánchez es la referente a la exclusión de razas, al separatismo de regiones: no debe fomentarse el odio de los pueblos, sino que se deben reunir todas las razas para reivindicar una sola nacionalidad.

Es en respuesta a este texto cuando Mariátegui explica su idea de «un Perú integral», que no debe ser ni colonial ni incaico, y donde constata «la dualidad nacida de la conquista para afirmar la necesidad histórica de resolverla» (en «Réplica a Luis Alberto Sánchez», *Mundial*, núm. 352, Lima, 11 marzo 1927). La principal acción que se debe llevar a cabo es la eliminación

del feudalismo y con ella la del latifundio y la servidumbre —ideas sobre las que volverá en «El problema de la tierra I, II y III», incluido en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928—. El problema del Perú es que todavía se mantiene la esclavitud: no puede haber una reivindicación de los trabajadores, porque los indígenas campesinos todavía son siervos, y no obreros. Por ello el debate no debe olvidar al indio, y no para excluir y separar razas, sino porque la presencia del indígena es mayoritaria en la nación, y su existencia y manera de vivir sí se diferencian de las del resto de sus habitantes: el indio es todavía esclavo.

Aunque no está incluido en el libro *La polémica del indigenismo*, hay un texto de Manuel E. Villaizán titulado «Los payasos del periodismo» (en *La Sierra*, núm. 8, Lima, agosto 1927) que alude claramente a dicha polémica y critica a quienes «hablan con la voz engolada y el gesto solemne, sobre el problema del indio, cuando a nuestro aborígen apenas le conocen por caricatura». Villaizán descalifica a todo intelectual que se atreva a hablar del indio y de la solución a «su problema» sin antes haberse informado sobre la verdadera situación; tacha de analfabetos y oportunistas a los periodistas que llenan las páginas de los diarios traficando con indigenismo y socialismo sin comprender esas palabras. Porque «para discutir tópicos tan importantes es menester estudiar al indio en su propio terreno; es necesario acercarse a él con amor y con cariño, es necesario ir a convivir en el Ayllu, en los míseros pueblos del Ande».

Óscar E. Rozas, en «El problema indígena» (*Kuntur*, núm. 2, Cuzco, enero 1928), se suma a la crítica de tanta palabrería sobre la cuestión indígena, que debe centrarse en el problema de la tierra: el ‘problema indígena’ es un problema económico que tiene que ver con la tierra, y se debe pasar a la acción. Esta iniciativa ya había sido tomada por José Carlos Mariátegui en varios de sus textos. Por ejemplo en «El problema primario del Perú» (*Mundial*, 9 diciembre 1924 [número especial por el centenario de la batalla de Ayacucho]) ya había condenado la

servidumbre y la miseria del indio como el motivo más urgente para cambiar la nación. Según Mariátegui, el indio es la base del país y él mismo debe tomar conciencia de su situación para llevar a cabo el cambio. En términos similares habla Abelardo Solís en su artículo «Contra algunos ismos» (*Amauta*, núm. 26, septiembre-octubre 1929), con una crítica feroz a los caciques mestizos que hablan de indigenismo como si existiese una raza indígena de sangre pura, y propone el término «indologismo» para referirse al mestizaje. Según Solís, no se puede hablar de problemas sociales en el Perú únicamente en términos étnicos ni geográficos, y por ello condena también el término «andinismo», así como otros ismos de moda. Ya el editorial del primer número de la revista *Kuntur* (octubre 1927) había condenado «la hecatombe de la raza india, llevada sistemáticamente a cabo por los sátrapas de estas tierras», en una denuncia que propone la palabra como un primer medio para conseguir ciertos fines, pero la acción como medio definitivo.

Lo que debe quedar claro en esta sección es que la polémica del indigenismo, surgida, como dice Lauer, a continuación de su aparición espontánea y tras varios textos indigenistas que se unieron alegremente a la causa, tuvo gran importancia para la definición y aprobación del término, así como para asumir sus postulados. La polémica supuso, de alguna manera, un punto de inflexión en la discusión sobre la nacionalidad. Muy pocos intelectuales dejaron de participar en la acotación del movimiento, que finalmente desembocó en un caos parecido al de su aparición, pero con ciertas ideas claras, sobre todo para Mariátegui, que si bien ya había defendido el protagonismo del problema de la tierra, deja clara ahora su vinculación socialista y la dimensión política que para él acarrea esta discusión; la polémica le permitió perfilar su programa estético-político. Aunque Lauer insiste en separar el indigenismo cultural (‘indigenismo-2’) del indigenismo político, queda claro que esta discusión sirvió para insuflar

aires nuevos al movimiento político y también permitió al campo cultural emergente definirse dentro de estos nuevos postulados.

Según Horst Nitschack, Mariátegui y Sánchez representan dos concepciones opuestas de la sociedad peruana de los años veinte. Si para Mariátegui «la pregunta central y aún no resuelta acerca de la sociedad peruana es la cuestión del indio como problema social de integración», para Sánchez «el Perú es ya una sociedad mestiza, tanto en lo racial como en lo cultural»,⁵⁸ y por lo tanto el debate sobre la mezcla se resolvió desde los primeros contactos entre españoles e indios. Para ambos, sin embargo, el referente del cosmopolitismo y la cultura europea está presente en todo momento del debate, pues si Mariátegui defiende el aprendizaje europeo como básico para su adaptación a la realidad peruana —en «El indigenismo en la literatura nacional I, II y III», *Mundial*, núm. 345, 346 y 347, enero-febrero 1927—, Sánchez considera que el mismo concepto de indigenismo ha sido importado de Europa, de la imagen de «bon sauvage», y no surgió como un movimiento característicamente peruano.

¿Qué buscan entonces los escritores peruanos en sus textos de los años veinte? ¿Cuál es finalmente el objetivo de la escritura? ¿Qué papel desempeñan los autores en la expresión de ese objetivo? En este capítulo hemos intentado dar respuesta a estas preguntas. Si de lo que se trata es de buscar la expresión misma de la modernidad, los textos constituyen a un tiempo esa misma búsqueda y el conflicto que esta genera; los textos *son* la búsqueda y el conflicto. Y así los autores son observadores y ‘cronistas’ tanto como agentes del mismo proceso, mientras que sus

⁵⁸ Horst Nitschack, «El indigenismo como condición para una literatura nacional. El ejemplo del Perú en la década de los años 20», en *Lexis*, vol. XIV, núm. 2 (1990, 221-239), p. 236.

textos ponen en escena, ‘performan’ la modernidad. Algo parecido podría afirmarse de la búsqueda de la identidad: la composición de los textos analizados se inserta en el cruce de diversas temporalidades (modernidad, tradición, y la [re]creación de ambas) y en el intento de integrarlas: la identidad es el espacio deseado en el que eso debe suceder.

Hasta ahora hemos intentado vislumbrar si efectivamente los autores peruanos supieron adaptar el arte vanguardista a las estructuras tradicionales heredadas, tantas veces impenetrables y anquilosadas. El debate entre la integración o la destrucción de las culturas tradicionales — analizado tanto en la sección «Pasado vs. Presente / Futuro» como en la «Vanguardia indigenista»— es un buen ejemplo de que existía cierta conciencia de englobar las intersecciones temporales en un solo proyecto modernizador, que permitiese al país definir una identidad e insertarse en el avance socioeconómico mundial. Según García Canclini, la heterogeneidad multitemporal que caracteriza a la cultura moderna (y en especial en Latinoamérica) se debe a que la modernización no siempre sustituyó a las matrices tradicionales por la imposición definitiva de un sistema capitalista industrial, sino que ambos aspectos convivieron (han convivido) durante años. En el Perú de comienzos del siglo XX se va imponiendo una estructura económica capitalista que no se corresponde con el sistema social oligárquico, casi latifundista, que impera; este es uno de esos cruces temporales.

Los pintores indigenistas hacían frente a estas cuestiones pintando al hombre de los Andes, no por identificación con el folclor, sino por el afán de ubicar lo nacional en un contexto artístico moderno. Lo que finalmente consiguen es construir «un personaje autóctono entendible desde lo criollo» y, de esta manera, desde la poesía indigenista se quisieron «transmitir sentimientos vanguardistas del campesinado, como testimonio de supervivencia y de modernidad». La cultura criolla crea una mirada supuestamente autóctona, donde en realidad se ve reflejada la propia

mirada criolla, porque ella es el punto de partida y el de llegada, y recorre así un camino de ida y vuelta, como si mirara un espejo. Es el proceso de codificación, la «elevación a la categoría de símbolo» que permite al criollo valorar la belleza andina. De modo que la identidad que se plasma ahí no es la del indígena, sino la del criollo.⁵⁹ Y si fuese posible definir la identidad, si por un momento pudiésemos prescindir del conjunto de factores históricos, políticos y sociales que niegan un conjunto nacional homogéneo, entonces afirmaríamos que la búsqueda es la identidad de esa clase social. Por eso su identidad, la manera como ellos mismos se entendían, y la visión histórico-social desde la que hoy se observa ese proceso, se sustentan siempre sobre una carencia: la de lo que «pudo haber sido y no fue».⁶⁰

El indigenismo cultural no es ni una búsqueda genuina ni una labor inútil, sino que se inserta dentro de las trampas de la modernidad, pues supone un verdadero desencuentro entre el tema de lo autóctono y quienes promovieron su rescate. He aquí la aporía de la que hablábamos en la introducción al indigenismo. A pesar de ello, lo que sí consiguió este movimiento fue la consideración nueva del hombre andino, su pequeña inserción en la cultura dominante, aunque fuese nada más que como ‘objeto’ que debía reivindicarse. Lauer señala que es con los indigenistas cuando la figura del hombre andino comienza a sufrir cambios en la pintura: se

⁵⁹ Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, op. cit., pp. 24-25. En la nota al pie, Lauer explica que las figuras de los cuadros indigenistas muchas veces miran al espectador «como si hubieran hecho un alto en su existencia para posar con la mirada clavada frente a ellos», y es en este proceso cuando «la cultura criolla se devuelve su propia mirada: el lenguaje común que funciona como un puente es el de la cultura occidental aclimatada».

⁶⁰ Magdalena Chocano, «Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana», *Márgenes* 1/2 (1987), 43-60; citado en William Rowe, «De la oclusión de la lectura en los estudios culturales: las continuidades del indigenismo en el Perú», en *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (ed.), Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2002 (2.^a ed.; 1.^a ed. Santiago de Chile, 2000), 529-536.

percibe ya «su ingreso a un incipiente entorno social, a menudo deformado por el bucolismo, el heroísmo o el patetismo»; pero es entonces cuando el tema comienza a cobrar vida.⁶¹

Sin embargo, Deustua y Rénique preguntan:

¿hasta qué punto puede ocurrir una reforma en lo cultural sin alterar sustancialmente la forma en que está organizada la estructura económica y social del país?; o mejor, en otras palabras, ¿hasta qué punto podía haber una ruptura conceptual o ideológica sin una revolución económica o social? En todo caso esta ruptura ideológica no podría haber continuado si es que no se transformaban radicalmente las bases de la producción social en el Perú.⁶²

Entonces la cuestión es la siguiente: ¿se transformaron esas bases de producción social? ¿Consiguió el indigenismo cultural cambiar algo de las estructuras sociales imperantes contra las que se supone que luchaba? ¿Se insertó o fue correlativo a las denuncias del indigenismo político de esos años? La conclusión de Lauer será que el indigenismo-2 forma parte no de los movimientos políticos indígenas de la época, sino del desarrollo de la cultura criolla durante los primeros decenios del s. XX en el Perú; es decir, supuso una «reacción contraria» más que un complemento al indigenismo político. Si definitivamente no se trató de una redención de lo autóctono, sino de «un desplazamiento de la cultura criolla hacia un tema de su periferia», entonces queda claro que el indigenismo de los textos analizados no consiguió esa ruptura

⁶¹ Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, *op. cit.*, p. 111. Es curioso notar cómo el discurso de Lauer sobre el indigenismo se ha ido radicalizando con los años. Si en la *Introducción a la pintura peruana del s. XX* (1976) defiende que el indigenismo sirvió por lo menos para introducir y dar algo de protagonismo a la figura del indígena, en *Andes imaginarios* (1997) la confianza en el indigenismo-2 o indigenismo cultural decae, y se acusa a los intelectuales indigenistas de un desconocimiento total del indígena, y de buscar ante todo su propia justificación social. A mi modo de ver, ambas teorías son compatibles e incluso se complementan: si por un lado el indigenismo no dejó de perseguir sus propios intereses sociales —y Lauer nunca ha dejado de notar esto, aunque en sus últimos textos la crítica se haga más violenta—, por otro es innegable que lograron dar un papel protagónico al indígena, aunque este no fuese precisamente el de sujeto agente.

⁶² Deustua y Rénique, *op. cit.*, p. 15.

ideológica que le hubiese permitido estabilidad y permanencia, como correlato cultural de una supuesta revolución económica y social. Finalmente, «el indigenismo-2 no puede ser visto como una de las ramas del proceso de aceptación peruana de la modernización, sino más bien una reacción ante él».⁶³ Volvemos al concepto de *reversión* aunque, como hemos expresado antes, el proceso de modernización existe, está ahí, y el indigenismo no es más que uno de sus síntomas. Los intelectuales peruanos de los años veinte comenzaron a ver ese cruce de diversas temporalidades, y el contenido de los textos, tanto como su existencia misma, dan cuenta de los cambios perceptivos que sufrió el arte; en ello podemos leer una sutil y quizá inconsciente asimilación de los procesos que la modernidad estaba trayendo a la cultura peruana.

El rechazo de Lauer frente a la históricamente asumida reivindicación del indigenismo-2 es similar al discurso de Marisol de la Cadena, según el cual la defensa del indio constituye una manera más de perpetuar la moralidad, la educación y la decencia que caracterizaban a las élites en sus relaciones sociales y en su aparente superioridad étnica.

Como resultado de la influencia de la noción cotidiana de decencia, antes que proteger a los indios, el indigenismo llegó a ser un pilar de la defensa de los caballeros cuzqueños, incluidos aquellos hacendados contra los cuales los mismos indios estaban luchando. De esta forma, el indigenismo perdió su potencial modernizador y, en cambio, sustentó a una aristocracia provinciana quimérica que hacía tiempo había desaparecido.⁶⁴

Los indigenistas cuzqueños no fueron capaces de conformar la burguesía local necesaria para llevar a cabo los cambios que ellos mismos deseaban, e impidieron así el desarrollo del contenido modernizador de su propuesta. Las revueltas campesinas de los años 1919-1923 en el

⁶³ Lauer, *Introducción a la pintura peruana*, op. cit., pp. 108-109.

⁶⁴ Marisol de la Cadena, art. cit., p. 118.

sur andino conmocionaron a muchos de los intelectuales indigenistas. Si bien habían defendido un proyecto modernizador basado en la crítica al atraso económico, al sistema feudal de las haciendas y a la falta de tecnología que impedía el progreso, cuando surgieron estas rebeliones quedó clara la incapacidad y el desinterés de los intelectuales para manejarlas: «Su propio proyecto “nacionalista” y “progresista” de construir una nación moderna fue cuestionado por las implicancias de la constitución del latifundio». No olvidemos que muchos de los indigenistas cuzqueños provenían de familias terratenientes e incluso habían pertenecido, hasta 1920, a la generación de intelectuales «oligárquicos» compuesta, entre otros, por Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde o Javier Prado.⁶⁵

No entraremos ahora en los problemas concretos de cada provincia de la sierra peruana, como Cuzco o Puno,⁶⁶ pues basta con afirmar que la figura reivindicada —y reivindicativa— por excelencia fue la del integrante de la clase media emergente, que quiso legitimar su propia posición como productor los textos vanguardistas e indigenistas. Sin embargo, estos textos contribuyen a la creación de un espacio propio: lo que definitivamente se está creando es el lugar en que los autores se sitúan, desde donde hablan: un nuevo espacio social sin precedentes en la cultura peruana. Tanto si el nuevo intelectual se sitúa frente a la tradición con rechazo como si lo hace con admiración, ambas posturas contribuirán a su reinención: la de la tradición y la de sí mismos. De igual manera crean un código para entrar en el paisaje andino (tanto en su acceso vanguardista como en la entrada indigenista), para convertirlo en familiar aun sintiéndolo ajeno: porque el indigenista no es indígena.

⁶⁵ Yazmín López Lenci, «La creación de la nación peruana en las revistas», art. cit., p. 705.

⁶⁶ Para un análisis de la situación socio-cultural concreta del Puno de comienzos de siglo, véase Ulises Juan Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.

CAPÍTULO 3. LA TRAYECTORIA DE CÉSAR VALLEJO EN LOS AÑOS VEINTE

Este trabajo estudia los textos manifiestos que dieron forma a la vanguardia peruana de los años veinte y cuyo nacimiento, a su vez, fue posible gracias a ciertos cambios en la sociedad y cultura de la época. Si en el capítulo anterior trazamos un mapa de los textos más significativos de la década, que desarrollaron las discusiones estéticas, en el presente capítulo sintetizaremos los problemas a los que se enfrentaron los intelectuales y nos centraremos en el trayecto individual de César Vallejo. Es cierto que hemos aludido ya a algunas de las aportaciones más significativas del poeta en el contexto de las discusiones vanguardistas, pero merece la pena entrar a sus crónicas y artículos periodísticos para leer su obra desde una perspectiva diferente. Una vez establecidos los términos de la discusión de los textos de los años veinte, llega el momento de acotar el campo al autor central de esta tesis.

Dentro de las claves de la vanguardia peruana, el punto quizá más obvio, aunque el menos explicitado, es el intento de *legitimación artística*, la búsqueda y creación de un lugar desde el que el nuevo emisor (clase media emergente) pueda situarse y hablar; este intento de legitimación suele enmarcarse en cánones concretos que responden a una cierta dependencia del modelo metropolitano. Otro de los puntos a los que más hemos aludido es la *búsqueda de una identidad* que abarque todos o casi todos los aspectos de lo nacional; esta búsqueda se puede llevar a cabo, como hemos visto, desde perspectivas estético-vanguardistas innovadoras hasta propuestas indigenistas socialmente más abarcadoras. Tal y como señala la crítica argentina Fernanda Beigel, una de las marcas identificatorias de más peso en el proceso de caracterización de la nueva generación de los años veinte (en Latinoamérica) fue la toma de conciencia crítica ante el imperialismo estadounidense. Esta marca no se desarrolló como producto aislado de la

maduración individual en determinados intelectuales, sino que «los procesos de identificación social, las nuevas visiones acerca del imperialismo y la posibilidad de imaginar otro Perú fueron el resultado de la dinámica de las transformaciones operadas en distintos campos de la vida peruana».

Aníbal Quijano ha explicado cómo afectó socialmente la inserción del capitalismo monopolista en una sociedad casi plenamente precapitalista. Al entrar el capital estadounidense, la cohesión política de la clase dominante en el Perú se rompió, pues los grupos que aspiraban al poder tuvieron que atacar la hegemonía anterior, con un afán en apariencia anti-oligárquico, pero que respondía en realidad a los intereses propios de la burguesía emergente; es así como el oncenio de Leguía inaugura una nueva estructura productiva caracterizada por la demagogia y el debilitamiento frente a la economía extranjera, pues introduce relaciones de producción capitalista en un ambiente precapitalista: «El significado histórico del gobierno de Leguía tiene que ver con la liquidación de los grupos políticos más tradicionales ligados al civilismo, mediante la sumisión a los requerimientos del imperialismo norteamericano».¹

Ya sabemos que las vanguardias latinoamericanas no surgen como copia o imitación de las europeas, porque el mismo punto de partida no es viable en sociedades tan radicalmente diversas. El hecho de que en el Perú ni la burguesía ni la institución-arte estuviesen desarrolladas de la misma manera que en Europa, crea desde el comienzo una necesidad del arte nuevo caracterizada por parámetros diversos, e impide la copia o imitación (como a veces se ha pretendido) del arte nuevo llegado de fuera; a este proceso lo hemos denominado *resemantización de la vanguardia*. Quizá el término resulte confuso porque insinúa una

¹ Esta cita y la anterior en Fernanda Beigel, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina* (Buenos Aires: Biblos, 2006), pp. 142-143. Véase también Aníbal Quijano, *Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú: 1890-1930. El Perú en la crisis de los años 30*. Lima: Mosca Azul Editores, 1978.

reformulación de algo que viene de fuera; pero es efectivamente el desarrollo del capitalismo lo que crea en las sociedades occidentales el revulsivo cultural. Como vimos en el capítulo primero, en los países latinoamericanos el imperialismo de finales del siglo XIX impone un capitalismo feroz que suele manifestarse como un tipo de neocolonialismo latifundista. De manera que el imperialismo produce nuevas realidades socio-económicas que los países explotados tendrán que digerir (recuérdese la respuesta de los antropófagos brasileños) y adaptar a sus propias realidades nacionales. Por ello utilizamos el concepto de *resemantización*, no para referirnos a algún tipo de imitación cultural, sino para denominar ese proceso de asimilación al sistema económico capitalista, con todo lo que cultural y socialmente conlleva.

Otro de los problemas tratados en el capítulo anterior y que retomaremos en el presente es la cuestión del indigenismo. Este tema debe asociarse, en los textos de Vallejo, a la discusión sobre una identidad y una sensibilidad auténticamente americanas, alejándose del intelectual como *representante* del indígena. Ya hemos mencionado que el criollismo del siglo XIX había perpetuado la dependencia entre el campo cultural y el poder político, pues el intelectual producía modelos ideológicos acordes con el sistema de poder. El punto de partida estaba constituido por un esquematismo propio del positivismo que daba por sentada una cierta homogeneidad socio-cultural. Será la crisis de la oligarquía la que permita al intelectual emergente volver su mirada hacia los signos típicos de lo nacional, y es entonces cuando aparece con mayor fuerza la conciencia sobre la heterogeneidad cultural del país. Como ya vimos, en cierta medida la integración de las culturas subalternas conlleva un «vaciamiento cultural de los seres humanos que las representan», lo cual nos coloca «frente a la escisión entre la producción literaria y el referente»; sin embargo, ya sabemos que estas contradicciones son propias tanto del criollismo como del posterior indigenismo, y según William Rowe, se relacionan con los

modelos de racionalidad social que manejan. De cualquier modo, cabe destacar que el interés por el criollismo radica en que es un paradigma cultural propiamente americano, no inspirado en la historia literaria europea, de la misma manera que lo será el indigenismo, heredero de los problemas que produce «la fractura entre el mundo representado, el del referente, y el mundo que produce y consume la representación (la sociedad capitalina)».² Esta fractura es una constante de la literatura latinoamericana que se inaugura con las crónicas coloniales y llega a su límite con el indigenismo, cuyo origen discursivo, como apunta Cornejo Polar, está en esas mismas crónicas del Nuevo Mundo. De manera que «la producción indigenista se instala en el cruce de dos culturas y de dos sociedades» y su caracterización como literatura heterogénea quiere evidenciar que se trata de una «producción discursivo-imaginaria encabalgada entre dos universos socioculturales distintos». Cornejo Polar resume así la producción de literatura indigenista:

las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura del español, las convenciones artísticas de raíz europea, etc.) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda la nacionalidad, etc.) para interpretar y comprender (según se trate de la producción o de la recepción) la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quechua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor del indigenismo.³

En esta misma línea, cabe recordar cómo el autor indigenista se siente *traductor* o *representante* de una cultura que supuestamente conoce (y de hecho pertenece al género

² William Rowe, «El criollismo», en *América Latina. Palavra, literatura e cultura* (Ana Pizarro [org.], São Paulo: Editora da Unicamp, 1994), vol. 2, pp. 708 y 716).

³ Antonio Cornejo Polar, «El indigenismo andino», en *ibid.*, vol. 2, pp. 721-722.

indigenista el afán del autor por garantizar que efectivamente conoce bien ese mundo), de la misma manera que su traducción será fiel al mundo representado. Aquí entra la fractura de la que hablábamos. Sin embargo, no debemos dejarnos llevar, como señala Cornejo Polar, por el usual error de la crítica que considera al autor indigenista como simple e incluso ingenuo, por pretender ser testigo o protagonista de sus relatos. El indigenismo se inscribe en estructuras históricas profundamente complejas, y no solo pertenece a una coyuntura circunstancial. La sociedad que lo ve nacer se caracteriza por la disgregación, por la extrema complejidad de sus diferencias internas, tanto étnicas como clasistas, y por la presencia constante de un *otro*, que pertenece también a la discusión identitaria.

Ante estos problemas, el presente capítulo se centrará en la trayectoria de César Vallejo, como uno de los intelectuales de la clase media emergente en los años veinte que hicieron frente a estas cuestiones. Las preguntas que intentaremos responder serán las de si el poeta también pretende su propia reinvención como intelectual, si su discurso constituye, como los que hemos visto, una cierta auto-legitimación dentro del campo cultural, y si está creando —y no simplemente ocupando—, junto con sus compatriotas vanguardistas, un lugar propio para la enunciación. Para ello nos centraremos en los artículos y crónicas periodísticas que enviaba a Lima desde París, en tanto que el próximo capítulo ahondará en la manera en que se enfrenta a este problema en su poesía y en sus ensayos estéticos.

3.1. UN INTELLECTUAL EMERGENTE PERUANO: DE PERÚ A EUROPA

1. Trayectoria

Dedicaremos la presente sección a observar un trayecto biográfico-social posible que podía recorrer un intelectual de clase media como los que hemos citado en los anteriores capítulos. Aunque ya tenemos una idea más o menos clara de la composición social que imperaba en las primeras décadas del siglo XX, conviene recordar aquí algunos puntos. Siguiendo los datos ofrecidos por Deustua y Rénique en su libro *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, convendremos en que la sociedad peruana de los años 1900-1930 se dividía, en términos educativos y culturales, así: a) la zona del sur andino, donde predominaban las masas indígenas con patrones tradicionales andinos; b) las zonas de tradición cultural mestiza, con cierta presencia de escuelas, que se extendían más por la sierra central y norte; y c) las zonas occidentalizadas, con influencias mestizo-negras y algunas trazas de educación rural en toda la costa del Perú. La selva y ceja de selva, salvando excepciones, solían mantenerse al margen de la dinámica nacional. Esta clasificación puede resultar demasiado generalizada, pero nos permite ahora hacernos una idea rápida del panorama educativo-cultural del país en la época.

Según Deustua y Rénique, fue durante el oncenio de Leguía cuando definitivamente se estableció en Perú la educación obligatoria, que sin embargo no era gratuita. Existían colegios nacionales solo en las capitales de departamentos y provincias, pero no en las distritales ni en las áreas rurales. Esto significa que la educación era totalmente ajena a las clases populares, tanto urbanas como rurales, y estaba dirigida más bien a sectores medios y altos de las áreas urbanas. Aunque la cita es larga, merece la pena detenerse en este caso:

César Vallejo nació en Santiago de Chuco el 16 de marzo de 1892, una “típica población andina” situada a unos 3100 m.s.n.m, capital de la provincia del mismo nombre en el departamento de La Libertad. La región, agrícola y minera, no tenía ningún centro educativo de importancia, tan solo una escuela primaria (¿municipal, privada?) donde concurrió este niño, hijo del alguna vez gobernador de la ciudad. Santiago de Chuco recién en el año 1900 pasó a ser una provincia, lo que le otorgó una mayor jerarquía política y administrativa; anteriormente era tan solo un apartado distrito norteño. Al no contar con una escuela secundaria, el joven Vallejo a los 13 años de edad tuvo que migrar a la ciudad de Huamachuco para poder continuar sus estudios en el Colegio Nacional de San Nicolás, por lo que debió alejarse de la familia paterna y vivir alojado en una pensión “en la calle del Chorro”. Solo en los meses de vacaciones podía retornar a su hogar, aunque en 1907 logró matricularse como alumno libre obligándosele nada más que a rendir los exámenes finales. Empero, esto no lo libró de que en el último año tuviese que volver a asistir obligatoriamente a clases y separarse de nuevo de su familia.⁴

César fue el undécimo y último hijo del matrimonio entre don Francisco de Paula Vallejo y doña María de los Santos Mendoza. André Coyné cuenta que la casa de los Vallejo en Santiago albergaba la única biblioteca del pueblo, compuesta en su mayoría por libros religiosos. Una vez terminado el colegio, en 1908, Vallejo no ingresó en la Universidad de Trujillo hasta 1913; en esos cinco años había iniciado estudios universitarios tanto en Trujillo como en Lima, pero a causa de las dificultades económicas por las que pasaba su familia, tuvo que emplearse en las minas de Quiruvilca, entre Santiago y Huamachuco. También ejerció de preceptor y de ayudante de cajero en diversas haciendas de la región. En 1913 comienza a estudiar la carrera de Letras en Trujillo, graduándose de bachiller en 1915 con una tesis titulada *El Romanticismo en la poesía*

⁴ José Deustua y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo...*, op. cit., p. 24.

castellana. De 1913 datan los primeros poemas publicados por Vallejo, en la revista *Cultura Infantil*, que constituyen meras composiciones didácticas destinadas a los niños. Entre 1915 y 1917 estudia Derecho, todavía en Trujillo, mientras trabaja como profesor en algunos colegios, entre ellos el Colegio Nacional de San Juan. Un año más tarde se trasladará a Lima de nuevo. Si nos detenemos un momento en estos desplazamientos geográficos quizá entendamos mejor lo que significaba para un provinciano salir de su ciudad y las dificultades que existían para volver a visitar a la familia. Por ejemplo, para viajar de Santiago de Chuco a Trujillo, según aclara Coyné, se necesitaban cuatro días a caballo y después un tren costeño que llegaba a la capital del departamento. El viaje de Trujillo a Lima no resultaba más fácil, pues debía realizarse en barco, ya que todavía no se habían construido las carreteras de la costa. Los años que Vallejo pasó en Trujillo y sus constantes desplazamientos por motivos personales o laborales representan una trayectoria común a muchos de los provincianos que decidían seguir una carrera universitaria.

Trujillo, capital del departamento de La Libertad, era entonces una apacible ciudad provinciana, donde se perpetuaban muchas de las conductas coloniales y, si bien se aceptaba a los nuevos ricos que llegaban por el comercio de azúcar, la relación entre los estudiantes procedentes de las provincias y la oligarquía terrateniente de la capital era prácticamente nula. Ya en 1914 un grupo de jóvenes, muchos de ellos venidos del interior del departamento, y liderados por Antenor Orrego y José Eulogio Garrido, comienzan a presentar nuevas propuestas literarias y periodísticas, fomentando un debate más abierto en la ciudad. Son los que más tarde recibirán el nombre de Bohemia de Trujillo.⁵ Quizá, como señala Coyné, en la formación de este

⁵ Cabe recordar aquí las palabras de Orrego sobre este nombre que se le puso al grupo trujillano: «Propiamente la palabra “bohemia”, con referencia a nuestro grupo, fue usada por primera vez por Juan Parra del Riego, no sé por qué. No tiene ninguna relación con la vida que hacía nuestra hermandad literaria, absolutamente ninguna». De manera que los jóvenes de Trujillo no llevaban una vida bohemia en el sentido en que lo entendemos usualmente, con relación al consumo de estupefacientes o a la vida disipada, sino que se trataba más bien de un grupo de jóvenes con inquietudes intelectuales similares. Véase el diálogo sobre «La vida de Vallejo en el Perú», *Aula Vallejo*, 2-3-4, Juan Larrea (dir.), Córdoba: Universidad Nacional, 1962; p. 121.

grupo tuvo que ver el sistema educativo que promulgaba el Colegio de los Lazaristas franceses, donde se educaron algunos de los jóvenes trujillanos, y que estaba basado en métodos pedagógicos más abiertos y criterios de enseñanza más amplios.

Vallejo conoce a Orrego a finales de 1914, y los años sucesivos serán clave para su formación como intelectual y la evolución de su estilo poético, ya que hasta 1913 nuestro poeta había vivido en un entorno cultural muy pobre. Es sorprendente, en realidad, que Vallejo llegase a casi la mitad de su vida con una producción literaria tan escasa, y que a partir de 1915 su progreso creativo se desarrollase de manera tan vertiginosa. Ello solo se explica por la influencia que el medio intelectual trujillano tuvo en su formación como creador:

Orrego comenta a Rodó, Emerson y Unamuno. Todos devoran y glosan cuanto alcanzan de literatura modernista, de Darío a Herrera y Reissig y al primer Juan Ramón; también traducciones de Whitman, y de los simbolistas y post-simbolistas franceses, como los que figuraban en la antología *La poesía francesa moderna* de Díez-Canedo y Fortún (Baudelaire, Verlaine, Samain, Materlinck, Laforgue, Jammes, etc.).⁶

Por esa época, además, comenzaba a circular la Biblioteca Internacional de Obras Famosas, una «copiosa antología de la literatura universal», como aclara Alcides Spelucín,⁷ de la que bebieron muchos de estos intelectuales. Pero la evolución creadora de este grupo no pasó desapercibida en la anquilosada sociedad provinciana, como lo demuestra la polémica a la que se enfrentó César Vallejo en Trujillo. En el capítulo tercero de su libro, *César Vallejo. Textos*

⁶ André Coyné, *Medio siglo con Vallejo*, *op. cit.*; p. 188. Es interesante notar que, como señala Spelucín, durante esos años no llegaban a Trujillo autores americanos, es decir, sí llegaba literatura de París o Madrid, pero no de Santiago de Chile ni de Buenos Aires. Véase el diálogo citado «La vida de Vallejo en el Perú», en *Aula Vallejo*, 2-3-4, p. 115.

⁷ A. Spelucín, «Contribución al conocimiento de César Vallejo de las primeras etapas de su evolución poética», en *Aula Vallejo*, 2-3-4, *op. cit.*, p. 46.

rescatados, Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi recogen textos sobre la recepción que tuvieron sus poemas en el público más tradicional y conservador de la ciudad trujillana. A través de esta polémica, sucedida en 1917 en el medio periodístico, podemos acceder a un episodio de la lucha de Vallejo por hacerse un lugar en la esfera intelectual de una ciudad de provincias. Fueron sus compañeros de la Bohemia —Orrego, Garrido, Esquerre— los que salieron en su defensa desde *La Industria* y *La Reforma*, aunque todos ellos también fueron atacados, tal y como indican Fernández y Gianuzzi.

Las agresiones a los bohemios se realizaron desde las páginas del periódico *La Opinión Pública*, por parte de los académicos y hombres de letras más reaccionarios del ámbito cultural, «ignaros señorones, petulantes mercaderes, rutinarios profesores, y en general, de gente insustancial y frívola».⁸ Esta polémica puede entenderse como un ejemplo del clima que se vivía durante los enfrentamientos que desencadenaron la Reforma Universitaria en toda América Latina y que en 1919 azotaron al Perú. Más adelante explicaremos de qué manera estas reivindicaciones antiacadémicas y antieruditas conformarán el panorama intelectual de los años veinte y serán la clave del protagonismo que la juventud adquiere, como receptora ideal de los textos, durante esa década. A pesar de todo, Vallejo siempre se mantuvo al margen de dichos enfrentamientos, y su vida posterior en Lima no fue activamente reivindicativa, como sí lo será la de otros intelectuales como Haya de la Torre, por ejemplo. Según Antenor Orrego durante los enfrentamientos en Trujillo, la mejor arma ante la agresión reaccionaria y académica fue la indiferencia, y en el caso de Vallejo los ataques sirvieron más bien para que se afianzase en sus convicciones estéticas.

⁸ A. Spelucín, *ibid*, p. 65.

Por lo demás, a César Vallejo y a los que seguimos y alentamos con simpatía y plena comprensión su labor literaria nos importa un ardite los denuestos y la bellaquería despampanante de tres o cuatro zoilos, de hollinada mentalidad, que pretenden pontificar sin saber de la misa la media. Lo único que deploramos es no tener vocación, ni paciencia de desasnadores para meterles a macha y martillo lo que no pueden o no quieren comprender.⁹

Muchos de los compañeros de Trujillo han coincidido en que el papel que jugó Orrego en la carrera literaria de Vallejo fue imprescindible, en tanto guía intelectual de todo el grupo pero también como lector exigente de la poesía del santiaguino. Orrego contribuyó de manera definitiva a la depuración estética de Vallejo, que fue liberándose poco a poco de sus imitaciones de poetas románticos. Otra de las lecturas que marcaron a este grupo de intelectuales fue la de algunas publicaciones del ultraísmo español, en especial la revista *Cervantes*, conocida en Trujillo desde 1917. Aunque no se trata de la publicación más característica del ultraísmo, en dicha revista intervinieron autores como el argentino José Ingenieros, el chileno Vicente Huidobro o el español Guillermo de Torre, junto a otros escritores más tradicionales. La libertad formal característica del movimiento ultraísta tuvo bastante repercusión entre los bohemios, no tanto por el contenido trascendente de sus composiciones como por las posibilidades de expresión que ofrecían tales juegos formales. En la revista *Cervantes* apareció además, en 1919, la traducción de *Un coup de dés*, de Mallarmé, realizada por Cansinos Assens.¹⁰

A finales de 1917 Vallejo se traslada a Lima y durante el verano de 1918 realiza una breve incursión en el periodismo. Publica sus primeros artículos en los diarios *La Reforma* y *La*

⁹ Este texto de Antenor Orrego se publicó bajo el título «Un crítico simbolista» en *La Reforma*, 9 agosto 1917. Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi lo transcriben completo en *César Vallejo. Textos rescatados* (Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2009), p. 89.

¹⁰ En la conversación citada sobre «La vida de Vallejo en el Perú», en *Aula Vallejo*, 2-3-4, se habló sobre la posible influencia del ultraísmo para la composición de *Trilce*, además de las repercusiones que la revista *Cervantes* pudo ejercer sobre los intelectuales trujillanos, véanse las pp. 104-108.

Semana de Trujillo, seguramente por mediación de Orrego, redactor jefe y director (respectivamente) de ambas publicaciones. En Lima, Vallejo no tarda en entrevistarse con las tres grandes figuras del panorama intelectual del momento: Abraham Valdelomar, José María Eguren y Manuel González Prada. De estos encuentros dan noticia sus crónicas publicadas en los diarios citados, de manera que Vallejo envió a sus ‘hermanos’ trujillanos tres entrevistas, en las que intercalaba breves reflexiones sobre las esferas culturales limeñas. En ese mismo año de 1918 se publicaron en Lima dos artículos bajo el título «La intelectualidad en Trujillo», donde Vallejo trataba de ofrecer al público limeño un panorama sobre los intelectuales punteros de Trujillo. El primero de los dos artículos se descubrió en un cuaderno de recortes de Antenor Orrego, sin fecha ni lugar de publicación, y el otro apareció en *La Crónica* de Lima.¹¹ Se conocen entonces solamente cinco textos periodísticos publicados por Vallejo mientras aún vivía en el Perú, casi todos ellos aparecidos durante el verano de 1918, y uno en noviembre de 1919, en *La Prensa* de Lima, a propósito de la muerte de Abraham Valdelomar. Es durante estos años cuando se va gestando también su primer libro de poemas, que se publicará en Lima bajo el título de *Los heraldos negros* (1919).¹² Sin embargo, no será hasta que Vallejo viaje a Europa cuando su faceta de periodista se desarrolle plenamente, con sus colaboraciones para *El Norte* y después para *Mundial*, *Variedades* y *El Comercio*, entre otros.

¹¹ Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi han realizado una estupenda labor de investigación sobre los primeros textos de Vallejo publicados en los diarios peruanos. Ellos narran la breve polémica que suscitó su primer artículo limeño, sobre la intelectualidad en Trujillo, que recibió la respuesta de una escritora trujillana llamada Carmen Rosa Rivadeneyra (1897-?), a la que a su vez respondió Vallejo. En lo que se refiere a las fechas, se conserva el primer artículo sin datos de publicación, pero la respuesta del poeta a Ribadeneyra sí se conserva con fecha y lugar, de lo que se desprende que el primero fue publicado con anterioridad al segundo y más o menos cercano en el tiempo. Como hemos señalado, este segundo artículo, bajo el mismo título, «La intelectualidad en Trujillo», se publicó en *La Crónica* de Lima, el 7 de marzo de 1918. Véase Fernández y Gianuzzi «Las huellas de César Vallejo en Lima», *El Dominical de El Comercio*, 22 de septiembre de 2006, pp. 3-4; y sobre todo de los mismos autores, *César Vallejo. Textos rescatados*, op. cit., pp. 39-46.

¹² Para la recepción que tuvo *Los heraldos negros* en la prensa nacional, véase el artículo citado de Alcides Spelucín, «Contribución al conocimiento de César Vallejo...» en *Aula Vallejo*, pp. 92-104. Para la fecha de aparición del poemario, las variantes de los diferentes estados de la edición y los poemas previamente publicados en periódicos, véase el artículo citado de Fernández y Gianuzzi y la introducción a *Los heraldos negros* editado en Madrid, Castalia, 2009 (pról. E. Kristal, ed. M. Ortiz Canseco).

Durante 1919 y 1920 Vallejo trabaja como profesor de primaria en varios colegios limeños, hasta que se queda sin ocupación. Es entonces cuando piensa en irse a Europa, pero decide pasar primero por su tierra natal, donde ocurre un incidente que lo retendrá todavía en su país unos años más. En julio de 1920 el poeta llega a Santiago de Chuco, justo para las fiestas patronales; es entonces cuando se ve inmiscuido en un conflicto local que le lleva a ser acusado de incendio y otros delitos. El santiaguino huye, junto con otros de sus compañeros también acusados, pero finalmente es atrapado en noviembre del mismo año y metido en la cárcel de Trujillo, donde permaneció hasta febrero de 1921. Durante esos meses maduró seguramente gran parte de lo que serán sus próximos libros: *Trilce* y *Escalas melografiadas*. Tras ser liberado, el poeta debe permanecer unos meses en Trujillo, y después vuelve a Lima, donde publica *Trilce* y prepara su partida a Europa.

El 17 de junio de 1923 se embarca Vallejo rumbo a Europa, en el vapor Oroya, en compañía de Julio Gálvez Orrego. Meses antes había sido declarado cesante en su puesto de profesor de primaria del colegio Guadalupe. Ya nada lo retenía en el Perú. Dejaba tras de sí una encendida polémica suscitada en torno de su libro *Trilce*, impreso en octubre de 1922 en los talleres Tipográficos de la Penitenciaría, y una corta edición de doscientos ejemplares de marzo de 1923 de *Escalas* o *Escalas Melografiadas* según reza la carátula. El 16 de mayo Pedro Barrantes Castro, en su serie La novela peruana, publica *Fabla Salvaje*.

Vallejo llega a París en julio de 1923, y consigo lleva la corresponsalía del diario trujillano *El Norte*, dirigido por su amigo Antenor Orrego. El primer número del diario había aparecido en febrero del mismo año y en él colaboraban también otros componentes del Grupo Norte y amigos de Vallejo como Alcides Spelucín, Federico Esquerre o Francisco Xandóval. Según

Jorge Puccinelli, *El Norte* tuvo siempre buena acogida entre el público «por su contenido de opinión, inusual en medio de la rutina del periodismo de la época, y se distinguió por sus editoriales valientes»;¹³ ofrecía información tanto nacional e internacional como regional, y se constituyó como un lugar abierto e integrador de los escritores jóvenes del Perú. Además de su colaboración para *El Norte* de Trujillo (1923-1930), a partir de 1925 —año en que consigue un puesto en la oficina de *Les grands Journeaux Iberoaméricaines*, organización publicitaria dirigida por Alejandro Sux en París—, Vallejo comenzó a enviar regularmente artículos periodísticos a la revista limeña *Mundial* (entre 1925 y 1930) y más adelante a *Variedades* (entre 1926 y 1930) y al diario *El Comercio* (entre 1929 y 1930). Algunas de sus crónicas aparecían puntualmente en otras publicaciones periódicas como *Amauta*, e incluso en revistas latinoamericanas como *Nosotros*, de Buenos Aires, o *Letras*, de Santiago de Chile.¹⁴ Estas colaboraciones constituyeron la fuente principal de sus ingresos, y en cualquier vistazo mínimo que echemos a su epistolario veremos la insistencia con que continuamente reclamaba la retribución económica por sus envíos.

En 1927 Vallejo renuncia a su puesto en *Les grands Journeaux*, asumiendo que en adelante no contará con más dinero del que le suministra el envío de sus crónicas a Perú. Durante el año siguiente cae enfermo y se plantea volver a su país, pero finalmente emprende su primer viaje a Rusia, que marcará el comienzo de un creciente compromiso social y político, desarrollado paulatinamente. Las crónicas de esos años llegan a Lima desde Berlín, Budapest o Moscú, ciudades que despertarán en Vallejo un interés renovado por la lucha social en otras ciudades

¹³ Para esta cita y la anterior, véase el estudio preliminar de Jorge Puccinelli a la edición de los *Artículos y crónicas completos*, de César Vallejo (Lima: PUCP, 2002), tomo I, pp. XXVI y XXVII.

¹⁴ El volumen y el estudio preparados por Puccinelli resultan reveladores a este respecto. En él encontramos una hemerografía exhaustiva sobre los artículos y crónicas que se conocen de Vallejo y su lugar de publicación. Por ejemplo, Puccinelli señala que el peruano colaboró con las revistas francesas *L'Amérique Latine*, *L'Europe Nouvelle*, *La Vie Latine*, la española *Sirio* (Albacete) o la colombiana *Cromos*.

europeas. Quizá también tuvo que ver en este interés revolucionario la lectura que hizo Vallejo, en 1928, de algunos textos de Mariátegui, que le fueron entregados por Armando Bazán en París. Pablo Abril de Vivero publica en 1930, en su revista *Bolívar* (Madrid), las crónicas de *Un reportaje en Rusia*, primer esbozo de lo que será su libro *Rusia en 1931*, fruto de los viajes del poeta. Ese mismo año se publica en Madrid la segunda edición de *Trilce*, gracias a la ayuda e insistencia de José Bergamín y Gerardo Diego, quienes añaden al tomo, respectivamente, un prólogo y un poema; también en 1930 Vallejo realiza incursiones como autor en el mundo del teatro. A finales de año el poeta recibe la orden de salir de Francia, como consecuencia de su actividad política, por lo que se traslada a Madrid con su ya compañera sentimental, Georgette Philippart. En esos años traduce a Henri Barbusse y a Marcel Aymé, y escribe *El Tungsteno* y el cuento *Paco Yunque*.

En abril de 1931 Vallejo presencia, con no mucho entusiasmo, la proclamación de la Segunda República española, y en junio del mismo año publica en Madrid *Rusia en 1931* (producto de sus viajes a la URSS en 1928-1929), cuyo éxito fue inmediato, según explica Coyné, pues se trataba de un testimonio escrito en castellano y por un testigo presencial de la situación soviética. El tercer viaje de Vallejo a la URSS, en 1931, para asistir al Congreso Internacional de Escritores, será inspiración para su obra *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, que se publicará póstumamente. Según André Coyné, Vallejo no permaneció suficiente tiempo en el país soviético como para apreciar los movimientos sociales y económicos en toda su dimensión. Sus visitas fueron guiadas por miembros de comités culturales cuya labor consistía en mostrar el «buen funcionamiento» del aparato revolucionario soviético;¹⁵ sin

¹⁵ Así lo expresa Coyné: «Ha visitado centros especialmente escogidos, por los órganos del Inturist, donde el trabajo constituye no una fuente de humillación, sino de orgullo para una *elite* de trabajadores identificada con los fines globales que predica el Partido. Ha conversado con obreros modelos, directores de sindicatos, secretarios de

embargo, lo cierto es que el poeta era consciente de ello y también del funcionamiento del periodismo internacional ante la situación rusa.

Incluso antes de su primer viaje a la URSS, Vallejo expone así el mecanismo de estas encuestas internacionales: «Los grandes rotativos de París envían a los otros países europeos a sus mejores redactores, con el objeto de que estudien sobre el terreno tales o cuales motivos de la vida extranjera». El periodista lleva una encuesta preparada para ir rellenando las incógnitas durante su estancia, que suele durar dos o tres semanas; cada día desde su llegada el redactor envía sus artículos, y desde el primero «sabe ya el lector el tono y la medida de revelación de todos los demás». El último reportaje que el periodista envíe no se acercará más a la realidad del país que los artículos anteriores, pues las conclusiones de la visita «las sabe ya el periodista desde que toma el tren en París y el propio público también las sabe de antemano». Sobra decir que las conclusiones dependen de la filiación política del diario y de la política interna en Francia.¹⁶ Vallejo conoce el funcionamiento de la prensa francesa y viaja al país soviético por cuenta propia, por lo que en principio no existe un interés extra-personal en la redacción de sus textos. El peruano tampoco tiene reparos en afirmar que se ha visto engañado por burócratas rusos que desfiguran la realidad en su afán por ofrecer una impresión perfecta del soviét: «Los he sorprendido, en ocasiones, obstaculizando mi contacto directo con la masa, por medios astutos, candorosos y casi ridículos».¹⁷ Consciente del papel del periodismo europeo y de las razones por

institutos científicos, quienes lo han seducido por su amabilidad en contestar sus preguntas, y por su fe desbordante en el futuro», en *Medio siglo con Vallejo*, *op. cit.*, pp. 219-220.

¹⁶ Para todas las citas de los artículos periodísticos de Vallejo manejamos la edición de *Artículos y crónicas completos*, editados en dos tomos por Jorge Puccinelli, *op. cit.* En adelante, se señalará el título del artículo o crónica, lugar y fecha de publicación, el tomo en el que se encuentra y la página respectiva de dicho tomo. Esta cita pertenece al texto «Aspectos de la prensa francesa», *Mundial*, 379, 16 septiembre 1927; t. I, p. 470.

¹⁷ «La verdad sobre la situación de Rusia», en *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, sacado del volumen *Ensayos y reportajes completos*, de Vallejo (Lima: PUCP, 2002), pp. 322-325. Cabe añadir que en este mismo reportaje, Vallejo explica: «Se repite frecuentemente en el extranjero la especie de que el Soviet no muestra ni deja ver al viajero sino lo que conviene a la propaganda revolucionaria internacional. La prensa capitalista se esfuerza siempre en poner en duda cuantos testimonios o reportajes hablan bien de la situación rusa, tachándolos de unilaterales,

las que algunos soviéticos engañaban al visitante extranjero, Vallejo critica a unos y evita a otros, trazando su trayectoria al margen de la propaganda política.

En 1932 regresa con su mujer a Francia; durante los años posteriores deja de enviar tan asiduamente sus crónicas a Lima y no publica ningún libro de poemas, aunque sin duda serán años de gran productividad poética, como lo mostrará la edición de poemas póstumos que aparece un año después de su muerte, ocurrida en 1938. El compromiso social de Vallejo en los años treinta va aumentando y alcanza su auge con la explosión de la Guerra Civil española. Durante esos años asiste a varios encuentros de intelectuales por la República y se mantiene en defensa activa del bando republicano hasta su muerte. Según Larrea, Vallejo realizó en 1936 un último intento por volver a su país, al ver que la política europea se recrudecía. Sin embargo, las cosas en el Perú tampoco estaban tranquilas, pues eran momentos de intensas luchas políticas, por las que sus amigos de Trujillo estaban siendo perseguidos o encerrados. A Vallejo se le ofreció la posibilidad de volver a su país bajo la condición de no inmiscuirse en política pero, como era de esperar, el poeta rechazó la oferta.

2. Reflexión

De todo este recorrido nos interesa rescatar no solo la educación y los pasos de César Vallejo en Perú, sino sobre todo lo que suponía para un provinciano entrar en una cierta esfera cultural tanto dentro como fuera de su país. Es así como se define lo que venimos llamando *intelectual de clase media emergente*. Este recorrido de Vallejo es similar al de otros de sus compatriotas como

incompletos o superficiales, cuando no de tendenciosos». Otro de los textos donde el poeta insiste en que no acude al país soviético como invitado oficial o como empleado de algún periódico, es el titulado «César Vallejo en viaje a Rusia» (*El Comercio*, 7 julio 1929; t. II, pp. 737-740). Por último, Vallejo afirma en otro texto que «la situación general de Rusia no es, como realidad actual, un infierno ni un paraíso. [...] El pueblo ruso sufre todavía y sufre profundamente», en «La verdadera situación de Rusia», *Mundial*, 470, 21 junio 1929; t. II, p. 763.

Emilio Romero, José Sabogal, e incluso Valdelomar, More, Basadre, o más adelante José María Arguedas; y es producto de la distribución regional y desigual del crecimiento educativo que caracterizó a la sociedad peruana de ese período. De hecho, que en unas regiones surgieran grupos de intelectuales y en otras no, tiene que ver no con causas individuales, sino con la desigual conformación del país. Lo cierto es que la aparición de intelectuales provincianos se debe a la expansión educacional del período y a la migración a las zonas urbanas donde podían continuar con su formación. ¿Qué consecuencias podía tener este recorrido forzoso en la carrera intelectual de un provinciano? «Los jóvenes provincianos que por motivos de superación educativa migraban al empezar su educación secundaria, dejaban de tener ambientes familiares estables. Vivían con tíos, padrinos o solos y esto lógicamente les generó precocidad intelectual, desarraigo, soledad».¹⁸

De este modo, el recorrido peruano de Vallejo constituye una de las claves de su posición frente a la discusión vanguardista y al diálogo que mantuvo desde París con sus compatriotas. La pregunta no será cómo tradujo esta experiencia biográfica en composiciones concretas, sino de qué manera un recorrido geográfico y social como este pudo influir en las ideas estéticas y políticas que expondremos más adelante. Así cobra importancia la noción de *trayectoria*, en la medida en que indica una superación del concepto de *biografía*, pues propone el seguimiento de las distintas posiciones de un autor dentro de los diversos estados del campo cultural. Por ello, nuestra entrada a los textos no pretende ser biográfica, sino que rescata a Vallejo como una figura paradigmática de los años veinte, que quiso reformular la conciencia histórica y la tradición literaria a través de la incorporación de una cierta conciencia sobre lo andino y del intento de inserción definitiva en la tradición occidental. Según Cornejo Polar, esta inserción de Vallejo en la modernidad internacional no es paralela a su conciencia sobre la experiencia

¹⁸ Deustua y Rénique, *op. cit.*, p. 28.

nacional, sino que esta es su punto de partida y su meta, de modo que va así creando «una modernidad *otra*, no nacida solo del impulso internacional, sino, mucho más decisivamente, del complejo proceso a través del cual, en esa época, se rearticula la conciencia de la historia nacional en su conjunto y se reformula específicamente la interpretación de la tradición literaria peruana».¹⁹

Ya hemos mencionado que la *condición colonial* de ciertos países impone a sus intelectuales un lugar de enunciación escindido. En el caso del Perú, los autores de comienzos de siglo viven esta escisión de manera más explícita que nunca, en tanto el avance del capitalismo estadounidense acelera la necesidad de definir una identidad propia frente al colonialismo económico y cultural; por lo demás, dicha definición usualmente aspira a ser homogénea, aunque en su base misma, tal y como señala Cornejo Polar, sea profundamente heterogénea. César Vallejo, como intelectual peruano, sufre esta escisión, pero además su lugar de enunciación se encuentra doblemente fracturado, pues habiéndose educado en el Perú, vive exiliado en Francia los últimos 18 años de su vida. En las páginas que siguen rastreamos estos aspectos en el cimiento de su obra periodística; pero atendiendo a la teoría de Pierre Bourdieu sobre el campo intelectual, no intentaremos analizar cómo un escritor concreto llegó a ser lo que fue, sino

cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía y dar así una expresión más o menos coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones.²⁰

¹⁹ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989; p. 150.

²⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002 [1.^a ed. en París, 1992]; p. 319.

Debemos aclarar, sin embargo, que si bien la influencia de Bourdieu en el presente trabajo ha sido definitiva, su metodología y sus afirmaciones sobre el campo cultural en relación al campo del poder, no siempre pueden entenderse de la misma manera en sociedades que sufren una determinada *condición colonial*, pues en ellas los procesos de producción intelectual y simbólica se desarrollan de diferente manera y contienen muy diversos y complejos matices. Es así como Bourdieu, presente en la base de esta tesis, representa una línea sociológica europea que no siempre será útil para el estudio sociocultural latinoamericano. Como ha señalado Nelly Richard, la paradoja del sujeto colonial posee un doble movimiento: «el gesto colonizador de asignar identidad según la norma occidentalizada de lo Mismo (la identidad por imposición) y el gesto anticolonialista de re-afirmarse desde la negación (la identidad por oposición)».²¹ De manera que, como venimos insistiendo en este trabajo, los referentes de la crítica europea ayudan al análisis de un contexto latinoamericano, pero nunca deben ser definitivos, pues el productor cultural peruano, en este caso, se encuentra en permanente escisión entre lo que se le impone desde el modelo foráneo y aquello a lo que él mismo se opone frente a dicho modelo.

En este sentido, aunque usualmente se concibe la vanguardia como una categoría universal, los referentes histórico-geográficos de la crítica suelen ser siempre europeos. Este eurocentrismo hace que se hable de un proceso general de autonomización de la esfera estética, que surge con el esteticismo del s. XIX, tal y como ya señaló Bourdieu, y que se representa como un proceso homogéneo y universal. Sin embargo, si bien esta categoría de *autonomía* pudo ser enemiga de muchas vanguardias, no suelen señalarse las contradicciones y las condiciones de producción que ayudan a comprender la génesis del movimiento. Tal y como señala Fernanda Beigel, en Latinoamérica «este proceso estuvo signado por un complejo y fértil encuentro entre el arte y la

²¹ Nelly Richard, «Alteridad y descentramiento culturales» en *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993), 209-215; p. 212.

política, que devino un territorio cultural nuevo, condensado en los años veinte. Mas no por ello dejó de producirse una creciente institucionalización de la esfera estética».²² De hecho, según lo apuntado por Beigel, la autonomización del campo cultural en la modernidad no puede ser entendida sin mirar su desarrollo en los países periféricos, que se suele dejar de lado en las miradas eurocéntricas y cuyo proceso histórico parece quedar fuera del desarrollo mismo de la modernidad. Este problema adquiere verdaderas contradicciones cuando se trata del período vanguardista, pues el flujo e intercambio cultural y artístico que se desarrolló entre el continente latinoamericano y el europeo va inaugurando también nuevas relaciones de producción intelectual.

¿Qué posición ocupa César Vallejo en este encuentro entre arte y política?, ¿cómo entiende el desarrollo sociocultural que se estaba produciendo en Europa y en América Latina? Si bien este trabajo no se centrará en su trayecto político durante los años treinta, existe un aspecto básico en todos sus textos —en algunos más explícito que en otros—, y es el del artista como *sujeto político*. Vallejo entiende que no se puede supeditar el arte a la política, pero afirma que «el pensamiento abstracto y desinteresado no existe», puesto que el creador no puede evadirse del compromiso político. Por consiguiente, no existe un arte puro, pues siempre sirve de una u otra manera a «los intereses y realidades de la vida», mientras que el intelectual influye activamente en la realidad que le rodea.²³

²² Beigel, *La epopeya de una generación y una revista*, op. cit., p. 25.

²³ «El pensamiento revolucionario», *Mundial*, 463, 3 mayo 1929; t. II, p. 732. En otro texto Vallejo afirma tajantemente: «No hay literatura apolítica, no la ha habido ni la habrá nunca», de la misma manera que para hablar de arte no sirven «la metafísica y la psicología», sino solo «las disciplinas sociológicas» (en «Una reunión de escritores soviéticos», *El Comercio*, 1 junio 1930; t. II, p. 862). Otros textos posteriores sobre el mismo tema serán los que atañen a la Guerra Civil española: «Las lecciones culturales de la Guerra española» (*Repertorio Americano*, 796, San José de Costa Rica, 27 marzo 1937; t. II, pp. 957-959) y «La responsabilidad del escritor» (*El Mono Azul*, 4, Madrid 1939; t. II, pp. 967-973).

La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas [...]. El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una *nueva sensibilidad política en el hombre*.

Subrayamos la última frase para resaltar la importancia que Vallejo otorga a la sensibilidad nueva como única vía de renovación social y artística. El artista no debe ser didáctico, sino que debe *remover* «la anatomía política del hombre»; un mal ejemplo será el pintor Diego Rivera, quien «olvida que el arte no es un medio de propaganda política, sino un resorte supremo de creación política».²⁴ He aquí la gran diferencia entre *propaganda* y *creación*, como base ideológica en la producción artística de Vallejo. Debemos recordar que el poeta, incluso en los años de su más fervorosa y radical actitud política, nunca se mostró servil al régimen socialista, ni dispuesto a la propaganda literaria a favor de ningún partido. «Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas».²⁵ Esta división entre el hombre y el artista es significativa en Vallejo y conecta con la idea (que desarrollaremos más adelante) de que el artista no puede crear a voluntad, sino que su creación depende de su sensibilidad íntima. Cabe añadir que incluso en los años treinta, cuando publica los reportajes sobre Rusia, y más tarde, cuando su implicación política con la causa republicana

²⁴ «Los artistas ante la política», *Mundial*, 394, 31 diciembre 1927; t. I, pp. 517-519.

²⁵ «Literatura proletaria», *Mundial*, 432, 21 septiembre 1928; t. II, p. 645. En el famoso artículo «Ejecutoria del arte socialista» (*Variedades*, 1075, 6 octubre 1928; t. II, pp. 652-653), insiste en que un poema socialista no se reduce a la inclusión de palabras marxistas, sino que «debe arrancar únicamente de una sensibilidad honda y tácitamente socialista». Solo el hombre «sanguíneamente socialista» podrá crear una composición «auténticamente socialista», sin necesidad de servir al interés del partido ni explicitar ninguna situación histórica concreta. Además, el poeta socialista lo es en todas las facetas de su vida, y no solo en el momento de escribir.

española llega a su auge, el poeta mostrará siempre prudencia y nunca pondrá su arte al servicio de la propaganda.

Vallejo criticó severamente a aquellos marxistas fanáticos que leían todos los acontecimientos bajo fórmulas marxistas: «Para decidirse a reír o a llorar ante un transeúnte que resbala en la calle, sacan su *Capital* de bolsillo y lo consultan previamente». La vida no responde solo a los procesos económicos de la sociedad, y el peruano se mantendrá siempre fiel a la libertad creadora del artista, en contra de quienes «se forman una teoría o se la prestan al prójimo para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y mojicones, dentro de esta teoría»; la doctrina debe servir a la vida, y no al revés.²⁶

En definitiva, la imbricación entre el campo cultural y el político cobra especial importancia en los textos periodísticos de Vallejo, y debe constituir uno de los puntos de partida para su lectura, puesto que se trata además de un tema central de las vanguardias latinoamericanas. En las siguientes secciones veremos esta idea desarrollada en otras crónicas de Vallejo, también en relación con otros temas vanguardistas, y trataremos de demostrar cómo cualquiera de sus artículos sobre París, la modernidad, el arte o Latinoamérica está profundamente marcado por su situación sociocultural —como intelectual emigrante, subalterno, escindido.

²⁶ «Las lecciones del marxismo», *Variedades*, 1090, 19 enero 1929; t. II, p. 684-685. Vallejo entiende el funcionamiento de la sociedad capitalista y de la división del trabajo desde los términos del materialismo histórico, como cuando se dirige a los norteamericanos como «especialistas por excelencia, que habéis dividido y subdividido la actividad humana en innumerables casillas», en «Las fieras y las aves raras en París», *Mundial*, 282, 6 noviembre 1925; t. I, p. 160.

3.2. ARTÍCULOS Y CRÓNICAS DESDE EUROPA

En el capítulo segundo vimos que los textos manifestarios de los años veinte se caracterizan por proceder de un sujeto emisor paradójico, en tanto quieren adoctrinar a un público concreto (por ello necesitan un lenguaje comprensible y didáctico), y al mismo tiempo pretenden romper con las reglas lingüísticas en la medida en que son respuesta a un determinado sistema sociocultural que se quiere boicotear. Estos textos además suelen pertenecer a un emisor colectivo (o a un emisor individual que transmite los valores de una colectividad), de manera que el sujeto alterna entre un *yo* y un *nosotros* muy característico del texto vanguardista. Sin embargo, existen algunos casos en que, como señala López Lenci, «desde el aislamiento del “yo”, la voz interpela al propio grupo generacional innovador, consciente de la imposibilidad de ampararse en auxiliar o cómplice alguno, jugándose al vacío del propio eco».²⁷ Es en este espacio donde debemos situar a César Vallejo. El hecho de que, viviendo en Europa desde 1923, participase del diálogo intelectual de su país, lo convierte en un sujeto cultural escindido, con una carga simbólico-social complejísima. Las contradicciones que vimos en otros autores vanguardistas, causadas normalmente por procesos sociales inéditos (como la crisis de la oligarquía o la emergencia de la clase media intelectual), podrían agudizarse en una situación como esta; sin embargo, como mostraremos a continuación, Vallejo fue capaz de componer una de las propuestas estético-críticas más coherentes de su generación. Ahora bien, ¿por qué hemos elegido sus crónicas y artículos periodísticos, entre otros tantos textos posibles, para delinear su trayectoria intelectual? En los párrafos sucesivos trataremos de dar respuesta a esta pregunta.

A finales del siglo XIX, el periodismo de opinión en el Perú se había ido transformando en un periodismo más tendente a la información, más *neutral*; este proceso tiene que ver también

²⁷ Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, op. cit., p. 65.

con la evolución del campo económico pues por ejemplo, como señala Fernanda Beigel, de la supervivencia por suscripciones se fue pasando a la financiación por la publicidad. Más tarde, a comienzos del siglo XX, la prensa peruana va transformándose y van apareciendo los periódicos de alto tiraje. Con la primera Guerra Mundial el periodismo peruano vive su auge, entre 1915 y 1916, pero al finalizar la guerra Perú sufrió un gran cambio social «que marcó la historia de la prensa con la explosión de las huelgas obreras y estudiantiles, que encontraron eco en algunos periodistas e intelectuales que adhirieron al movimiento». También proliferó la prensa especializada, y surgieron las «“revistas sociales”, de lectura “obligatoria” para los emergentes sectores medios», que desarrollaron la crítica política mediante la ilustración y la caricatura, incluyendo diversos acontecimientos culturales, sociales e incluso deportivos. Ejemplo exacto de este tipo de publicaciones lo constituyen revistas como *Variedades* (1908-1930) o *Mundial* (1920-1933), donde eran columnistas habituales tanto Mariátegui como Vallejo, entre otros; se trataba de un tipo de «prensa no diaria que acompañó el creciente dinamismo del campo intelectual y el ascenso de nuevos sectores sociales».²⁸ Durante esos años muchos de los autores emergentes conciben el periodismo como un género ideal de entrenamiento intelectual, un lugar idóneo para que el artista desarrolle sus facultades críticas, que no cabían en otro espacio. Sin mencionar, por supuesto, que el ejercicio periodístico constituía una de las pocas posibilidades que el intelectual tenía de ganarse la vida.

En los primeros artículos que Vallejo envía a Lima desde París, sobre todo los dirigidos a *El Norte*, se percibe ese tono impresionista, ligero y frívolo que el modernismo había puesto de moda en las crónicas periodísticas. Como nota Jorge Puccinelli, en estos textos más juveniles y de impronta modernista se distingue un cierto regusto por la palabra rara, exquisita, refinada; un lenguaje generacional dirigido seguramente a sus compañeros de Trujillo, destinatarios

²⁸ Beigel, *La epopeya de una generación y una revista*, op. cit., p. 50.

principales de sus crónicas. Sin embargo, según avanzan los años, el discurso de Vallejo irá adquiriendo un tono muy personal que no encontramos en los primeros textos. Si al comienzo no parecía dispuesto a enemistarse con nadie (prueba de ello son las entrevistas que realiza a intelectuales ideológicamente opuestos a su pensamiento, como Francisco García Calderón), poco a poco vamos observando cómo consigue explotar ese tono irónico tan característico de sus textos y se va tornando más crítico con la realidad socio-cultural que le rodea. En una misma crónica se suelen tratar varios temas, entre los que casi nunca falta, por ejemplo, el juicio crítico hacia uno u otro aspecto de la frívola sociedad parisina. El estilo y las opiniones de Vallejo se van afilando a partir de 1925, año en que se inaugura su corresponsalía para la revista *Mundial*, dirigida por Andrés Avelino Aramburú, y cuando comienza a enviar crónicas más extensas y a trabajar en *Les grands Journaux Iberoaméricaines*. Como bien señala Jorge Puccinelli, la colaboración con *Mundial* y con otras revistas españolas y latinoamericanas enfrentarán a Vallejo a un público más amplio e internacional que el público familiar al que se dirigía en *El Norte*. Este cambio, como decimos, se percibe en su tono y en su agudeza crítica sobre todo a partir de 1925, como si tomase conciencia de su posible representación en los sectores sociales emergentes de Latinoamérica.

Este cambio también tiene que ver con la situación personal de Vallejo. Recién llegado a París (1923) pasó varios meses de penurias económicas, e incluso tuvo que someterse a una operación quirúrgica, hasta que fue entrando en ciertas esferas culturales y rodeándose de algunos artistas que se convertirían más tarde en sus amigos. En 1924 conoció a Juan Gris, a Vicente Huidobro, en cuya casa entabla relación con Juan Larrea, y finalmente consigue el trabajo en *Les grands Journaux*. La miseria económica va aligerándose, y en 1926 publica junto con Larrea los únicos dos números de su revista *Favorables París Poema*, donde reúnen textos

de Tzara, Reverdy, Diego, Huidobro, Gris, Neruda, etc. En 1925 Vallejo viajó por primera vez a España, para cobrar una beca conseguida gracias a la ayuda de su amigo Pablo Abril de Vivero, y va consiguiendo poco a poco hacerse un hueco en cierta esfera intelectual. Las crónicas que continuamente envía a Perú indican que el poeta asistía en primera fila, a veces a su pesar, al desarrollo del campo intelectual parisino. Como señala Coyné, Vallejo no se limitó a ser testigo del mundo artístico que le rodeaba, sino que quiso juzgarlo y muchas veces oponerse a él.

A partir de los hechos literarios, el cronista encara el problema del ser latinoamericano o, en un sentido a la vez más amplio y más restricto, indoiberoamericano. Se refiere a los debates entre intelectuales de credos más diversos, que desean sacar a sus respectivos países del estado de «sociedades coloniales» en que perviven.²⁹

De esta manera, entendemos que Vallejo pertenece en una de sus facetas al grupo de escritores peruanos que contribuyeron al desarrollo de un nuevo tipo de ensayo, junto con intelectuales como Emilio Romero, Luis E. Valcárcel, Jorge Basadre o Luis Alberto Sánchez. Según Flores Galindo, el periodismo de estos años, caracterizado por un afán polémico y renovador, consigue reformular la estructura de los libros; el ejemplo más nítido lo tenemos en los *7 ensayos* de Mariátegui. Pero también Vallejo es autor de recopilaciones de reportajes periodísticos como *Rusia en 1931* y *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*, y otras obras fragmentarias pero de estilo más ensayístico como *El arte y la revolución* o *Contra el secreto profesional*. El ensayo constituye, para muchos autores de vanguardia, el género ideal para superar el desajuste entre afirmaciones orgánicas y fragmentarias; al utilizar los procesos de asociación y ensamblado se crea una «estética de la discontinuidad» muy apropiada para traducir

²⁹ André Coyné, *Medio siglo con Vallejo*, op. cit., p. 213.

las preocupaciones de la época. Y lo que es más revelador, la predilección por el ensayo tiene que ver con «la búsqueda de una comprensión global de los fenómenos, el afán por romper con especialidades estériles y buscar articulaciones entre la política y la economía, entre la cultura y la sociedad, entre el pasado y el presente».³⁰ Al mismo tiempo, el ensayo periodístico, en tanto género fragmentario, permite a los autores vanguardistas ofrecer una versión más fiel del momento que están viviendo y constituye una de las vías más eficaces de autonomización del campo cultural latinoamericano, pues el periodismo contribuyó a la legitimación de la formación de un discurso literario.

Sin olvidar la circunstancia de que nuestro autor enviaba crónicas a su país como una manera de ganarse la vida, el hecho cierto es que Vallejo, más conocido como poeta, cultivó los géneros periodístico y ensayístico de la misma manera que sus contemporáneos, con lo que se afirma la necesidad de analizar dichos géneros «en su contemporaneidad, en el diálogo, el intercambio y la interpenetración de discursos».³¹ No hay que leer estos textos, o el hecho de que existan, según nuestra manera de entender el ensayo hoy en día, sino que debemos tener en cuenta la actitud polifacética de tantos autores vanguardistas y entender que esa actitud responde a una formación determinada del campo cultural en la sociedad. A continuación trataremos de esbozar, mediante la lectura de los textos periodísticos, los conflictos y problemas a los que un intelectual provinciano de Perú se enfrenta en su recorrido nacional e internacional, en sus pasos por las diversas esferas culturales de su país y de los países europeos por los que pasa. Hemos decidido centrarnos en los textos de los años veinte, que marcaron también los límites de los

³⁰ Alberto Flores Galindo, «Los intelectuales y el problema nacional», en *7 ensayos: 50 años en la historia*. Emilio Romero *et. al.* Lima: Empresa Editora Amauta, 1981 (2.^a ed.), pp. 139-156; la cita es de la p. 146.

³¹ Celina Manzoni, «Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: revista de avance y Amauta», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), 735-747; la cita se encuentra en la p. 739. Además, Manzoni alude a una frase del prólogo de Mariátegui a *La escena contemporánea*, que resulta muy apropiada en este contexto: «el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo es, tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico» (artículo Manzoni, p. 741). El concepto de «estética de la discontinuidad», antes mencionado, también pertenece a este artículo.

capítulos uno y dos; mientras que el recorrido de Vallejo en los años treinta quedará solamente esbozado para un trabajo posterior. Por otra parte, el grueso de la producción periodística del poeta se ubica en la década del veinte, pues el compromiso social que adquiere en años posteriores no le permitió mantener el mismo ritmo en la producción de sus crónicas.

Las secciones siguientes mostrarán el intento de Vallejo por articular diversos campos sociales como eje primordial de su razonamiento histórico y como parte de un tipo de análisis que se había impuesto en los intelectuales de su generación. Por cuestiones de espacio, nos limitaremos aquí a sus textos periodísticos, dejando de lado los libros de reportajes (*Rusia en 1931* y *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal*) y otros textos ensayísticos como *El arte y la revolución* o *Contra el secreto profesional*. El estudio de estas dos últimas obras ocupará un espacio aparte en el próximo capítulo, por tratarse más específicamente de teorías estéticas muy relacionadas con la producción poética de Vallejo.

1. París, capital del mundo

«¿Queréis una muestra de la crónica moderna y parisiense, rápida, insinuante, cinemática? Allá os envío una, sacada de *Paris-Midi*».³² En este tono burlón e irónico mostraba Vallejo a sus lectores peruanos el París dinámico, moderno, brutal, inhóspito y cruel que le recibió en los años veinte. La crónica, fechada en 1925, transcribe unos párrafos de un artículo de Pierre Audiat repleto de interrogantes —«¿El franco va a subir o bajará? ¿Hay que llevar el bastón o el paraguas?»—, donde se muestra la parte frenética y frívola de ese París idealizado. Y lo que es más importante, se ironiza sobre el tipo de crónicas que se imponía con su modernidad y su dinamismo. Esta «Crónica de París» constituye una de las primeras que Vallejo envió a *Mundial*,

³² «Crónica de París», *Mundial*, 270, 14 agosto 1925; t. I, p. 105.

en la que va ensayando un nuevo estilo más fresco, dejando atrás el resabio modernista del que hablábamos y tomando algunos elementos de esos mismos textos sobre los que ironiza: la rapidez, la insinuación y la variedad. Sin embargo, aunque es indudable que la vida parisina influye de una manera u otra en la producción periodística del peruano, constantemente notaremos que nunca llega a implicarse ni a identificarse con las modas culturales de la época.

En efecto, la actitud del peruano frente a lo que significaba Europa, y sobre todo ante la sociedad francesa, no se desprende nunca de un tono distanciado y profundamente irónico. La desconfianza hacia el mundo de la moda, de las multitudes o de la fascinación cosmopolita es constante y en ciertos momentos es producto del desprecio que mostraba Europa ante América Latina. Por ejemplo, casi recién llegado a París, Vallejo envía una crónica a *El Norte* sobre una «fiesta de peruanidad» a la que asistió, insistiendo en que se trataba de «una noche de Europa, y para Europa», y negando que existiera solidaridad o comprensión por parte del viejo continente respecto a Latinoamérica:

Europa simula ignorarnos, se esfuerza, con insistencia ridícula y simplona, en demostrar que nos ignora y nos desdeña [...] Medio año llevo en París, y puedo decir que, salvo informaciones diarias y nutridas de Nueva York [...] jamás en rotativo alguno he visto la más ligera noticia de América. ¿Qué significa semejante boicoteo? [...] ¡Bajo Imperio! ¡Aquí estamos los bárbaros!³³

En realidad, la indiferencia europea acentuaba, en un escritor venido de fuera, lo que hoy se denominaría su condición de *intelectual subalterno*, producto (entre otros factores) de la *irrelevancia político-económica* de su país en el contexto del capitalismo internacional. Vallejo lo intuía así, y por ello su tono sarcástico respecto a la superioridad francesa es constante en sus

³³ «Cooperación», *El Norte*, 26 febrero 1924; t. I, pp. 42-43.

crónicas: «La innovación es de origen francés, como todas las innovaciones. [...] ¿Qué maravilla humana no saldrá de Francia? Un día llegará a decirse que el Universo no fue creado por Dios, sino por el señor Paul Valéry».³⁴

Esta actitud crítica ante el egocéntrico eurocentrismo le llevará a aplaudir, por ejemplo, proyectos como la fundación en París de la casa de *Les grands Journeaux Iberoaméricaines* (donde comenzó a trabajar en 1925), pues supuso una apuesta por acercar América y Europa con más realismo y transparencia. Así lo aclara en su crónica sobre la empresa fundada por Alejandro Sux, cuyo interés no se basa en «soldar y compenetrar la vida de América y la de Europa, por medio de versos, cuentos y exhibiciones, con música, pastas y refrescos», ni busca difundir «un folklore y una arqueología que se trae por los cabellos a servir aprendidos apotegmas de sociología barata», como tampoco pretende ocupar el papel de «diplomático de oratoria susceptible de ser engatusado, en banquetes y en aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea».³⁵ El objetivo de la empresa de Sux será darse a conocer y conocer a los demás, sin engaños ni celestinajes, huyendo del lugar común ocupado por América Latina, buscando una identidad representativa de sus países y tratando de incorporarse al ritmo socioeconómico internacional.

La distancia que le otorga su condición de intelectual extranjero, ajeno a la esfera cultural oficial, le permite al autor tomar conciencia de su doble lugar de enunciación y ponerlo a disposición de su crítica. La ventaja de esa mirada escindida es que nos acerca también en tono irónico al desarrollo del capitalismo mercantil francés; por ejemplo cuando narra cómo Citrôen

³⁴ «Influencia del Vesubio en Mussolini», *Mundial*, 301, 19 marzo 1926; t. I, p. 198.

³⁵ «Los grandes periódicos ibero-americanos», *Mundial*, 255, 1 mayo 1925; t. I, pp. 85-88. Otro ejemplo de la distancia de Vallejo ante ese mundo frívolo y moderno representado por París lo constituye la descripción del café literario La Rotonda: «Hipogeo ambiguo, digo, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita, donde hay uñas ocultas que nos rascan una íntima llaga inefable» (en «La rotonda», *El Norte*, 22 febrero 1924; t. I, p. 40). Además de apreciarse el regusto por la palabra rara y exquisita del modernismo periodístico al que aludíamos antes, es importante destacar que esa distancia constituye el arma más afilada del autor, pues con ella desmonta el liberalismo débil y ecléctico, y va formando en textos sucesivos su idea de la pasión política radical, basada en la fuerza de lo humano.

logró instalar publicidad de su empresa en lo alto de la torre Eiffel, o cuando se refiere al papel del editor en el campo cultural, manejado a su antojo mediante el control de las críticas y del público mismo:

En nuestros días, justamente en los países más adelantados, el escritor arribista cuenta con la confabulación de los nuevos factores: la avaricia del editor y la indiferencia del público. Antes, el editor jugaba un papel de justo alcance literario para el efecto de los fines económicos de su empresa; hoy el editor ha invadido en forma insultante y desenfrenada la esfera literaria, imponiendo su voluntad omnímoda ante el autor y ante el público. En París, al menos, el editor se ha convertido en árbitro inapelable de los valores literarios.³⁶

Cabe señalar que esa mención al «escritor arribista» y a «los países más adelantados» — con la apostilla «en París, al menos»— presupone, aunque parezca redundante decirlo, un tipo de escritor *no arribista* y un tipo de país *no adelantado*. Es en esta dualidad donde se sitúa Vallejo: un autor procedente de un país *atrasado* llega a un país *adelantado*, y siendo este autor *no arribista* aparece en un campo cultural que favorece la existencia del *escritor arribista*; ambas características hacen del peruano un autor ajeno y no deseado en las esferas intelectuales a las que alude. En dichas esferas el valor de los bienes culturales no tiene que ver con *la creación misma*, sino con lo que socialmente se asume como valioso; estamos ante el *juego* de la producción del valor de los bienes culturales, señalado por Bourdieu. En este juego, que conocemos hoy en día muy bien, pero que ya existía en las primeras décadas del siglo XX, lo

³⁶ «De la dignidad del escritor. La miseria de León Boy. Los editores, árbitros de la gloria», *El Norte*, 1 noviembre 1925; t. I, p. 158. Existe otro proceso señalado por Vallejo que adquiere gran relevancia en el funcionamiento del juego capitalista: el de la publicidad, erigida en «árbitro del destino de los hombres», sin la cual ningún producto puede ser vendido como bueno (en «El congreso internacional de la rata», *Mundial*, 422, 13 julio 1928; t. II, pp. 616-617).

creado, la obra de arte, es en realidad la expresión visible de una creencia tácita en dicho juego; y es la adhesión colectiva al juego lo que permite que este exista. Asimismo, el artista es producto de quien lo descubre, de quien dicta el valor de sus obras (en este caso el editor) que se convierte en *creador del creador*.

Como explica Bourdieu en un nivel más amplio, la coincidencia entre las obras ofertadas y las expectativas del público se fundamenta en la correspondencia estructural entre el espacio del autor y del consumidor, así como entre «la estructura social de los espacios de producción y las estructuras mentales que autores, críticos y consumidores aplican a sus productos».³⁷ De manera que la *avaricia del editor* y la *indiferencia del público*, a las que alude Vallejo, se convierten en roles posibles que el campo cultural permite, estructuras mentales paralelas que el campo mismo presupone, inmerso como está en una sociedad y en una economía capitalistas. Señalemos además que la mezcla de indignación y sorpresa de Vallejo ante el papel del editor permite suponer que en Perú (la otra sociedad que él conoce) el avance del capitalismo en la esfera cultural no había llegado tan lejos, o no en el mismo sentido, tal y como hemos estudiado en capítulos anteriores. El funcionamiento de estas categorías —autor, editor, publicidad, público— como una cadena de producción cultural aparece en los textos de Vallejo desde muy temprano.

Conviene insistir entonces en que nuestro autor fue muy consciente de dicho método de producción en el campo cultural capitalista y, como hemos adelantado, es su condición de *intelectual subalterno* dentro del entorno parisino la que permite la distancia para una crítica tan lúcida. Así lo demuestra en la siguiente afirmación: «Cuando Francia no tiene un genio —que nunca lo ha tenido— entonces lo fabrica. Y le hace réclame como a las píldoras».³⁸ Basta que una obra sea nacional, «sea obra de francés», para que se dé a conocer en el mundo entero a

³⁷ Bourdieu, *op. cit.*, p. 245.

³⁸ «Réclame de cultura», *El Norte*, 23 marzo 1924; t. I, p. 59.

través de los reclamos publicitarios y el control mediático que ostentaban las por entonces ya grandes industrias culturales. Vallejo sabe que nunca gozará de una oportunidad semejante y entiende que si en algún momento se comienza a valorar a un autor extranjero será por mediación de un francés; y tendría que pertenecer, obviamente, a la esfera oficial de la cultura, como veremos a continuación.

Ya hacia 1927, Vallejo tenía muy clara la diferencia de actitud entre los diversos autores latinoamericanos llegados a París; lo expone en una crónica sobre la reunión de intelectuales latinoamericanos que tuvo lugar en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, en el Palais Royal, donde el peruano acudió convencido por su amigo el indigenista boliviano Alcides Arguedas:

Hay en París, desde hace pocos años, dos esferas de artistas y escritores de América: la oficial y la no oficial. La esfera oficial está formada por quienes vienen a París a brillar y triunfar y por quienes, debido a sus cargos diplomáticos, están obligados a una vida espectacular y cortesana, que muchas veces está lejos de agradarles. La esfera no oficial está formada por quienes vienen a París a vivir libre y honestamente, sin premuras de llegar, ni preocupaciones de relumbrón.³⁹

Sobra decir que Vallejo se sitúa a sí mismo en la esfera no oficial («yo estoy en el número de escritores hispanoamericanos no oficiales»), asumiendo el rol de intelectual *no arribista*, y por lo tanto doblemente subalterno, que venimos exponiendo en esta sección. En la reunión aludida se discutía el modo en que debía darse a conocer la producción intelectual latinoamericana en Europa. Una de las soluciones propuestas será traducir a los autores americanos; pero la reflexión de Vallejo da la vuelta al problema: América no tiene nada que

³⁹ «Una gran reunión latinoamericana», *Mundial*, 353, 18 marzo 1927; esta cita y las siguientes, t. I, pp. 396-399.

decir si el canon valorativo sigue siendo europeo. Aquello que América ha producido «bajo la égida cultural de Europa» resulta insignificante al lado de las grandes obras europeas. La crítica del peruano se extiende también a la propuesta de la chilena Gabriela Mistral, presente en la reunión, sobre nombrar a un delegado español para que participase como «jefe moral» de la empresa de traducción:

En cuanto a lo propuesto por Gabriela Mistral, ello nos prueba precisamente que lo que va a traducirse no nos pertenece del todo, puesto que ese jefe moral español va a dar tono y sentido a nuestras obras, sellándolas con el pase ordinario. La idea de Gabriela Mistral demuestra que carecemos no solo de personalidad literaria, sino de mayor edad intelectual. Desde que aún necesitamos de tutor, hay que convenir en que seguimos siendo una sucursal europea y por consiguiente, falta acento propio, valor original a nuestras obras. Gabriela Mistral acaba de sostener, como quien no hace la cosa, que el pensamiento novomundial es todavía colonial. De acuerdo.

El autor insiste en que la producción americana posterior a la colonización española carece de interés para Europa (y en ella incluye la poesía de Mistral) si el objetivo es la literatura influida por la tradición europea en el nuevo continente. Reivindica las «obras rigurosamente indoamericanas y precolombinas», porque en ellas radica el verdadero interés intelectual que debe exportarse, y no las obras creadas bajo el influjo hispano-europeo. Porque a través y a pesar del proceso colonial, existe un «hilo de sangre indígena» que caracteriza al pensamiento americano y que constituye la «cifra dominante de nuestro porvenir». De esta manera, Vallejo no solo demuestra su clara conciencia anti-colonialista, sino que critica duramente a sus compañeros

americanos que se insertan en las esferas oficiales esperando su legitimación por parte del intelectual europeo y produciendo modelos ideológicos acordes con el sistema de poder.

El poeta entiende muy lúcidamente las paradojas de la modernidad tan celebrada por los vanguardistas, y reniega de la esfera oficial misma. En cierto sentido Vallejo ocupa una posición única en el juego entre modernidad y tradición, tanto en la versión peruana, porque no vive en Perú desde 1923 (y aunque participe del debate no se le tiene en cuenta de la misma manera), como en la versión francesa, donde los vanguardistas luchaban contra la tradición pero buscando también el exotismo de otras tradiciones (y donde el lugar que ocupa Vallejo, en tanto intelectual subalterno, se encuentra siempre desplazado). Se trata entonces de un peruano en París a medio camino entre la clase emergente protagonista en el Perú de los años veinte y los inmigrantes americanos subalternos de la sociedad francesa.

Podemos añadir otro nivel más de distanciamiento, en este caso quizá auto-impuesto, pues Vallejo criticó duramente tanto a un sector de los intelectuales peruanos de su generación, como a los latinoamericanos emigrados a París que querían insertarse en las esferas oficiales de la cultura. Por un lado se siente mestizo, no renuncia a sus raíces peruanas y envía artículos y crónicas a Lima manteniendo un diálogo constante con sus compatriotas, y por otro lado lo vemos en París inevitablemente inmerso en la cultura de la metrópoli; pero al mismo tiempo, siempre se mantendrá crítico contra el afrancesamiento de los americanos, y de la misma manera nunca defenderá, como ya vimos, el indigenismo supuestamente autóctono, pues entiende que no basta con hablar del indio, sino que se necesita una sensibilidad india o, en definitiva, autóctona. Todos estos elementos constituyen la compleja realidad de Vallejo, todos los ángulos que deben ser punto de partida para hablar del poeta y de su producción, y permiten valorar su conciencia sobre el desarrollo del campo cultural europeo y sobre la ruptura entre referente y productor que

se estaba produciendo en el Perú de manera más explícita que nunca. El doble movimiento entre la imposición externa de una identidad y la oposición interna como gesto anticolonialista adquiere en Vallejo matices radicales tanto por su posición geográfica como por sus convicciones ideológicas.

No se debe concluir, sin embargo, que Vallejo se mantuvo indiferente a las culturas y políticas europeas. De hecho, en otra de sus crónicas, dedica una nueva crítica a los latinoamericanos que emigraban a Europa y solo se relacionaban con sus compatriotas, sin interesarse por lo que sucedía en las ciudades donde vivían. Durante esos años, el peruano percibía importantes cambios en la vida europea, en la economía, en el pensamiento, en la sensibilidad, en la estructura general de la sociedad; sin embargo, veía que muchos de los inmigrantes latinoamericanos no se daban cuenta de ello y vivían en Europa «como si no estuviesen», prolongando en el viejo continente sus costumbres anteriores. «En el mejor de los casos, hay sudamericanos que viven aislados en un solo campo social europeo, en el burgués o en el aristocrático, es decir, en las zonas menos indicadas para revelar el nuevo espíritu europeo».⁴⁰ Este nuevo espíritu se caracteriza, según Vallejo, por un nuevo sentimiento de orden y método que nada tiene que ver con la caótica manera de vivir *d'avant guerre*.

Será esta admiración por el orden y por una cierta organización social lo que llevará a Vallejo poco a poco a volver la mirada hacia Rusia y España, «donde efectivamente se estaban jugando las tensiones fundamentales del mundo contemporáneo».⁴¹ Hacia finales de los años veinte (a partir de 1928 sobre todo, con su primer viaje a Rusia), Vallejo comienza a marcar sus textos con un discurso socialista que al principio se constituye de manera muy personal, pues considera su ideología como algo propio, y va evolucionando hacia una cierta ortodoxia de

⁴⁰ «Las nuevas disciplinas», *Variedades*, 1017, 27 agosto 1927; t. I, pp. 458-461.

⁴¹ Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., p. 149.

partido, reforzada por sus viajes a la URSS.⁴² De esta manera su interés por París disminuye hasta casi desaparecer, incluso ese interés traducido en crítica, pues ya a comienzos de los años treinta Vallejo ha viajado a Rusia varias veces y ha apostado definitivamente por una ideología de izquierdas. En sus últimas crónicas desaparece el París como *ciudad cósmica* que le recibió al llegar a Europa, el París que cede su puesto a New York como centro del mundo, el París «propicio a todos los escándalos y a todos los triunfos», brutal y excesivo, brillante y cruel.⁴³ En la próxima sección veremos cómo esta crítica se expande, desde una ciudad como símbolo de la urbe moderna hacia los procesos que caracterizan la modernidad y que en cierto sentido esclavizan al hombre.

2. La vida como *match* o la modernidad

En el segundo capítulo de este trabajo quisimos acercarnos al desarrollo y las características de la modernidad peruana de comienzos del siglo XX, asumiendo su heterogeneidad y apuntando su coexistencia con otros aspectos socioeconómicos premodernos. En la presente sección trataremos de enriquecer el concepto de modernidad revisando las críticas que se le han hecho,

⁴² En un texto de 1929, escrito durante un viaje a Rusia, Vallejo describe así su ideología política: «Yo no pertenezco a ningún partido. No soy conservador ni liberal. Ni burgués ni bolchevique. Ni nacionalista ni socialista. Ni reaccionario ni revolucionario. Al menos, no he hecho de mis actitudes ningún sistema permanente y definitivo de conducta. Sin embargo, tengo mi pasión, mi entusiasmo y mi sinceridad vitales. Tengo una forma afirmativa de pensamiento y de opinión, una función de juicio positiva. Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital», en «César Vallejo en viaje a Rusia», *El Comercio*, 7 julio 1929; t. II, p. 740.

⁴³ «La visita de los reyes de España a París», *Mundial*, 324, 27 agosto 1926; t. I, p. 281. Su rechazo hacia la sociedad parisina se extiende también hacia el individuo que la compone, pues si el hombre moderno debe constituirse como un ser sensible, autosuficiente e integral, el hombre parisino no puede liderar ya el curso de la humanidad, como tampoco podrá su sucesor, el neoyorquino: «En Nueva York no hay el *hombre*, integral, pleno, entero, sino hombres, mitades de hombre, cuartos, octavos de hombre. Un dentista no piensa y se conduce como cualquier hombre, sino como hombre en cuanto dentista; su espíritu es odontológico y no espíritu *humano*...»; esta mitad de hombre es el hombre capitalista, que vive en función de su oficio; la crítica de Vallejo se basa en el rechazo marxista de la división del trabajo, que compartimenta a los hombres y los inutiliza. En «El enigma de los EEUU», *El Norte*, 29 agosto 1926; t. I, pp. 291-292.

pero evitando establecer un punto de partida y una causa de aparición. Nelly Richard ha afirmado que ni la modernidad ni la posmodernidad deben ser leídas como etapas finitas en una lógica temporal o histórica, sino como nuevas lecturas y revisiones de los conceptos en crisis sobre la razón universal. Ya vimos en el capítulo anterior que no debemos preguntarnos cuándo o por qué comienza la modernidad, sino qué tipo de revisiones surgen respecto a los conceptos heredados. En este sentido, los textos de César Vallejo pueden considerarse paradigmáticos, pues su autor vive en el centro del pensamiento hegemónico (París) y sin embargo procede de la periferia; de manera que no solo revisa los conceptos dominantes, sino que *resignifica*, al ocuparlo, ese lugar nuevo en el que se encuentra, porque atraviesa e incide en las estructuras culturales hegemónicas desde una perspectiva externa.

Existe una crónica que sirve como bisagra para unir la sección anterior con la presente. En ella Vallejo desacraliza de nuevo la idea de París como ciudad única, expresando el desencanto definitivo de los latinoamericanos, que «han progresado mucho y ya no se dejan embaucar por este París que literatos culpables o ramplones han prestigiado de leyendas mágicas». La capital francesa se presenta como una ciudad común y corriente, igual a todas las ciudades, y en ella no se encuentra más que lo que puede encontrarse en cualquier ciudad del mundo. Lo que pretende el autor peruano es echar por tierra los prejuicios de sus compatriotas, que llegan a París pensando encontrar maravillas inverosímiles:

Todo en París está dentro de lo previsto por la lógica y la razón o dentro de lo que ya se ha visto en las otras ciudades. Nada en París se sale de lo normal. Los transeúntes andan en dos pies, como en todas partes; la lluvia cae, como en todas partes, del cielo. [...]

El sudamericano, al embarcarse en Valparaíso o en Veracruz, se prometía ver en París cosas maravillosas, fenomenales, cosas auténticas y típicamente “parisienses”: un hombre con tres

espaldas; una piedra que habla; una bailarina epicena; un círculo cuadrado; en fin, el movimiento continuo...⁴⁴

Entonces, el *provinciano* que llega a París sufre un desengaño porque su imaginario socio-cultural está colonizado por la *idea* de un París cósmico y todopoderoso; pero al llegar todo resulta normal, incluso familiar. En este texto se une la desacralización de la capital francesa con varias ideas que desarrollaremos a continuación. En primer lugar existe la mofa ante la idea de ver *cosas auténticas*, como si el traslado a la capital supusiese un *salir al mundo*, una experiencia de la vida auténtica, real. Vallejo boicotea la manera de razonar, de percibir ‘la realidad’, que se ofrece como la única válida para el mundo occidental. En segundo lugar, encontramos en el texto la referencia a esa especie de *movimiento continuo*, que tiene que ver con el mito de la *velocidad*, otro concepto clave de la percepción de la modernidad en Vallejo. Por último, se juega con la idea de un *espacio* donde todo es predecible, porque nuestro punto de partida (nuestro único contexto) es la razón (el razonamiento) del ser humano occidental. O planteado de otra manera: nuestras expectativas *nos imponen* las posibilidades de experiencia que podemos adquirir. Más adelante insistiremos en esta idea, pero lo que importa ahora es que la ciudad soñada resulta ser una ciudad más, inserta en el mundo moderno y con las mismas opciones que cualquier otra urbe: no se nos ofrecen ni más ni menos posibilidades que las ya conocidas. Así, velocidad y espacio se imbrican en el imaginario vallejiiano para ofrecernos las dos claves principales con las que leeremos su visión de la modernidad:

La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido. [...] No hay que olvidar, por lo demás, que la velocidad es un fenómeno de

⁴⁴ «Sociedades coloniales», *Mundial*, 410, 20 abril 1928; t. II, pp. 578-580.

tiempo y no de espacio; hay cosas que se mueven más o menos ligeras, sin cambiar de lugar. Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar. [...]

No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante.

Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna.⁴⁵

Como intentaremos mostrar en el próximo capítulo, muchos de los aspectos que estamos analizando en estas páginas se encuentran ya, como señala Vallejo, en *Trilce*. Pero lo que nos interesa ahora son los juicios del poeta sobre la modernidad y el progreso, cómo afronta el desarrollo de las ciudades y del ser humano. En este caso la modernidad se define por la *velocidad*, que rige el ritmo de la vida y constituye al hombre moderno como tal. Pero no la velocidad del movimiento, no la rapidez en el espacio, como señalaban sus coetáneos vanguardistas, sino la velocidad en todos los ámbitos de la existencia: en las emociones, en la sensibilidad, en el *tiempo*. Vallejo entiende que el tiempo en movimiento constituye una de las bases de la modernidad; el hombre moderno nace dentro del tiempo, con su velocidad dada, sin conocer su origen, pero convencido de la veracidad del tiempo como rector de su universo. No se trata entonces de admirar la velocidad en el espacio («el espacio social del capitalismo

⁴⁵ «El hombre moderno», *El Norte*, 13 diciembre 1925; t. I, pp. 173-174. Otro texto ilustrador sobre la relación entre velocidad y modernidad es el titulado «Los animales en la sociedad moderna» (*Mundial*, 482, 13 septiembre 1929; t. II, p. 798-801), donde Vallejo critica con mucho sarcasmo la moda de los animales domésticos, que se ha convertido en un *snobismo*: «Las personas desprovistas del moderno sentido de la velocidad carecen lógicamente del sentimiento, no menos moderno, del animalismo. [...] Es de buen tono amar a los animales, porque ello denota que se es civilizado y que se está al día con el progreso. Al que no ama a los caballos se le considera como un salvaje o, por lo menos, como un primitivo». La velocidad está de moda, es signo inequívoco del hombre moderno, y lo mismo sucede con el *animalismo*; esta comparación no deja de resultar cómica y muestra el tono irónico con que Vallejo entendía y quería transmitir la idea de modernidad. El autor resalta el desarrollo de una sociedad cada día más xenófoba y con crecientes desigualdades económicas, que se permite el lujo de cultivar un amor desproporcionado por los animales.

avanzado», según Rowe), como hacían los futuristas, sino de cuestionar ese mismo espacio y de analizar la velocidad en el tiempo, la reflexión desde el reposo sobre una nueva concepción del tiempo: «Pobre del hombre que, en medio de las rápidas transformaciones a que asistimos ahora, no excede o siquiera se nivela a la velocidad de los hechos». El transcurso de los acontecimientos va superando al hombre, lo sobrepasa; la época misma se adueña de los hechos y quien no consigue comprenderlo debe excluirse «consciente o inconscientemente, de la época. Apenas unos cuantos se adaptan al nuevo paso y lo dominan».⁴⁶ Para Vallejo, entonces, el tiempo rige el desarrollo de la modernidad.

Pero ¿en qué sentido estamos hablando del *tiempo*? No se trata solo de verlo como un *leit motiv* en sus textos, sino de entender que la modernidad trae al hombre una nueva concepción del tiempo, y detenernos en la manera singular, incluso cómica, en que nuestro poeta percibe este cambio: «El reloj, antes enemigo acérrimo del artista, no falta ahora del pulso del poeta y del aviador. [...] Hasta el sueño está ahora ajustado, por la derecha, a la aguja del reloj y, por la izquierda, a la aguja de la brújula».⁴⁷ En otra crónica alude al cambio de horario en el hemisferio norte y hace notar que el titular del periódico, donde se indicaba que «esta noche, a las once serán las doce», recordaba a uno de sus versos de *Trilce*: «Quién clama las once no son doce». El poeta halla entonces la confirmación, paradójicamente seria, de aquello que otras veces afirmaba con humor: «Son las once o, lo que es igual, las doce de la noche».⁴⁸

⁴⁶ «La semana santa en París», *Mundial*, 414, 18 mayo 1928; t. II, p. 593.

⁴⁷ «Las nuevas disciplinas», *Variedades*, 1017; t. I, p. 461. Existen en las crónicas de Vallejo infinidad de referencias al tiempo lineal como un axioma del hombre: «El salto, al que tanto temía la vieja sabiduría latina, es incompatible con la continuidad casi absoluta del terreno. El ritmo de la moda misma, tan rápido y epiléptico, se sujeta a esta misma ley continuativa del movimiento», en «Vanguardia y retaguardia», *Variedades*, 16 junio 1928; t. II, p. 609.

⁴⁸ En palabras de Vallejo, «hay versos en ese maldito *Trilce* que, justamente por derrengados y absurdos, hallan su realización cuando menos se espera. Son realizaciones imprevistas y cómicas, pero espontáneas y vitales. Aquello de que esta noche las once sean doce en París, no puede ser más cierto y viviente. El que pretende sustraerse a esta articulación —itsmo o canal— entre ambos números del reloj, tendrá que asumir todas las consecuencias de su rebeldía», en «París en primavera», *El Norte*, 12 junio 1927; t. I, pp. 438-440.

La velocidad del tiempo aparece como un síntoma de la modernidad capitalista y, en el mismo registro cómico, se suele llevar a cabo también un cuestionamiento del *espacio* de esa modernidad (entendido como algo mucho menos dinámico, e incluso menos moderno, que el tiempo). Un ejemplo claro podría constituirlo la siguiente afirmación: «los lugares no siempre están situados donde los hemos visto, sino que ellos saben andar y burlarse de nuestros ojos». La llamada de atención sobre nuestra manera de percibir el espacio encaja con la observación de que nuestros modos de intuición son «tan antiguos como el mundo», y solo los hombres «tienen la inclinación a *ir sobre seguro*, esto es, por las vías inmediatas de la realidad lógicamente practicable»; al contrario que los niños y los locos, quienes, según Vallejo, ponen en práctica métodos de creación y descubrimiento más arriesgados que los de los hombres. Es necesario burlar la pobre lógica del ser humano para luchar contra el engaño de nuestra percepción del espacio. «Los lugares son terribles» porque «suelen ambular en el espacio y en el tiempo y burlarse de los ojos del historiador o del simple mortal», de manera que para aprehenderlos «no siempre debe uno guiarse de la perspectiva inmediata y visible, sino [que] hay que saltar abismos inauditos, apelando consciente o subconscientemente a truculentas aventuras y a cábalas y odiseas absurdas».⁴⁹

En *Las palabras y las cosas*, Foucault afirmaba que el hombre moderno carece de origen, pues para él todo es historicidad; y no es el origen el que da lugar a la historicidad, sino que es dentro de esta donde se perfila la necesidad de un origen, que será a la vez interno y extraño. Como ya señaló Nietzsche, la historicidad, creada por el hombre, se convierte en rectora de su existencia, haciéndole creer que depende de ella, y no al revés. El hombre se descubre ligado a una historicidad ya hecha; de la misma manera que nace en un lenguaje ya formado, un lenguaje que se le impone. Muchos de los textos de Vallejo muestran que comprendía muy bien este

⁴⁹ Todas las citas del párrafo en «Las pirámides de Egipto», *Mundial*, 302, 26 marzo 1926; t. I, pp. 205-207.

proceso, como cuando juega a boicotear los axiomas del hombre moderno: «Podríamos quedarnos sin nacer pero no podríamos quedarnos sin morir».⁵⁰ O cuando expone las distintas velocidades del tiempo y de la historia, separando los acontecimientos *estáticos* de los *dinámicos*. Los primeros son percibidos con más nitidez, porque los segundos transcurren con vertiginosa rapidez y pasan desapercibidos; así, la historia se compone de pequeños sucesos que se ignoran y cuya veracidad no es absoluta.⁵¹

Constituye otro lugar común en las crónicas de Vallejo el escaso interés que muestra por la modernidad entendida como progreso: «Ya no hay campos ni mares en Europa; ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y peor digerido los ha aplastado. (...) Me han dicho que solo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América». La nostalgia por una pureza primitiva tiene que ver en este momento con el crecimiento desorbitado de la ciudad, que por primera vez podía ser presenciado en la corta duración de una vida humana, tal y como ha señalado Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Se produce así un fuerte desarraigo del individuo dentro de su entorno, con el que deja de identificarse por su constante transmutación y disolución. Esta experiencia de desarraigo fue generalizada, pues la viven quienes residen en las ciudades y también aquellos que llegan de fuera. Aunque Rama se refiere a las ciudades latinoamericanas, los cambios que comenzaron en las metrópolis europeas a finales del siglo XIX se extendieron también a las primeras décadas del siglo XX. No debemos olvidar, además, que Vallejo procedía de un pequeño pueblo de la sierra peruana, con lo que su sensación de nostalgia, de inestabilidad y de extrañamiento podía verse

⁵⁰ «La necesidad de morir», *El Norte*, 22 marzo 1926; t. I, p. 203.

⁵¹ Por ejemplo, el «asesinato de Marat y la ejecución del Zar Nicolás II son acontecimientos estáticos de la historia. Dinámicas son la toma de la Bastilla y las charlas de Herriot»; en «La consagración de la primavera», *Mundial*, 406, 23 marzo 1928; t. II, p. 570.

duplicada. Esta situación nos lleva, de nuevo, a ese lugar de enunciación escindido que el poeta resignifica desde sus textos:

Qué amable es perderse por falta de caminos. Ahora tengo ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la naturaleza. Odio las calles y los senderos. Cuánto tiempo he pasado en París, sin el menor peligro de perderme. La ciudad es así. No es posible en ella la pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En ella se está demasiado asistido de rutas ya abiertas, de fechas y señales ya dispuestas, para poder perderse. Al revés de lo que ocurrió a Wilde, la mañana que iba a morir en París, a mí me ocurre amanecer en la ciudad, siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo; estoy en el mundo con el mundo, en mí mismo conmigo mismo; llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada; salgo a la calle y hay calle; me echo a pensar y hay siempre pensamiento.⁵²

Vallejo escribió este texto durante uno de sus primeros viajes a España, y la fobia al *camino ya hecho* no solo muestra la sensación de extrañamiento frente al avance de la modernidad en las ciudades, sino que puede resultar muy reveladora para comprender una parte de su práctica poética. Como señala José Ignacio Padilla, «Vallejo vio muy claramente la conexión entre el *vaciamiento del lenguaje* y la disponibilidad de un “repertorio” de experiencia».⁵³ Dicho de otra manera: el autor de *Trilce* habla de la imposibilidad de perderse dentro de un mundo que ofrece distintos caminos *ya formados, predispuestos*, donde elegir uno u otro forma parte del juego mismo. El modo en que trata este tema en su poesía lo veremos con atención en el siguiente capítulo; pero en este momento nos interesa comprender que la ciudad

⁵² Esta cita y la anterior pertenecen a la crónica «Entre Francia y España», *Mundial*, 290, 1 enero 1926; t. I, pp. 180-183. Mis reflexiones sobre la ciudad moderna europea se han visto también enriquecidas por el estudio de Carl E. Schorske, *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1981 [1.ª ed. en 1961]).

⁵³ José Ignacio Padilla, «Eielson: *De materia verbalis*», en *Hueso Húmero*, 54 (Lima, octubre 2009), 23-54; la cita pertenece a la p. 24.

moderna ofrece, como el lenguaje, determinados modos de experiencia disponibles para todos, y que elegir uno u otro modo no significa ser más o menos original, sino entrar en el juego previsto por la ciudad misma. Por eso resulta imposible perderse, y por eso «si llamo es previsible que me contesten», de la misma manera que si salgo a la calle en la ciudad, *inevitablemente habrá calle*.

En algunas crónicas, el poeta se detiene ante este descubrimiento con un humor muy característico, como queriendo jugar con el lector. Por ejemplo en el texto «El sombrero es el hombre», Vallejo trata de demostrar que el sombrero es anterior al hombre, marcando la diferencia entre el sombrero natural («aquél que nace con cada persona y que le es inseparable») y el sombrero artificial («aquél que se adquiere en sombrererías y del cual podemos separarnos momentánea o eternamente»). El tono irónico y juguetón del poeta por momentos descentra la atención del lector impidiéndole entender en toda su dimensión aquello que en realidad afirma:

Todas las cosas llevan su sombrero. Todos los animales llevan su sombrero. Los vegetales llevan también el suyo. No hay en este mundo quien no lleve la cabeza cubierta. Aun, cuando nos quitamos el sombrero, siempre queda nuestra cabeza tocada de algo que podríamos llamar el sombrero innato, natural y tácito de cada persona, que no es del todo inseparable. [...]

Así, pues, el sombrero es el hombre o, más generalmente, el sombrero es todo.⁵⁴

Como si siempre hubiese algo de lo que el ser humano no pudiese desprenderse, algo que le precede y que lo abarca todo. Volvemos a Foucault para explicar que lo que se comienza a entender en el s. XIX «no es la soberanía de un discurso primero, es el hecho de que nosotros estamos, antes aun de la menor palabra nuestra, dominados y transidos ya por el lenguaje».⁵⁵

⁵⁴ «El sombrero es el hombre», *Variedades*, 964, 21 agosto 1926; t. I, p. 275-276.

⁵⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI, 2006 [1.ª ed. 1966]), p. 292.

Todo está ahí cuando nacemos, se nos ofrece como un repertorio de posibles experiencias: tanto la ciudad como el lenguaje rodean al hombre moderno y perfilan sus necesidades. Por eso afirmábamos antes, con Nelly Richard, que el hombre moderno es incapaz de ver la modernidad como un proceso lineal y finito, con un punto de origen, porque pertenece a ella. La trampa será creer que se puede elegir un camino voluntariamente y no porque todos los caminos de la modernidad nos son impuestos. De esta manera entiende Vallejo la ciudad, la moda, la velocidad intrínseca a la vida moderna, y sobre todo así transmite también su concepción del lenguaje, como veremos en el próximo capítulo.

En la narración citada de su viaje a España («Entre Francia y España»), Vallejo cuenta que por fin se siente libre de todo lo que la ciudad moderna supone: «heme por fin libre de calles, de rieles, esquinas, telégrafos, torres, teatros, periódicos, escritores, hoteles, peine, jabón, de todo esto que, de una u otra manera, es camino; heme libre hasta de pensamientos». Sin embargo, más adelante en el mismo texto, Vallejo afirmará de nuevo que incluso los campos de Europa no son más que sucursales de la ciudad, «trozos de París, pingajos de Londres, postas de urbe», pues siempre habrá una máquina presente, un neumático, un reloj, el ruido. «Los campos de Europa, los mares del viejo continente, son campos de salón, mares en smoking, urbanos, civilizados, *policés*». Esta nostalgia por un tipo de arcadia americana perdida constituye también, no lo olvidemos, un modelo de experiencia vigente por lo menos desde el «descubrimiento» de América.

La ironía constante de Vallejo ante el avance de la modernidad nos lleva al tema que da título a esta sección: el deporte, o la deportividad como modo de vida. En una sociedad «de récords y de colmos» el criterio que rige en todo, dice Vallejo, es el de la cantidad. Todas las actividades humanas son valoradas según la competitividad, la cantidad de esfuerzo y el

resultado obtenido; lo que antes se veía como una batalla sangrienta es ahora un «*match* estupendo, plural, multifacético», donde todos se convierten en rivales. La competitividad deportiva aparece como la representación de los valores de una sociedad capitalista:

El mundo, conjuntamente con la moda del *sport*, va adoptando el sentimiento del récord para todas las actividades. [...] La vida, como *match*, es una desvitalización de la vida, como diría Antenor Orrego. Pulpa moral del *match* es la esclavitud y el amujeramiento. Yo no vivo comparándome a nadie ni para vencer a nadie y ni siquiera para sobrepajar a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos.⁵⁶

Para Vallejo, es la guerra mundial la que puso de moda el deporte, como modo de competición entre naciones. El poder y la vitalidad de un pueblo se mide por sus recursos materiales pero también por su capacidad deportiva. Es interesante notar cómo el peruano relaciona el desarrollo de la moda deportiva con el creciente imperialismo norteamericano, afirmando que hay «una racha mundial de imitación del deporte de origen u orientación yanqui»; dicha imitación trae consigo un conocimiento mayor de la sociedad norteamericana, por ejemplo cuando en el ciclismo se compete en «equipos bipersonales, como conviene a la concepción colectivista o taylorista del yanqui». La imbricación entre deporte y sociedad constituye otro de los aciertos de Vallejo en su observación sobre los síntomas de la modernidad.⁵⁷

El enfrentamiento entre Europa (París) y Norteamérica (Nueva York) se produce también a modo de *match*. Aunque su lucha no se hace frente a frente sino de manera oblicua (según el

⁵⁶ «La vida como *match*», *Variedades*, 1021, 24 septiembre 1927; t. I, pp. 476-477.

⁵⁷ «Los *sprints* ciclistas corresponden, en cuanto afirmación espectacular del espíritu yanqui, a los golpes de bolsa de Chicago o a las hazañas melodramáticas del Ku Klux Klan», en «Los seis días de París», *Mundial*, 415, 25 mayo 1928; t. II; pp. 597-598.

espíritu burgués, dice Vallejo), pues si con la primera Guerra Mundial se había cerrado una época, los años veinte serán los que gesten la crisis de los treinta, que desembocará en la Guerra Civil española y luego en la segunda Guerra Mundial. Contradicciones y luchas entre socialismo moderno y fascismo, la loca carrera del desarrollo capitalista, las competiciones internacionales por convertirse en potencias económicas mundiales, etc., son factores que se encuentran en plena efervescencia en la época de entreguerras. Como hemos mencionado, el rostro negativo de la modernidad equivale, en Vallejo, a la angustia por la deshumanización del progreso. Así lo declara cuando afirma que en Madrid «tales instrumentos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados».⁵⁸

Su contacto con la España pobre de la década del veinte constituirá un primer acercamiento a la posibilidad de un tipo de ciudad europea humanizada, que abrace e integre, pero no se someta a la alienación del progreso. Sin embargo, España no había permanecido ajena al desarrollo europeo de los años veinte. El haberse mantenido al margen de la primera Guerra Mundial le permitió un progreso económico que benefició sobre todo a la burguesía nacional, agudizando la lucha de clases, que estallaría definitivamente en 1936; también la derrota de 1921 en la guerra colonial con Marruecos, que se llevó a diez mil soldados españoles, contribuyó al ambiente general de descontento. Ya en 1917 se había producido una huelga general y en 1920 se creó el Partido Comunista español. Pero la dictadura de Primo de Rivera, que comenzó en 1923, fue incapaz de sacar al país de la miseria, por lo que la organización de la clase obrera y del campesinado continuó su desarrollo. La monarquía también estaba en crisis, y en 1930, con

⁵⁸ «Wilson y la vida ideal en la ciudad», *Mundial*, 295, 5 febrero 1926; t. I, p. 185. Vallejo añade en el mismo texto: «La energía física, el vigor químico, los voltios de luz, la pantalla cinematográfica, el correo del aire, el vencimiento bancario, todo se hace en Madrid comprensivo, inteligente, para arreglárselas satisfactoriamente con el hombre y siempre a favor de su dicha».

el fin de la dictadura, se hundió definitivamente en el abismo. Aunque Vallejo asistió a la proclamación de la segunda República española con escaso entusiasmo, desde su primer viaje a la península creyó ver en el pueblo hispánico cierta modernidad ideal, en lugar de esa «tragedia de progreso» de la que habla a menudo. Ahora bien, según estos textos, ¿qué papel juega América Latina en el proceso de la modernidad?

3. La auténtica sensibilidad americana

La razón por la que incluimos en este capítulo una sección dedicada a América, es porque la reflexión sobre la realidad latinoamericana se ve rodeada, con frecuencia en Vallejo, por el tema de la nueva sensibilidad artística. En la introducción a este capítulo señalábamos que nuestro autor dedica gran parte de sus textos a la cuestión de la identidad americana, no tan centrada en el indigenismo —una de las claves de la vanguardia peruana—, como en los problemas sobre el desarrollo de las sociedades latinoamericanas en el contexto de la modernidad occidental. Si el indigenista propone rescatar la figura del indio como protagonista en la construcción de la nacionalidad y del acento artístico propio (con todos los problemas que acarrea; recordemos por ejemplo la ruptura entre texto y referente), Vallejo propone otro punto de partida: la sensibilidad del autor debe ser *auténticamente americana*, no necesariamente *indígena*, sino sobre todo *autóctona*. El ejemplo perfecto será Rubén Darío, quien con todo lo alejado que está de la cultura indígena, se erige como uno de los grandes poetas autóctonos. No se trata de hablar sobre el indígena o de sentirse indígena (no se puede ser indígena por voluntad propia), sino de expresar una sensibilidad auténtica y original americana, no imitativa. Es en esta búsqueda donde se sitúa

una de las críticas centrales de los textos de Vallejo: la que se dirige a una América Latina imitadora y dependiente de modelos europeos:

Nosotros, en un siglo de libertad política, no hemos hecho nada. ¿Que a ello ha contribuido en mucho nuestra desastrosa herencia histórica y, señaladamente, la mentira de nuestra independencia? Esto mismo puede argumentarse en contra de la idea de un próximo resurgimiento y, más aún, en contra de una candidatura a la dirección cultural del mundo. Una cultura nueva no se saca de la noche a la mañana de un bolsillo y, menos todavía, de un bolsillo roto.

Este texto alude a algunos jóvenes americanos que interpretaban en *La decadencia de Occidente* (Spengler), que América Latina debía erigirse como nuevo dirigente cultural para reconstruir el futuro occidental, y critica a los países latinoamericanos por constituirse como «sucursales europeas» desprovistas de carácter autóctono. Con todo, los responsables de esta actitud no son tanto los intelectuales americanos —aunque ellos perpetúan la situación con su ingenuo optimismo—, como la herencia colonial y el nuevo imperialismo sociocultural. Para lograr cualquier hegemonía, Latinoamérica debe alcanzar primero su independencia, dejar de ser un «parásito» del «hogar paternal» y lograr un movimiento propio.⁵⁹ Según Vallejo, además, el Perú representaba «una nacionalidad fallida» desde el momento en que llega el conquistador español, resquebrajando la base de su nacionalidad y demoliéndola poco a poco durante siglos. Lo que queda al final es «un simple conglomerado político desprovisto de todo rasgo común, de toda unidad nacional»; incluso después de su independencia, el estado republicano no fue capaz sino de «llevar a fondo esta disolución».⁶⁰

⁵⁹ «La megalomanía de un continente», *El Comercio*, 3 febrero 1929; t. II, pp. 691-693.

⁶⁰ «¿Qué pasa en América del Sur? En el país de los incas», *Germinal*, París, 3, 10, 17 y 24 de junio de 1933, bajo el título «Que se passe-t-il au Perou»; trad. de Juan Larrea para *Aula Vallejo*, 11-12-13 (Córdoba, Argentina, 1972-

Notemos que el poeta alude a la unidad nacional como única solución para definir su identidad, insertándose así en la tradición crítica que busca la homogeneidad como base definitoria de la identidad, en lugar de asumir su profunda heterogeneidad. Recordemos que la noción de identidad es tramposa, pues asigna a un grupo o a un ser ciertas características que presuponen una cultura estable e invariable, mientras que, en realidad, dicha noción se compone de relaciones e interacciones múltiples. Algo parecido sucede, según Serge Gruzinski, con la idea de cultura, «ejemplo perfecto de cómo una noción occidental puede bloquear ciertas realidades, transformándolas o haciéndolas desaparecer»; porque asumir la existencia de una cultura tal y como la entendemos nosotros deja de lado todo tipo de contaminaciones externas, influencias o préstamos previos; como si el mestizaje se propagase por entidades estables e impecables, denominadas culturas o civilizaciones. De manera que lo designado por ambas palabras (cultura e identidad) corre el riesgo siempre de «verse fetichizado, cosificado, naturalizado y elevado a la categoría absoluta».⁶¹ En el capítulo segundo vimos cómo los vanguardistas peruanos realmente consideraban la identidad nacional como una categoría absoluta que había que resignificar a través del indigenismo o de un vanguardismo autóctono, y pudimos notar cómo esta idea encaja con un tipo de razonamiento occidental, del que supuestamente reniegan. El ejemplo perfecto era la obsesión por la escritura y por *eleva a la categoría de símbolo* ciertas realidades nacionales, para así otorgarles *valor*. En el texto que estamos viendo de Vallejo, ocurre algo parecido, pues se presupone una cultura y una identidad unitarias y absolutas previas a la conquista, que han sido posteriormente disueltas, y por lo tanto *han perdido valor*. La pregunta debería ser: ¿pierden valor con respecto a qué?

1974); t. II, pp. 899-928. Aunque este texto fue publicado en 1933 —fecha que se aleja de la década estudiada—, nos hemos resistido a dejarlo de lado, pues contiene muchas de las claves sobre el pensamiento de Vallejo.

⁶¹ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, op. cit., pp. 60 y 62. Nuestra tendencia a ver en estas categorías una solución definitoria, o una explicación satisfactoria, responde a nuestro razonamiento occidental, que está, como cabría esperar, profundamente enraizado en nosotros.

Por otra parte, en la sección anterior hemos hablado sobre la concepción cronológica del hombre moderno, que se ve atrapado en una linealidad histórica difícil de eludir. Esta idea occidental sobre la linealidad del tiempo suele ir acompañada, dice Gruzinski, por «la convicción de que existe un orden de las cosas»; esto es, el hombre moderno cree ciegamente en que «todo sistema posee una especie de estabilidad original hacia la que ha de tender inexorablemente».⁶² Sin embargo, la realidad es que ni la mezcla ni la desunión pertenecen a un desorden pasajero, sino que constituyen una dinámica fundamental que explica su complejidad, aunque dificulta su estudio desde nuestras rígidas categorías de análisis (el tiempo, el orden y la causalidad). El proceso es el siguiente: se cree en la posible existencia de una linealidad temporal y un orden de las cosas que permitirían alcanzar cierta unidad nacional mediante el desarrollo de una identidad y una cultura verdaderamente autóctonas. Esto sucede tanto en Vallejo como en sus compatriotas (tampoco nosotros podemos salir de este razonamiento), pero ya vimos cómo el poeta desarrolla maneras de boicotear esa linealidad y ese orden de las cosas; por ejemplo en su burla del tiempo y el espacio modernos.

En el texto citado («¿Qué pasa en América del Sur? En el país de los incas»), Vallejo denuncia la xenofobia del Perú —«cuanto más de color son las gentes más relegadas se ven a los quehaceres inferiores»—, su todavía vigente condición colonial, la corrupción política, el analfabetismo, etc. Y ofrece un esquema muy lúcido sobre las causas de la situación peruana: «Se trata de un sistema feudal [...] de producción, de trabajo y de distribución de la riqueza, en absoluto conflicto con el sistema republicano burgués del Estado». En ese error se basa, según Vallejo, la situación histórica del país, pues tras su independencia se quiso establecer la concepción republicana del estado burgués, fruto de la Revolución Francesa, en una sociedad cuyo sistema económico era todavía feudal. «Las clases nacionales dominantes encargadas de

⁶² *Ibid.*, p. 68.

dirigir esta organización y de mantenerla en marcha, no comprendieron nunca lo que es un Estado burgués independiente»; si en Francia la economía burguesa se tornó hegemónica sobre el orden feudal, y de ese cambio surgió el Estado burgués, en Latinoamérica «se quiso hacer lo contrario: se pretendió crear la república antes de que existiese la burguesía, descansando toda la economía de entonces sobre un sistema de producción enteramente feudal». Así explica Vallejo el fracaso histórico, origen de los demás errores, que cometieron las repúblicas de América Latina.

Si bien de este fracaso son culpables en primer lugar los dirigentes latinoamericanos (pues el error se produjo tras la independencia, dice Vallejo), tampoco la condición colonial (el trauma histórico) o la dependencia de modelos extranjeros (el imperialismo neocolonialista) contribuyeron al impulso económico que necesitaban estas naciones. Además, esta actitud imitativa no solo se perpetuaba en Latinoamérica, sino que los países europeos seguían actuando como si en verdad sus propuestas culturales fueran superiores. La idea de América como un nuevo continente seguía siendo aceptada por la mayoría de los intelectuales europeos:

Porque América no es, según dicen los sociólogos a la moda, un continente nuevo. Solamente es un continente inexplorado, lo que no quiere decir lo mismo. Nuevo para los europeos; nuevo y viejo, al mismo tiempo, para los aborígenes. ¿Continente nuevo? ¿Nuevo en qué cosa? ¿Nuevo como sinónimo de primitivo? ¿Nuevo como raza? ¿Nuevo como hecho geológico? El descubrimiento de América será reciente; pero no es nuevo aquello que ya existía muchos siglos antes de la aventura colombina, como hecho de tierra, como raza y como cultura.⁶³

⁶³ «La historia de América», *Perú*, 12, Génova, mayo 1926; t. I, p. 223. En un texto posterior, Vallejo insiste en la misma idea: «Antes se creía que el nuevo continente era, de verdad, *nuevo* y que sus habitantes brotaron en él en época relativamente reciente. El resultado ha sido la destrucción, dispersión o desaparición de valiosísimos tesoros». El poeta denuncia, además, que históricamente se haya tratado al indígena «como un extranjero en su propia tierra»; pero ello no le sirve para defender la cultura indígena presente, sino para corroborar que este proceso histórico ha

El poeta no se cansa de criticar la mirada paternalista que Europa mantiene ante Latinoamérica, pero tampoco aprueba la actitud servil que muchos intelectuales americanos adoptaban ante las artes europeas. Ya vimos que autores como Gabriela Mistral asumían esta posición sin ponerla en duda, y Vallejo entiende que el concepto mismo de América Latina es explotado constantemente por todo tipo de arribismos. «América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente».⁶⁴ A este arribismo se suma, además, la ignorancia que existe en Europa sobre el continente americano; según Vallejo se desconoce, por ejemplo, que la raza indígena constituye la única barrera posible contra el imperialismo extranjero, y que nada de lo que supuestamente representa a América en Europa «traduce la vida ni el espíritu auténtico de los países latinoamericanos».⁶⁵

Sin embargo, una afirmación así resulta problemática, porque traducir ese *espíritu auténtico* implicaría un proceso tramposo y difícil de definir. La traducción de un espíritu auténtico puede equivaler, en este contexto, a esa *elevación de la naturaleza a la categoría de símbolo*, de la que hablábamos antes. Ello explica que Vallejo nunca delimite con aplomo dicha *autenticidad*, pues, como la *identidad*, se trata de un concepto resbaladizo que busca por un lado una raíz nacionalista y por otro se quiere integrar en la nueva corriente cosmopolita, en una

derivado en «un gran atrofiamiento de la raza», lo cual nos recuerda a algunas de las respuestas de sus compatriotas en el debate sobre el ‘problema indígena’. Sin embargo, la actitud de Vallejo se sitúa en un punto medio entre los que piensan en el indio como «el creador del porvenir», y aquellos que lo consideran «una bestia, sin probabilidad del menor ascenso humano». En «Los incas, redivivos», *Aula Vallejo*, 11-12-13, Córdoba, Argentina, 1972-1974; t. II, pp. 935-944.

⁶⁴ «Se prohíbe hablar al piloto», *Favorables París Poema*, 2, octubre 1926; t. I, p. 348.

⁶⁵ «La diplomacia latinoamericana», *Variedades*, 1046, 17 marzo 1928; t. II, pp. 567-568. Frente al arribismo, sorprende cuando Vallejo reivindica a Paul Gauguin como «una sensibilidad peruana», por ser nieto de la autora Flora Tristán; defiende su arte como una fuerza «andina, amazónica, cuzqueña», definiéndolo como «el primer pintor de América y uno de los más grandes de todos los tiempos y países». ¿No cae aquí Vallejo en ese arribismo que critica? En «El crepúsculo de las águilas», *Mundial*, 340, 17 diciembre 1926; t. I, p. 357.

mezcla infinita y difusa entre el pasado cultural y el presente-futuro de la sociedad. La imbricación entre nacionalismo y cosmopolitismo fue tratada en el segundo capítulo de este trabajo (recordemos los esfuerzos de Mariátegui por justificar su relación), porque constituye una de las cuestiones clave de la época y enriquece el debate sobre la identidad. Cuando se busca en la tradición la característica propia de una comunidad lo que se hace es *reescenificar* el pasado, y se introduce «en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición “recibida”» y es por ello que el «reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación».⁶⁶ Este cruce de temporalidades lo destaca también Néstor García Canclini al tratar el desarrollo de la modernidad en los países de América Latina, como señalábamos arriba. Nos interesa destacar la *identificación parcial* que otorga la tradición, porque de alguna manera así se explica que ni en Vallejo ni en ningún otro autor encontremos un planteamiento definitivo sobre la cuestión identitaria. Ni la linealidad del tiempo, ni el orden de cosas ni mucho menos la vuelta a la tradición pueden ser parámetros absolutos para definir una sociedad en perpetuo movimiento y cuya base está formada por la mezcla constante de culturas y tradiciones diversas.

Ya vimos en el capítulo anterior las contradicciones que surgían cuando el objetivo era definir una identidad común, pero lo cierto es que esta búsqueda es un síntoma de la época, y no solo en el Perú, pues, en palabras de Vallejo, existe en la sociedad «un vigilante celo de ser uno mismo o, al menos, de que se nos tome por uno mismo y de que no se nos suplante». El nacionalismo no solo es una cuestión de América Latina; en Europa se estaban librando grandes

⁶⁶ Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), p. 19.

luchas en ese terreno, con las cuestiones racistas y endogámicas inherentes al debate, que se plantearon ya en la primera Guerra Mundial y volverán a ser protagonistas en la segunda.⁶⁷

Para cerrar esta sección, debemos mencionar un texto clave («Los escollos de siempre»), tratado en el capítulo anterior. Su importancia radica en la manera en que Vallejo desarrolla la idea de la identidad cultural americana: si el fin es crear un arte autóctono, no se trata de poner en juego una sensibilidad advenediza o extranjera, sino de desarrollar la sensibilidad indígena (en el sentido de autóctona) que ya existe. Es en este contexto cuando Vallejo ataca la crítica de Rodó sobre Darío, llamado poeta antiamericano por no tratar temas americanos. «Rodó olvidaba que, para ser poeta de América, le basta a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente». Un arte basado en una auténtica sensibilidad americana obtendrá con seguridad la emoción genuina y aborigen. Y llegamos al punto clave, donde Vallejo explica el fracaso del indigenismo: «La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino».⁶⁸ No es que los indigenistas carezcan de buena voluntad o desdeñen su objeto de estudio, sino que dan prioridad a la voluntad indígena en lugar de atender a su auténtica sensibilidad, que es la que otorgará originalidad a su obra.

Sin embargo, ¿cuál es esa auténtica sensibilidad?, ¿cómo definirla? Vallejo no se refiere exclusivamente al pueblo peruano cuando reivindica una sensibilidad autóctona, pues una de sus mayores preocupaciones es la idea del sentimiento humano, que debe caracterizar el arte por

⁶⁷ «El ocaso de las máscaras», *Variedades*, 1051, 21 abril 1928; t. II, p. 582. En otro texto, Vallejo se burla así del nacionalismo: «Debe causar una emoción reconfortante, una gran emoción de afirmación vital, el espectáculo de un soldado alemán, pongamos por caso, que cae en una batalla y, de pronto, despierta y *siente* —constatándose a sí mismo en todo ello— que le asiste un cirujano alemán, que le aplican remedios de invención alemana, en fin, que vuelve a ganar la vida, por *esfuerzo y creación alemana*... Ese soldado se siente entonces en su propio hogar histórico, en el seno de su propia entraña cultural, que es la entraña más cara del hombre»; en «Explicación de la guerra», *Mundial*, 364, 3 junio 1927; t. I, p. 436..

⁶⁸ «Los escollos de siempre», *Variedades*, 1025, 22 octubre 1927; t. I, pp. 495-6.

encima de cualquier nacionalismo. No se trata de exponer una tradición o una idiosincrasia de etnia, sino de «expresar el fondo del alma humana, en lo que ella tiene de permanente y común a todas las razas y a todas las tradiciones». Solo así se conseguirá la atmósfera universal propia del buen arte: «Cuanto más humana es una obra de arte, más grande y poderosa es esa obra».⁶⁹ La búsqueda de la identidad y de la autenticidad constituye un proceso difuso y muchas veces contradictorio, pero en Vallejo siempre cobrará la forma de una emoción sincera, el intento por ofrecer una *verdad humana* como única y primera característica del arte.

4. El interlocutor

El concepto de *nueva generación* ha sido señalado por Fernanda Beigel como clave en el contexto histórico de comienzos del siglo XX, especialmente en los países de América Latina. En el presente trabajo adquiere verdadera relevancia en tanto que la *nueva generación* constituye el interlocutor por excelencia de la mayoría de los textos manifiestarios peruanos. En César Vallejo hay siempre una conciencia muy clara sobre esta nueva generación y su posible papel como promotor cultural y político de los nuevos cambios. Ya uno de los primeros textos que Vallejo envía a *El Norte* muestra su lúcida conciencia generacional. Según el peruano, el año 1916 marca el nacimiento de esta generación, que supera la influencia exclusiva de la literatura española y de Rubén Darío, ampliando sus lecturas a otras literaturas europeas y en especial a la rusa. Además, en esta generación «se afirma y predomina el espíritu de la raza» y la fundación de revistas promueve una difusión de la cultura antes inexistente. Valdelomar, Percy Gibson, Ernesto More, Bustamante y Ballivián, César A. Rodríguez, Alcides Spelucín, Óscar Imaña,

⁶⁹ «Las nuevas corrientes artísticas de España», *Mundial*, 424, 27 julio 1928; t. II, p. 619.

Alberto Hidalgo o Parra del Riego son algunos de los nombres destacados por Vallejo como representantes de dicha generación.⁷⁰

Pero incluso entre los pocos textos que Vallejo publicó mientras estaba en su país, el tema casi omnipresente es la promoción de las nuevas caras de la poesía peruana. No en vano los tres únicos artículos que se conocen del poeta publicados en Trujillo son entrevistas a los renovadores literarios más significativos de la época: Abraham Valdelomar, José María Eguren y Manuel González Prada. De la misma manera, los artículos de Vallejo publicados en Lima en 1918 querían presentar al público de la capital la nueva generación de intelectuales del norte. Así, en su artículo «La intelectualidad de Trujillo», el poeta rescata los nombres de Orrego, J. E. Garrido, Luis Armas, Federico Esquerre, V. R. Haya de la Torre, Puente Ganoza, A. Spelucín y Óscar Imaña, entre otros. Algunas omisiones en este artículo llevaron a la escritora trujillana Carmen Rosa Rivadeneyra a escribir una réplica en el mismo diario limeño, queriendo incluir en el panorama a los autores Víctor Alejandro Hernández (1888-1932) y Santiago R. Vallejo (1893-?). Ante esta réplica, Vallejo publica una nueva respuesta, donde no desestima la labor de ambos autores, pero señala que su interés se centra en «los escritores modernos que han renovado completamente el ambiente intelectual de Trujillo en los últimos años y que están en plena producción actual»; califica este proceso como un «nuevo brote espiritual que está aún temblando de frescura, de fervor juvenil y de orientaciones artísticas del día».⁷¹ De manera que el poeta sabía bien no solo a quién se dirigía, sino también sobre quién debía hablar.

Sin embargo, al mencionar la *nueva generación* como interlocutor o receptor clave de estos años no debemos olvidar que existe una evolución en el concepto mismo con el que se designa a

⁷⁰ «La vida hispanoamericana. Literatura peruana. La última generación», *El Norte*, 12 marzo 1924; t. I, pp. 49-53. Este texto fue publicado previamente en el periódico parisino *L'Amérique Latine*.

⁷¹ Los tres textos aludidos llevan por título «La intelectualidad de Trujillo», y son transcritos por Fernández y Gianuzzi en *César Vallejo. Textos rescatados, op. cit.*, p. 40-46.

esta *juventud revolucionaria*. Hasta 1919 se prefería la denominación de *juvenilismo*, con ciertos resabios del concepto de juventud arielista, fundado por J. E. Rodó. Fernanda Beigel denomina *juvenilismo latinoamericano* a la propuesta de una juventud pura que se presenta como la única capaz de enfrentarse al utilitarismo capitalista. Esta juventud, como núcleo ideológico de nuevas voces que disputaban el espacio institucional ocupado por la oligarquía, tiene su momento de auge en los llamamientos del *Ariel* y en la Reforma Universitaria, que comenzó en Argentina y se esparció por toda Latinoamérica. Pero este juvenilismo también tiene su desarrollo como concepto. En la década de los diez, por ejemplo en Argentina, se define por un cierto purismo que otorga al movimiento reformista un carácter elitista e incluso profético.⁷²

En Perú estos rasgos del *juvenilismo* pueden observarse desde la crítica de González Prada en la década de 1880 hasta la reforma universitaria de 1919; y con las jornadas obrero-estudiantiles de 1923 puede señalarse ya su ocaso. El *juvenilismo* peruano supuso una manifestación ante todo literaria, pero los movimientos estudiantiles y la huelga obrera produjeron un cambio en la conciencia política de los jóvenes de capas medias que formaban el movimiento universitario. Se consolidaron las universidades populares, que crearon una conciencia más alejada del *juvenilismo* elitista para acercarlo al proletariado y a las nuevas luchas para la formulación de proyectos políticos y culturales aptos a las nuevas circunstancias sociales. El origen del conflicto universitario fue «el monopolio que el civilismo mantenía sobre

⁷² En cuanto al contexto europeo, Carl E. Schorske habló ya de la importancia de este concepto en el desarrollo de las artes en el entorno austríaco de fines del siglo XIX: «La expresión *Die Jungen* como denominación común de los *révoltés* innovadores, se extendió de una a otra esfera de la vida. Empleada en principio en política durante la década de 1870 para designar a un grupo de jóvenes rebeldes ante el liberalismo austríaco clásico, en breve la expresión apareció en la literatura (*Jung-Wien*), y luego entre los artistas y los arquitectos que adoptaron por vez primera el Art Nouveau y le otorgaron un carácter austríaco específico». De esta manera, los nuevos creadores se definían a sí mismos «en términos de una especie de rebelión edípica colectiva», y lo que es más interesante, la rebelión no era tanto contra sus padres sino «contra la autoridad de la cultura paternal que habían heredado»; se atacaba ante todo «el sistema de valores del clásico liberalismo-en-ascenso dentro del cual se habían educado». De manera que también en ciertos contextos europeos el concepto tuvo su evolución, y el ataque no era dirigido tanto a personalidades concretas como al sistema cultural heredado y ya obsoleto de las antiguas academias. Véase *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, op. cit., p. 20.

la vida cultural», como ha señalado Flores Galindo, y tiene su «antecedente nacional en la reforma que el rector Alberto Giesecke y alumnos como Luis E. Valcárcel impulsaron en la Universidad de San Antonio Abad del Cusco». ⁷³ Los objetivos principales de la Reforma Universitaria fueron, entre otros, el reclamo de representación estudiantil y la sustitución de una enseñanza retórica por métodos que incidieran más en los aspectos prácticos y técnicos de las materias. Esta reforma revela un aspecto clave para el movimiento intelectual que se desarrollará en los años veinte: el protagonismo del estudiante. Y con ello, toman también protagonismo el receptor, el lector y el público, que comienzan a regir la demanda intelectual. Este cambio va acompañado además de posiciones antiacadémicas y burlas del eruditismo, en favor de la intuición y la imaginación. Ya hemos visto cómo Vallejo vivió estos enfrentamientos en su propia piel, por las polémicas que suscitaron sus textos entre los académicos trujillanos de 1917.

Poco a poco este *juvenilismo arielista* da paso a preocupaciones distintas por parte de la nueva generación, como la toma de conciencia de los problemas del imperialismo y de los últimos cambios sociales. Aunque Beigel desarrolla este concepto en relación a la trayectoria de Mariátegui dentro de su campo cultural, no debemos olvidar que la *nueva generación peruana* no fue un referente solo para Mariátegui y el núcleo de Amautas, y que la misma categoría llegó a tener un carácter proyectivo, pues se convirtió en el núcleo que expresaba a los sectores capaces de llevar adelante las transformaciones de un nuevo Perú, libre de la oligarquía. Si Vallejo se sentía o no parte de este sector quizá no es tan relevante como el hecho de que era plenamente consciente de la importancia de esta nueva categoría, compuesta por sectores emergentes, que constituía el receptor principal de su discurso. Esta *nueva generación* fue un concepto muy extendido y es lícito establecer a qué sectores se dirigían quienes lo utilizaban como referente o interlocutor. Como señala Flores Galindo, los intelectuales peruanos «tuvieron

⁷³ Alberto Flores Galindo, «Los intelectuales y el problema nacional», art. cit., p. 141.

una noción muy clara del público: se preguntaron no solo *qué* escribir sino también *para quién* escribir». ⁷⁴

En un texto de 1925, Vallejo se refiere a la juventud del Perú y realiza un panorama de los nuevos ensayistas y pensadores de su país. Vuelve a ser el año 1916 el que marca el comienzo de la nueva generación, que en su versión filosófica se caracteriza por una cierta meditación taciturna impuesta por la guerra mundial. «La nueva generación peruana, como la del mundo entero, aceptó las nuevas exigencias espirituales y aparecieron entonces escritores profundamente individualistas.» Entre ellos destaca a Antenor Orrego, «el más grande de todos», a Federico More, «iniciador de una estética nueva, el andinismo» y a José Carlos Mariátegui, «apóstol que se ha consagrado con fe austera e idealista al problema del equilibrio social». ⁷⁵ Esta crónica es relevante no solo porque muestra que Vallejo tenía clara conciencia del papel de su generación en la sociedad peruana, sino porque, al ser publicada en Francia, entendió la necesidad de difundir los grandes nombres de su país en el extranjero, como posibles pilares en el avance del nuevo pensamiento occidental.

Para el poeta no es la edad común a un grupo lo que determina «el espíritu común de su producción», sino que es justamente este espíritu el que existe en los escritores de diversas edades e incluso de épocas diferentes, y que los conforma como grupo generacional. Una de las características del nuevo sentimiento de la vida, que debe ser compartida por los nuevos creadores, es el espíritu polémico, la capacidad de las nuevas generaciones por luchar contra los elementos nocivos de la sociedad. Y existe, además, la fe ciega en la causa revolucionaria, la idea de que *lo bueno resistirá*:

⁷⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁵ «Los escritores jóvenes del Perú», *El Norte*, 4 abril 1925, traducido de la revista francesa *La vie latine*; t. I, pp. 79-81.

He atacado y atacaré a los impostores de la revolución, a los inconscientes, a los farsantes, a los atolondrados, a los egoístas, a los retrógrados con máscara vanguardista, a los que comen y beben de un régimen y estado de cosas que ellos hacen gala en injuriar con fáciles chismes de politiqueros circunstanciales. He atacado y atacaré al mal espíritu aunque se sientan heridos los cuerpos inferiores. Lo que en verdad sea puro, grande y esencialmente revolucionario en América, queda y quedará de pie, indemne de todo debate y de toda represalia. Yo tiro sobre lo que es susceptible de caer.⁷⁶

En los textos citados, el receptor del mensaje está constituido por la juventud americana, pero debemos señalar que Vallejo dedicó también algunas de sus páginas a las nuevas generaciones europeas. Por ejemplo existe una crónica sobre los espectáculos de los surrealistas («La nueva generación de Francia»), que más que un panorama viene a ser un juicio irónico sobre las supuestas *rebeldías* de esta nueva escuela vanguardista, así como una crítica a la idiosincrasia francesa: «Los rebeldes hicieron una cosa terrible, pavorosa, y yo no sé cómo no fueron linchados por acción popular. Figúrense ustedes lo que hicieron: se metieron con la patria. “¡Abajo Francia! ¡Viva Alemania! ¡Viva Abd-el-Krim! ¡El Riff para los rifeños!”».⁷⁷ Son bien conocidos los reparos que Vallejo mostró ante el surrealismo, pero en este texto destaca también la plena conciencia del peruano sobre quién debía ser promotor de los nuevos cambios sociales. Así lo declara en un artículo, citado en el capítulo anterior, donde habla de las nuevas generaciones españolas y latinoamericanas, que carecen de maestros y orientadores: «Si nuestra

⁷⁶ «El espíritu polémico», *Mundial*, 438, 2 noviembre 1928; t. II, p. 665. Para la idea del *espíritu común* que une a un grupo generacional, véase el texto «El caso Paul Morand», *Variedades*, 1076, 13 octubre 1928; t. II; pp. 657-658.

⁷⁷ «La nueva generación de Francia», *Mundial*, 273, 4 septiembre 1925; t. I, p. 110. En un texto posterior Vallejo señala algo alarmado la «[norte]americanización lenta y tácita de la juventud europea», que se ve impregnada por el vitalismo norteamericano y deja de llevar, como ya advertía el peruano en otros textos, la voz cantante. Vallejo defiende, como es de esperar, la influencia rusa sobre la norteamericana. En «La nueva poesía norteamericana», *El Comercio*, 30 julio 1929; t. II, p. 780.

generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior».⁷⁸ El poeta se incluye en esa generación y explicita el rol protagónico que esta habrá de tener para dirigir los cambios sociales, políticos y culturales.

Quizá sea el famoso texto «Contra el secreto profesional. (A propósito de Pablo Abril de Vivero)» uno de los llamamientos más explícitos de Vallejo a sus coetáneos: «Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana». Ya vimos cómo el peruano critica duramente a la generación de su continente por imitar el nuevo espíritu europeo, y realiza su famoso catálogo sobre la «nueva literatura» basada en la nueva ortografía, la nueva caligrafía, los nuevos asuntos, las nuevas imágenes, etc. Todos ellos constituyen «los mismos métodos de plagio y de retórica de las pasadas generaciones»; para el peruano no sirve ni el «fervor bonaerense» de Borges, ni el latinoamericanismo de Mistral:

Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dese esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc. Pues bien. En la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a estos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente.

He aquí el texto más explícitamente manifestario y provocador que contra su generación escribió César Vallejo. Si bien no podemos negar la lucidez que el poeta mostró en muchas de sus críticas a las modas vanguardistas, tampoco quitaremos la razón a André Coyné cuando

⁷⁸ «Estado de la literatura española», *Favorables París Poema*, 1, julio 1926; t. I, p. 298.

señala la debilidad que muestra el poeta en este mismo texto al alabar, frente a otras obras de vanguardia, poemarios «anodinos» como el de Pablo Abril de Vivero. Con todo, del famoso texto citado, destaca la lucidez de afirmaciones como esta: «La autoctonía no consiste en *decir* que se es autóctono, sino en *serlo* efectivamente, aun cuando no se diga».⁷⁹ La conexión entre esta idea y la de una sensibilidad americana auténtica, tratada en la sección anterior, es bastante clara.

En otro texto, América aparece «como prestataria o depositaria de las formas occidentales en política, en arte, en religión, en idioma» y debe mostrarse resistente ante la influencia occidental, para poder salir de la decadencia de su sumisión. La democracia europea ha fracasado en América, y no por culpa de los americanos, sino por el fracaso del ideal democrático europeo, que no ha dado «más que una farsa de organización y libertad». La democracia burguesa fracasa en América porque toda cosa original que es copiada o repetida no puede adquirir el mismo tono ni la misma solvencia en su imitación. El revelador ejemplo que da Vallejo es el del mundo universitario, que en América «ha descendido de su rol creador a la barricada lugareña y capitulera con todas sus rutinas, sus personalismos de charol y sus mesianismos de segunda mano». Este texto confirma la trayectoria que trazábamos al comienzo del capítulo, el costoso camino que un intelectual provinciano debía recorrer para llegar a la universidad, donde las estructuras anquilosadas de la sociedad encontraban su reflejo directo. Sin embargo, sorprende que el peruano se detenga en la universidad europea como el lugar de donde «salen la ciencia, la filosofía y todos los principios ideales y vivientes que rigen la existencia y el desarrollo del espíritu humano», mientras que la universidad americana, especie de «caricatura desastrosa», «vive de las migajas ideológicas de Europa y todo su papel se reduce a repetirlas». La verdadera

⁷⁹ «Contra el secreto profesional», *Variedades*, 1001, 7 mayo 1927; t. I, pp. 421-425. Las observaciones de Coyné sobre este artículo se encuentran en *Medio siglo con Vallejo, op. cit.*, p. 213.

preocupación que subyace en este texto y que Vallejo hace explícita en un momento, es el miedo a que suceda lo mismo con el ideal comunista; de manera que el autor se acerca a Mariátegui para reivindicar un pensamiento autóctono, que aprenda del comunismo pero sin llevar a cabo un «plagio fácil y en bruto».⁸⁰ Si el orden burgués es falso o nocivo en Latinoamérica, porque su asimilación completa no se ha llevado a cabo, lo mismo puede suceder con el ideal comunista, que debe estudiarse, comprenderse y después asimilarse. Es el joven universitario quien debe llevar a cabo la revisión definitiva de la sociedad.

Otro de los textos clave es aquel en que leemos que «América carece de un hogar cultural propio», tras de lo cual se pone en duda la existencia de un espíritu latinoamericano. La solución será tomar conciencia de dicha carencia, destruir la cultura imitativa y la «pedantería continental» a base de «pesimismo y desesperación». Tales deben ser los primeros actos del americano hacia la vida: «No hemos creado nada. No hemos empezado siquiera. Carecemos de esperanza tanto como de amargura, de horizontes tanto como de tinieblas»; el verdadero problema es la desolación vital, la carencia de formas propias. En realidad, esta defensa del pesimismo responde a la crítica del «optimismo vulgar y exagerado» que caracteriza a los jóvenes americanos y empapa su discurso de pedantería:

Cuando los jóvenes intelectuales de América vienen a Europa, no vienen a estudiar honradamente en la vida y en la cultura extranjeras, sino a «triunfar». Traen en las maletas algunos libros o telas, hechos en América y, apenas llegan a París, no les agita otro anhelo sino el de «triunfar».

⁸⁰ «El espíritu universitario», *Variedades*, 1023, 8 octubre 1927; t. I, pp. 482-483.

Las comillas en la palabra *triunfar* recuerdan a los textos que vimos en la primera sección, aquellos que ilustraban el desengaño del poeta ante París. La mayoría de los jóvenes latinoamericanos no viajaban a Europa con ansias de conocimiento o con inquietud vital, sino con el afán de ser reconocidos en ciertas esferas culturales, trayendo bajo el brazo «unos cuantos libros prologados por eminencias literarias más o menos discutibles, o un álbum de recortes de periódicos. No vienen a aprender y vivir, sino a atolondrarse y volver».⁸¹ Es por ello que Vallejo se muestra pesimista, porque no tolera ese «enfermo optimismo continental» que caracteriza a sus compatriotas, basado en cánones ajenos y en triunfos relativos; el autor americano debe revisar sus aspiraciones si quiere crear una cultura autóctona. De ahí que el pesimismo actúe como motor desesperado para la creación.

5. Nueva sensibilidad artística

Como cabría esperar, encontramos en las crónicas de Vallejo diversas ideas sobre arte. Jorge Puccinelli, en su prólogo a la edición de artículos y crónicas, no duda en extraer de las afirmaciones del poeta las claves de su creación artística. Sin embargo, en este trabajo intentaremos no caer en ese razonamiento, pues el mismo Vallejo afirma constantemente que un artista no puede crear por voluntad propia, sino que su creación responde a un nivel de sensibilidad no regido por la razón. De manera que lo presentado en esta sección no pretende ser un arte poética del peruano, sino que se intentará un recorrido por sus ideas sobre el papel de la

⁸¹ «La juventud de América en Europa», *Mundial*, 450, 1 febrero 1929; t. II, pp. 687-689. ¿Cuál constituiría el ejemplo contrario del *triunfo arribista* tan criticado por nuestro autor? Según Vallejo, uno de los artistas nuevos que expresa una sensibilidad verdaderamente auténtica era el pintor peruano Macedonio de la Torre, que sin embargo pasaba desapercibido en las esferas artísticas internacionales: «Hay mutismos —como el de las grandes rocas eternas de los Andes— cuya trascendencia sonora y fecunda solo oyen y sienten los linderos lejanos de la historia», en «Los creadores de la pintura indoamericana», *Mundial*, 466, 24 mayo 1929; t. II, p. 746.

creación y el artista. Como él mismo afirma: «Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre, que es artista, ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista». Y ciertamente no se refiere a que el artista no sea capaz de hablar de arte más que como artista, sino a que el público leerá sus críticas de arte en relación a su propia creación, como un manual para entender su poética. Vallejo reniega de esta tendencia de la crítica, como veremos a continuación.⁸²

En uno de sus primeros textos enviados a *El Norte*, nuestro autor narra su visita al Salón de Otoño de París, donde observa las esculturas de León Leyritz. De ellas valora su «simplicidad tosca», su fobia «al trazo definido», «a la meticulosa férula que poda y corrige todo salto y todo abismo»; desaprueba así la falacia de las cosas terminadas y enteras:

Un hecho terminado, así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida, también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, *acentuando* su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son *mías en mí*, según dijo Rubén Darío, y que algún día he

⁸² «Religiones de vanguardia», *Mundial*, 359, 29 abril 1927; t. I, p. 411. Solo una vez Vallejo afirma que «no hay exegeta mejor de la obra de un poeta como el poeta mismo. Lo que él piensa y dice de su obra, es o debe ser más certero que cualquier opinión extraña»; pero el peruano se refiere al modo marxista de composición, el que se basa en un «riguroso método científico» y se lleva a cabo con «pleno conocimiento de sus medios». Esa manera de crear sí puede ser explicada por el artista mismo, pero no resulta útil para la exégesis de una obra como la de Vallejo, que ciertamente no nace de un riguroso método científico (dejando aparte el hecho de que nuestro autor apenas dejó explicaciones sobre su propia obra). El texto pertenece a la serie de *Un reportaje en Rusia*, titulado «Vladimiro Maiakovsky» y publicado en *Bolívar*, 7, Madrid, 1 mayo 1930; t. II, p. 852.

de plantear en pocas pizarras, como explicación —si esto es posible— de mi obra poética en castellano.⁸³

Ciertamente resulta tentador utilizar estas palabras como llave para entrar en la producción poética de Vallejo. Sin embargo, este texto se escribió en 1924, y el recorrido del peruano todavía pasará por algunos cambios; de la misma manera, una afirmación de este tipo, por muy explícita que sea, nunca debe ser acatada al pie de la letra, pues ni la biografía del poeta ni su producción artística constituyen un todo coherente con un origen y un objetivo, como una sucesión homogénea de acontecimientos, sino que existen siempre cambios de trayectoria y de opinión, dependientes más del entorno social que de una voluntad personal. El mismo Vallejo añade el paréntesis de «si esto es posible», pues una de sus ideas más afianzadas es que la creación del artista no depende de su voluntad.

El peruano muestra prudencia en sus afirmaciones sobre el arte, y se aleja todo lo posible de las tendencias críticas de la época. Así lo vemos en otro texto donde se pregunta incluso por la existencia misma del retrato, pero aludiendo a la labor confusa de la crítica, que no permite afirmar ni negar nada. Al hilo del retrato como forma de representación artística, Vallejo se refiere al suyo propio: «Ahora, César Vallejo habla de su retrato, sobre el trabajo que Joseph Decrefft acaba de mostrar en la Exposición Internacional de París»; así, el peruano declara que no se siente retratado en la obra de Decrefft, descrita como «una cosa muy distinta de lo que yo soy», hasta el punto de que lo siente como una caricatura y se pregunta sobre las nuevas reglas del arte: «¿será que, tratándose del retrato, como ha sucedido en todos los demás campos del arte, la estética *interpretativa* ha muerto, dejando su lugar a la estética *creadora*?». Lo más revelador de este texto es la manera en que Vallejo ironiza sobre el papel del crítico, al que imita

⁸³ «Salón de Otoño», *El Norte*, 10 marzo 1924; t. I, p. 45.

con sorna: «Si yo fuera crítico, diría...», o «más adelante, escribiría...» y «tal vez aduciría esta otra cosa...». A través de estas apostillas, se mofa de los lugares comunes de la crítica, de su lenguaje estereotipado y su pretendida autoridad; finalmente, añade: «Pero no soy crítico ni profesional de la literatura, no diré nada». En cuanto al papel artístico del retrato, estas son sus palabras:

Un retrato ha de contener en esencia a un espíritu. Esencia de un espíritu quiere decir una cierta parcela individual, una cierta fisonomía que se destaca y diferencia de las demás: una personalidad. Tal personalidad no es solamente la que corresponde a un instante dado, sino la personalidad infinita, la figura pasada, presente y futura de una vida, es decir, su rol esencial. El escultor entonces tiene que hurgar el misterio de esa vida, descubrir su sentido permanente de belleza y hacerlo sensible en líneas y colores, planos y movimientos. Un retrato es más que captación de un momento, la revelación de una vida, de principio a fin de su trayectoria. Un retrato es dato de oráculo, cifra de adivinación, explicación del misterio.⁸⁴

De nuevo resulta difícil no rescatar de esta cita una cierta regla poética. Sin embargo, lo que el peruano reivindica es precisamente esa estética *creadora*, en lugar de la estética *interpretativa*. Su texto no quiere interpretar la obra de arte, sino señalar cómo una obra puede llegar a ser una creación original y nueva, en lugar de ser mera *representación* de otra cosa. Vallejo se refiere a una tendencia concreta dentro del campo cultural; si antes se reía de la labor estereotipada del crítico, ahora aclara que el artista no debe caer en esa actitud, sino que debe rescatar un punto *infinito, esencial*, en lo que está creando. Que esto constituya el arte poética de

⁸⁴ «España en la Exposición Internacional de París», *Mundial*, 280, 23 octubre 1925; esta cita y todas las del párrafo anterior se encuentran en el t. I, pp. 150-156. Otro de los artículos donde Vallejo ironiza sobre el papel de la crítica será «La revolución en la ópera de París» (*Mundial*, 360, 6 mayo 1927; t. I, pp. 418-420), donde también acude con sorna a expresiones del tipo «el crítico dirá», «el crítico exclamará», «el crítico aludirá», etc.

nuestro autor quizá no es tan relevante como que si así fuera, no deberíamos ir más allá, pues si un retrato —o un poema— constituye la *explicación del misterio*, la exégesis del retrato o del poema carecerá de importancia, en tanto que ese misterio no puede explicarse de otro modo que con el retrato o el poema mismo. Volveremos a este problema en el siguiente capítulo.

Vallejo dedica muchas de sus crónicas a la obra de artistas concretos, desde pintores y escultores hasta cineastas y poetas. Por ejemplo, la admiración que Vallejo sentía por el músico Erik Satie ha sido señalada ya por la crítica:

Debussy no quiere expresar ideas, pero cae en la trampa de expresar ruidos. Satie no expresa esto ni aquello. Su arte, como el de Stravinsky, es la vida misma, escueta, *a priori*, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizás este es el gran camino: matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de un modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. ¿Dónde está el comedor-artista, el dormitorio-artista, el sufridor-artista, el gozador-artista...? ¿Quién duerme sueños impresionistas? ¿Quién sufre sufrimientos románticos? ¿Quién goza goces clásicos? Que el acto de emocionar sea un acto literalmente natural.⁸⁵

La crítica a un arte impostado se opone al deseo de crear un arte *puro, libre e incondicionado*. Arte puro no en el sentido de abstracto, no narrativo o no anecdótico (eso es lo que, en opinión de Vallejo, realiza un artista como Debussy), sino arte puro entendido como algo superior a la aprehensión humana, un arte como la vida, que sea la vida misma, hasta tal punto fiel a la vida, que deje de ser arte. Se rechaza cualquier forma de artificio, y lo más importante:

⁸⁵ «El más grande músico de Francia», *Variedades*, 960, 24 julio 1926; t. I, p. 261.

se desecha el *sentimiento artístico* predeterminado. Un sentimiento no es *a priori* romántico, clásico o impresionista. He aquí, de nuevo, la disección de los procesos de los que se vale el hombre para compartimentar su experiencia. Gracias al romanticismo podemos sufrir como los románticos, gracias al impresionismo tenemos sueños impresionistas; el arte otorga al hombre modelos de experiencia, un abanico de posibilidades que alcanzan tal grado de naturalidad que resulta difícil salir de ahí. Recordemos la manera en que Vallejo entendía la ciudad e incluso la velocidad: repertorios de experiencia que el hombre inventó, olvidando luego el origen y el desarrollo de los mismos.

Ya hemos mencionado la crónica que Vallejo escribe durante uno de sus viajes a España, publicada en *Mundial* bajo el título «Entre Francia y España».⁸⁶ Al comentarla aludíamos a la imposibilidad de perderse en una ciudad moderna y cómo esta sensación puede transmitirse a la experiencia que el poeta demuestra tener ante el lenguaje. En ese mismo texto, cuando declara que se siente por un momento liberado de todo aquello que *es camino*, hace referencia al gran tema de este capítulo: «Ah, mi querido Vicente Huidobro, no he de transigir nunca con usted en la excesiva importancia que usted da a la inteligencia en la vida. Mis votos son siempre por la sensibilidad». Efectivamente, la *sensibilidad* constituye la esencia de la creación artística y por ello da prioridad a la vida sobre el arte. «Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* valga más que mi pequeño sobrino de 5 años llamado Helí [...] Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. *Antes que el arte la vida*».⁸⁷ Entonces, el creador debe llenar de contenido vital su obra para que tenga

⁸⁶ Crónica citada; t. I, p. 182.

⁸⁷ «La defensa de la vida», *El Norte*, 21 noviembre 1926; t. I, p. 336; subrayado nuestro. Otro texto que analiza esta relación es «La obra de arte y la vida del artista» (*El Comercio*, 6 mayo 1929; t. II, pp. 734-736), donde Vallejo insiste en «la dependencia orgánica y viviente en que siempre están todas las obras de arte de la historia, respecto de la vida individual y social de los artistas», añadiendo que el análisis profundo de una obra descubrirá necesariamente «no solo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y hasta religiosas de su época». Una parte de ese análisis del campo cultural es el que tratamos de reconstruir en el presente trabajo. Cabe mencionar

valor; de lo contrario, la composición sería mera habilidad, y el artista un estafador de la vida. Afirmaciones de este tipo se encuentran en buena parte de las crónicas de Vallejo, y ya sabemos que la relación entre arte y vida constituye uno de los temas principales en las discusiones vanguardistas, como vimos en el capítulo primero.

En relación con esta idea cabe mencionar también la famosa dicotomía que Vallejo establece entre el *obrero manual*, cuya «inteligencia es más simple y se ejerce más honestamente», y el *obrero intelectual*, cuya inteligencia es «más compleja y dispersa, y actúa más maliciosamente». Para el peruano resulta difícil desarrollar la inteligencia de modo honesto, y por eso tacha a todos los escritores de farsantes, exaltando al obrero manual por su justicia, su honestidad y su vitalidad sinceras. Sin embargo, esta idea podría interpretarse como una versión del *buen salvaje*, como si quien no ha desarrollado —quizá podemos decir *académicamente*— su inteligencia no pudiese ser pervertido por la maldad y la ambición. El instinto creador de un obrero manual tiene idéntico valor e incluso resulta más espontáneo que la simplicidad lograda, a base de un gran sufrimiento intelectual, por artistas como Joyce. La exaltación del proletario tiene que ver con su capacidad de vivir plenamente su vida, de aprovechar ese soplo vital que debe caracterizar al arte; sin embargo, el arte se ve contaminado por la herencia intelectual de los creadores demasiado instruidos.⁸⁸

también su demoledora definición de los museos, como espacios que ofrecen «el espectáculo extravital y remoto de unos viejos (viejos por los años o por el corazón) que contemplan con mirada nostálgica vitrinas problemáticas e ilusas» (en «Una gran evocación de Luis XIV», *Variedades*, 1000, 30 abril 1927; t. I, p. 416). La existencia misma del museo es problemática porque significa un espacio donde el arte ha dejado de ser vital, donde el arte está definitivamente muerto, y por ello se mira con nostalgia.

⁸⁸ «Obreros manuales y obreros intelectuales», *Variedades*, 1057, 2 junio 1928; t. II, p. 603. En otros textos Vallejo afirma que «lo excesivo es bueno solamente a condición de ser exceso de vida, y nunca exceso de cabeza ni exceso de patas», (en «Los ídolos de la vida contemporánea», *Mundial*, 358, 22 abril 1927; t. I, p. 408); o arremete contra el «literato a puerta cerrada», que no sabe nada de la vida y cuya «literatura de pijama» carece de valor. Este problema entra en relación directa con la economía burguesa, que permite al escritor de gabinete vivir de sus rentas, creando un arte anquilosado y alejado de la vida (en «Literatura a puerta cerrada», *Variedades*, 1056, 26 mayo 1928; t. II, pp. 599-601). Las alusiones de Vallejo a este tema son innumerables; citaremos por último la crónica «Una reunión de escritores soviéticos» (*El Comercio*, 1 junio 1930; t. II, pp. 860-864), donde se resumen muchas de las claves que estamos viendo de la ideología artística vallejjiana.

El arte debe expresar al hombre, y el artista es el depositario de la razón universal del ser humano; cuando crea una obra maestra no significa que se haya separado de la razón de los demás hombres para conseguirlo, sino que ha logrado traducir y sintetizar en su obra la esencia misma de la razón humana:

Se trata de una razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es depositario de esta razón. Cuando él crea una obra maestra, no lo hace por haberse divorciado de los demás hombres, sino de haberlos enfocado y sintetizado universalmente, es decir, por haber *expresado al hombre*. La razón, en estética, no es una mera diferencia de la razón del común de las gentes, sino la suma y ápice de ella. [...] La razón en estética no es un grado superior de la razón humana sino todos los grados reunidos.⁸⁹

Aunque no nos detendremos aquí en el famoso texto «Poesía nueva», publicado en *Favorables París Poema*, pues ya lo vimos en el segundo capítulo, sí debemos mencionar el artículo «Se prohíbe hablar al piloto», publicado en la misma revista, donde Vallejo vuelve a dar algunas pistas sobre su pensamiento estético. Es interesante notar cómo en este texto el poeta da rienda suelta a su libertad creativa, pues está escribiendo para la publicación que realizó junto con Larrea; desaparece el tono periodístico propio de sus artículos enviados a Perú para dar lugar a un acento más original. Se permite licencias como la de afirmar al final del texto: «Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira»; para después añadir: «No quiero referir, describir, girar ni permanecer. Quiero coger a las aves por el segundo grado de sus temperaturas y a los hombres por la lengua doblancho de sus nombres». Si todo lo anterior es *mentira*, entonces posiblemente lo que escribe después sea la única *verdad*; como si la única afirmación real fuese la de negar la

⁸⁹ «El retorno a la razón», *Variedades*, 1019, 10 septiembre 1927; t. I, p. 467. Subrayado mío.

descripción o la permanencia, la referencia, o quizá podríamos añadir también: la anécdota. Pero no se trata de añadir a lo ya dicho, porque Vallejo sabía muy bien de qué hablaba. De hecho, en el mismo texto ya ha insistido en que la entidad vital de un poema se concibe como un todo orgánico irreductible: «Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, MUERE»,⁹⁰ pero al mismo tiempo, según lo anterior, un poema será *irreductible* cuando prescindiera de la descripción y de la referencia. En el capítulo siguiente nos detendremos en esta idea.

Si el poema es irreductible o irrompible, lo mismo sucede con el ser y las cosas: «Cada cosa contiene en potencia a todas las energías y direcciones del universo. No solo el hombre es un microcosmos. Cada cosa, cada fenómeno de la naturaleza, es también un microcosmos en marcha». Y entonces, volvemos a una de las *verdades* de Vallejo: frente a este todo que existe en cada cosa, cuando se quiere explicar algún proceso, o cuando se crea una obra artística, lo que se hace en realidad es poner límite al infinito. Así es como entendemos esta breve pero explícita afirmación, que aparece en el mismo texto: «El color limita».⁹¹ Algo parecido afirma Vallejo cuando habla de Beethoven, paradigma del artista inexplicable. A pesar de la excesiva literatura que se escribe sobre música,

cuando los críticos llegan a una obra musical sin título, sin libreto, ni explicación alguna, se caen del trapecio y se salvan refugiándose en tópicos de técnica y estilo. Algo de ello sucede ante casi toda la obra de Beethoven. La falta de libreto, lo genérico y vago, en fin, lo musical de los títulos, repudia las interpretaciones de cliché. Es esto y aquello o no lo es. Y, en cuanto al procedimiento, es inútil toda exégesis.⁹²

⁹⁰ «Se prohíbe hablar al piloto», *Favorables París Poema*, 2, octubre 1926; t. I, p. 346.

⁹¹ «Últimos descubrimientos científicos», *Mundial*, 352, 11 marzo 1927; t. I, p. 394.

⁹² «La revolución en la ópera de París», *Mundial*, 360, 6 mayo 1927; t. I, p. 420.

Estas palabras pueden leerse, ahora sí, sobre gran parte de la obra poética del peruano. En el capítulo siguiente veremos cómo en uno de sus libros (*Trilce*) los títulos de los poemas (números romanos) nos impiden atenernos a cualquier idea previa, haciéndonos «caer del trapecio» una y otra vez. El hecho de que resulte inútil la exégesis de una obra no significa, obviamente, que pierda valor, sino que el asedio debe plantearse de diversas maneras. Como el mismo Vallejo confiesa al hablar de *Trilce*: «Siempre gusté de no discutirme ni explicarme, pues creo que hay cosas o momentos en la vida de las cosas que únicamente el tiempo revela y define».⁹³

Es así como una de las afirmaciones que más nos interesan para conectar esta sección con el capítulo siguiente será la del texto de Vallejo en que se habla de la *poesía intraducible*. Un poema se compone de palabras, no de ideas, y por eso los mejores poetas serán siempre «menos propicios a la traducción»; una palabra puede ser traducida mediante sinónimos, pero nunca expresará lo mismo: «Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error»; este error se repite en los poetas que trabajan con ideas, en lugar de con palabras, o en los pintores que trabajan con objetos, en lugar de con colores. La palabra, como materia más elemental de la poesía, es la base que da fuerza a la composición; igual que el color en la pintura. Vallejo insiste en que «lo que importa en un poema, como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se

⁹³ «La conquista de París por los negros», *Mundial*, 287, 11 diciembre 1925; t. I, p. 169. La frase citada es continuación de estas aclaraciones: «Alberto Rojas dijo en *El Mercurio* de Santiago de Chile que ante el revolucionarismo de mi libro *Trilce*, resulta ortodoxo y académico el disparate de Francis Picabia, y si yo he expresado luego, en una entrevista que me hizo últimamente el corresponsal en París de *El Diario de la Marina* de La Habana, que no tuve nunca la mente de seguir al autor de *Relâche* ni a escuela literaria alguna, lo hice solo respondiendo a una pregunta categórica del amable periodista cubano».

dice»; de ahí que lo que se dice pueda decirse en otro idioma, pero no el tono con que se dice, porque es intrínseco a las palabras del idioma original:

Lo que se traduce de Walt Whitman, de Goethe, son calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De ellos solo se conoce, en los idiomas extranjeros, las grandes ideas, los grandes movimientos animales, pero no se percibe los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro, en una *tournure*, en fin, en los imponderables del verbo.⁹⁴

Precisamente esa mención a *los grandes números del alma* y a *las oscuras nebulosas de la vida* nos conduce a entender la poesía como algo que se escapa no solamente a la exégesis del crítico sino también a la voluntad misma del artista. Según Vallejo, el poeta verdadero no puede crear por su voluntad, puesto que el mérito estético y el estilo de aquello que crea no depende de lo que quiera expresar, sino de una emoción íntima, incontrolable. La obra genial «es de origen nativo y nunca un resultado de la voluntad. La aplicación no crea al genio ni le da el tono».⁹⁵ Por muy trabajador que sea un artista, no conseguirá construir una obra de arte si carece de cierta sensibilidad creadora; (volvemos a la sensibilidad, y a la vitalidad del arte). Además, sucede que al crear, el artista golpea a la sociedad, pero en el entorno capitalista estos golpes carecen de valor, «la sociedad no cotiza los golpes que recibe». Debemos entonces distinguir al «artista puro por naturaleza, de cuya voluntad no depende mantenerse incorruptible, del artista cuya pureza depende de su voluntad y conveniencias». El artista puro creará conforme a su sensibilidad, y no según aquello que le conviene; el ejemplo perfecto lo constituye el poeta Pierre Reverdy, quien según Vallejo «querría de buena gana comer mejor pero, a diferencia de sus contemporáneos, no

⁹⁴ «La nueva poesía norteamericana», *El Comercio*, 30 julio 1929; t. II, pp. 778-779.

⁹⁵ «Invitación a la claridad», *Mundial*, 405, 16 marzo 1928; t. II, p. 564.

puede hacer poemas comestibles».⁹⁶ El concepto de *poema comestible* resume perfectamente lo que venimos afirmando sobre el poeta peruano, quien, podríamos añadir, tampoco puede crear poemas comestibles, pues su poesía no responde a su voluntad.

6. El cine, tiempo en movimiento

Antes de finalizar este capítulo sobre la posición de Vallejo ante el debate socio-cultural de la época, debemos mencionar uno de los temas que más revolucionaron el desarrollo del arte en esos años: el cine. Nuestro poeta dejó varios escritos referentes al séptimo arte, algunas reseñas sobre películas y lo que más nos interesa aquí: breves notas sobre lo que el cine significaba en una época de cambio en la sensibilidad artística. Para Vallejo no se trata de una mera reproducción de la realidad en movimiento, el cine no es una postal recreativa de un ambiente, como el teatro. En varios momentos, el autor de *Trilce* insiste en que el logro del cine no se puede reducir «a un simple arte de *mise en scène*», donde el movimiento resuelve, con mayor verosimilitud que en el teatro, la distancia entre tiempo y lugar. La consistencia estética del cine no puede basarse solo en su reproducción de la realidad, sino que se trata de algo superior, un género que permite la creación de un nuevo arte; el cine constituye «un nuevo resorte creador». Así lo reivindica el peruano en una reseña sobre la película *Napoleon* (1927), de Abel Gance, que no resalta por su belleza sino por constituir «un ensayo de rítmica a tres pantallas». Efectivamente, la película se proyectó sobre tres pantallas conectadas, con tres temas diversos, mostrando al espectador una audacia más en la experimentación cinematográfica. El paisaje que se ofrece en las pantallas puede resultar vulgar, pero del ritmo que se produce con dicho efecto

⁹⁶ «Sobre el proletariado literario», *Mundial*, 409, 13 abril 1928; t. II, pp.576-577.

«se pueden deducir muy densas consideraciones relativas al movimiento como factor de la ubicuidad de las imágenes».⁹⁷

Como mostraremos a continuación, existen varios puntos que permiten relacionar las intuiciones de Vallejo con lo que pocos años después desarrollará Walter Benjamin en su famoso texto «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936). La discusión sobre si la fotografía constituía o no un nuevo arte muchas veces precedió a la tarea reflexiva de cómo su invención modificaba completamente el carácter mismo del arte. El cine, no hace falta decirlo, agravó las dificultades de «clasificar» estos nuevos procesos dentro de la estética tradicional; así, los críticos, empeñados en ensamblar el cine en el arte, utilizaban en sus interpretaciones todo tipo de elementos culturales tradicionales. Benjamin reivindica, sin embargo, una mirada atenta a lo que el cine cambió en las estructuras mismas del arte y de la percepción del ser humano. Y en esta línea reflexiva situamos a Vallejo cuando afirma que el cine no es simple reproducción de algo, sino que realmente supone un nuevo arte, *un nuevo resorte creador*. De ahí que se muestre reacio al cine hablado, pues este contribuye a que se teatralice la pantalla, «descinematizándola en lo que ella tiene de privativo y original, como arte independiente del teatro».⁹⁸ Una de las características propias del cine era el silencio, la imagen muda en la pantalla, que facilitaba la nueva percepción de las imágenes.

Si el psicoanálisis permitió la aprehensión del inconsciente pulsional, el cine, dice Benjamin, nos ayuda a experimentar el inconsciente óptico, porque con él profundizamos en posibilidades de percepción nunca antes desarrolladas, tanto en el mundo óptico como en el acústico. No es que el cine aclare de otra manera algo que no se veía claro, sino que pone de manifiesto *formaciones estructurales del todo nuevas*; porque «la naturaleza que habla a la

⁹⁷ «Ensayo de una rítmica a tres pantallas», *Variedades*, 1054, 12 mayo 1928; t. II, pp. 590-592.

⁹⁸ «Un año teatral en Europa», *Mundial*, 431, 14 septiembre 1928; t. II, p. 643.

cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente».⁹⁹ Entonces, el cine muestra más cosas de las que parece mostrar. Algo de esto intuye Vallejo cuando enumera con asombro algunas escenas de Eisenstein en *El acorazado Potemkin* y *La línea general*:

Por ejemplo: un friso de tractores, vistos desde un avión, enroscándose como una serpiente sobre el predio del *kolkos*; [...] el proceso de transformación de la leche en queso, mantequilla y demás productos derivados; la marea de un trigal, levantada por la brisa (placa negativa), y dorada —todo el cromo del oro— por el sol y las nubes (placa positiva).¹⁰⁰

Lo que en principio supone una exaltación al marxismo, y al modo en que Eisenstein ensalza el trabajo como motor del hombre, puede leerse también como una reflexión sobre la manera en que el cine permite percibir escenas cotidianas y presentar ante el espectador *la mano que ordeña y la máquina de ordeñar*, como algo nunca antes percibido de esa forma por el ojo humano. Vallejo lo sabía: el cine ofrece nuevas maneras de mirar.

La difusión masiva de la obra cinematográfica constituye otra de las características señaladas por Benjamin. Es precisamente la reproductibilidad técnica de la obra artística lo que modifica definitivamente la relación entre la masa y el arte, pues la pintura nunca había ofrecido una recepción simultánea y colectiva de la manera en que lo hizo el cine. Esa misma reproductibilidad causa la pérdida de la *autenticidad* o del *aura* de la obra, tal y como señala

⁹⁹ Walter Benjamin, «Discursos interrumpidos» en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 19. Cabe la posibilidad de que Vallejo leyese alguno de los textos de Abel Gance sobre cine citados por Benjamin, como por ejemplo «Le temps de l'image est venu» (*L'art cinématographique*, II), Paris, 1927.

¹⁰⁰ El capítulo XIV de *Rusia en 1931* está dedicado al cine ruso y se titula «El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla»; lo citamos de la edición de *Ensayos y reportajes completos, op. cit.*, pp. 154-155.

Benjamin, pues cuando una obra es reproducida lo que pierde por encima de todo es su autenticidad. Sin embargo, en autores como Vallejo, esta recepción colectiva es exaltada como un paso más para acercar el arte a las masas; la difusión masiva se ve como una posibilidad de socializar el arte. Además, según apunta Benjamin, la reproducción técnica de la obra cinematográfica no es una condición extrínseca de su difusión masiva (como en la pintura, por ejemplo), sino que nace en la misma técnica de su producción y esa difusión masiva le es impuesta para que sea rentable. Es por ello que el cine sonoro tuvo un primer momento de retroceso económico, puesto que limitaba al público por sus fronteras lingüísticas. Se explican así los reparos de Vallejo ante el cine hablado como nueva frontera idiomática, que en lugar de ofrecer un arte accesible a todas las naciones, las separaba según sus lenguas: «El cinema hablado crea nuevas fronteras, separa a los pueblos. Es, desde este punto de vista, antisocialista, contrarrevolucionario».¹⁰¹ No es casualidad, tampoco, que Benjamin note la coincidencia entre el momento de desarrollo del cine sonoro y la expansión de los intereses nacionales del fascismo; ambos fenómenos fueron simultáneos y respondían al mismo acicate: el de la crisis económica.¹⁰²

La última de las observaciones de Vallejo que nos interesa relacionar con la teoría de Benjamin es la que se refiere al actor. El cine soviético, además de otras técnicas revolucionarias, pone en práctica una verosimilitud sin precedentes cuando, en los momentos multitudinarios de las películas, no trabaja con «actitudes y movimientos artificiales o voluntarios de actores, sino con actos y peripecias vitales de masas e individuos que no son actores, y que, al ser filmados, no

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 147, nota 1. Vallejo ya había reivindicado el cine mudo en el texto «Contribución al estudio del cinema», *Mundial*, 391, 9 diciembre 1927; t. I, pp. 511-513.

¹⁰² «Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico, amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro». El retroceso que produjo el cine hablado se vio atenuado rápidamente por los doblajes e indujo de nuevo a la masa a acudir al cine. En Benjamin, *op. cit.*, p. 7, nota 10.

hacían más que vivir la realidad auténtica y extracinemática de la vida cotidiana». ¹⁰³ Vallejo lee esta novedad como otro de los puntos esenciales para acercar el arte a la vida, y conseguir que *el arte sea la vida misma*. Según Benjamin, el hecho de que en el cine soviético muchos actores desempeñasen su propio papel tenía que ver sobre todo con la nueva manera de percibir las estructuras del arte. En la literatura, por ejemplo, ocurrió durante siglos que a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores mucho mayor; en el siglo XIX esto comienza a cambiar, hasta el punto de que hoy en día cualquiera puede escribir y publicar algo en un momento dado de su vida; la distinción entre unos y otros deja entonces de ser sistemática. En el cine se logra este cambio en mucho menos tiempo, y no solo cualquiera puede pasar de ser espectador a convertirse en actor, sino que algunos actores pueden desempeñar su propio papel.

Lo que en Vallejo es una exaltación de la cultura soviética y de su acercamiento a las masas, puede leerse desde Benjamin como una verdadera intuición sobre la manera en que la fotografía y el cine cambiaron la percepción humana del arte. Por encima de su entusiasmo político por las obras revolucionarias soviéticas, Vallejo entendió cómo el cine ponía de manifiesto las nuevas formaciones estructurales del arte; esas nuevas formaciones que él mismo buscaba en su poesía. Se refiere quizá a esa nueva estructura artística cuando, al hablar sobre la película *The Gold Rush*, Vallejo afirma que

sin protesta barata contra subprefectos ni ministros; sin pronunciar siquiera las palabras “burgués” y “explotación”; sin adagios ni moralejas políticas; sin mesianismos para niños, Charles Chaplin, millonario y gentleman, ha creado una obra maravillosa de revolución. Tal es el papel del creador.¹⁰⁴

¹⁰³ «El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla», en *op. cit.*, pp. 155-156, nota 1.

¹⁰⁴ «La pasión de Charles Chaplin», *Mundial*, 404, 9 marzo 1928; t. II, p. 562.

La razón por la que incluimos estos breves apuntes sobre la idea del cine en Vallejo, es para insistir en la tenaz percepción del poeta ante el desarrollo del arte en la modernidad, y cómo ambas (modernidad y arte) se vieron constantemente aludidas y relacionadas en sus textos. El cine, por su posibilidad de acercamiento entre el arte y la masa y por su contribución al desarrollo de una nueva sensibilidad artística, resume muchas de las claves ideológicas de Vallejo, ya vistas en este capítulo.

CAPÍTULO 4. *TRILCE Y POEMAS EN PROSA A LA LUZ DE LOS ARTÍCULOS Y ENSAYOS*

En el capítulo anterior hemos intentado mostrar cómo la experiencia de la modernidad es uno de los temas que más interesaban al Vallejo cronista. Las manifestaciones de lo moderno en las que se centra son muy diversas, pero todas ellas tienen que ver con la velocidad, el cambio en la concepción del tiempo y la nueva cultura de masas, marcada por el deporte como espectáculo masivo (la vida deportiva, la vida como *match*) y sobre todo por el cine. Todas ellas constituyen «formas de la experiencia masiva», propias de la modernidad, y es a través de ellas por donde vamos a entrar a los textos poéticos del peruano.

Son quizá las notas sobre cine las que mejor resumen la relación entre arte y modernidad en el ideario vallejiano. Ya vimos al cerrar el capítulo anterior que el cine no se concibe en sus textos como mera reproducción de la realidad en movimiento, sino como una nueva forma de mirar e incluso de *ordenar* esa realidad. El cine y la fotografía, además, crean nuevas maneras de percepción artística en el ser humano, y transmiten más cosas de las que se perciben a primera vista. Hay un lenguaje de imágenes, no lingüístico, que dice más de lo que somos capaces de percibir conscientemente. Este punto constituirá uno de nuestros puentes para entrar en la poesía, que, como veremos más abajo, alberga en su significativo elementos no explícitamente dichos. El cine, además, es un arte de masas, y por lo tanto es originalmente moderno; como vimos con Benjamin, la «reproductibilidad técnica» es intrínseca a su nacimiento.

William Rowe ha estudiado la manera en que Vallejo utiliza el cine «como forma de expresión», para evidenciar la sutil frontera que existe entre sus textos poéticos y sus ensayos periodísticos. No se trata de cómo la teoría estética desarrollada en sus artículos se hace práctica

en sus poemas, puesto que existe una estrecha relación entre artículos y poemas no basada en el proceso teórico-práctico, sino en los diferentes estados del proceso creativo. Rowe alude al siguiente fragmento del artículo «Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos», cuando afirma que en él Vallejo nos da «lo equivalente en la escritura al montaje rápido del cine mudo»:

Un señor, vestido de azul y calzado de marrón dos veces, que se abotona cincuenta botones del traje, toma quince vehículos diversos, se quita y se pone el abrigo diez veces, que paga y espera veinte veces la vuelta...¹

Este texto habla de la velocidad del mundo moderno, como tantos otros artículos mencionados en el capítulo anterior. Pero Vallejo no echa mano de un discurso ‘realista’ o lineal, sino que expone una serie de «saltos rápidos que pasan por delante de los ojos», expresando en momentos puntuales la velocidad de la vida moderna. Paralelamente, Rowe cita el poema que apareció en el segundo número de *Favorables París Poema* (firmado bajo el seudónimo de Apeles Fenosa, octubre 1926; y luego incluido en *Poemas en prosa*), titulado «He aquí que hoy saludo», como una especie de equivalente en verso de ciertas partes de dicho artículo:

He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo,
superficial de pasos insondable de plantas.

El poema condensa en el primer verso el «veloz montaje de la vida moderna»: hay una serie de tomas montadas en sucesión: saludar, ponerse el cuello, vivir. De nuevo, no se trata de

¹ La crónica apareció en *Mundial*, 304, 9 abril 1926 (t. I, pp. 209-212). El artículo de Rowe se titula «César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno», en *De márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Annina Clerici / Marília Mendes (eds.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006; pp. 177-190. También puede encontrarse en el siguiente enlace: <http://www.apiedepagina.net/Roweart%C3%ADculos.htm#book1>.

un discurso lineal, sino de la presentación de imágenes sucesivas que se unen mediante saltos en la acción. Es el cine *como forma de expresión* lo que liga en este caso el texto poético con el ensayo. Pero es sabido que muchos de los poemas de Vallejo recogen ideas desarrolladas en sus artículos, previa o posteriormente, y ello nos sirve para enlazar lo dicho en el capítulo anterior con lo que desarrollaremos en este. No se trata de *ejemplificar* con poemas lo que dice en sus ensayos, puesto que ambos géneros discuten los mismos problemas desde diferentes perspectivas, y uno no tiene por qué derivar de otro. Nos preguntaremos sobre el modo en que se aborda la experiencia de la modernidad en *Trilce* y en los *Poemas en prosa*, una vez que hemos visto el modo como se desarrolla en los artículos. Pero antes de profundizar en esas cuestiones, deberemos aclarar también bajo qué presupuestos leeremos los textos poéticos de Vallejo, que ciertamente no pueden leerse desde la misma perspectiva que sus artículos periodísticos. Después, una vez establecidos nuestros criterios de lectura, nos adentraremos en *Trilce* y en *Poemas en prosa*, puesto que ambos surgen en la década que encuadra este trabajo, la de los años veinte.

4.1. NOTAS SOBRE POESÍA

El punto de partida para nuestro giro hacia el discurso poético puede ser el marcado por Roman Jakobson, cuando afirma que diferentes géneros literarios (poesía, periodismo) hablan de las mismas experiencias pero en distintos niveles semánticos.² En esta línea se sitúa también Carlos Piera al establecer que, en cierta medida, el ensayo es a la poesía lo que la autobiografía a la novela: «un lugar en el que el ‘yo’ que habla es el que suscribe».³ Si el Vallejo de los artículos es efectivamente el ‘yo’ que suscribe, en poesía puede suceder algo diferente con ese ‘yo’, pero el autor sigue siendo el mismo y, por tanto, hablar de los diversos géneros que cultivó significa hablar de los diferentes asedios a una misma preocupación. Esta obviedad, con todo, no facilita nuestra labor crítica. Como ya vimos en los capítulos anteriores, el ensayo en la vanguardia sirvió para superar el desajuste entre afirmaciones orgánicas y fragmentarias, creándose así una estética de la discontinuidad muy apropiada para las discusiones de la época. En el artículo citado, Rowe demuestra cómo esa misma estética de la discontinuidad se traspasa a los poemas en una forma de expresión caracterizada como cinematográfica. Sin embargo, el paralelismo con los ensayos no debe distraernos, puesto que hablar de textos poéticos resulta siempre esquivo y difícil.

Para cualquier lector de poesía, un poema puede parecer, a primera vista, fácil de abordar con generalizaciones; pero cuando nos detenemos a observarlo con atención sucede que no encontramos más que excepciones y desvíos respecto de nuestros presupuestos. Según Miguel Casado, aunque todo poema «aparenta tener un tema, un sentido, ir en alguna dirección», lo

² Roman Jakobson, «Qu’est-ce que la poésie?», en *Questions de poétique* (Paris: Éditions du Seuil, 1973), pp. 113-125. En palabras de Jakobson: «Le rapport entre la poésie et le journal, est-ce le rapport entre *Dichtung* et *Wahrheit*? Certainement pas; les deux aspects sont également vrais, ils ne représentent que des significations différentes, ou pour employer un langage savant, des niveaux sémantiques différents d’une même expérience», p. 117.

³ Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto* (Madrid: Visor, 1993), p. 21.

cierto es que hoy en día «toda lectura crítica, toda reflexión con voluntad teórica frente a los poemas, lleva incorporada la pregunta de fondo acerca de la poesía, su permanente cuestionamiento».⁴ Es por ello que estamos dedicando algunas páginas a sintetizar algunos puntos teóricos desde los cuales leeremos la poesía de Vallejo en el contexto de la vanguardia peruana de los años veinte.

Son de gran interés, por ejemplo, las reflexiones de José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu*. Para el poeta y crítico español, el objetivo de la creación poética no es la comunicación, sino que la poesía es un medio de conocimiento. En este sentido, nuestra lectura de Vallejo no tratará de descifrar qué cosa quería comunicar el peruano, sino más bien cómo crea un conocimiento del mundo en sus formas poéticas o cómo mediante la expresión poética crea nuevas maneras de entender la ‘realidad’. Un ejemplo claro es el del cine como forma de expresión, señalado por Rowe, y en el que nos detendremos de nuevo más adelante. Según Valente, mientras que la ciencia analiza lo que hay de repetible en la experiencia, para fijar aquello que es previsible en el mundo, la poesía se interesa por el carácter único, irrepetible y fugaz de la experiencia, convirtiéndose así en un modo de conocer la experiencia, de acceder a ella.

Sin embargo, dice Valente, siempre hay algo que queda oculto en la experiencia, pues esta no se puede conocer de modo inmediato, sino solo a través del lenguaje: «Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*». Es en el proceso creador donde ocurre el conocimiento, y el poema explora el material de experiencia no previamente conocido; por ello hay una cara de esa experiencia que no puede ser conocida más que poéticamente. De la misma

⁴ Miguel Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009); la cita se encuentra en la «Nota previa» de Casado, pp. 8-9.

manera, este conocimiento solo surge en el poema, quedando así en evidencia el error del crítico cuando se dirige a la experiencia que motivó la composición en lugar de dirigirse al poema mismo; «porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él».⁵ Entonces, no es que el poeta tenga un contenido previo que quiera transmitir, porque ese contenido solo se conoce y aparece cuando el poema existe. En esta misma línea se sitúa Amelia Gamoneda cuando afirma que

la poesía no crea materia, pero crea realidad, pues recorta la masa de lo existente de otra manera (la percibe, la piensa, la siente y la crea de otro modo) y así da lugar a nuevas formas de lo real, efímeras y solo conceptualizables bajo la fórmula de lenguaje que las está expresando.⁶

Si a través de la poesía se investiga la realidad de otro modo, y el conocimiento adquirido no es sustituible por predicados diversos en el mismo plano del lenguaje, la labor de la crítica parece súbitamente innecesaria o inútil. En efecto, el poema suele eludir los esquemas de significación que le atribuye la crítica, o dicho en términos generales, la poesía (la literatura) se resiste a la teoría. Paul de Man ha estudiado esta resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje, que impide a la teoría literaria cumplir su cometido. Existe, según el crítico, una resistencia inherente a la empresa teórica misma, pero al mismo tiempo (y esta es la aporía de la crítica literaria) «la teorización es inherente al lenguaje».⁷ Digamos que si el poeta consigue expresar algo en las precisas palabras que componen el poema, ese algo no podrá ser explicado *más que*

⁵ José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu* (Barcelona: Tusquets, 2002 [1.ª ed. 1971]), pp. 21 y 24.

⁶ Amelia Gamoneda, «Inscripción poética del cuerpo», en Miguel Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, op. cit., p. 162.

⁷ Paul de Man. *La resistencia a la teoría* (Madrid: Visor, 1990. Ed. de Wlad Godzich. Trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés. [1.ª ed. en USA, 1986]); p. 157.

con esas mismas palabras, y por lo tanto la labor interpretativa se golpeará una y otra vez contra lo irreductible del poema. *Trilce* es un ejemplo perfecto de esta resistencia.

Si consideramos que la crítica deriva de la poesía, la sucede, entonces convendremos en que se trata de una actividad excepcionalmente provisional, pues depende siempre de un original, es siempre secundaria, y por tanto incluye desde el principio *un fracaso*. Dice Paul de Man que ni la filosofía crítica, ni la teoría literaria, ni la historia se parecen a aquello de lo que derivan; su labor consiste más bien en desarticular y desequilibrar al original, revelando que este «estaba desde siempre desarticulado». Es decir: «revelan que su fracaso, que parece deberse al hecho de ser secundarias con respecto al original, revela un fracaso esencial, una desarticulación esencial que estaba ya en el original».⁸

¿Cuál puede ser este *fracaso esencial* en la poesía? Según el crítico uruguayo Eduardo Milán, el poeta «inventa sus imposibilidades sabiendo que ya existían antes»; Vallejo demuestra en *Trilce* su conciencia de la imposibilidad del decir, y lo que no se entiende desde la lógica es porque no se entendía antes, porque nunca se entendió: ahí empieza la creación.

Las palabras no alcanzan a llegar a los objetos y mantienen una distancia que genera un amplio espacio para el sentimiento de extrañeza. Eso vuelve a *Trilce* un libro desencarnado. La palabra no puede cosificarse. Por eso triunfa la expresión que es, justamente, el ejercicio verbal de la separación entre el mundo y el lenguaje. Donde hay expresión, hay imprecisión porque la palabra no da, no puede dar en el blanco. En ese territorio impreciso, creado, inventado, Vallejo logró colocarse (...) ⁹

⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁹ Eduardo Milán. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético* (México DF: FCE, 2004), pp. 152-3.

Sin embargo, frente al tópico de la cortedad del decir o de la insuficiencia del lenguaje, Valente afirma: «lo indecible busca el decir». En este punto de tensión se sitúa la gran poesía, «donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho». El lenguaje incluye en sí mismo la indicación de su cortedad «y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho». El tópico de la inefabilidad se podría convertir así en «tópico de la eficacia radical del decir».¹⁰

Si la oscuridad, al ocultar el sentido, lo propicia, tendremos que ver cómo el lenguaje de *Trilce* y de los *Poemas en prosa* revela sentido en la misma medida en que lo esconde. Las preguntas serán las siguientes: ¿de dónde proviene la oscuridad en la poesía de Vallejo?, ¿cuáles son los mecanismos que nos ocultan el sentido (y que al mismo tiempo lo propician)? ¿Existe un fracaso esencial en su poesía?, ¿cómo se convierte lo inefable en la infinita posibilidad del decir no explícito?

Si algo caracteriza a la poesía del peruano es su irreductibilidad al mero comentario de texto. Sin embargo, que *Trilce* sea un libro excepcionalmente resistente a la interpretación no invalida su *poeticidad*; lejos de ello, la irreductibilidad es uno de sus grandes valores poéticos. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *poeticidad*? Según Jakobson, el contenido de la noción de poesía cambia a lo largo del tiempo, pero la poeticidad (*poéticité*) es un elemento irreductible e invariable que se manifiesta donde lo que importa es la palabra como palabra, y no como sustituto del objeto nombrado, ni como emoción. ¿Por qué es necesaria su existencia? Porque al lado de la identidad entre signo y objeto (A es A1) es necesaria la conciencia inmediata de la ausencia de dicha identidad (A no es A1); esta antinomia es inevitable, pues sin ella no existiría el juego de conceptos ni de signos, y porque la relación entre ambos sería

¹⁰ Valente, *op. cit.*, pp. 66-67.

automática.¹¹ La poesía nos protege contra la automatización, y en Vallejo el juego contra la automatización del lenguaje es clave, como veremos más adelante. Si la poeticidad es lo que hace que un texto sea poético, el movimiento contra la automatización del lenguaje es uno de los mecanismos mediante los que se logra la poeticidad. ¿Existen otros mecanismos? Posiblemente sí, aunque sean difíciles de localizar.

Por ejemplo la poesía de Vallejo juega mucho con las nociones de espacio y de tiempo, interviene en nuestra típica confusión entre la materialidad del significante con la de lo que significa. Según Paul de Man, evitar esta confusión parece fácil en el nivel de la luz y el sonido, pero se complica cuando hablamos de *tiempo*, *espacio* y sobre todo del *yo*:

Nadie en su sano juicio intentará cultivar uvas por medio de la luminosidad de la palabra ‘día’, pero es difícil no concebir la forma de nuestra existencia pasada y futura de acuerdo con esquemas temporales y espaciales que pertenecen a narrativas de ficción y no al mundo. Esto no significa que las narrativas ficticias no sean parte del mundo y de la realidad; puede que su impacto en el mundo sea demasiado fuerte para nuestro gusto.¹²

Vallejo, agudo observador, localiza esas narrativas de ficción que conforman nuestra manera de entender y narrar nuestra experiencia; uno de sus recursos poéticos más destacables será el de boicotear dichas narrativas a través de su uso deformado y su repetición. Los juegos del poeta con nuestra concepción del tiempo y del espacio ya los hemos visto en sus crónicas, pero también aparecen en su poesía, como demostraremos enseguida. Según explica Paul de Man, no se trata de negar la función referencial del lenguaje, sino de cuestionar su autoridad

¹¹ Jakobson, *op. cit.*, p. 124.

¹² Paul de Man, *op. cit.*, p. 23.

como modelo para la cognición natural. La literatura es ficción pero no porque se niegue a aceptar la ‘realidad’,

sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.¹³

Paul de Man pone en duda que el lenguaje *se refiera* al mundo exterior, que con él podamos nombrar las realidades exteriores, lo que cuestiona es más bien el valor que se le da como *acceso* a esa realidad, como único modo de aprehender el mundo. Este cuestionamiento suele hacerse patente de forma indirecta en la poesía.

Y sin embargo, el hecho de que la literatura sea fuente de información acerca de sí misma no la libera de contradicciones, como la que hemos mencionado al hablar de la resistencia a la teoría. Esa contradicción inherente al lenguaje es, para Carlos Piera, la base de todo texto, indicio de lo real. La poesía alberga la contradictoriedad, la asume y juega con ella. La resistencia a la paráfrasis que encontramos en Vallejo «no es un logro, sino un punto de partida: los materiales son los de aquello que señala la verdad misma. Por eso se traducen y no se entienden». Se trata, dice Piera, de una forma de verdad que es la «verdad verdadera», cuyo misterio Vallejo ha mostrado como nadie en nuestra lengua.¹⁴ Este concepto de *verdad* va estrechamente unido a los de *poeticidad* y *oscuridad*. Para Carlos Piera la verdad puede compararse a lo que antes se llamaba *lo sublime*, pero en este caso se trata de una fuerza exclusiva del lenguaje, una propiedad poética que se relaciona con la contradicción. La *poeticidad* o la *verdad* de un poema hacen que

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ Piera, *op. cit.*, p. 116.

este sea oscuro, que no se entienda, porque presentan la contradictoriedad inherente al lenguaje, el cuestionamiento del mismo. Que un poema no se entienda, sin embargo, no significa que no guste; de hecho, cuando un poema que no entendemos nos atrae, es seguramente, como dice Piera, *porque es verdad*.

De manera que un texto poético puede ser enunciado de la no interpretabilidad misma, y es en esta resistencia a la interpretación en la que la poesía basa su diferencia respecto a otros textos parafraseables. Cuando Piera habla de textos que se pueden traducir pero que no se entienden está refiriéndose a la diferencia entre traducción y paráfrasis. En principio podría pensarse que lo que en paráfrasis parece diáfano, en traducción resulta opaco, pero precisamente Vallejo es el ejemplo de lo contrario, según Piera, porque usa términos que se caracterizan por su *irreductibilidad*. Es decir, palabras de traducción diáfana pero de paráfrasis totalmente opaca; por ejemplo, términos científicos y técnicos (como ‘oxígeno’) que son insustituibles. Se trata de palabras cuya condición es *elemental*: «lo elemental se tiene o no se tiene, pero no se puede tener de manera no elemental sin convertirlo en otra cosa». Así, el lenguaje de Vallejo se compone de términos que se resisten a la paráfrasis:

Si no hay narración es porque tales términos no dan lugar a un desarrollo; no se expanden, escoran o derivan; son puntos pero no de origen. Si no hay figuración es porque, entre otras cosas, con estos puntos se forma un archipiélago, no una constelación, por atenernos a la precisa dicción vallejiana. No dan lugar a un conjunto al que hipotéticamente quepa subordinarlos. Por su condición de elementales, no toleran la construcción de hipótesis integradoras basadas en sus elementos comunes.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

Por ello es necesaria una lectura rigurosa que se niegue a admitir la comprensión solo bajo la figura de la paráfrasis; porque si en el curso de una lectura damos con un elemento imposible de parafrasear, entonces la lectura quedará confirmada internamente como superior. Una lectura atenta de esto desemboca en «la experiencia de no poder desplazarnos ni más allá, ni más acá del “texto”». ¹⁶ Aunque no toda la poesía de Vallejo se compone de estos elementos irreductibles, sí estamos ante uno de los mecanismos que producen su oscuridad y al mismo tiempo definen su poeticidad.

Quien practica la paráfrasis debe olvidar que la lengua es problemática; sin embargo, nuestro entendimiento no puede prescindir de la paráfrasis y no podemos afirmar que entendemos cierta verdad poética sino parafraseando (la teorización es inherente al lenguaje). Por eso, al hablar de poesía siempre dejaremos algo fuera, porque necesitamos un corte para hablar de ella, no podemos abarcarla en su totalidad. De hecho, si el análisis del texto es estético (como suele ser) se nos exige remitirnos a algo perceptible y por lo tanto se deja de lado siempre algo específicamente poético. Tanto Carlos Piera como Eduardo Milán coinciden al situar la estrechez de miras en el hombre lector o escritor: es nuestra necesidad de tragedia (Milán) la que nos hace recortar, hacer un trazado lineal de la historia (Piera), para equilibrar la balanza, para comprender, sacrificando la belleza completa.

En la misma línea podemos situar la diferencia que Valente establece entre *tema* y *objeto*. Lo intencional que encontramos en un poema, aquello que se busca o se propone es el *tema*; mientras que lo sobreintencional, aquello que se encuentra, aquella zona de realidad que la palabra inventa constituye al *objeto*. «El tema no determina la forma; en cambio, entre esta y el objeto hay un condicionamiento dialéctico. El tema es por sí solo poéticamente inerte». ¹⁷ Para el

¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷ Valente, *op.cit.*, p. 39.

lector es más fácil distinguir el *tema* de una composición, pero es el *objeto*, en relación constante con la forma, lo que hace que un poema sea tal. Para entender el *objeto*, para aprehenderlo a través del lenguaje, es necesario hacer un corte que nos permita asediarlo.

Como vimos en los capítulos anteriores, Vallejo es muy consciente de las modas literarias de su época, y entiende que no son necesarios grandes recursos poéticos para boicotear las formas heredadas. A veces es la simple repetición de una palabra la que nos indica el juego, otras veces es su uso de términos *elementales*, sus aparentes contradicciones formales, etc. Este tipo de asedios, el buscar con qué mecanismos nos revela y nos esconde su verdad, constituirá la base de nuestro acercamiento a su poesía. De nuevo, no se trata de explicar el significado de *Trilce*, sino de entender qué mecanismos hacen de él un poemario irreductible. Los recursos literarios practicados en *Trilce* no tienen precedente en el Perú, y Vallejo va perfeccionando su calidad poética a lo largo de toda su trayectoria como escritor. En las páginas siguientes queremos rastrear ciertos mecanismos con los que logra su poeticidad característica: los juegos contra la automatización del lenguaje, centrados en las referencias espacio-temporales, su boicot contra las narrativas de ficción que configuran nuestro modo de ver el mundo, las contradictoriedades que asume y desde las que crea, los elementos irreductibles de su poesía, la necesidad de interpretación que crea en el lector.

Carlos Piera afirma que algunos poemas no pueden «corresponder a concepto ni a imagen alguna, sino a determinada manifestación de que precisamente no pueden».¹⁸ También hay algo de esto en Vallejo, pues a veces se limita a poner sobre la mesa los problemas que encuentra en su camino poético. El misterio de la poesía consiste en que la verdad poética deja en el centro mismo aquello que no es posible hacer presente; la verdad del poema es lo innombrable. Según Alain Badiou, lo que caracteriza el efecto de la poesía es su capacidad de manifestar el poder

¹⁸ Piera, *op. cit.*, p. 133.

mismo del lenguaje. Sin embargo, es precisamente este poder del lenguaje lo que el poema no puede nombrar: el lenguaje es lo innombrable de la poesía.¹⁹ Tratemos de entender esto a través de César Vallejo.

¹⁹ Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, con prólogo de Fabián J. Ludueña Romandini. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [1.ª ed. 1998].

4.2. ESPACIO Y TIEMPO EN *TRILCE*

En la introducción a este capítulo hemos apuntado brevemente algunos aspectos que nos permiten relacionar los artículos periodísticos de Vallejo con algunos de sus ensayos y de sus *Poemas en prosa*. Si esa breve conexión ha quedado clara, no porque el autor ponga en práctica una teoría, sino porque reelabora ideas similares en diversos géneros, entonces, ¿por qué hablar ahora de *Trilce*?, ¿cómo retroceder a los primeros años veinte de la producción vallejana? De nuevo, no se trata de ejemplificar con versos sueltos lo que se discute en los artículos; porque cuando se aborda una discusión así en textos poéticos, el tema da un giro inesperado, se convierte en otra cosa. En el caso de *Trilce* este punto es más obvio porque de hecho son poemas cronológicamente previos al desarrollo de las ideas vistas en sus artículos. Entonces, trataremos de entender el mecanismo por el que el poemario presenta una cierta concepción del tiempo y el espacio, una experiencia de la modernidad o el tratamiento del lenguaje que es anterior a sus artículos y crónicas.

Lo cierto es que *Trilce* contiene intuiciones muy reveladoras sobre su visión de la modernidad, que irá desarrollando a lo largo de su vida. El artículo titulado «El hombre moderno»²⁰ es uno de los más relevantes no solo por el juego explícito de la velocidad en relación al tiempo («la velocidad es un fenómeno de tiempo y no de espacio», «la [persona] que más rápido se emociona es la más moderna»), sino porque el autor hace una referencia a un poema en el que habla del movimiento estático para demostrar la relación entre velocidad y tiempo: «En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar». El poema al que se refiere es el número XV y su primera estrofa dice así:

²⁰ *El Norte*, 13 diciembre 1925; t. I, pp. 173-174.

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado a caminar.
La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.²¹

En este poema de *Trilce* se nota todavía el acento del Vallejo de *Los heraldos negros*, y sin embargo existe, dentro de cierta retórica sentimental, el germen de la reflexión sobre la modernidad que desarrollará de forma más contundente en otros poemas del libro. En ese «sentarse a caminar», se encuentra ya la reflexión sobre la velocidad como síntoma de la modernidad; pero, como él mismo advierte años después, no la velocidad en el espacio, sino la velocidad en el tiempo. La voluntad de separar ambas nociones (espacio y tiempo) indica la atenta lectura que Vallejo hizo de Henri Bergson, para quien uno de los fallos comunes a la hora de plantear los problemas científicos y filosóficos es la espacialización del tiempo, es decir, la confusión permanente de ambos órdenes.²² En el poeta peruano encontraremos referencias mezcladas al tiempo y al espacio, pero no se confunden, sino que se complementan.

En cualquier caso, resulta revelador cómo Vallejo retoma en esa crónica un verso escrito años antes, para explicar su percepción de la modernidad, como si se diese cuenta de que *Trilce* es un poemario intuitivo, cuyas ideas seguirá pensando y desarrollando años después. Esta vuelta al poemario de 1922 sucede en otras ocasiones. Ya vimos cómo otro poema de *Trilce* le permite tomar con humor el cambio de horario, como narra en su artículo «París en primavera».²³ El poema al que se refiere, y al que dedicaremos una sección más adelante, es el número LIII.

²¹ Para *Trilce* sigo la edición de Julio Ortega, Madrid: Cátedra, 1998.

²² Seguimos el libro de Gilles Deleuze, *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991; trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam.

²³ *El Norte*, 12 junio 1927; t. I, pp. 438-440. Lo vimos en el capítulo 3, p. 187, nota 48.

Otro tema muy relevante en la reflexión de *Trilce* lo constituye el cuestionamiento del espacio en la experiencia de la modernidad. Sus crónicas desarrollan una duda constante sobre la percepción humana del espacio («los lugares son terribles»), como una especie de discontinuidad del espacio que se contradice con la continuidad de las narraciones comunes. Este cuestionamiento conecta con otro texto mencionado en el capítulo anterior, en el que Vallejo se lamentaba por la imposibilidad de perderse en la ciudad moderna: «salgo a la calle y hay calle».²⁴ Si bien William Rowe relaciona esta afirmación con el cine, con la idea de que el montaje de la vida no cesa, también tiene que ver con la ordenación de la realidad a través del lenguaje, con la conexión entre el vaciamiento del lenguaje y la disponibilidad de un repertorio de la experiencia, como vimos en el capítulo anterior. La ironía con que trata nuestra seguridad en la continuidad espacial se relaciona con el boicot a las narrativas de ficción, porque igual que la calle, el lenguaje siempre está ahí, nacemos dominados por él, por sus discursos y fórmulas sociales. El poema VII de *Trilce* alude en cierto modo a la idea de la calle como algo conocido, de lo que no se puede huir; se trata de una calle conocida por el sujeto («que yo me sé»), y su paseo por ella transcurre «sin novedad»:

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras. Y fondeé hacia cosas así,
y fui pasado.²⁵

²⁴ En el artículo «Entre Francia y España», *Mundial*, 290, 1 enero 1926; t. I, pp. 180-183.

²⁵ Para un estudio de este poema, véase Julián Jiménez Heffernan, «Torceduras de Vallejo: 'Trilce 7'», en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada, 2004; pp. 11-78.

Por lo tanto, en esta sección vamos a estudiar qué tratamiento se le da al tiempo y al espacio en *Trilce*, deteniéndonos en lecturas concretas que se han hecho del poemario. La reflexión sobre los presupuestos bajo los que se ha analizado nos permitirá emplazar nuestra lectura y acercarnos a los poemas desde diversos puntos de vista. Cabe añadir que normalmente se ha leído la oscuridad de *Trilce* como una amenaza (inconsciente o implícita) contra nuestros esquemas comunes de percepción del sentido; es por ello que la mayoría de la crítica ha intentado lecturas simbólicas y metafóricas de un libro que se resiste fieramente a todo simbolismo. Un ejemplo representativo de este tipo de lecturas será *Las palabras de Trilce*, de Marco Martos y Elsa Villanueva,²⁶ como veremos a continuación.

Trilce y Las palabras de Trilce

Este libro, uno de los pocos dedicados por entero a *Trilce*, constituye una edición del poemario en la que cada poema va seguido de un glosario donde se explican los peruanismos y las palabras inusuales, en tanto que se aventuran definiciones aproximadas de los vocablos y variaciones inventados por Vallejo. Después del glosario, cada poema va acompañado de un comentario interpretativo, a modo de explicación del sentido y de aquello que sucede en el texto. La pregunta que nos haremos será: ¿cuáles son los presupuestos de la lectura de Martos y Villanueva? En esta sección, tras sintetizar los puntos que guían su lectura, pasaremos a analizar un pequeño conjunto de poemas para ejemplificar la resistencia que el poemario ofrece a dicha lectura.

Para empezar, los comentarios de Martos y Villanueva suelen basarse en la existencia de un *tema*, un motivo sobre el que cada poema habla. El proceso de establecer dicho tema,

²⁶ Lima: Seglusa Editores, 1989.

desarrollado a lo largo del texto, se lleva a cabo mediante la localización de uno o varios *símbolos*: hay una palabra que simboliza alguna de las grandes preocupaciones del ser humano (el amor, la muerte), y a partir de ese tema, establecido a través del símbolo, se construye la exégesis. Esta lectura, además, presupone la existencia de *un interior* en el poeta, que se compone de una subjetividad potencialmente expresable; y una vez expresada, esta interioridad suele corresponderse, al modo romántico, con el mundo exterior (la naturaleza, la ciudad), unas veces inhóspito y otras veces agradable.

Todos estos presupuestos se sustentan sobre la fe en una perfecta correspondencia entre el sentimiento y la palabra; es decir, las palabras expresan con exactitud el interior del poeta, y por lo tanto lo que el poema dice es *previamente conocido* por el sujeto, que lo expresa *según su voluntad*. Se conciben la existencia y la experiencia como linealidades narrables, y eso nos sitúa en un espacio y un tiempo convencionales, homogéneos. También se presupone un cierto orden del mundo, permanente y previo al poema; es por ello que la exégesis pretende siempre llevar al poema a ese mismo orden del mundo, para que podamos aprehenderlo desde nuestra experiencia cotidiana, desde nuestro tiempo lineal y homogéneo.

En muchos sentidos, la concepción que existe sobre la poesía en *Las palabras de Trilce* no se corresponde con lo que arriba hemos indicado como nuestros presupuestos de lectura. Por ejemplo, si la poesía obedece y surge por voluntad consciente del poeta, entonces no existe la poesía como conocimiento, puesto que el poema expresa una interioridad que el poeta conoce previamente. Lo mismo sucede con la necesidad de establecer símbolos y metáforas que expliquen la oscuridad de los poemas, que responde a la necesidad de establecer esquemas previos a la lectura sobre los que volcar un significado que sea accesible desde nuestros esquemas cotidianos de percepción. Martos y Villanueva suelen hablar del poema como algo

puro y sagrado, en el sentido de que es vehículo de las máximas expresiones de la subjetividad humana; el poema actúa como forma que expresa un contenido. Sin embargo, hemos visto en los apuntes previos que la dualidad forma-contenido no funciona con gran parte de la poesía moderna, aquella que ensaya la «posibilidad de alojar en el significante lo no explícitamente dicho». En los poemas de Vallejo no se puede hablar de la forma y del contenido de manera independiente, porque en el momento en que el significante transmite cosas no dichas, existe una imbricación entre forma y contenido imposible de separar, se mezclan infinitamente, se complementan. Diferenciar la forma del contenido supone confiar en una cierta transparencia del lenguaje, en que la forma que le demos a este se corresponderá exactamente con el contenido que queremos expresar. Vallejo es el ejemplo perfecto de la desconfianza en ese presupuesto.

Como ya hemos adelantado, *Trilce* es un poemario que se resiste a toda interpretación; es el ejemplo perfecto de la resistencia a la teoría. ¿Por qué?, ¿mediante qué mecanismos los poemas escapan a la lectura simbólica que proponen críticos como Martos y Villanueva? Hemos elegido un pequeño grupo de seis poemas para entender este proceso, a modo de ejercicio dialéctico que nos permita acercarnos a los mecanismos del poemario.

***Trilce*, VIII**

El tema que establecen Martos y Villanueva para este poema es el amoroso, que «gira alrededor del hijo deseado», basándose en la interpretación de la palabra «hifalto» como «falto de hijos».²⁷

El amor, además, se encuentra en un «futuro promisor fructífero, con eternidad»; al ubicar el amor en el futuro, se crea una linealidad temporal necesaria para que haya narratividad. La línea cronológica permite anclar en ella los acontecimientos que se suceden, y además crea la

²⁷ El análisis de este poema se encuentra en la edición citada, p. 81.

necesidad de un espacio concreto, situado en ese futuro, donde haya un equilibrio entre «el amor-sentimiento (*par de pericardios*) con el amor-sexo (*carnívoros en celo*)». La lectura de Martos y Villanueva evidencia la necesidad de una forma-contenido homogéneo, busca siempre una armonía que excluye sistemáticamente lo que el poema tiene de profunda heterogeneidad.

Si resulta que el amor, continúan los autores, no se puede ubicar en el futuro, entonces «el poeta contemplará el amor retrospectivamente», mirará hacia el pasado; el verso *y quedar con el frente hacia la espalda* se transforma en una referencia temporal, y se elimina todo juego espacial. Es así como la linealidad se busca y se mantiene también en el plano espacial, pues lo que prevalece es la necesidad de narratividad, y se acude a la correspondencia simbólica entre frente-futuro y espalda-pasado, para justificar la exégesis.

¿De qué manera se resiste este poema a la interpretación de Martos y Villanueva? En realidad, el juego que ofrece este texto con las referencias al tiempo es mucho más complejo de lo que pretenden sus críticos, puesto que el poema se compone de saltos y contradicciones ignoradas en el comentario. Por ejemplo, existen tres referencias temporales explícitas (*mañana esotro día, mañana algún día y un mañana sin mañana*) que se componen de un adverbio temporal, muy concreto (*mañana*), pero que en todos los casos aparece seguido por construcciones sintácticas que lo contradicen, le quitan especificidad. La afirmación de un tiempo concreto y lineal enseguida se pone en duda, explícitamente, en el poema mismo.

Por otra parte, cuando se nos presenta un texto así de complejo formalmente, proponer un tema del que se nos está hablando a través de símbolos o metáforas significa suponer que el autor compone el poema como un jeroglífico que debemos descifrar. Sin embargo, no solo no existen evidencias de que Vallejo pretendiese eso, sino que la búsqueda de un tema resulta una labor estéril cuando no se ha intentado siquiera una lectura atenta de los mecanismos que explotan la

producción del sentido. Uno de esos mecanismos es el juego con el tiempo, que nos saca de nuestros esquemas cotidianos de percepción cronológica. En este poema no existe homogeneidad ni armonía, no hay narratividad, sino saltos temporales y unión inesperada de palabras. Por ejemplo la construcción *entrada eternal* ofrece un sentido contradictorio, puesto que el término *entrada* hereda el aspecto léxico del verbo *entrar*, que constituye un logro, un acto sin duración, puntual, pero se acompaña del adjetivo *eternal* para indicar que se trata de una *entrada sin fin*, como una repetición temporal infinita.²⁸ *Eternal* estira el momento de la entrada, lo estira para siempre, explotando nuestras coordenadas usuales de percepción del tiempo. También el espacio está incluido en el juego, en tanto que la entrada implica un lugar por el que entrar, una puerta, un marco de entrada. Estas construcciones se resbalan, no pueden manejarse si lo que queremos es establecer una estructura homogénea y lineal para entenderlo; la alteración espacio-temporal impide una lectura simbólica o narrable del texto.

El poema ofrece, además, un juego indudable con el espacio, pero no en relación al tiempo, como quieren Martos y Villanueva, sino en relación al cuerpo (*traspasaré mi propio frente, y quedar con el frente hacia la espalda*). El cuerpo se sitúa en un espacio indefinido, se duplica y se gira sobre sí mismo; hay una torsión de la corporalidad que busca el cuestionamiento del espacio convencional. Y en el fondo todo ello responde a un juego con las estructuras del lenguaje, a un intento por quebrar, sacrificando el sentido, las formas cotidianas con las que narramos nuestra experiencia. Pero este mecanismo es quizá más claro en otros poemas que veremos más adelante.

²⁸ Agradezco a Silvia Serrano su ayuda para la explicación de este punto.

Trilce, XLIV

De nuevo, para comentar este poema, lo primero que buscan Martos y Villanueva es un tema sobre el que construir su interpretación. En este caso, el tema es el de la «creación poética», y para ello es necesario un símbolo que lo corrobore: «El piano a que se alude es símbolo de las escrituras poéticas».²⁹ Como el piano *viaja para adentro*, entonces el análisis explicita uno de los presupuestos sobre los que se basan todos los comentarios: el poema se concibe como vehículo (forma) privilegiado para expresar la interioridad del poeta (contenido), porque la escritura poética *viaja hacia adentro*, para transmitir la interioridad, sacándola afuera. También hay una confianza plena en el lenguaje («las ideas necesitan de palabras y éstas de aquéllas») como forma transparente de expresión de ideas, la correspondencia exacta entre idea y palabra.

En ese mismo sentido se habla del «rito de la escritura», a través del cual la creación «se arrastra desde lo más profundo del hombre» en un «penoso proceso por salir a luz». La escritura se concibe como algo sagrado precisamente porque proviene del interior profundo del creador, quien logra transformar su interioridad en palabra poética pura. Los siguientes versos:

y se espulgan pesadillas insectiles,
ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis

se leen como un proceso de destrucción de los «elementos vitales», que «por no tener vigencia para la creación hay que eliminarlos para permitir el génesis de la poesía». Al final hay un enfrentamiento entre el poema y el poeta; la *mudez que me asorda* equivale al «bullicio interior» del poeta, que todavía no se ha volcado en la página. De la misma manera que la poesía

²⁹ El comentario a este poema se encuentra en la p. 231.

obedece, en esta lectura, a la voluntad del poeta, no como medio de conocimiento del mundo, sino como vehículo para expresar su interior, de la misma manera el poema debe ser algo perfecto, depurado, y Vallejo es presentado como un creador que desecha ciertos elementos vitales para conseguir esa pureza poética. Pero, ¿es este el Vallejo que hemos conocido en el capítulo anterior?

Lo que hacen Martos y Villanueva es crear un símbolo (el piano simboliza la creación poética) que concuerde con una experiencia de la poesía previa al poema, una teoría en la que se cree porque es conocida y legible. De esta manera, el comentario no está hablando del poema, sino de algo creado a partir de él y que de alguna manera existía con anterioridad; al construir la interpretación simbólica y teorizar sobre ella lo que sucede es que salimos del poema y vamos a otro lugar, un lugar que conocemos y comprendemos. La lectura metafórica nos aleja de lo que el poema dice literalmente; nos hace olvidar aquello que sucede en el poema, porque cuando una lectura parte de idealizaciones que no existen literalmente en el texto se crea una falacia sobre lo que sucede en realidad, como una pantalla que impide entrar en la literalidad del poema. Cuando no se prioriza el suceso, aparece una falsa conciencia de lo sucedido, se tiende a la teorización idealista; cuando el piano deja de ser un *piano*, estamos perdiendo el juego poético, la teoría nos aleja de él.

En la exégesis de Martos y Villanueva, entonces, existe siempre un plano considerado como 'la realidad', al que el poema debe atenerse; esa realidad rige el significado del poema, lo condiciona. Pero si en nuestra lectura la poesía se considera conocimiento de la realidad, entonces lo que sucede es que el poema se inmiscuye en esa supuesta realidad, la descoloca, creando otras maneras de percibir el mundo. En este caso el *piano* descoloca nuestros esquemas de sentido, y si le damos un valor metafórico entonces perdemos ese juego, dando una

interpretación que en el poema nunca es explícita. El piano puede ser cualquier cosa, y en realidad es irrelevante; no tiene sentido darle un valor simbólico porque leer *Trilce* como un libro simbólico supone quitarle todo lo que tiene de transgresor.

Entonces, uno de los puntos que da oscuridad a este poema y que descoloca nuestros esquemas de percepción es el uso de la palabra *piano*. Su presencia es contundente, parecería que el piano de este poema es *más piano* que un piano cualquiera, y funciona a la vez como sujeto del texto (*Este piano viaja para adentro, / viaja a saltos alegres*) y como interlocutor de la voz poética (*Piano oscuro ¿a quién atisbas / con tu sordera que me oye, / con tu mudez que me asorda?*). Pero también existe en el poema un movimiento constante por el espacio, hay un pulso que recorre el texto:

...viaja para adentro,

viaja a saltos alegres.

Luego medita en ferrado reposo

...

Adelanta. Arrástrase bajo túneles,

más allá, bajo túneles de dolor,

bajo vértebras que fugan naturalmente.

Otras veces van sus trompas,

lentas ansias amarillas de vivir,

van de eclipse,

...

Oh pulso misterioso.

El movimiento en este poema tampoco es lineal, sino que va dando saltos (*saltos alegres*) y boicoteando nuestra idea de espacio tradicional, de movimiento continuo y homogéneo. Parece tratarse de un intento por reformular la orientación espacial a través de la poesía, descubrir nuevos modos de movimiento en el espacio de la modernidad. Y que el piano aparezca como sujeto del movimiento hace que nuestro espacio tradicional quede doblemente fracturado. Estas referencias espaciales pasan desapercibidas en la lectura de Martos y Villanueva, porque el símbolo de la «creación poética» opaca todo lo demás, predispone la lectura como una pantalla que impidiera ver aquello que el poema dice literalmente.

***Trilce*, LIII**

Si en los poemas anteriores hemos visto que se relacionaba el ‘contenido’ del poema con grandes temas humanos como el amor y la creación artística, en este poema, según Martos y Villanueva, «hay una actitud emotiva y un enfrentamiento al paso indetenible del tiempo».³⁰ Se impone, de nuevo, un tema que pertenece a nuestra tradición literaria, ignorándose la literalidad del poema. Parecería como si los autores entendiesen que hay una ‘forma’ vanguardista sobre la que hay que pasar para acudir directamente al ‘contenido’. Se trata en realidad de una manera de entender la vanguardia como un simple repertorio de palabras y formas novedosas, pero que finalmente busca la misma expresión de sentimientos que ofrecía la tradición anterior. Esa concepción de la vanguardia, como hemos visto, es la que Vallejo critica en sus textos periodísticos.

Si *Trilce* es un libro vanguardista, es precisamente porque transmite una experiencia de la modernidad que nada tiene que ver con formas de moda, sino que realmente arriesga en el campo

³⁰ El comentario a este poema se encuentra en las pp. 264-265.

del arte un nuevo modo de ordenar el mundo a través del lenguaje, explorando la percepción que otorgan las nuevas tecnologías y el modo como la modernidad moldea nuestros esquemas de sentido. Cuando la crítica reduce esta experimentación hasta convertirla en mero ornamento ‘formal’, lo que sucede es que en el fondo la siente como una amenaza contra los esquemas de sentido que permiten dar cierta legibilidad a un texto literario. Así, según Martos y Villanueva, en este poema el tema del paso del tiempo se une con un «elemento humano»: el amor de pareja. De nuevo, el tema del amor viene representado por un símbolo: las *dos piedras* simbolizan a la pareja, que «no podrá unirse jamás de una manera definitiva». La referencia al poeta como origen de todos los sentimientos expresados es constante; el poeta sufre por el paso del tiempo y por la imposibilidad de su unión con la amada. De este modo, el poema aparece como una composición transparente, llena de sentido; se deja de lado la oscuridad, las construcciones extrañas. También las referencias al tiempo y al espacio se mezclan indistintamente en el análisis: por ejemplo *los eternos / trescientos sesenta grados* se relacionan con el reloj, se convierten en una referencia temporal, ignorándose toda situación espacial. Sucede así porque al establecer un tema y las correspondencias simbólicas que derivan en él, se deja de lado una lectura literal del poema.

Efectivamente, espacio y tiempo están aludidos y mezclados en este poema. Pero si bien los primeros versos se refieren a coordenadas cronológicas (*Quién clama las once no son doce!*), como vimos con la crónica en la que alude a este verso, el resto del poema constituye un constante fluir por el espacio en relación al tiempo:

...sin traspasar los eternos

trescientos sesenta grados...

...

las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo.
La frontera, la ambulante batuta, que sigue
inmutable, igual, sólo
más a ella a cada esguince en alto.

Se trata de un espacio impenetrable, aunque por momentos parece más una burla a lo que el lenguaje impide que hagamos con ese espacio. Se enuncia lo que se asume como realidad para boicotarlo, como una lucha contra los tópicos de la experiencia, contra lo que es imposible negar porque resulta contradictorio en el lenguaje, contra las casillas en donde colocamos nuestra experiencia del mundo. Lo que hace Vallejo es enunciar un axioma convirtiéndolo en aporía (*las dos piedras que no alcanzan a ocupar / una misma posada a un mismo tiempo*). La clave nos la dan estos versos:

Veis lo que es sin poder ser negado,
veis lo que tenemos que aguantar,
mal que nos pese.

El modo en que nombramos el espacio no puede ser negado: existen *los trescientos sesenta grados*, que no se pueden traspasar, y *la frontera* que solo es *más ella* cada vez. El poema está jugando con las maneras en que las narrativas del lenguaje constriñen nuestra experiencia espacio-temporal. Del mismo modo, ¿por qué no va a ser posible que a las once sean las doce? Solo en el lenguaje eso es contradictorio, como explica Vallejo en el artículo mencionado arriba. Nuestra visión del tiempo lineal, del espacio homogéneo, los repertorios que nos ofrece la

literatura para expresar nuestra experiencia; todas estas cosas *son sin poder ser negadas*. Vallejo juega con las imposibilidades que nos rodean: dos piedras no pueden estar en el mismo lugar al mismo tiempo, la frontera es siempre frontera. Como ha señalado William Rowe, lo que hace Vallejo en poesía corresponde con la aparición del cubismo en las artes plásticas y con la revolución que logró Schoenberg en la música.

Trilce, LV

En *Las palabras de Trilce* se afirma que por el tema que trata, este poema «es independiente del mundo de *Trilce*». ³¹ Basándose en dicha afirmación, el poema constituiría entonces un puente con los *Poemas en prosa*, porque Vallejo marca en él la diferencia entre su formación simbolista anterior y su quehacer poético presente. Esta afirmación revela que para Martos y Villanueva *Trilce* es un libro simbolista, en tanto que los poemarios posteriores se alejan del simbolismo, y por ello este poema no estaría dentro del mundo de *Trilce*. Sin embargo, el comentario de los críticos, incluso habiendo explicitado que no se trata de un poema simbolista, continúa con su búsqueda de grandes símbolos que interpretar: el hospital como espacio donde la vida y la muerte se baten, por ejemplo.

La superación del simbolismo señalada por Martos y Villanueva no se refiere a un cambio en la percepción del mundo o de la poesía, sino que se inserta en los mismos presupuestos de una lectura poética tradicional. El poeta continúa siendo poseedor de una subjetividad expresable en términos líricos, y sigue transmitiendo las grandes verdades de la vida (la muerte, el transcurrir del tiempo). Ese punto no se cuestiona, puesto que lo que cambia parece ser simplemente la manera de expresar los mismos sentimientos. De nuevo, el supuesto rechazo al simbolismo se

³¹ El comentario se encuentra en la edición citada, pp. 272-274.

toma como un mero ornamento formal, pues el comentario se sigue llevando por el mismo camino. En el análisis se menciona cierta relación con el expresionismo alemán, por construcciones como *uñas destronadas* o *zumbido de moscas / cuando hay muerto*, pero no se explica bien esa conexión más que por un cierto «clima negativo, donde los elementos oscuros, aquellos que hacen daño, predominan señalando la destrucción inherente a todo lo humano». Es así como los propios críticos invalidan su afirmación primera sobre la decisión del poeta de alejarse del simbolismo, puesto que los símbolos siguen funcionando en este poema, incluso aunque el poeta explícitamente rechace esa tradición literaria.

El «transcurrir del tiempo» sigue constituyendo una de sus grandes preocupaciones, como parece señalar el verso *Ya la tarde pasó diez y seis veces*. Las referencias al tiempo nunca se hacen para discutir el tratamiento extraño que Vallejo le da, sino que siempre existen en relación al tema de la fugacidad de la vida y de su transcurso lineal. Se presupone una linealidad que el poeta mismo está boicoteando: *Ya la tarde pasó diez y seis veces* presenta una especie de bucle cronológico que rompe con nuestra percepción normal del tiempo. Vallejo está ensayando nuevas percepciones del mundo, y para ello necesita nuevas construcciones del lenguaje.

Según Martos y Villanueva, este poema se ha leído como poética, pero en el transcurso del mismo, el poeta se ve «atrapado por el tema escogido: el hospital como lugar de enfrentamiento entre la vida y la muerte»; es así como «resurge la emotividad de Vallejo ante sus dos temas centrales: vida y muerte». Pero lo cierto es que no queda explicado cómo el tema del hospital puede atrapar al poeta de manera que el poema deje de ser una poética y se convierta, de nuevo, en una discusión sobre los únicos grandes temas (emotivos) que preocupan al autor: la vida y la muerte. En última instancia, quizá no importa tanto de qué hable el poema, si se trata de una poética o no, como el hecho de que hay un poeta llamado *Samain* que dice una cosa muy alejada

a la que dice *Vallejo*. Y en nuestra lectura lo que dice Samain es *claridad* (en ese verso, señala William Rowe, las palabras «funcionan como símbolos completos de los estados interiores»; el verso nos ofrece la serena confianza en la correspondencia entre palabra y sentimiento) y lo que dice Vallejo es *oscuridad* (esa confianza se quiebra, ya no hay correspondencia, se cambia «la manera en que la palabra produce el sentido»³²). Lo que hay que preguntarse es por qué el poema quiere ser oscuro, cómo consigue serlo y qué revela a través de esa oscuridad.

El texto mismo explica cómo diría Samain lo que Vallejo dice en el resto del poema.³³ Se trata de una indicación explícita de la distancia que Vallejo toma respecto de lo que Samain representa (el simbolismo), y por ello la interpretación de Martos y Villanueva, en tanto que continúan cierta línea de lectura trazada por el simbolismo, no puede sostenerse. Lo que Samain dice en un verso sencillo y claro (*Samain diría el aire es quieto y de una infinita tristeza*), Vallejo lo dice en cuatro estrofas oscuras, difíciles de aprehender. Parece que se esté ensayando un modo discontinuo de la experiencia, que se compone de imágenes sueltas, de objetos perdidos. Podría tratarse de la expresión de la *mirada*, que no es continua, sino que salta de una cosa a otra, de una imagen a otra, mostrando un espacio compuesto de diversos planos, al estilo cubista. Así ofrece el poema un espacio desmembrado y extraño.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.

...e instila por polvorientos harneros, ecos, páginas vueltas, zarros,

zumbidos de moscas

³² William Rowe, «César Vallejo: el acto y la palabra», conferencia leída en el Congreso de la República, Lima, el día 15 de abril de 2010. En preparación para publicarse en libro.

³³ Me estoy refiriendo al «Vallejo» que está incluido como sujeto del poema, no al poeta César Vallejo.

Estos saltos de la mirada coinciden también con los saltos temporales, a los que debemos seguir aludiendo porque en *Trilce* nunca terminan, recorren todos los poemas: *hoy la Muerte, el miércoles, todavía, la tarde pasó diez y seis veces*, etc. En conjunto lo que nos queda es una experiencia discontinua del mundo, un intento de reflejar la discontinuidad de la experiencia (la mirada, el espacio, el tiempo) en el lenguaje, que solo encuentra su forma en la contradicción de las formas cotidianas de expresión. ¿Cómo hablar de la percepción de un tiempo que se estira, que se repite, que se alarga hasta hacerse infinito? Igual que antes hablábamos de una *entrada eternal*, como construcción que se opone a nuestros esquemas de sentido, ahora *la tarde pasó diez y seis veces* rompe con el transcurrir del tiempo lineal que nos impone nuestro lenguaje cotidiano.

Es porque el poema renuncia a toda interpretabilidad por lo que podemos ver ese intento de mostrar la experiencia discontinua del mundo. Si el poema ofreciese símbolos como los que reclaman Martos y Villanueva, entonces nos encontraríamos ante una linealidad subjetiva pre-moderna. Es necesario que el poema renuncie a toda linealidad subjetiva para poder mostrar un espacio y un tiempo más acordes con la percepción del ser humano en la modernidad. Al ocultar o rechazar esa linealidad, lo que se revela es la mirada discontinua del sujeto, un intento por transmitir su experiencia del mundo moderno.³⁴ Por ello, este poema tiene mucho que ver con el cubismo, por ejemplo en versos como estos:

Y yo advierto un hombro está en su sitio
todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado.

³⁴ Para Walter Benjamin, en el tiempo de la modernidad la experiencia del tiempo, de lo nuevo y de lo viejo, es irregular, puesto que lo nuevo y lo viejo coinciden en el tiempo. Y la discontinuidad es el rasgo característico de lo nuevo. Véase Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. London: Pluto Press, 2000.

Como explica William Rowe en referencia a este poema, *Trilce* cambia la manera en que la palabra produce sentido. «La sintaxis ya no cubre la realidad con sus arcos temporales, secuenciales. Estamos frente a un tiempo hormigueante que va escindiendo la realidad». Por ello en los dos versos citados hay un hombro que viene después del otro hombro, como si no perteneciesen al tiempo simultáneo en que estamos acostumbrados a ver los hombros en un cuerpo humano.

Ya el modo en que la palabra produce el sentido se relaciona con la sintaxis temporal de los objetos: al igual que el cubismo produce una nueva sintaxis espacial. Esto se puede ver, por ejemplo, en la pintura de Juan Gris, pintor por el que Vallejo tenía un aprecio especial: la mirada en Gris se fracciona, habita varios planos encontrados, que no son simultáneos. El tiempo del poema en *Trilce* se va aproximando al tiempo fraccionado del desplazamiento del sujeto en la escritura y la lectura por la sintaxis, lo cual constituye una propuesta extremadamente radical.³⁵

La ruptura con la sintaxis tradicional es uno de los mecanismos por los que Vallejo crea esa estética de la discontinuidad tan característica de su poesía. Pero también el tratamiento del sujeto poético, por ejemplo, resulta interesante. Primero se menciona a sí mismo, como sujeto explícito de unos versos; este recurso, que desarrollará años después (por ejemplo en *César Vallejo ha muerto*), aparece aquí por primera vez desbaratando el uso tradicional del yo poético que expresa la interioridad del poeta. Aquí se menciona al poeta explícitamente, se le sitúa como sujeto en tercera persona dentro de un poema que ya no procede del poeta César Vallejo, pues este se esconde tras esa referencia explícita. Hay un infinito juego con el sujeto que no se agota

³⁵ W. Rowe, «César Vallejo: el acto y la palabra», conferencia citada.

en un simple reflejo, sino que pretende desbaratar la concepción tradicional de la poesía, el esquema del yo romántico que expresa su interioridad.

Es así como el boicot al sentido también se produce en las construcciones de los sujetos gramaticales. Se busca, a través de la tercera persona, una impersonalidad que se aleje de la subjetividad que como lectores estamos predispuestos a encontrar. En este poema, *el miércoles* también actúa como sujeto, cuando *se abre las propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos harneros*. Este mecanismo recuerda al del poema número XLIII de *Trilce*, donde la construcción sintáctica *Quién sabe* se convierte en sujeto y objeto del poema (*Quién sabe se va a ti. No le ocultes / Quién sabe madrugada*). Y la sensación final es la de una profunda inespecificidad, un espacio extraño que viene dado también por la impersonalidad de construcciones como *donde hay algas, cuando hay muerto, y se está casi ausente*. Verbos como *haber* y *estar*, en tercera persona, producen un choque con lo que el lector espera encontrar; no dan lugar a la subjetividad en la que quiere reflejarse, sino que le alejan de ella. Volveremos a este tema de la impersonalidad y la tercera persona cuando analicemos los *Poemas en prosa*. Baste ahora con afirmar que resulta imposible que en este poema «resurja la emotividad» de Vallejo, como quieren Martos y Villanueva, porque todo indica que es esa emotividad de la que se quiere huir.

Trilce, LXIV

Según Martos y Villanueva, las referencias geográficas que contiene este poema «ocasionan confusión en el lector e incluso en los más avezados críticos», y a pesar de ello los mismos autores no dudan en afirmar que el tema del texto vuelve a ser el de la separación amorosa:

«Creemos que Vallejo usó esta terminología con el propósito de encubrir y al mismo tiempo simbolizar el tema o asunto».³⁶ Es un lugar común de la crítica leer *Trilce* como un poemario en clave que debemos descifrar, presuponiendo que Vallejo quiso componerlo a manera de jeroglífico. El problema con estas lecturas es, de nuevo, que al tratar de encontrar una ‘llave’ al poema nos alejamos de su literalidad; la obsesión con la correspondencia entre palabra-símbolo-sentimiento nos saca de la palabra misma que compone el texto, y lo que es más importante: resta importancia a las razones y mecanismos por los que Vallejo escribió *Trilce* de esa manera y no de otra.

Este poema habla, según *Las palabras de Trilce*, de un pasado (una relación amorosa acabada) en relación con un presente/futuro esperanzado. El *canal de Panamá*, según Martos y Villanueva, constituye el corte desde el que renacen las nuevas expectativas. Resulta muy interesante ver cómo en este comentario, las referencias espaciales se transforman en referencias temporales para justificar el tema de la relación amorosa. En cada uno de los poemas de *Trilce*, Martos y Villanueva trazan una línea (establecida previamente), a la que el texto debe atenerse. La línea suele ser la del pasado-presente-futuro, y suele justificar, de una u otra manera, cualquier estado del proceso amoroso. Las referencias espaciales son nulas o muy vagas, y la experimentación vanguardista se utiliza como etiqueta para explicar ciertos giros sintácticos, que obedecerían más a un capricho ornamental del poeta que a una investigación real por nombrar nuevas maneras de experiencia.

En este caso, si nos quedamos con la referencia espacial sin relacionarla misteriosamente con una línea temporal, el *canal de Panamá* constituye un punto espacial muy concreto, y sin embargo tras él leemos *¡hablo con vosotras, mitades, bases, cúspides!* Toda la especificidad que da el *canal de Panamá* se ve disuelta por la exclamación (inespecífica) que rompe el sentido de

³⁶ El comentario a este poema se encuentra en las pp. 309-310.

lo que estamos acostumbrados a llamar *vocativo*. La voz poética se dirige a objetos en el espacio, o más bien objetos espaciales, porque todos esos nombres dependen en cierta medida de su relación con el espacio o con otros objetos del espacio. Vallejo explota el sentido de estos sustantivos porque aísla su significado al sacarlos de contexto: no se nos da la segunda parte que estos nombres requieren: la mitad *de algo*, la base *de algo*, la cúspide *de algo*. Viene ahora al caso recordar lo que dice Carlos Piera sobre el uso que Vallejo hace de palabras cuya condición es elemental. La construcción *hablo con vosotras, mitades* es fácilmente traducible, pero su paráfrasis siempre resultará opaca; porque se usa la palabra *mitad* de manera muy clara, pero su explicación deviene oscura, farragosa. A eso se refiere Piera precisamente cuando dice que el lenguaje de Vallejo se compone de términos que se resisten a la paráfrasis: «Si no hay narración es porque tales términos no dan lugar a un desarrollo; no se expanden, escoran o derivan; son puntos pero no de origen».³⁷ Así funcionan en este poema palabras como *mitades*, *bases*, *cúspides*, y no como referencias amorosas, tal y como afirman Martos y Villanueva.

Otro tema interesante es la idea de la memoria, que para los críticos de *Las palabras de Trilce* se concibe como lineal: «la memoria del pasado, personas y lugares (*voces y ciudades*) desfila ante la mente del poeta significando una simbólica y ansiada unidad que fue inaccesible para Vallejo». Sin embargo, si existen en este poema los recuerdos o imágenes traídas de la memoria, la manera en que se muestran se acercaría más a la concepción de Benjamin:³⁸ la memoria como algo que sucede de manera involuntaria, que nos trae imágenes en saltos arbitrarios, muy alejada de la unidad homogénea y lineal que anhelamos o necesitamos para narrar los recuerdos. La experiencia de la modernidad convierte en discontinuas las antiguas líneas de la subjetividad: por eso el discurso autobiográfico al modo tradicional es inviable. La

³⁷ Piera, *op. cit.*, p. 108.

³⁸ Sigo el libro de Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*, *op. cit.*, pp. 80-83.

memoria para Benjamin está compuesta de tiras de imágenes montadas, que aparecen sin ser llamadas y normalmente son imágenes nunca antes vistas tal y como las recordamos; también el pensamiento se produce de manera similar, a saltos, involuntariamente. Es solo al narrar esos recuerdos o pensamientos cuando le damos a la memoria una forma lineal y homogénea. Pero el recuerdo es, en sí mismo, resultado de una manipulación mental de espacio y tiempo, una priorización de la discontinuidad temporal sobre la cronología; en definitiva, se trata de un *montaje*. La estructura de la memoria/pensamiento aparece entonces con atributos del cine o de la fotografía, sobre todo en el modo en que explotan la cronología. Si bien *Trilce* no es un libro que utilice el discurso cinematográfico como lo harán luego los *Poemas humanos*, sí hay, como estamos viendo, un ataque a la línea cronológica por la que narramos nuestros pensamientos y recuerdos:

Oh valle sin altura madre, donde todo duerme horrible mediatinta, sin ríos frescos, sin entradas de amor. Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en un dedo tendido que señala a calva Unidad. Mientras pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres tardas dimensiones.

En este párrafo del poema encontramos fragmentos de lo que podrían ser recuerdos del poeta; pero no existe linealidad, nada que podamos narrar, ninguna unidad desde la que reconstruir algo homogéneo. De hecho, hay una referencia a la *Unidad*, que se escribe con mayúscula, y sin embargo la palabra que la acompaña produce una completa desacralización: *calva Unidad*. En el poema, esta unidad se saca de todo contexto, y es señalada por un dedo anónimo, *un dedo tendido que señala la calva Unidad*. ¿Es la unidad «inaccesible» para Vallejo, como señalan Martos y Villanueva, o se presenta más bien como un término insuficiente,

inservible, falaz? ¿Es válido insertar en una unidad homogénea aquello que Vallejo quiso convertir en multiplicidades rotas, dispersas?

La definición que ofrece Benjamin de la memoria se produce de manera más obvia cuando hablamos del mundo onírico, cuando nos vemos a nosotros mismos dentro de las imágenes que recordamos. ¿Y acaso Vallejo no se introduce a sí mismo en algunos poemas? Cuando leemos en el poema anterior *Vallejo dice* estamos viendo al poeta situarse dentro del espacio que se descompone a su alrededor, como si se incluyese a sí mismo en la destrucción de las coordenadas espacio-temporales que supone *Trilce*. Sin embargo, incluso cuando Martos y Villanueva señalan que el poeta «está otorgando importancia a otra organización del tiempo», se siguen moviendo dentro de una linealidad cronológica, porque al contrario que «la realidad que lo circunda», según ellos el poeta sí otorga importancia y vigencia al pasado. Los críticos no salen del esquema temporal preestablecido ni siquiera en esa afirmación.

¿Qué hace tan difícil el asedio a este poema?, ¿qué es lo que le da su oscuridad? Parece que una de las primeras barreras con las que se topa el lector es su sonoridad, que impide, en una primera lectura, alcanzar algún sentido. Si al leer nos fijamos en la aliteración, el poema resulta más oscuro todavía:

Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto montuoso que obstetriza y fécha los amotinados nichos de la atmósfera.

Este tipo de aliteraciones se encuentran a lo largo de todo el texto (*retoñan los peldaños*), y en algún momento se hacen intrínsecas a las referencias temporales (*el minuto montuoso, de mucho en mucho*) y espaciales (*pasos que suben, pasos que baja- / n.*, en este verso también la distribución tipográfica juega con la aliteración y el espacio). El tiempo vuelve a aparecer como

algo indefinido, elástico, irrelevante, que no se desarrolla linealmente sino a saltos, a pedazos. Lo mismo sucede con el espacio, compuesto de imágenes que pueden ser muy específicas (*canal de Panamá*) o totalmente indeterminadas (*nichos de la atmósfera, valle sin altura, ciudades que pasan*). Este poema logra conectar las coordenadas de sonido, espacio y tiempo de una manera impecable, dándole a la lectura un efecto muy potente. En ese sentido los versos centrales imponen un corte extraño, pues en ellos la voz poética se personaliza, aparece un *yo* en el centro del poema, en toda su materialidad, como un sujeto consciente (*sé*) y situado en un lugar, aquí, el lugar de la enunciación:

Y yo que pervivo,
y yo que sé plantarme.

El corte central del poema no lo produce el *canal de Panamá*, como afirman Martos y Villanueva, porque eso significaría leer el canal como un corte físico de la tierra (exterior) que se corresponde con un corte emocional (interior) en Vallejo, de donde «renacen las nuevas expectativas». Lejos de ello, el corte que divide en dos al poema es esta referencia explícita a un *yo que pervive*, que *se planta* en el centro del texto, en el centro de todas esas imágenes múltiples, memorias dispersas, retazos de tiempo y de espacio inconexos.

Resulta también especialmente revelador el verso *detrás de las tres tardas dimensiones*, donde se ata infinitamente la aliteración con la referencia espacio-temporal, porque las dimensiones espaciales llevan el adjetivo *tardas*, que constituye una alusión temporal. La línea completa contiene gran sonoridad, y le siguen las referencias cronológicas más explícitas y significativas del poema:

...Mientras pasan, de mucho en mucho, gañanes de gran costado sabio, detrás de las tres tardas dimensiones.

Hoy Mañana Ayer.

(No, hombre!)

Se presentan las tres dimensiones como si fueran esos puntos del tiempo lineal; como si las tres dimensiones espaciales correspondiesen con los tres puntos de nuestra línea temporal: presente-pasado-futuro. Quien pasa por *detrás* de las tres dimensiones son los *gañanes de gran costado sabio*; se crea así un nuevo espacio, que pasa por detrás de las tres dimensiones del espacio que ya conocemos, y esa acción de pasar se sitúa junto a las tres referencias cronológicas que definen nuestro devenir narrable: *Hoy Mañana Ayer*. Los tres tiempos aparecen con mayúsculas, y seguidos de una negación, de nuevo como una manera de desacralizar esa linealidad, o como una broma al lector serio: porque el poema se cierra con una expresión anti-lírica, en tono coloquial y entre paréntesis. Este final recuerda al ensayo vallejiano «Se prohíbe hablar al piloto», cuando dice «todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira». El final del poema resulta muy revelador y sintético de todo lo que llevamos dicho hasta ahora.

***Trilce*, LXVIII**

Llegamos al último poema de *Trilce* que vamos a ver en este trabajo. En él volvemos a encontrar coordenadas temporales muy concretas, que según Martos y Villanueva marcan «el día y aun la

hora de su realización», permitiéndole al poeta desarrollar «una reflexión, un soliloquio».³⁹ En este caso los críticos relacionan el tiempo con el monólogo interior, como si la referencia cronológica marcara el punto de partida para la reflexión: entonces, el pensamiento se inserta, de nuevo, como linealidad narrable en la línea homogénea del tiempo. Las referencias temporales, además, se convierten muchas veces en estados del alma; así, los versos *desde un martes cenagoso que ha seis días / está en los lagrimales helados*, son leídos como alusión a «un martes aciago convertido en fuente de lágrimas».

Decir que el poema constituye un soliloquio deja de lado, por ejemplo, todas las estructuras impersonales que contiene. De hecho, en las dos primeras estrofas solo encontramos una referencia a la primera persona del plural: el resto habla de una situación espacial inespecífica en la que también aparecen momentos temporales indeterminados:

Estamos a catorce de Julio.

Son las cinco de la tarde. Llueve en toda

una tercera esquina de papel secante.

Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan

de diez en fondo,

desde un martes cenagoso que ha seis días

está en los lagrimales helado.

³⁹ El comentario a este poema se encuentra en las pp. 329-330.

Este espacio carece de toda subjetividad concreta, por verbos como *llueve*, y sobre todo de referencias al estado interior del poeta. Quizá es la interjección *ay* la que nos lleva a un plano más subjetivo, pero no como el «llanto o dolor» que atribuyen Martos y Villanueva a esa lluvia, sino como una cierta extrañeza ante una lluvia que va de abajo arriba. Para los críticos, el tema de la composición vuelve a ser el del amor terminado; ello les sirve para relacionar el alma del poeta con la naturaleza, de modo que la lluvia pueda simbolizar los momentos duros emocionalmente, pero también pueda ser agradable para el poeta (en la estrofa tercera cuando dice *esta lluvia que nos lava / y nos alegra y nos hace gracia suave*).

A las coordenadas tan concretas del tiempo (*catorce de Julio, cinco de la tarde*) le siguen referencias espaciales completamente inespecíficas (*una tercera esquina, Dos lagunas*), que juegan, de nuevo, contra el orden del mundo preestablecido (*Y llueve más de abajo ay para arriba, en gran taberna sin rieles*). Poco a poco el tiempo se estira y se encoge, se va indeterminando, comienzan los saltos: *un martes, seis días, una semana*. Hasta llegar a la cuarta estrofa, que es clave para el desarrollo del poema y de todo lo que llevamos dicho hasta ahora:

Y preguntamos por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos,
desde qué hora el bordón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto).

En estos versos se lleva a cabo el cuestionamiento explícito de categorías absolutas (*eterno amor, encuentro absoluto, cuanto pasa de aquí para allá*), y se ofrece la respuesta a través del

boicot a las estructuras del lenguaje. La respuesta, de hecho, se convierte inmediatamente en pregunta. Y a través de la preposición *desde* entramos de nuevo al cuestionamiento del tiempo y del espacio, de nuestras estructuras de percepción del sentido. El verso *desde dónde los míos no son los tuyos* quizá no es agramatical, pero ciertamente transmite un sentido contradictorio; ¿podría chocarnos menos si se cambiase el *dónde* por el *cuándo*, o si en lugar de preguntar *desde dónde* preguntásemos *por qué*? La construcción podría estar refiriéndose a algún tipo de límite en la propiedad (*los míos, los tuyos*), como preguntando en qué momento lo tuyo dejaría de ser lo mío. Pero lo cierto es que nos cuesta acceder al significado: no habla de *un momento*, sino de *un lugar (dónde)*. Y eso es lo que nos sorprende: la inusual utilización del espacio. Algo parecido sucede con los siguientes versos, en los que, sin embargo, el sentido ‘gramatical’ no es tan contradictorio. La sorpresa viene más bien por el cuestionamiento de la más sencilla afirmación: *desde qué hora el bordón, al ser portado, / sustenta y no es sustentado*. Este verso trata de intercambiar las posiciones en el mundo, poniendo en duda algo que sobreentendemos: se cuestiona el orden del mundo a través de una proposición temporal que parece arbitraria (*desde qué hora*). Pero lo que sucede en realidad con esta estrofa es que escapa a toda paráfrasis, porque la misma construcción sintáctica boicotea el sentido.

¿Y qué decir entonces del paréntesis que cierra la estrofa?, ¿cómo podríamos explicarlo?, ¿es necesario explicar algo? Martos y Villanueva afirman: «Para Vallejo el amor (*bordón*) debe ser llevado por la voluntad de los amantes, y no al contrario. Esta afirmación es reforzada con la voz (*Neto*) con la que termina la estrofa». Como ya hemos dicho, el esquema que establecen los críticos al comienzo de su comentario es el que va a regir toda su lectura, por eso el *bordón* simboliza al amor, porque así esos versos se llenan de sentido y el poema pierde su oscuridad. Sin embargo, esa ‘claridad’ que alcanzan con su exégesis no alcanza la palabra (*Neto*), ni el

paréntesis, ni su situación dentro de la estrofa. En este punto tenemos que volver a esos términos elementales que citaba Carlos Piera, para asumir que no podemos parafrasear ni explicar esa palabra, ni su situación dentro del poema; que es un punto, pero no de origen, y que realmente no está narrando nada que debamos explicar. Lo único que podemos afirmar es que recuerda al paréntesis visto en el poema LXIV, y en ese sentido quizá es una manera de desacralizar todo lo cuestionado hasta ese momento.

Finalmente, la última estrofa es muy interesante: el *paletó* permanece callado, en un rincón, *siendo negro*, y acaba con una imagen tipográfica que imita quizá la percha de donde cuelga el paletó. ¿Cómo ver en esa estrofa el recuerdo del amor pasado, como quieren Martos y Villanueva?

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó,

a
t
o
d
a
s
t
A

El juego con el espacio tipográfico también nos impide acceder al sentido; del mismo modo que sucedía antes con la aliteración, una imagen constituye una barrera para la percepción del ‘contenido’ que buscan los autores de *Las palabras de Trilce*. Si miramos la imagen o si escuchamos los sonidos, no podemos atender al sentido de las palabras. Aparte de esa imagen-

construcción sintáctica de sentido indescifrable (*atodastA*), esta última estrofa presenta un objeto que por permanecer *colgado en un rincón* se convierte en misterioso e inquietante. Podemos volver a Benjamin para recordar que la interrupción constante del mundo moderno conlleva que cada mirada al espacio suponga una nueva constelación. Para Benjamin no existe nada más extraordinario que el proceso mismo de pensamiento, por su fragmentarismo y su discontinuidad. Solo lo que nos rodea es en sí interesante y eso devuelve el misterio a la vida; ahí es donde comienza la óptica dialéctica, percibiendo «the everyday as impenetrable and the impenetrable as everyday».⁴⁰ ¿No hay algo de este misterio cotidiano en la experimentación de Vallejo?

⁴⁰ Esther Leslie, *op. cit.*, p. 64.

4.3. DE *TRILCE* A *POEMAS EN PROSA*

Una vez analizados los mecanismos de *Trilce* en el contexto de los cambios de percepción que acarrea la modernidad, cerraremos el capítulo con la lectura de algunos de los *Poemas en prosa*, que Vallejo escribió seguramente en la segunda mitad de la década de 1920. ¿Cómo justificar este salto? Si cuando hemos visto *Trilce* se trataba de buscar algunas intuiciones previas a las reflexiones sobre la modernidad que encontramos en sus artículos, nos interesa ahora ver cómo en los mismos años en que redactó sus crónicas estaba rehaciendo las mismas reflexiones en poesía. No traduciendo la experiencia de la modernidad en expresión poética, sino incidiendo de otra manera, dando un giro, convirtiendo sus ideas en una manera diferente de ordenar ese mundo moderno. Ahora bien, ¿qué giro toma la oscuridad de *Trilce* cuando leemos los *Poemas en prosa*? A continuación intentaremos sintetizar las características que hemos visto en *Trilce* para poder buscar con más claridad qué sucede con los mismos asuntos en los *Poemas en prosa*.

Hemos mencionado el cubismo como la estética más cercana a lo que realiza Vallejo en su poemario de 1922. Este movimiento vanguardista trabaja con los fragmentos del objeto y también con la mirada fragmentada, con las imágenes que nos ofrece una primera mirada a ese objeto. La experiencia del mundo moderno se presenta asimismo fragmentada, por lo que la estética cubista constituye un buen vehículo de representación de esa mirada. Esta misma idea la vimos también en el segundo capítulo, cuando hablábamos del ensayo vanguardista, que fue un género propicio para plasmar «fragmentos de vida en fragmentos de texto». En *Trilce* estos fragmentos se encuentran en constante movimiento, se relacionan unos con otros, empapándose de un espacio y un tiempo muy dinámicos. Es así como las coordenadas espacio temporales se

mezclan y se superponen infinitamente (recordemos las *tres tardas dimensiones*, o la *entrada eternal*).

También hemos visto cómo se rompe siempre la equivalencia entre símbolo y objeto, fracturándose el discurso tradicional de producción de sentido. En este procedimiento se suele localizar la oscuridad del poema, lo que nos descoloca y nos impide recuperar un significado narrable en el texto (por ejemplo en *desde dónde los míos no son los tuyos*). Al romper esas fórmulas tradicionales, lo que sucede es que se crea otro discurso con el que se nombran las nuevas maneras de experiencia que surgen en la modernidad. Y ese discurso se hace posible gracias al tratamiento que Vallejo da a las coordenadas espacio-temporales.

Si bien hemos mencionado extensamente las referencias espaciales que existen en *Trilce*, no hemos hablado todavía de lo que puede constituir el espacio social en que *Trilce* se mueve: la cárcel. Es sabido que muchos de sus poemas fueron escritos en la cárcel, y aunque las referencias explícitas en los textos son escasas, es interesante tener en cuenta el espacio carcelario como síntesis del lado oscuro del espacio social. La cárcel funciona como lo real frente a las fantasías de la modernidad: lo real que esas fantasías apartan y encubren. No es irrelevante ver la experiencia de la modernidad en Vallejo desde el punto de vista de la cárcel, donde pasó unos meses encerrado, pues se trata de un espacio característico de la sociedad industrial, y ahí es donde se encuentra la modernidad. Su experiencia carcelaria le da al poeta una visión del lugar donde se concentran las fuerzas diversas de la sociedad moderna; fuerzas que en este caso son oscuras y destructivas. Pero no se trata de buscar símbolos carcelarios en *Trilce*, sino de ver la cárcel como un punto de partida, un espacio donde Vallejo pudo experimentar intensamente el

lado oscuro de la sociedad moderna. Un espacio creado por esa sociedad para esconder la cara oscura de la modernidad industrial.⁴¹

En definitiva, a través de la lectura que hemos hecho de Martos y Villanueva no tratábamos de cuestionar sus soluciones, ni de afirmar su verdad o falsedad, sino de replantear los problemas. La solución que dan en *Las palabras de Trilce* no funciona porque el problema va por otro lado, debe plantearse de otra manera: explicar el significado de los supuestos símbolos no facilita la lectura, porque lo que en realidad hay en los poemas es la ausencia total o parcial de sentido, la oscuridad o ilegibilidad de los textos. Entonces, hemos replanteado el problema, intentando descubrir los mecanismos que oscurecen el sentido. Del mismo modo, no hemos querido hablar de un desorden inevitable, sino que hemos intentado desgajar los diversos órdenes que conviven, en particular los referidos al tiempo, al espacio y a las construcciones sintácticas usuales de producción de sentido. Estos órdenes se mezclan entre sí, y en cada poemario se les da un tratamiento distinto.

De este modo, al pasar de *Trilce* a los *Poemas en prosa*, debemos pensar en los mismos órdenes (espacio, tiempo, lenguaje), pero en un tratamiento diferente. Como ya dijimos, Bergson (a quien Vallejo leyó) insistió en la dificultad de discernir entre ciertas presencias puras como las del espacio y el tiempo. En nuestro poeta ambas nociones aparecen continuamente mezcladas, pero si analizamos los compuestos en que se juntan (*entrada eternal*, por ejemplo) percibimos que no se trata de un desorden caótico, sino de un juego consciente con la mezcla de ambos órdenes. Se mezclan deliberadamente y el resultado es que se nos facilita su separación; y cuando los separamos entendemos por qué al aparecer juntos el sentido se revuelve.

⁴¹ Agradezco a William Rowe sus sugerentes comentarios sobre este tema, y sus observaciones sobre el movimiento estático en los *Poemas en prosa*.

De manera que tanto en *Trilce* como en *Poemas en prosa* encontramos referencias a esos mismos órdenes, pero el tratamiento que ofrece Vallejo es muy diferente en ambos libros. Por ejemplo, llama la atención a primera vista que en los *Poemas en prosa* el movimiento es totalmente estático: no hay ese movimiento incesante de *Trilce*; como si Vallejo se hubiese propuesto parar el tiempo, congelarlo, en oposición al ritmo que le marca la ciudad moderna. También en los ensayos que vimos hay un movimiento marcado por la narración (porque son crónicas y por lo tanto sí incluyen cierta linealidad), pero incluso en aquellos que luego aparecen transformados en poemas, se produce un giro hacia lo estático muy característico: el movimiento se congela. Ahora bien, ¿en qué se convierte la narratividad de los artículos cuando se transforman en poemas?, ¿cómo consiguen ese estatismo? El paso que damos hacia los *Poemas en prosa* nos acerca de nuevo a los artículos, porque son textos escritos casi en los mismos años. Entonces, se trata de ver no solo cómo los mecanismos de *Trilce* van un paso más allá en los *Poemas en prosa*, o hacen un giro, sino sobre todo entender que la lectura de los ensayos (ahora concretamente los de *Contra el secreto profesional*) nos ayuda a ver en modo en que la poesía problematiza, lleva las ideas a su límite. La cuestión no es que el artículo-ensayo llegue hasta un punto y el poema vaya un poco más allá en la misma línea; de hecho, la simple comparación de un texto con otro es insuficiente, porque no están al mismo nivel, no van por el mismo camino.

Hemos elegido los *Poemas en prosa* porque se trata de un conjunto de diecinueve poemas, que es abarcable, y porque su relación con *Contra el secreto profesional* es muy clara. Algunos textos como «Lánguidamente su licor» o «En el momento en que el tenista» aparecen en ambos libros con muy ligeras variaciones. Además, los *Poemas en prosa* guardan una estrecha relación con *Trilce* (por ejemplo el poema «Me estoy riendo» es muy trilceano), en tanto que los *Poemas humanos* son muy posteriores y van por otro lado, por no mencionar *España, aparta de mí este*

cáliz. En definitiva, estamos trazando una red entre *Trilce*, *Poemas en prosa*, los artículos y los fragmentos ensayísticos de *Contra el secreto profesional*, que va desde los mecanismos de explosión del sentido (contradicciones sintácticas, juegos espacio-temporales) hasta la reflexión sobre la modernidad, y se sustenta en la trayectoria individual de Vallejo pero siempre en relación con el conjunto de textos contemporáneos que vimos en el capítulo segundo, pues todos surgen dentro de una misma discusión.

Poemas en prosa frente a Contra el secreto profesional

En sus *Apuntes biográficos*, Georgette Vallejo habla de una carpeta titulada *Código civil* que pertenecía a Vallejo y en la que se incluían tres obras independientes entre sí: *Hacia el reino de los Sciris*, *Contra el secreto profesional* y unas cuantas composiciones después agrupadas bajo el título de *Poemas en prosa*. Según Georgette esta carpeta estaba compuesta de textos escritos desde su llegada a París, y fue revisada intermitentemente por el poeta hasta finales de la década de los veinte, sobre todo tras el regreso de su primer viaje a la URSS (1928).

Es muy conocida la polémica que hubo tras la muerte de Vallejo sobre la cronología de sus poemas, las diferencias de criterio editorial entre su viuda y su amigo Juan Larrea, los desencuentros entre la crítica posterior, etc. Pero lo cierto es que los textos que conforman el libro publicado bajo el título *Contra el secreto profesional* y las composiciones agrupadas en *Poemas en prosa* muestran varios puntos en común e incluso constituyen diferentes momentos de una misma composición. El ejemplo que ya hemos citado es el del texto en prosa «De Feuerbach a Marx», incluido en *Contra el secreto profesional*, que aparece luego en *Poemas en prosa* bajo el título «En el momento en que el tenista...». Según Georgette, la versión en prosa

del texto original contiene una nota que dice «pasado en verso», refiriéndose el poeta a la versión posterior, que efectivamente se dispone con cortes versales (y no es el único «poema en verso» que aparece en un libro titulado *Poemas en prosa*).

Por otra parte, los textos de *Contra el secreto profesional* guardan también una estrecha relación con las crónicas citadas en el capítulo anterior, las que Vallejo mandaba a los periódicos peruanos. Daremos solo un ejemplo, aunque pueden encontrarse varios: el texto titulado «Teoría de la reputación» (en *Contra el secreto...*) aparece publicado en *Mundial*, en 1928, bajo el título «Un atentado contra el regente Horty».⁴² Este artículo, además, nos interesa especialmente porque en él Vallejo juega con el fetichismo del nombre propio, recurso que también aparece en su poesía. Hablando con el gerente de una taberna en Budapest, llamado Ossag Muchay, sobre un preso sin nombre, Vallejo le pregunta: «¿Se puede acaso tomar el nombre de una persona y esconderlo en un estuche, como una simple sortija o un billete?». El tabernero intenta convencerle de que así es, puesto que él mismo posee el nombre del preso aludido, diciéndole: «El nombre no es sino uno solo. Las firmas son muchas, sin duda, mas el nombre está en una sola de las firmas, entre todas». Finalizada la conversación, Vallejo cierra la crónica con una frase que recuerda a algunos de los poemas donde utiliza su propio nombre en un juego que analizaremos más adelante: «Bajé los ojos, dando viento a mis órganos medianos y me quedé Vallejo ante Muchay». Más adelante nos detendremos en estos juegos con la identidad, tanto en los ensayos como en los poemas.

Esta red que se teje entre los artículos, los libros de reflexiones (nos centraremos en *Contra el secreto profesional*, pero también sucede con *El arte y la revolución*), los poemas e incluso la narrativa, nos interesa en tanto que se constituye a partir de las diferentes caras de una misma

⁴² *Mundial*, 447, 11 enero 1928; t. II, p. 677. La edición de *Contra el secreto profesional* que manejamos es la incluida en las *Obras completas*, tomo 3, Barcelona: Laia, 1977.

moneda: la observación atenta del desarrollo de la modernidad, y el juego con algunos de sus componentes. La característica esencial que une los *Poemas en prosa* con *Contra el secreto profesional* es que los ensayos desarrollan fragmentariamente una serie de ideas, y los poemas se constituyen en conjunto como una poesía de ideas, de pensamiento. En este punto, *Poemas en prosa* se aleja de *Trilce* y de los poemas posteriores; pero es curioso que los *Poemas en prosa* afirman y contradicen en el mismo acto lo que se dice en *Contra el secreto profesional*. Su forma cubista es uno de sus métodos para lograrlo, y en este punto vuelve su semejanza con *Trilce*. Entonces, los *Poemas en prosa* no son tan cinematográficos como cubistas, aunque el estilo cinematográfico sí funciona como puente entre la forma de expresión ensayística y la forma poética. En efecto, el lenguaje del cine, su forma de presentar imágenes, ofrece muchas posibilidades para el fragmentarismo que Vallejo busca en su poesía. Pero esos fragmentos existen en *Trilce* no desde un discurso cinematográfico, sino a través de un juego menos tecnológico: el que vimos con las coordenadas espacio-temporales. En los *Poemas en prosa* también existe ese fragmentarismo, y aunque el lenguaje del cine se desarrolla por ejemplo en el poema «He aquí que hoy saludo...», el movimiento es menos dinámico, y no tan cinematográfico como lo será en *Poemas humanos*, puesto que se trata de un mecanismo más cercano al cubismo.

A continuación vamos a ver en qué puntos los *Poemas en prosa* se apoyan en las mismas ideas que *Contra el secreto profesional*, pero lo exceden, se desvían, construyen otra dirección. Este punto de partida dificulta la relación entre ellos, porque no estamos hablando del mismo modo de construir textos, sino de cómo una misma idea puede en el poema llegar a un límite de imposibilidad, de quiebre, que no deriva de los ensayos, sino que los excede. Intentaremos señalar esos puntos de quiebre y sacar conclusiones sobre aquello que aleja y acerca ambos

textos. La comparación entre ambos géneros nos ayudará a entender la relación entre la poesía y los ensayos de Vallejo en los años veinte, de manera que podremos cerrar el trabajo con una visión completa de su producción intelectual y del modo en que insertó en ella sus reflexiones sobre la modernidad. Esa modernidad que constituía, en definitiva, el centro del debate en las vanguardias peruanas.

La linealidad

Existe un texto clave en *Contra el secreto profesional*, titulado «El movimiento consustancial de la materia», que empieza así:

Las paralelas no existen en el espíritu ni en la realidad del universo. Se trata de una mera figuración abstracta de la geometría. No cabe paralelismo dentro de la continuidad, una y lineal, de la vida. La historia y la naturaleza se desenvuelven linealmente y, en esta única línea, solitaria, los hechos humanos y los fenómenos naturales se suceden, uno tras otro, sucesiva y nunca simultáneamente.⁴³

Lo que nos parece simultáneo, afirma Vallejo, no constituye más que una ilusión, una ficción de los sentidos, puesto que la vida «es una sucesión y no una simultaneidad». En el mismo texto leemos que los acontecimientos no se desarrollan a la vez, sino uno después de otro; y que las personas no conviven, sino que se suceden: «La pluralidad es un fenómeno del tiempo y no del espacio». No es la primera vez que Vallejo sitúa en el tiempo los sucesos de la modernidad (recordemos cuando afirmaba que la velocidad también era un fenómeno de tiempo

⁴³ *Contra el secreto profesional, op. cit.*, p. 42.

y no de espacio), privilegiándolo frente al espacio: esa separación tiene mucho que ver con la filosofía de Bergson, para quien la duración (el tiempo) no es una experiencia vivida, sino la condición previa para cualquier experiencia. Y es curioso notar que aunque Vallejo priorice en algunos artículos y ensayos el tiempo sobre el espacio, en sus poemas nunca encontramos esa diferencia, sino que ambos órdenes se sitúan al mismo nivel; en este punto coinciden *Trilce* y *Poemas en prosa*.

Según Bergson, el tiempo se basa en una sucesión interna, psicológica, que carece de exterioridad, mientras que el espacio constituye una exterioridad sin sucesión: al combinar ambos elementos, el tiempo contribuye a la sucesión continua y el espacio ofrece la exterioridad discontinua. Seguramente en este sentido afirma Vallejo que la linealidad y la pluralidad son fenómenos temporales: aunque el espacio constituye una noción esencial de la ecuación, es en el tiempo (a lo largo del tiempo) donde suceden los cambios, donde las cosas y el mundo sufren alteraciones.⁴⁴ Por otra parte, el tiempo se resiste más ferozmente que el espacio al control del hombre, a su dominación. Para el poeta, la modernidad incide en el espacio de manera más transparente que en el tiempo; porque el ser humano puede manejar el espacio a su antojo, mientras que el tiempo se le escapa, está por encima, lo domina:

Con el advenimiento del avión y de la telegrafía inalámbrica, el sentimiento de nostalgia de distancia va, en cierto modo, y hasta nueva orden, debilitándose o desapareciendo. Lo que no desaparece, con los progresos científicos e industriales, es la nostalgia de tiempo.⁴⁵

⁴⁴ Cabe añadir que aunque Vallejo se esfuerza por desligar las nociones espaciales de las temporales, no creemos que siga plenamente la filosofía de Bergson, para quien el tiempo interior es independiente del tiempo de las cosas y del espacio exterior. En Vallejo se intuye su lectura de Bergson, pero ni es definitiva ni debe 'aplicarse' literalmente.

⁴⁵ «La muerte de la muerte», *Contra el secreto profesional*, *op. cit.*, p. 41.

La idea del tiempo imparabile e indomable es recurrente en *Contra el secreto profesional*; en este sentido podríamos leer las referencias a la linealidad temporal, como una cierta frustración ante la imposibilidad de salir de la sucesión histórica. Si la «idea es la historia del acto» y por lo tanto es «posterior a él», obviamente se está hablando de una linealidad temporal de la que difícilmente podemos escapar. Entre un suceso y otro, dice Vallejo, «yace un reloj encadenado»: la linealidad temporal de ambos acontecimientos parece indiscutible. A ello contribuye esta otra afirmación: «Todo empieza siempre por el principio».⁴⁶ La pregunta ahora es: ¿cómo entender esta idea de la linealidad que prevalece en *Contra el secreto profesional* en relación con los saltos espacio-temporales que desarrolla en su poesía?, ¿encontramos algún tipo de sucesividad en los *Poemas en prosa*?

En realidad, el poemario juega continuamente con ambas ideas, parecería incluso que pase de una a otra sin voluntad de elegir. Aquí radica la importancia de la linealidad que hallamos en *Contra el secreto profesional*, porque aunque parezca opuesta a lo que hemos visto en *Trilce*, nos da ahora una nueva perspectiva, un nuevo modo de leer los *Poemas en prosa*. Así, en el poema «En el momento en que el tenista» aparentemente estamos ante la simultaneidad de varios momentos; o como si el poema intentase diseccionar o descomponer un solo momento en varias simultaneidades. Sin embargo, leído bajo la linealidad de *Contra el secreto profesional* podemos pensar en la posibilidad de varias sucesiones:

En el momento en que el tenista lanza magistralmente
su bola, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdad,

⁴⁶ «Negaciones de negaciones» y «Del carnet de 1929 y 1930», en *ibid.*, p. 52 y 75.

es una bestia completa.

Primero sucede que el tenista lanza su bola, y *después* le posee una inocencia totalmente animal; solo *después* de que el filósofo descubra una nueva verdad, se convierte en una bestia completa. Estos versos combinan la potencia de un momento fugaz (*lanzar la bola, sorprender una verdad*), con la simultaneidad de varios de esos momentos (el del filósofo, el del tenista) y con lo que sucede exactamente después de todos ellos. Esta combinación de simultaneidad y sucesión es la que excede, en este poema, a los textos que en *Contra el secreto profesional* insisten en la linealidad. «En el momento en que el tenista...» constituye el ejemplo perfecto de cómo los *Poemas en prosa* afirman y contradicen en el mismo acto lo que se dice en los ensayos; porque combinan concepciones opuestas sobre el tiempo y el espacio como experiencias de la modernidad.

También el poema «He aquí que hoy saludo», citado antes por su forma cinematográfica, parece moverse entre la linealidad y la simultaneidad. Las acciones de la primera estrofa podrían sucederse en el tiempo, aunque entre ellas haya algo más: como si el poeta incluyese un espacio vacío entre cada acción, como si de una a otra hubiera un salto, pero al mismo tiempo fueran sucesivas:

He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo,
superficial de pasos insondable de plantas.

Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido
y de cada hora mía retoña una distancIa.

El sujeto del poema, que es la primera persona, enumera sus acciones en forma ‘narrativa’: primero *saludo*, después *me pongo el cuello* y por último *vivo*. No habría por qué pensar que estas acciones no son sucesivas, incluso aunque entre ellas medie un salto, u otras acciones que no se mencionan. Nos situamos en un tiempo continuo, que avanza hacia delante, y que se transmite mediante una *narración* del sujeto sobre sus propios actos. Quizá es la forma cinematográfica lo que primero nos saca de esta aparente simplicidad lineal: porque *ponerse el cuello* parece una acción caricaturizada, al estilo de Chaplin, de nuestras acciones cotidianas. Igual que el hombre se pone el sombrero, puede ponerse el cuello. De la misma manera, el verbo *vivir* denota una acción tan amplia, tan aplicable a todos los momentos de nuestra existencia, que es difícil percibirla como una acción concreta de un momento poético. Estos versos parece que nos presenten a un actor a punto de salir a escena, o ya en la escena, porque lo primero que hace es saludar.

Sin embargo, el tercer verso (*Tal me recibo de hombre, tal más bien me despido*) afirma y niega esa posibilidad del actor saliendo a escena: así es como aparece el hombre en el espacio, pero después así es como se despide, como desaparece. Se está hablando de un principio y un final que son intercambiables, arbitrarios (*tal me recibo* y *tal me despido*); y se cierra la estrofa con la explosión del esquema espacio-temporal tradicional: la *distanciA* nace de *cada hora mía*. Volvemos a Bergson y a la relación entre espacio exterior y tiempo interior: las cosas externas cambian, pero sus momentos no se suceden a no ser por la conciencia que tenemos de ellas en nuestra mente; es decir, el cambio de las cosas externas, según Bergson, se convierte en sucesivo solo en nuestro interior, a través de nuestro tiempo interno: nuestra conciencia de la continuidad es la que le da continuidad al mundo. Cuando Vallejo escribe *de cada hora mía* está hablando de un tiempo interior al sujeto que efectivamente rige el tiempo externo de las cosas: porque la

distancia, que es espacio exterior, surge y existe en relación a *cada hora* del sujeto poético. Entonces, lo que en los ensayos parece sumisión a la linealidad del tiempo, a la concepción histórica de nuestra cultura, se ve excedido en este poema a través de los versos citados, y llega a su punto máximo con el penúltimo verso: *El tiempo tiene hun miedo ciempiés a los relojes*. Aquí el tiempo se personifica para oponerse al reloj: cuando el tiempo teme ser medido, aparece la posibilidad de otra temporalidad y se cuestiona la medida tradicional. El *reloj encadenado* de *Contra el secreto profesional* se convierte ahora en objeto represor.

La misma idea del tiempo interno en relación al cuestionamiento de la linealidad, se ve con claridad en la primera estrofa del poema «Cuatro conciencias», donde el sujeto poético posee *cuatro conciencias simultáneas*, que se enredan con la suya propia. La conciencia de esa simultaneidad es casi imposible (*¡Es aplastante!*), por lo que el texto se convierte en la búsqueda de un espacio donde poder alojarlas:

¡Cuatro conciencias
simultáneas enrédanse en la mía!
¡Si vierais cómo ese movimiento
apenas cabe ahora en mi conciencia!

El poema presenta al receptor esta situación como un suceso inédito (*Vosotros mismos a quienes inicio en la noción / de estas cuatro conciencias simultáneas*); si los lectores estamos incluidos como iniciados, podemos deducir entonces que se trata de una concepción temporal inusual, ajena a nuestros esquemas de sentido: una noción en la que se nos tiene que iniciar. Vallejo va más allá del tiempo interior de Bergson, aquel que sirve como continuidad lineal interna para ordenar el mundo externo, discontinuo y atemporal: este poema introduce lo

simultáneo en nuestra interioridad, expone el pensamiento discontinuo, los saltos entre diversas conciencias. Hay varios tiempos entrelazados, pero diferentes entre sí.

Entonces, la linealidad en que parecen apoyarse los textos de *Contra el secreto profesional* se pone en riesgo, se caricaturiza y excede en los *Poemas en prosa*. No se trata de que los poemas nieguen la concepción lineal del tiempo: de hecho no lo hacen. Lo más relevante es que tanto esa concepción lineal como la contraria (los saltos y la simultaneidad que vimos en *Trilce*) se ven problematizadas; estos poemas no eligen una solución, sino que prueban con varias. ¿Qué solución podrían ofrecer los últimos versos del poema «Me estoy riendo»?:

Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,
es el tiempo, que marcha descalzo
de la muerte hacia la muerte.

De nuevo tenemos un punto de partida (*la muerte*) y un punto de llegada (*la muerte*), que ahora no solo son intercambiables, sino que coinciden, son idénticos. La linealidad indicada por las preposiciones *de* y *hacia* se ve cuestionada de la manera más sutil y al mismo tiempo de la manera más agónica que hemos visto hasta ahora, porque la sucesión va desde la muerte hasta la muerte. Vallejo cuestiona la linealidad pero no la descarta; la utiliza, igual que utiliza la simultaneidad, para crear poemas que indagan en la nueva experiencia del tiempo en la modernidad: el tiempo como *anuncio de gran zapatería*, el tiempo *que marcha descalzo*. La estrofa mezcla esos saltos simultáneos de imagen a imagen con el cierre lineal que une la muerte con la muerte: simultaneidad y linealidad se enlazan infinitamente.

La mirada sobre el espacio moderno es otra de las características en las que más hemos insistido al leer *Trilce*. En este momento recuperamos su importancia porque en *Contra el*

secreto profesional encontramos una referencia explícita a algo que ya hemos mencionado y que es clave en este trabajo: cómo el cine cambia nuestra manera de mirar. Dentro de la sección titulada «Del carnet de 1929» leemos esta frase: «Los ojos acostumbrados al cinema y los ojos acostumbrados a la lejanía». Se trata de una anotación, un pensamiento que configura muchos de los procedimientos que Vallejo desarrolla en su poesía. La mirada es el origen de nuestra experiencia del mundo, y es la conexión más directa entre nosotros y la modernidad: volvemos a Benjamin, a la idea de que el cine cambia nuestra manera de mirar el mundo. En la siguiente frase de la misma sección, el poeta intenta medir la mirada: «Su mirada tiene el tamaño que hay de un violín al punto en que muere su sonido a la distancia». Y en el párrafo sucesivo encontramos por fin una mención explícita a cómo el cine (manifestación del arte moderno) permite crear una discontinuidad temporal, los saltos del movimiento:

La linterna mágica suprime muchos trozos del movimiento continuo y seguido del cinema ordinario sobrentendiéndolos y solo nos hace ver unos cuantos movimientos representativos de cada movimiento. Divoird cree que el cinema revolucionará en ese sentido, evitándonos seguir paso a paso la trayectoria continua de un gesto o de un movimiento. Solo que con ello tendríamos una impresión mecánica del gesto.⁴⁷

Esta cita nos ayuda a entender el modo en que Vallejo mezcla la noción de linealidad (*trayectoria continua*) con los saltos temporales. Si en los ensayos encontramos cierta resistencia al cambio, en la poesía se practica la ruptura constante de ambos órdenes (el lineal y el de los saltos). Dos de los poemas más complejos del libro presentan esta ruptura de la continuidad y construyen una especie de diálogo un poco cinematográfico que contribuye, pero excede, a esa

⁴⁷ Todas las citas en las pp. 74-75.

impresión mecánica del gesto. Se trata de «Nómina de huesos» y «El momento más grave de la vida». Si bien el primero ofrece un afán mayor por abarcar y desacralizar todo, ambos presentan una estructura de enumeración de momentos, que engloba en sí misma lo que podría constituir un solo momento simultáneo.

El poema «Nómina de huesos» propone una especie de inventario del mundo: a través de una lista o enumeración (*nómina*) se pretende abarcar todos los temas de la vida, imitando lo que podría ser un texto en prosa. Pero cada gesto queda vaciado, no se somete a esa lista, por la negación: *Y esto no fue posible*. Esta es la imposibilidad de los poemas que no está en los ensayos. En este sentido el poema se apoya en el ensayo (por ejemplo en esos cortes del movimiento continuo), pero lo excede, toma otro camino.⁴⁸ Por eso no se trata de comparar, sino de leer la poesía a la luz de los ensayos. Algo similar sucede con el otro poema, «El momento más grave de la vida», donde varias voces localizan y narran un momento (*el más grave*) de sus vidas. Aunque el poema se presenta como un diálogo entre esas voces, lo cierto es que no existe tal diálogo, puesto que las voces se limitan a enumerar esos momentos, sin relacionarse entre sí. La posible linealidad del diálogo da un giro y se transforma en varias respuestas simultáneas, sin relación; de nuevo ambas nociones (linealidad y simultaneidad) son intercambiables. Lo que tiene de narrable el hecho de recordar un momento de la vida, se quiebra en esa enumeración, que difícilmente se constituye como diálogo. Porque la intervención de cada hombre no es respuesta a la anterior, sino que surge sin antecedente:

Y otro dijo:

—El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú.

Y otro dijo:

⁴⁸ Agradezco de nuevo a William Rowe sus sugerentes opiniones sobre este tema.

—El momento más grave de mi vida es el haber sorprendido de perfil a mi padre.

De este modo, el juego con la linealidad se erige como uno de los pilares principales en la construcción de los *Poemas en prosa*, y al mismo tiempo que se relaciona con los juegos temporales que vimos en *Trilce*, el tratamiento diverso del tema crea una barrera, o una evolución muy clara entre ambos poemarios.

Un espacio para la identidad

Si después de leer *Trilce* hemos convenido en que existe un espacio no siempre explícito configurado por la experiencia carcelaria y la vida de Vallejo en el Perú, el espacio de los *Poemas en prosa* está constituido indudablemente por la ciudad de París. Existen varias referencias concretas: en el poema que abre el libro, «El buen sentido», la ciudad aparece en el primer verso, *Hay, madre, un sitio en el mundo que se llama París*; en «Hallazgo de la vida» leemos una referencia al *boulevard Haussmann* (cuya construcción fue símbolo del desarrollo urbano e industrial parisino) y otra a *las cúpulas del Sacré-Coeur*; en «Las ventanas se han estremecido» se menciona el *jardín de las Tullerías*; y en otras composiciones aparecen varios personajes públicos franceses como *Anatole France* (en «En el momento en el que el tenista...») o *El coronel Piccot, Presidente de “Les Gueules Cassées* (en «Existe un mutilado»). Lo que sucede con este espacio tan concreto, que no sucedía en *Trilce*, es que se ve en varios momentos acompañado por un espacio más abstracto, ajeno al mundo material. Este tratamiento del espacio, la creación de un escenario ‘nuevo’, se ve con claridad en dos de los poemas más interesantes del libro: «Voy a hablar de la esperanza» y «Hallazgo de la vida». Y lo más

importante: en ambos encontramos cierta relación entre ese espacio extraño y una identidad poética problematizada.

En «Voy a hablar de la esperanza» esta cuestión podría enlazarse con algunos momentos de la discusión identitaria que vimos en el capítulo segundo: cómo sus contemporáneos y Vallejo mismo tratan de crear un espacio donde situar sus experiencias como clase intelectual emergente. En este poema Vallejo renuncia a todo espacio, a cualquier nombre que le asigne una identidad, para dar importancia al dolor. Como ha señalado William Rowe, resulta difícil hablar de este poema, porque todas las posiciones desde las que podríamos articular nuestro discurso aparecen anuladas: el sujeto del poema no tiene un lugar reconocible (el *yo* no es ni *César Vallejo*, ni un *artista*, ni un *hombre*, ni un *ser vivo*) y por eso no puede contener en sí mismo el dolor del que habla. La intensidad de este poema no radica en el reino de los significados, porque está compuesto de tal manera que ningún discurso puede hacerse cargo del dolor expuesto: se trata de una identidad pura, que «fluye sin fijaciones categoriales, sin linderos (incluidos los del yo), porque el dolor erradica las trascendencias, y coloca al lector sobre un filo entre lo no codificable y las necesidades de codificación».⁴⁹ Esa identidad pura se sitúa en un espacio y un tiempo etéreos: *Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa*. Vallejo renuncia súbitamente al juego con las coordenadas espacio-temporales, renuncia a su identidad como intelectual (la que sí aparece en los ensayos y artículos), para ofrecer un dolor que es contenido sin forma, sin causa y sin historia.

Es en este punto donde el poema excede las referencias que encontramos en *Contra el secreto profesional* a su propia identidad: por ejemplo en un texto ya citado, en el que Vallejo

⁴⁹ W. Rowe, *Hacia una poética radical*, Rosario / Lima: Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, 1996; p. 104. Son conocidos los ensayos de Rowe sobre el dolor como forma de expresión en Vallejo (véase su libro *Ensayos vallejanos*, Berkeley-Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2006); pero aquí no profundizaremos en ello para no desviarnos de nuestro tema.

cuenta la historia de un criminal sin nombre, y cierra el ensayo con la frase «me quedé Vallejo ante Muchay». Esa operación convertía el nombre propio en una especie de adjetivo, y en ese sentido le quitaba valor, lo *desfetichizaba*. Lo que ocurre en el poema va más allá de la desfetichización, ya no es ese el objetivo, porque se logra crear un contenido a través de una forma que se niega constantemente a sí misma. No se trata ya de crear coordenadas espacio-temporales simultáneas, ni de buscar una posición social como productor cultural, sino que hay un sufrimiento que existe fuera del tiempo y del espacio, que existe sin sujeto, *sin explicaciones*.

En el otro poema citado, «Hallazgo de la vida», ocurre algo diferente, porque aunque no existe ahora un nombre explícito, el sujeto poético sí parece encargarse de aquello que sucede en el poema: el descubrimiento de *la presencia de la vida*. Según William Rowe, este poema no nos enfrenta con el sentido de la vida, sino «con el sentido del sentido»; al parar la producción de sentido, el texto inmoviliza el discurso. Por eso no habla de algo narrable, sino del sentido mismo:

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores!
Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción, formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasia y me hace dichoso hasta las lágrimas.

El tiempo del poema se detiene; la interrupción aparece como condición esencial de su existencia, y se crea así un espacio vacío donde se desarrolla el texto. Lo que sucede con las coordenadas espacio-temporales difiere totalmente de lo visto en *Trilce*, porque no es a través de la mezcla de diversos órdenes como se boicotea el sentido, sino que se crea un espacio extraño en un tiempo detenido y solo en ese momento aparece la persona y el poema mismo. Este mecanismo recuerda a lo que decía José Ángel Valente sobre la experiencia, que «en cuanto

susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él». ⁵⁰ Este poema detiene la velocidad del mundo moderno para dar cuenta de la presencia de la vida, y solo a través de sus versos alcanzamos a conocer esa experiencia.

Según Valente, todo orden institucionalizado conlleva la institucionalización del lenguaje, y así es como la palabra creativa pasa a la clandestinidad. La función social del arte, entonces, consiste en restaurar el lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, dando un sentido más puro a las *palabras de la tribu*. En general, no es cierto que Vallejo busque un lenguaje poético más ‘puro’ que el lenguaje cotidiano, pero en este poema sí juega con el lenguaje institucionalizado (por ejemplo con el discurso público oral de *¡Señores! Ruego a ustedes...*), para cuestionar el sentido de ese otro lenguaje comunitario con el que se designan las cosas del mundo. Los tres órdenes que nos interesan (espacio, tiempo, persona), se sacan de todo contexto, y el sentido queda cuestionado. Parece como si el sujeto necesitase detener el tiempo para nombrar de nuevo las cosas en el espacio: una especie de Adán mirando el mundo por vez primera:

Nunca, sino ahora, ha habido vida. Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte.

[...]

Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible. [...] No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla; quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío.

Tanto en «Voy a hablar de la esperanza», como en «Hallazgo de la vida» hay un tratamiento interesante de la persona como sujeto poético y de ciertas emociones (el sufrimiento,

⁵⁰ J. A. Valente, *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 24

el gozo), a través de las cuales el sujeto se separa del mundo. Esto sucede también en algunos textos de *Contra el secreto profesional*, donde el autor muestra cierta inquietud ante la posibilidad de ser suplantado y, sobre todo, donde intenta una clara delimitación de su propia identidad: «Y nadie sentirá lo que yo siento. Y nadie ha de poder ya suplantarme».⁵¹ Esta inquietud, y la idea del desdoblamiento de la persona, la encontramos en el poema «Cesa el anhelo...», donde un niño se aterroriza al ver *el retrato de otro niño*, y donde el sujeto poético se esconde *detrás de sí mismo* para mirarse:

—Qué ocurre aquí, en este hijo del hombre? —clama la urbe, y en una sala del Louvre, un niño llora de terror a la vista del retrato de otro niño.

[...]

Cesa el anhelo, a la altura de la mano enarbolada. Y yo me escondo detrás de mí mismo, a aguaitarme si paso por lo bajo o merodeo en alto.

Aparte de la mención explícita a la identidad, nos interesa destacar, de nuevo, el marco espacial en el que se desarrolla este poema: la mención continua a la *urbe* y la aparición del Louvre nos sitúan en el espacio principal en el que se desarrollan los *Poemas en prosa*: París, la urbe por excelencia, tan denostada en sus artículos. En este poema la urbe se personifica y observa al sujeto poético: *Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas, y hasta la misma urbe sale a ver esto que se para de improviso*. El juego espacial no es tan sencillo como parece a primera vista, porque la urbe a la vez contiene aquello que sucede en el poema (*en una sala del Louvre*) y toma parte en la acción del mismo (*clama la urbe*). De nuevo nos encontramos dentro de unas coordenadas espacio-temporales ajenas a nuestra vida cotidiana, congeladas. El poema

⁵¹ «Conflicto entre los ojos y la mirada», *Contra el secreto profesional*, pp. 59-60.

no parece tener un desarrollo, sino que marca un punto en el espacio y en el tiempo: el punto en el que *cesa el anhelo y la vida amputa, en seco*. La sucesión de la vida se detiene, e incluso la urbe sale a mirar qué sucede; así, el espacio queda ajeno a sí mismo, se desdobra en una infinita imposibilidad. Este poema no solo muestra perfectamente la distancia que existe entre el movimiento de *Trilce* y el estatismo de *Poemas en prosa*, sino que señala también esa imposibilidad a la que no pueden llegar los ensayos.

El desdoblamiento del espacio y la mención al museo del Louvre nos lleva a otro texto de *Contra el secreto profesional*, donde no hay ese desdoblamiento tan complejo, pero sí se utiliza el juego espacial para romper con la linealidad de los actos, la lógica de nuestro discurso cotidiano:

Un día salía yo del Louvre, a un amigo que encontré en la puerta del museo y que me preguntó adónde iba, le dije:

Al museo del Louvre.

Este complejo apunte recuerda a otros momentos de sus artículos («los lugares son terribles», o «salgo a la calle y hay calle»), y al leerlo podemos entender mejor lo que intentamos demostrar en este capítulo: la raíz común de pensamiento que existe entre los poemas y los ensayos, pero al mismo tiempo la distancia abismal entre ambos. Este juego con el espacio guarda estrecha relación con el juego identitario del poema citado «Hallazgo de la vida», donde leíamos: «Si viniese ahora mi amigo Peyriet, le diría que yo no le conozco y que debemos empezar de nuevo. ¿Cuándo, en efecto, le he conocido a mi amigo Peyriet? Hoy sería la primera

vez que nos conocemos». ⁵² En ambos casos, la construcción del discurso crea su propia contradicción, bloqueando los esquemas tradicionales de sentido.

Ya vimos cómo en su crónica titulada «El enigma de los EEUU», ⁵³ Vallejo habla del hombre capitalista (el hombre neoyorquino) como de la mitad, el cuarto o el octavo de un hombre pleno. El ser humano inmerso en la sociedad capitalista no es un hombre integral, sino que piensa según su profesión, está fragmentado por la división misma del trabajo, solo utiliza una parte de su ser. Aquí se relaciona de nuevo la problematización de la identidad, con el cuestionamiento del espacio social. Esta idea del hombre despojado de sus facultades completas es también desarrollada por Vallejo en sus poemas. Por ejemplo en «Existe un mutilado...», incluido en los *Poemas en prosa*, leemos:

Existe un mutilado, no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra sino de la paz.
Perdió el rostro en el amor y no en el odio. Lo perdió en el curso normal de la vida y no en un accidente. Lo perdió en el orden de la naturaleza y no en el desorden de los hombres. [...]

Rostro muerto sobre el tronco vivo. Rostro yerto y pegado con clavos a la cabeza viva. Este rostro resulta ser el dorso del cráneo, el cráneo del cráneo.

Ahora no se trata tanto de capitalismo o marxismo, como de la idea del hombre mutilado por causas comunes; el hombre fragmentado no por sucesos previsibles (la guerra, el odio), sino por la falta de elementos humanos. Parece que Vallejo perciba la noción de *persona* tal y como la ha definido Roberto Esposito, para quien la función de dicha categoría es la de llenar el hiato abierto entre hombre y ciudadano. En efecto, en este poema parece ponerse en práctica la idea de

⁵² El poema «Hallazgo de la vida» también se relaciona directamente con un artículo publicado en *La Semana* (Trujillo, 1926; t. I, pp. 213-214), bajo el mismo título, que incluye partes completas de la composición.

⁵³ «El enigma de los EEUU», *El Norte*, 29 agosto 1926; t. I, pp. 291-292.

que aunque la persona esté ligada indisolublemente a un cuerpo viviente, no coincide de forma íntegra con él, y a veces incluso en esa no coincidencia es donde la persona encuentra su elemento más intrínseco. Así lo vemos en el último párrafo del poema:

Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonrío. No tiene frente y piensa y se sume en sí mismo. No tiene mentón y quiere y subsiste. Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas.

Si la *persona* es «aquello que en el cuerpo es más que el cuerpo», muchos sistemas políticos, en tanto que buscan un orden social, imponen la cosificación de una zona de lo humano respecto de otra que se sitúa como superior. La persona es lo superior al cuerpo, aquello que lo controla, cosificándolo, y por lo tanto el hombre se define «por la relación con el animal que a la vez lo habita y lo altera».⁵⁴ El orden liberal impone en el hombre la condición de propiedad: la persona es tal cuando se muestra dueña de sí misma. Vallejo está jugando con este presupuesto: lo afirma explícitamente en sus ensayos y artículos (con el hombre fragmentado, por ejemplo), pero en los poemas va más allá. La poesía es la única salida que el poeta encuentra para resistirse a la sociedad capitalista, que fragmenta al hombre, y a la velocidad de la ciudad, que le impone un ritmo vertiginoso. Los *Poemas en prosa* detienen ese tiempo y crean otro espacio, única respuesta posible para el avance de la sociedad moderna. Lo que hay en esta poesía es, en realidad, una resistencia feroz contra el avance de la modernidad capitalista; pero no como nostalgia romántica del pasado, sino como búsqueda intensa de *otro* camino, una opción paralela.

⁵⁴ Roberto Esposito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2009; pp. 23 y 24.

El sujeto poético situado en este espacio-tiempo extraño, renuncia a su categoría de persona (*Yo no sufro este dolor como César Vallejo*), es decir, a su nombre, a aquello que lo identifica en sociedad, y después se le confiere al hombre (mutilado de todas las características que lo definen como hombre) una identidad subjetiva inquebrantable, que no puede destruirse incluso despojándola de todas sus partes. Vallejo logra en los *Poemas en prosa* eliminar la barrera entre lo social y lo individual, como ha señalado Rowe. Si el ensayo nombra el problema, lamentándose, el poema lo excede, lo lleva a su imposibilidad. De nuevo: la poesía constituye la afirmación y negación simultánea del problema mismo. En «Existe un mutilado», cuando el hombre se ve despojado de una de las partes que le constituyen como tal, sigue viviendo. Esto no sucede en el artículo citado, ni en *Contra el secreto profesional*, donde el hombre no puede recuperarse de su alienación a la sociedad:

Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta.⁵⁵

Se trata de la misma reflexión, la del hombre fragmentado por el capitalismo; pero de nuevo, debemos dar un paso atrás, situarnos en otro nivel, porque el poema excede ese fragmentarismo. Si en el ensayo el técnico *rara vez puede vivir como hombre*, en el poema el hombre, mutilado de todo lo esencial, que carece de rostro y de órganos, *sigue viviendo como hombre*. Hay una esperanza ahí, una resistencia al desenlace fatal. Y sucede algo parecido a lo que vimos con *Trilce*, porque la poesía permite que ese hombre mutilado siga viviendo: solo el lenguaje poético crea esa posibilidad, contra el lenguaje cotidiano, racional y 'lógico'.

⁵⁵ «Negaciones de negaciones», *Contra el secreto profesional*, pp. 49-50.

Resulta también muy revelador que en ese poema sobre el mutilado Vallejo utilice la tercera persona, que se hace cargo de todo lo que sucede en el texto, como uno de los sujetos del poema. Si en «Voy a hablar de la esperanza» el sujeto lo constituía un *yo* ajeno al mundo, etéreo, para el que se creaba un tiempo y un espacio nuevos, en «Existe un mutilado» seguimos teniendo esas mismas coordenadas espacio-temporales, pero el sujeto es otro, un tercero. La compleja relación entre lo impersonal y la persona, que no es simple oposición, lleva a Roberto Esposito a dar cuenta de la figura de *tercera persona*, como un conjunto de fuerzas que, en lugar de aniquilar a la persona, la empujan hacia sus confines lógicos y gramaticales. «A diferencia de las dos primeras, la tercera persona no tiene rasgos personales, a tal punto que se la puede definir como “no-persona”», por remitir a un sujeto no específico (porque puede ser todos o ninguno), y porque escapa al régimen dialógico en que están atrapadas las otras dos personas.⁵⁶ El mutilado se ve en el poema despojado de todo rasgo personal, y a ello contribuye el uso de la tercera persona; entonces, nos encontramos en un punto muy frágil entre la personalización del sujeto (porque es un hombre que está *entero y nada le hace falta*) y su despersonalización (porque está mutilado y es impersonal). En este poema Vallejo se acerca a la deconstrucción de la persona tal y como la define Esposito:

La única vía para escapar a la dialéctica, que conocemos bien, entre personalización y despersonalización consiste en la deconstrucción de la categoría de persona, en una lógica que privilegie la multiplicidad y la contaminación por sobre la identidad y la discriminación. La noción deleuzeana de “cuerpo sin órganos” debe entenderse en este sentido crítico respecto de la idea de

⁵⁶ Esposito, *op. cit.*, pp. 27-28. Émile Benveniste ha estudiado el significado de la tercera persona en relación con la primera y la segunda, en *Problemas de lingüística general*, México D.F.: Siglo XXI, 1971 [1.^a ed. En francés 1966].

persona propietaria de sus propios órganos y conjunto de cuerpo orgánico separado de la persona que lo habita.⁵⁷

Ya William Rowe ha hablado del cuerpo sin órganos de Deleuze en relación a la poesía de Vallejo y ha señalado que en poemas como «Voy a hablar de la esperanza» el dolor no pasa por la identidad personal, sino que la socava desde adentro. Algo parecido sucede con el texto «De Feuerbach a Marx» (*Contra el secreto profesional*), que termina así: «Anatole France decía que el sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano, hasta ahora desconocido. Podría también afirmarse que, en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el creyente es también un ser desprovisto hasta tal punto de malicia que se diría un perfecto animal». En el poema que deriva de este texto, titulado «En el momento en que el tenista», tampoco hay un sujeto que se encargue de lo que sucede, pero *el creyente cuyo órgano especial funciona plenamente, ya no es un perfecto animal, sino que en el poema se convierte en casi un vegetal*:

Anatole France afirmaba
que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces,
que, en el momento exacto en que un tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está el creyente,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

que se diría casi un vegetal.

¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!

Si en *Contra el secreto profesional*, el hombre creyente se convierte, por su falta de malicia, en un animal, en *Poemas en prosa*, el creyente se convierte en un vegetal. Hay una mención implícita a esa parte animal del hombre, la que tiene que dominarse para llegar a ser persona. Pero en este caso, para Vallejo, es precisamente esa parte animal, o vegetal, la que le da su pureza a la persona, y no al revés. Esta es la resistencia al avance de la modernidad capitalista que aliena al hombre; *Poemas en prosa* constituye un revulsivo contra ese avance, y trata de romper los esquemas sociales que se nos imponen a través del discurso institucionalizado.

William Rowe afirma que al no poder interrumpir el montaje de la vida, lo que sucede es que «cambia el estatuto de la palabra», «la nominación queda al margen del fluir de la vida», de manera que «el fluir de lo real sucede en otra parte y no pasa por el eje de la palabra que nombra».⁵⁸ Este es el procedimiento que crea el estatismo extraño de los *Poemas en prosa*; en palabras de Rowe, «lo no asimilable a la velocidad es la vida interior». Así sucede en los *Poemas en prosa*, porque el tiempo exterior no coincide con el tiempo interior. El intento de congelar el tiempo exterior es su manera de incidir en esa velocidad que la ciudad impone.

Aquí radica la importancia de la trayectoria vallejeana: si en *Trilce* el juego con las coordenadas espacio-temporales boicotea todo sentido, llevándonos de un orden discursivo a otro como revulsivo irónico dentro del contexto poético peruano, en los artículos y crónicas posteriores se cuestionan esas coordenadas dentro de la sociedad parisina, y en los *Poemas en prosa*, escritos en los mismos años, ese cuestionamiento va un paso más allá, pues en él encontramos esa feroz resistencia a la modernidad. En los años treinta el discurso de Vallejo irá

⁵⁸ W. Rowe, «César Vallejo en París: Las velocidades de lo moderno», art. cit., p. 3.

radicalizándose, empezará a ver esperanzas de una sociedad paralela en el marxismo soviético, y sus poemas posteriores construirán un discurso más crítico de las trampas del lenguaje y más afianzado en todos los recursos que hemos visto hasta ahora; sin duda será interesante continuar con el estudio de su trayectoria en un trabajo futuro.

CONCLUSIONES

En Perú, como en muchos otros países, los procesos de modernidad, modernización y modernismos culturales no se desarrollaron siempre de manera simultánea.¹ Del mismo modo que no se puede hablar de la identidad como si se tratase de un conjunto de rasgos fijos o de la esencia suspendida de una comunidad, tampoco se puede establecer un proceso modernizador homogéneo que describa el desarrollo particular de cada país. En ese caso estaríamos dando la espalda a la historia de mezclas que caracteriza la formación de las sociedades y analizando la hibridación como un estado fijo, en lugar de concebirlo como un proceso en movimiento. A lo largo de este trabajo nos hemos preguntado si en Perú se desarrolló, como algunos críticos afirman, un modernismo sin modernización, puesto que esta, junto con la democratización, concernía solo a una pequeña minoría y por lo tanto era «imposible formar mercados simbólicos donde pudieran crecer campos culturales autónomos».²

Es importante aclarar que de la modernización socioeconómica no se deriva el modernismo cultural, sino que este surge cuando se intentan englobar en un proyecto las intersecciones entre pasado, presente y futuro de una sociedad. Con palabras de García Canclini, el modernismo «no es la expresión de la modernización socioeconómica, sino el modo en que las elites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un

¹ Utilizo estos tres conceptos siguiendo la obra de Marshall Berman (*op. cit.*) para diferenciar algunos de los procesos de la sociedad moderna: el concepto de *modernidad* se refiere a la etapa histórica concreta; se llama *modernización* al proceso socioeconómico que va construyendo la modernidad; y los *modernismos* son proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico. También José Cerna Bazán se ha basado en estas ideas para su estudio *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima – Berkeley: Latinoamericana Editores, 1995.

² García Canclini define así la modernidad latinoamericana (*op. cit.*, p. 82): «Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes».

proyecto global». ¿Cuáles son las diferentes temporalidades que caracterizan a América Latina? A grandes rasgos podemos destacar dos: la de las tradiciones autóctonas y la del colonialismo extranjero, que impone la política capitalista como elemento característico de la modernidad. Tradicionalmente se ha percibido la identidad nacional como una especie de coincidencia entre la realidad y lo que la representa, es decir, entre una sociedad dada y los símbolos que la definen, su patrimonio cultural. Pero situar la identidad en unos bienes culturales legitimados por la clase hegemónica no solamente constituye un engaño, sino que además desemboca en el triunfo final, incluso póstumo, de esa oligarquía. De manera que no basta con asumir la heterogeneidad de una sociedad, sino que hay que articularla en un proyecto abarcador, no excluyente, estudiando el verdadero valor de aquello que la cultura hegemónica excluyó para constituirse a sí misma. En el Perú de los años veinte la instauración del capitalismo se ha convertido ya en una intersección más que los nuevos intelectuales han de manejar.

Las manifestaciones artísticas que hemos estudiado en este trabajo se enfrentan simultáneamente a varios de estos problemas: a los conflictos internos, a la dependencia exterior y a las utopías transformadoras. Para comprenderlas hemos analizado los procesos sociales que las alimentan y los procedimientos con que los artistas las manejan. Al hablar de países latinoamericanos no debería pensarse en una modernidad incompleta en comparación con la de Europa. En cada país existen caminos particulares hacia la modernidad, que dependen de la situación nacional y mediante los que se hace frente al cruce de las diversas temporalidades que se unen en el presente. En realidad, muchas de las manifestaciones del modernismo cultural latinoamericano consiguieron construir la base sobre la que definir una identidad nacional; y en esa intersección entre el orden oligárquico dominante, la economía capitalista y los movimientos sociales es donde hemos querido situar los textos analizados en el segundo capítulo.

Ante la sencilla pregunta sobre si surgió cierto tipo de modernidad en el Perú de los años veinte, lo que este trabajo demuestra es que el problema no es si un país se ha modernizado o no, sino el modo contradictorio y desigual en que esos rasgos de la modernidad se han ido articulando. A fin de cuentas, siempre existirá la incertidumbre de lo que significa ser moderno, y la modernidad se caracteriza por ser un estado de tránsito interminable en el que no existen dogmas ni fundamentos que proscriban la innovación y la duda. A comienzos del siglo XX esta articulación irrumpe en la sociedad peruana con la llegada del capitalismo norteamericano y su convivencia con los sistemas sociales decimonónicos. Al unir en un mismo trabajo los textos vanguardistas con los indigenistas, hemos querido abrir una ventana hacia esa heterogeneidad, intentando englobar las preocupaciones estéticas y sociales dentro de un mismo panorama cultural. La vanguardia peruana no puede entenderse sin la aparición del indigenismo, de la misma manera que el indigenismo constituye el aspecto primordial de la vanguardia peruana.

Una de las preocupaciones principales del indigenismo vanguardista fue el intento por definir al indígena, delimitando su identidad. Pero no son varios grupos étnicos y sociales de voces diversas los que llevan a cabo esa propuesta, sino que es un solo sector de la sociedad el que quiere definir una identidad nacional, *nombrando* y tratando de perfilar a sus distintos componentes, al mismo tiempo que reivindican ciertos aspectos de su entorno. Lo que sucede es que tanto los autores vanguardistas como los indigenistas están buscando la definición de una nacionalidad fija en el proceso mismo de cambio socio-cultural: de manera que el cambio es simultáneo al intento por fijar un concepto de nación e identidad. Los indigenistas buscaban, según Mirko Lauer, el acercamiento y rescate de un «espacio cultural postergado: hacer justicia cultural, remediar el olvido, proponer una nueva definición de lo nacional. El resultado concreto no fue el retorno de lo autóctono sino la expansión del ámbito de lo criollo como lo dominante».

La reivindicación surge de la cultura dominante, que se está insertando en la tradición alfabeta criolla: es decir, se parte de la cultura dominante y se pretende definir y rescatar lo autóctono «para completar una nacionalidad inacabada».³ Sin embargo, cuando el artista se compromete con un proyecto que quiere transformar las bases del sistema oligárquico, lo que consigue es un proceso de revisión de la historia social.

En estas páginas hemos querido destacar también la gran cantidad de textos que se publicaron en los años veinte dentro de esta discusión intelectual. Muchas antologías de vanguardia latinoamericana incluyen los más importantes del panorama peruano, pero, por no pertenecer estrictamente al ‘género del manifiesto’, se suelen dejar de lado textos imprescindibles para la comprensión de una década rebotante de movimiento cultural y social. No es raro encontrar críticos que consideren el vanguardismo peruano como un movimiento menor en comparación con otros países latinoamericanos. Por otro lado, la revisión de los aspectos principales de estas manifestaciones artísticas nos ha permitido entrar directamente en la trayectoria de César Vallejo como uno de los intelectuales emergentes protagonistas. A través de sus textos en prosa hemos visto cómo el poeta se insertó en el contexto vanguardista, entrando en las discusiones sobre la sensibilidad ‘auténtica’ americana, las nuevas relaciones entre el arte y la política, así como la crítica frontal al imperialismo extranjero. Si bien la búsqueda de una identidad nacional propia y la legitimación artística no suelen ser temas explícitos en sus textos, lo cierto es que ambas cuestiones actúan como telón de fondo en la discusión intelectual peruana de la década. De modo que Vallejo también ocupa un lugar importante en el proceso denominado *resemantización* de la vanguardia, que se caracteriza por la reinención del papel del intelectual-emisor y por la creación de un nuevo lugar para la enunciación.

³ Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, op. cit., pp. 16 y 17.

No es común situar a Vallejo de manera tan directa en el contexto peruano vanguardista de los años veinte. De su viaje a París en 1923 se suele deducir un aparente alejamiento de la discusión que desarrollaron sus compatriotas al final de la misma década. Además, su rechazo a la moda surrealista y su denuncia a las incoherencias del indigenismo han hecho que los críticos lo alejen radicalmente de todo contexto vanguardista, condenándolo a una situación marginada y única tanto en el panorama cultural peruano como en el europeo. El poeta tantas veces aclamado como ‘universal’ suele estudiarse en una esfera bien alejada de sus contemporáneos. Sin embargo, hemos querido demostrar que Vallejo se integra con todo derecho en la polémica, enviando artículos a Perú que participan del debate nacional. La gran mayoría de sus crónicas, además, datan de la segunda mitad de la década del veinte, durante los mismos años en que aparecen los dos pilares de la vanguardia peruana: *Amauta* y el *Boletín Titikaka*. El hecho de que rechace ciertas modas no es razón suficiente para sacarlo de ese contexto; lejos de ello, añade riqueza a la discusión, y demuestra que es la convivencia de opiniones heterogéneas la que le otorga modernidad al debate.

Así, dedicar un capítulo a los vanguardistas peruanos como preludeo para el análisis de los artículos y poemas de Vallejo significa en este trabajo la voluntad de contextualizar a un poeta que suele estudiarse aislado en las historias literarias de Latinoamérica. Tanto cuando se le considera vanguardista pleno, como cuando se le independiza de las vanguardias, se pierden los infinitos matices que hemos querido resaltar aquí: su trayectoria como intelectual emergente, su diálogo constante con sus compatriotas, su situación en París, la radicalización de su discurso, el cuestionamiento permanente de la modernidad. No se trata de encajarlo estáticamente en algún compartimento literario, ni de afirmar si es o no es vanguardista, sino de entender la década en movimiento, asumiendo que todos los debates desarrollados en Perú afectaban a Vallejo de muy

diversas maneras. El hecho de que el poeta viajara tempranamente a París nos ha ayudado a entender su frágil posición dentro del debate, y hemos estudiado de qué manera influye ese alejamiento geográfico en su producción literaria. El poeta reformula, a través de artículos y ensayos, su propia conciencia histórica y literaria, gracias a su situación de subalterno en el contexto europeo. Si la condición colonial de la nación peruana sitúa a los intelectuales en un lugar de enunciación escindido, esa posición se hace más compleja en el caso de Vallejo, por su permanencia en Francia y su constante diálogo con Perú. Esta trayectoria socio-cultural no solo marca sus textos periodísticos, sino que está presente también en sus composiciones poéticas.

La perspectiva de César Vallejo ante el avance de la modernidad capitalista se puede sintetizar en su visión crítica de París como ciudad moderna y deshumanizada. Hemos estudiado también su rechazo al progreso como condición para el avance del capitalismo y la consecuente fragmentación de las capacidades del hombre; su lúcida visión del cambio en la percepción del tiempo y el espacio modernos; y su crítica a las incoherencias de sus compatriotas. Pero Vallejo no rechaza el progreso capitalista por una nostalgia reaccionaria del pasado, sino que toda su obra compone un proyecto alternativo de modernidad. Tanto su posición de intelectual subalterno dentro del campo cultural europeo, como su tremenda lucidez crítica, le permiten al poeta desarrollar una de las propuestas más coherentes ante los daños que la sociedad industrial podía acarrear no solo en la cultura sino sobre todo en la experiencia que el ser humano tenía del mundo.⁴

El aspecto que engloba y da respuesta a muchas de sus críticas es la idea que el poeta tiene sobre la nueva sensibilidad como alternativa para entrar en la modernidad. A lo largo de sus

⁴ En este punto nos alejamos de lo que José Miguel Oviedo afirma con respecto a «la prosa de combate, agitación y propaganda» de Vallejo (en la que incluye *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*), considerándola como ejemplo de «la escasa habilidad de Vallejo para sostener un discurso ideológico coherente, en contraposición a las extraordinarias intuiciones que alcanzaba en su poesía». Véase José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001; p. 336.

artículos periodísticos busca la definición de una nueva sensibilidad americana que otorgue sentido a los cambios sociales que sufre su país, y que se convierta en rectora del arte y clave del artista ante la política. Esta idea, desarrollada explícitamente en sus artículos y ensayos, cobra especial importancia en su poesía, donde vemos las mismas críticas a la modernidad, ahora implícitas, que habíamos visto en sus crónicas. Queremos entonces subrayar que la continuidad entre el ensayo y la poesía no es gratuita, pues también aquí existe un vacío significativo en la crítica. Aunque algunos textos, como el famoso «Poesía nueva», suelen citarse para explicar su poética, en general la faceta periodística de Vallejo aparece siempre ajena a su obra en verso. En este trabajo hemos pretendido rescatar algunos textos olvidados y sobre todo insistir en que el cronista y el poeta difícilmente pueden comprenderse por separado. Uno de los puentes que nos sirvió para relacionar la poesía con el periodismo fue el cine como medio de expresión de esta nueva sensibilidad artística, porque nace con la modernidad, es su síntoma y su expresión directa. El cine como práctica artística ocupa un lugar predilecto en sus artículos, de la misma manera que el modo de expresión cinematográfico inunda muchos de sus poemas. Para Vallejo el cine es síntesis de la relación entre arte y modernidad.

Al hablar de su poesía, la crítica suele utilizar palabras como ‘descifrar’ y ‘descubrir’, en un intento por explicar su oscuridad. A lo largo de estas páginas hemos intentado alejarnos de esa trampa, situando al poeta en el centro de la discusión peruana de los años veinte. Entendiendo cuál era el debate, quiénes participaban y de qué manera se planteaban los problemas, hemos fijado la red intelectual en la que Vallejo se sitúa. No se trata solo del contexto peruano en donde se publicaban sus artículos, sino también del hecho de que los mandara desde París, y que de manera simultánea algunos de ellos existieran ya en forma de poema. Lejos de

interpretar la poesía a partir de claves biográficas, queremos ofrecer una trayectoria cultural como base para entender el surgimiento de los artículos y poemas.

Del mismo modo, nos hemos detenido en la continuidad que existe entre *Trilce* y *Poemas en prosa*. Aunque se suele separar la etapa peruana de Vallejo de su época europea, para marcar una gruesa línea entre lo compuesto previa y posteriormente a su viaje, hemos visto tantos puntos en común como diferencias. Por ejemplo existe la preocupación constante por las coordenadas espacio-temporales, pero el tratamiento en cada poemario es diferente. Vallejo muestra interés por el cambio que la experiencia de la modernidad crea en nuestra percepción del mundo, pero lo que en *Trilce* son juegos intuitivos, en *Poemas en prosa* se convierte en una reflexión profunda que a la vez alimenta los artículos y es alimentada por ellos. Una de las diferencias mayores entre ambos poemarios tiene que ver con el espacio, que en los *Poemas en prosa* se sitúa más explícitamente en la ciudad. No se trata ya de la cárcel como síntesis de lo social, sino de la urbe como espacio global donde se intenta crear un refugio estático, rompiendo con el ritmo a través del poema: el verso incide en el mundo para conocerlo estático. Esa es la respuesta poética de Vallejo ante sus observaciones sobre la ciudad moderna: frente al tiempo urbano, que no detiene su desarrollo, se ofrece un tiempo interno capaz de congelar la velocidad de lo moderno. Pero el tiempo de *Trilce* es el tiempo del Perú, más lento, y quizá por ello hay una presencia más clara de la técnica cubista, que fragmenta el estatismo; mientras que la duración de los *Poemas en prosa* pasa por la experiencia de la ciudad y por ello se trata de un tiempo vertiginoso que se quiere detener. Su respuesta poética será congelar la velocidad urbana, así como jugar con la linealidad y la simultaneidad, que es su manera de reflexionar sobre su experiencia del mundo moderno.

En definitiva, al señalar los puntos de imposibilidad a los que llegan los poemas frente a los ensayos hemos querido ir un paso más allá: no solo se trata de presentar la discusión vanguardista peruana a través de los textos manifiestarios, ni de leer los artículos de Vallejo como una respuesta a los mismos, como el diálogo que sin duda hubo entre él y sus compatriotas. Se trata sobre todo de ver cómo la trayectoria de Vallejo y sus reflexiones en prosa, constituyen la base desde la que se debe leer su poesía; pero no solo eso. Si a través de la lectura de *Trilce* quisimos ver un antecedente a sus reflexiones sobre la modernidad en Europa, la comparación de *Poemas en prosa* con *Contra el secreto profesional*, y la relación de ambos con los artículos periodísticos leídos en el capítulo tercero, nos ha ayudado a entender la red que se teje entre todos sus textos. Si de alguna manera los artículos *narran* sus reflexiones sobre la modernidad, porque son textos prosaicos, la poesía *quiebra* esas reflexiones, incide en ellas, las transforma en otra cosa y las lleva a su límite. Por eso nuestra lectura de los textos peruanos y de los artículos de Vallejo sirve como luz para entrar en la poesía: de alguna manera son esenciales, pero no son definitivos; nos ayudan pero debemos ir más allá, señalar esas imposibilidades a las que la prosa no llega.

CONCLUSIONS

In Peru —as in every other country— the processes of modernity, modernization and cultural modernism did not develop altogether in the same way. We cannot postulate a homogeneous modernization to describe the particular development of each country in the same manner that we cannot define identity as a group of fixed features or the suspended essence of a community. If we were to do so, we would miss the history of mixtures that characterizes the formation of societies; we would see the hybrid as a fixed state, instead of conceiving it as a process in movement.

All along this work we have asked ourselves if Peru developed a modernism without modernization, since the latter (as well as democratization) reached only a minority. Apparently, this irregular development prevented the apparition of symbolic markets whence autonomous cultural fields could emerge.¹ It is important to emphasize that cultural modernism does not stem from socioeconomic modernization; rather, it appears as a project to put together the intersections between the past, present and future of a given society. As García Canclini stated, modernism «no es la expresión de la modernización socioeconómica, sino el modo en que las elites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidad históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global». Which are these different temporalities that characterize Latin America? A quick glance at the issue will show two: those of native tradition and foreign colonialism —which imposes the politics of capitalism as the main trait of modernity.

¹ This is how García Canclini defines Latin American modernity (*op. cit.*, p. 82): «Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes».

Traditionally, national identity has been seen as some sort of coincidence between reality and its representation, or, in other words, between a given society and the symbols that define it, its cultural patrimony. However, locating identity in cultural/traditional goods legitimized by the hegemonic class (the oligarchy) is deceitful and results in a posthumous triumph of that class. Therefore, it is not enough to assume the heterogeneity of a society; it is necessary to articulate it along a non-exclusive, global project, studying what the hegemonic culture left behind to delimit and constitute itself.

Peru saw in the 1920s its full integration into capitalism; by that time capitalism was already an intersection which new Peruvian intellectuals had to deal with. As a result, the artistic manifestations studied in this dissertation are confronted to several of these issues simultaneously: internal conflicts, foreign dependency, and transformative utopias. To understand them we have analyzed the social processes that fuel them and the devices used by the artists. Latin American modernity should not be conceived as incomplete in relation to European modernity; neither a different paradigm should be sought to express it. In every country there are particular routes towards modernity and different communities traverse them to confront the diverse temporalities that converge in the present. Actually, many of the manifestations of Latin American cultural modernism succeeded in building a base upon which a national identity would be defined. It is in that intersection between the dominant oligarchic order, capitalist economy and social movements that we place the texts analyzed in chapter two.

The question about whether or not a certain kind of modernity emerged in Peru in the 1920s is not productive. We have tried to demonstrate that the critical issue is the contradictory and uneven way in which the features of modernity were articulated. Ultimately, there will always be an uncertainty about what means to be modern, and modernity itself is characterized

by a state of endless transit with no dogma forbidding innovation or doubt. In Peru, it is well known, this articulation irrupts at the beginning of the 20th century that with the arrival of North American capitalism, which coexists with a social system inherited from the 19th century.

By considering both the text/manifests of the avant-garde and *indigenismo* we have tried to open a window toward the Peruvian heterogeneity. From a comprehensive point of view we attempt to position social and aesthetic issues within the same cultural panorama. In fact, Peruvian avant-garde cannot be understood without the emergence of *indigenismo*; conversely, *indigenismo* is the most important element of the Peruvian avant-garde.

One of the main objectives of the avant-gardist *indigenismo* was to define the *indígena*, to configure his identity. However, this attempt is not conducted by a variety of ethnic and social groups, but by a single sector of society: the one that is looking for a definition of the national identity, *naming* and identifying its elements while vindicating certain aspects of its environment. What is at stake here? Both the avant-gardists and indigenistas seek the definition of a fixed nationality in the process of socio-cultural change itself. Therefore, the transformation is simultaneous to the attempt of establishing a concept of nation and identity. According to Mirko Lauer, the indigenistas wanted to recover a «espacio cultural postergado: hacer justicia cultural, remediar el olvido, proponer una nueva definición de lo nacional. El resultado concreto no fue el retorno de lo autóctono sino la expansión del ámbito de lo criollo como lo dominante». This rehabilitation goes from the dominant culture to the autochthonous: the dominant is inserted in the literate *criolla* tradition but looks for a definition and recovery of the autochthonous «para completar una nacionalidad inacabada».² However, when the artist is engaged in a political project that seeks the transformation of the economic grounds of the oligarchic system what is achieved—at least—is the reexamination or revision of the social history of the country.

² Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

This dissertation presents part of the huge corpus of texts published in the 1920s within the frame of these debates. The anthologies devoted to the Latin American avant-gardes usually include the most important texts that appeared in Peru, even if we frequently find critics that consider the Peruvian avant-garde as a minor current in comparison to other countries in the region. Here, however, we tried to read texts that are not strictly speaking “manifestos”, usually excluded of anthologies, but important and necessary for the understanding of a decade full of cultural and social agitation.

The examination of these texts and debates has an advantage: it gives us the opportunity to consider Vallejo as a key emergent intellectual. In his journalistic production we have seen how Vallejo intervened in the avant-gardist context, both European and Peruvian, fully and directly participating in the discussions about the ‘authentic’ American sensibility, the new relations between art and politics, and the criticism of foreign imperialism. Neither the search of a national identity, nor the artistic legitimization are explicit subjects in Vallejo’s texts, but certainly both issues are at the background of the Peruvian intellectual debates of the period. Thereby, Vallejo plays an important role in the process known as *resemantización* of the avant-gardes, which implies a reinvention of the figure of the intellectual and the creation of a new *locus* of enunciation.

It is unusual to link Vallejo to the Peruvian avant-gardist context of the 1920s. His voyage to Paris in 1923 seems to lead to the assumption that he was far removed from his fellow peruvians’ discussions. Also, his rejection of the surrealist fashion and his denunciation of the contradictions in *indigenismo* made critics radically separate Vallejo from the avant-garde, condemning him to a marginal and unique situation both in relation to the local and European context. The so called ‘universal’ poet is studied in a sphere far away from his contemporaries.

However, we have tried to demonstrate that Vallejo fully participated in the polemics, sending to Peru articles that engaged in the debates of the time. What is more, the majority of his chronicles were written in the second part of the 1920 decade, the same years when the two pillars of the Peruvian avant-garde circulated: *Amauta* and *Boletín Titikaka*. The fact that Vallejo rejected contemporary fashion is not enough to isolate him; on the contrary, he enriched the debate, showing that it is the heterogeneity of positions what defines its modernity.

With these ideas in mind, one of my chapters studies the Peruvian avant-gardes as a sort of prelude to the analysis of Vallejo's articles and poems—wishing to contextualize a poet that is usually studied as an island in the literary histories of Latin America. Whether critics consider him an iconic avant-gardist or separate him of the avant-gardes, the nuances highlighted here are ignored: his trajectory as an emerging intellectual, his constant dialogue with fellow countrymen, his situation in Paris, the radicalization of his discourse, his permanent challenge to modernity. The problem is not whether to affirm Vallejo is an avant-gardist or not, or to include him in a literary school; rather we aim to understand a decade of transformations, assuming that all of the contemporary debates affected Vallejo in diverse ways. The fact that the poet traveled so early to Paris is useful to understand his fragile position in the debates; therefore, we have studied the influence of that geographic distance in his literary production. The poet recreates—through articles and essays—his historic and literary consciousness, given his subaltern position in the European context. If the colonial condition of the Peruvian nation pushes its intellectuals to an split locus of enunciation, the case of Vallejo is even more complex, due to his long stay in France and his permanent dialogue with Peru. This socio-cultural trajectory not only leaves a mark in his journalistic production; it is also present in his poetry.

Vallejo's view of the expansion of capitalist modernity might be summarized in his criticism of Paris as a modern and inhuman city. We have studied his refusal of progress as a condition for the development of capitalism and the subsequent fragmentation of the capacities of mankind; his insights about the changes in the perception of modern time and space; and his criticism of his fellow Peruvians' contradictions. However, let us make clear that Vallejo does not reject capitalist progress for the past's sake. He is neither nostalgic nor reactionary; his oeuvre delineates an alternative modernity. Both his position as a subaltern intellectual in Europe and his radical perspective allowed him to develop one of the most coherent projects in face of the damage that industrial society could bring not only to culture but above all to the human experience of the world.³

The key to Vallejo's project and critical views is his idea about an alternative 'new sensibility' to enter into modernity. Through his articles he looks for a definition of this new American sensibility in order to make sense of the social transformation of his country. At the same time, the new sensibility must provide guidelines to the new art and clues for the confrontation of art and politics. This idea developed consistently and explicitly in Vallejo's articles and essays, is even more important in his poetry, where the same criticism of modernity, now in more subtle ways, can be found. This dissertation aims to stress that the continuity between essay and poetry is not fortuitous, which is something that critics tend to ignore.

Even though some texts, like the famous «Poesía nueva» are usually quoted to explain Vallejo's poetry, in general, his production as a journalist appears as something foreign to his poetic work. Here we have tried to recover some forgotten texts and to insist on the fact that the

³ We disagree with José Miguel Oviedo, who considers Vallejo's «prosa de combate, agitación y propaganda» (which would include *Contra el secreto profesional* and *El arte y la revolución*) an example of «la escasa habilidad de Vallejo para sostener un discurso ideológico coherente, en contraposición a las extraordinarias intuiciones que alcanzaba en su poesía». See J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo* (Madrid: Alianza, 2001), p. 336.

chronicler and the poet cannot be separated. One of the bridge-ideas that helped us to connect poetry and journalism was that of the cinema as a means of expression of the new artistic sensibility, since this art was born with modernity, it is its symptom and direct expression. Cinema as an artistic practice occupies a central role in his articles, in the same way as a cinematographic mode of expression appears in many of his poems. For Vallejo, cinema synthesizes the relation between art and modernity.

Most critics tend to see their work on Vallejo's poetry as a 'decipherment', a discovery that should explain its obscurity. This dissertation, however, attempts to avoid that trap, locating the poet in the center of the Peruvian debates of the time. Going from the debates and the subjects involved to the way in which the problems were raised, we have set the network and coordinates in which Vallejo works. The fact that his articles were not only published in Peru, but sent from Paris, complicates the discussion. Also, some of these articles existed already as poems. Far from interpreting the poetry via the biography, we offer a cultural trajectory within which the emergence of articles and poems can be understood.

In a similar manner, we have studied the continuity between *Trilce* and *Poemas en prosa*. It is common to separate the Peruvian and European periods in Vallejo's life, to limit with a big mark what was written before and after his voyage; however we have find both similarities and differences between those periods. For instance, the preoccupation with space-temporal coordinates is constant, but it is treated differently in each poetry collection. Vallejo is interested in the way our experience of modernity changes the perception of the world, but what in *Trilce* were playful intuitions, in *Poemas en prosa* become sophisticated reflections that serve as source material for the articles—and, conversely, are shaped by them.

One of the striking differences between the collections is the treatment of space. The space of *Poemas en prosa* is the city. It is no longer the prison as a synthesis of the social, but a city as a global space where the poet attempts to build a static refuge, breaking the rhythms through the poem: verse operates upon the world to make it static, to know it. That is Vallejo's answer to the modern city: faced with urban time, whose development cannot be stopped, he provides an internal time, which can freeze the speed of modernity. Time in *Trilce* is the time of Perú, it is slower—and that might be the reason for a clear presence of the cubist techniques, which fragment the static—while the duration of *Poemas en prosa* traverses the experience of the city, with its vertiginous time which the poet wants to arrest. Vallejo's poetic answer will be to freeze the urban speed, and to play with linearity and simultaneity, as a way to consider the experience of the modern world.

Ultimately, we have pointed to the impossibilities that the poems achieve—compared to the essays—in order to go a step farther in our criticism. This dissertation is not only about the avant-gardist debates in Peru, as seen in the 'textos manifestarios', or the way in which Vallejo kept a dialogue with his fellow countrymen. Mostly, it is an attempt to determine the way in which Vallejo's reflections in prose might be used as a point of departure to read his poetry. We have found in *Trilce* early insights of what would become his understanding of modernity in Europe; and the comparison of *Poemas en prosa* and *Contra el secreto profesional*, and the relationship of both with the articles reviewed in chapter three have helped us to understand the network configured by the totality of the texts.

To a certain extent, it could be said that the articles *narrate* Vallejo's reflections about modernity: they are prosaic texts. Alternatively, poetry *breaks* those reflections, transforming them into something else, pushing them to their limits. Vallejo's articles open a door towards his

poetry; this reading is essential, but not definitive; it is helpful but not sufficient, we have to go further, pointing to the impossibilities that prose cannot reach.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de los años veinte

Abril, Xavier, «La obra de arte no es espectacular», en *Amauta*, núm. 5, enero 1927.

—, «Estética del sentido en la crítica nueva», en *Amauta*, núm. 24, junio 1929.

Basadre, Jorge, «Un poeta peruano», en *La Sierra*, núm. 13-14, enero-febrero 1928.

—, «José M. Eguren y la Nueva Poesía», en *Amauta*, núm. 3, noviembre 1926.

Bolaños, Federico, «Inventario de vanguardia», en *Revista Semanal*, Lima, año 2, agosto, núm. 53, p. 38; y agosto, núm. 55, pp. 42-43.

Churata, Gamaliel, «Septenario», en *Boletín Titikaka*, mayo 1927.

Ega, Juan de, en «La hora literaria», *Mundial*, núm. 129, 3 noviembre 1922).

Eguren, José María, «El ideal de la muerte», en *La revista semanal*, núm. 200, 2 julio 1931.

—, «La emoción del celaje», en *La revista semanal*, núm. 201, 9 julio 1931.

—, «Arte inmediato», en *La revista semanal*, núm. 203, 23 julio 1931.

Escalante, J. A. «Nosotros los indios...», en *La Prensa*, 3 febrero 1927.

Espinoza, Carlos, «Conceptos de vanguardia», en *Mundial*, Lima, 30 septiembre 1927.

García, Uriel, «El nuevo indio», en *Kuntur*, núm. 1, Cuzco, octubre 1927.

—, «Neoindianismo», en *Kuntur*, núm. 2, Cuzco, enero 1928.

—, *El nuevo indio*. Cuzco: H.G. Rozas, [1930].

Guevara, Víctor J., «La reforma del indio», en *La Sierra*, núm. 1, Lima, enero 1927.

—, «El problema indígena», en *La Sierra*, núm. 2, Lima, febrero 1927.

Guevara, J. Guillermo, editorial del primer número de *La Sierra* (Lima, enero 1927).

Hidalgo, Alberto, *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*, Buenos Aires: Editorial El Inca, 1925.

—, «Pequeña retórica personal», en *Amauta*, núm. 6, febrero 1927.

Kuntur, editorial del primer número de la revista, octubre 1927.

Mariátegui, José Carlos, «Poetas nuevos y poesía vieja», en *Mundial*, núm. 232, 24 octubre 1924.

—, «El problema primario del Perú», en *Mundial*, 9 diciembre 1924 [número especial por el centenario de la batalla de Ayacucho].

—, «El grupo suprarrealista y *Clarté*», en *Variedades*, núm. 960, 24 julio 1926.

—, «El indigenismo en la literatura nacional I, II y III», en *Mundial*, núm. 345, 346 y 347, enero-febrero 1927.

—, «Réplica a Luis Alberto Sánchez», en *Mundial*, núm. 352, Lima, 11 marzo 1927.

—, «Intermezzo polémico», en *Mundial*, núm. 350, Lima, 25 febrero 1927.

—, «Defensa del disparate puro», en *Amauta*, núm. 13, marzo 1928.

—, «El anti-soneto», en *Amauta*, núm. 17, septiembre 1928.

—, «Aniversario y balance», en *Amauta*, núm. 17, septiembre 1928.

—, «El indio y el mestizo», en *Mundial*, núm. 427, 17 agosto 1928.

—, «El balance del suprarrealismo. A propósito del último manifiesto de André Breton», en *Variedades*, núm. 1146, 19 febrero 1930.

—, «El segundo manifiesto del suprarrealismo», en *Variedades*, núm. 1148, 5 marzo 1930.

Masis, Horacio, «Soliloquio de la piedra», en *La Sierra*, núm. 8, Lima, agosto 1927.

Meneses, Rómulo, en «Ismos, partos y disciplinas», en *Chirapu*, núm. 2, Arequipa, 1928.

Mercado, Guillermo, «Nuestro vanguardismo», en *Chirapu*, núm. 5, Arequipa, 1928.

—, «Con motivo del libro *Radiogramas del Pacífico* de Serafín del Mar», en *Amauta*, núm. 9, mayo 1927.

More, Federico G., «Idearium andino», en *Kuntur*, núm. 1, Cuzco, octubre 1927.

Mostajo, Francisco, «Opinión suelta», en *Chirapu*, núm. 3, Arequipa, 1928.

Orrego, Antenor, «Arte vital», en *Amauta*, núm. 10, diciembre 1927.

—, «Panorama intelectual de Trujillo», en *La Sierra*, núm. 13-14, enero-febrero 1928.

Palma, Clemente, «Notas de artes y letras», en *Variedades*, núm. 454, 11 noviembre 1916.

Pavletich, Esteban, «Oportunismo, desorientación o reaccionismo estéticos», en *Amauta*, núm. 7, marzo 1927.

—, «Hacia nuestra propia estética», en *Boletín Titikaka*, núms. 14, 15 y 16, Puno, septiembre, octubre y noviembre 1927.

Peña Barrenechea, Enrique, «Aspectos de la poesía de Eguren», en *Letras*, núm. 6, primer cuatrimestre 1937.

Peralta, Ántero, «Legítima defensa», en *Chirapu*, núm. 6, Arequipa, 1928.

—, «El uno y vario del arte vanguardista», en *Chirapu*, núm. 1, Arequipa, 1928.

Portal, Magda, «Andamios de vida», en *Amauta*, núm. 5, enero 1927.

—, «Réplica», en *Amauta*, núm. 7, marzo 1927.

—, *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*. México DF: Ediciones APRA, 1928.

Rebaza Acosta Alfredo, «Frente al vanguardismo artístico», en *Variedades*, núm. 1038, 21 enero 1928.

Rodríguez, César A., «Los hombres del sur», entrevista con Gerardo Berrios en *La sierra*, núm. 15, marzo 1928.

—, Otra entrevista en *La Sierra* núm. 6, Lima, junio 1927.

Romero, Emilio, «El movimiento serranista», en *La Sierra*, núm. 10, Lima octubre 1927.

—, «Líos de cholas», en *La Sierra*, núm. 30, Lima 1929.

Rozas, Óscar E., «El problema indígena», en *Kuntur*, núm. 2, Cuzco, enero 1928.

Saavedra, Román, «Beligerancia serrana», en *Kuntur*, núm. 2, Cuzco, enero 1928.

Sánchez, Luis Alberto, «Hacia Damasco», en *Mundial*, núm. 117, 11 agosto 1922.

—, «Dos poetas», en *Mundial*, núm. 129, 3 noviembre 1922.

—, «Respuesta a José Carlos Mariátegui», en *Mundial*, núm. 351, Lima, 4 marzo 1927.

—, «Batiburrillo indigenista», en *Mundial*, núm. 349, Lima, 18 febrero 1927.

Solís, Abelardo, «Contra algunos ismos», en *Amauta*, núm. 26, septiembre-octubre 1929.

Tamayo, Franz, «Pedagogía indígena», en *La Sierra*, núms. 11 y 12, Lima, noviembre-diciembre 1927.

Valcárcel, Luis E., «El problema indígena», en *Amauta*, núm. 5, enero 1927.

—, «Costa y sierra», en *La Sierra*, núm. 1, Lima, enero 1927.

—, *Tempestad en los Andes*, Lima: Editorial Universo, 1972 [1.^a ed. 1927].

Vallejo, César, «Poesía nueva», en *Favorables París Poema*, núm. 1, julio 1926.

—, «Estado de la literatura española», en *Favorables París Poema*, núm. 1, julio 1926.

—, «Contra el secreto profesional», en *Variedades*, núm. 1001, 7 mayo 1927.

—, «Los escollos de siempre», en *Variedades*, núm. 1025, 22 octubre 1927.

—, «Los artistas ante la política», en *Mundial*, núm. 394, 30 diciembre 1927.

—, «Literatura proletaria», en *Mundial*, núm. 432, 21 septiembre 1928.

- , «Autopsia del suprerrealismo [*sic*]», en *Variedades*, núm. 1151, 26 marzo 1930.
- , «¿Qué pasa en América del Sur? En el país de los incas», *Germinal*, París, 3, 10, 17 y 24 de junio de 1933, bajo el título «Que se passe-t-il au Pérou»; trad. de Juan Larrea para *Aula Vallejo*, 11-12-13 (Córdoba, Argentina, 1972-1974); t. II, pp. 899-928.
- , «Los incas, redivivos», en *Aula Vallejo*, 11-12-13, Córdoba, Argentina, 1972-1974.

Varallanos, Adalberto, «Datos para la crítica del mañana», en *Cultura*, núm. 1, Huancayo, 1936 [escrito en 1926].

Villaizán, Manuel E., «Alma serrana», en *La Sierra*, núm. 2, Lima, febrero 1927.

—, «Los payasos del periodismo», en *La Sierra*, núm. 8, Lima, agosto 1927.

Villanueva, Julio L., «El arte nuevo», en *Escocia*, núm. 5, Arequipa, 1928.

Bibliografía general

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 2006. Trad. Eduardo L. Suárez [1ª ed. en inglés, 1983].

Andia, J. Antonio, *El tirano en la jaula. Augusto B. Leguía, agente de Chile, profesional en siniestros y disgregador de Perú. De la Constitución al vandalismo* (Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de José Ramírez y Compañía, 1926).

Aquézolo Castro, Manuel (comp.), *La polémica del indigenismo*, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Mosca Azul, 1976.

Armaza, Emilio, *Eguren* (Lima: Juan Mejía Baca, 1959).

Badiou, Alain, *Pequeño manual de inestética*, con prólogo de Fabián J. Ludueña Romandini. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. Trad. G. Molina, L. Voelfang, J.L. Caputo y M.G. Burello [1.ª ed. en francés, 1998].

Beigel, Fernanda, «Mariátegui y las antinomias del indigenismo», en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, junio, año 6, núm. 13 (junio 2001), 36-57;

—, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires: Biblos, 2003.

—, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Benjamin, Walter, «‘Discursos interrumpidos’ en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México D.F.: Siglo XXI, 1971. Trad. A. G. del Camino [1.ª ed. en francés, 1966].

- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991. Trad. A. Morales Vidal [1.^a ed. en inglés, 1982].
- Bernabé, Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario-Lima: Beatriz Viterbo, IEP, 2006.
- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Trad. César Aira [1.^a ed. en inglés, 1994].
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002. Trad. Thomas Kauf [1.^a ed. en francés, 1992].
- Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Richay Perú, 1987 [4.^a ed.].
- Bürger, Peter, *Teoría de vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Trad. J. García [1.^a ed. en alemán, 1974].
- Cadena, Marisol de la, «Decencia y cultura política: Los indigenistas del Cuzco en los años veinte», en *Revista Andina*, núm. 1, año 12 (julio 1994), 79-136.
- Casado, Miguel (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Cerna Bazán, José, *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima – Berkeley: Latinoamericana Editores, 1995.
- Chocano, Magdalena, «Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana», *Márgenes* 1/2 (1987), 43-60.

Chueca, Luis Fernando (ed.), *Poesía vanguardista peruana*, Lima: PUCP, 2009; dos volúmenes.

Colónida. Edición facsimilar, con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida. Lima: Ediciones COPE, 1981.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos, *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: IEP, 2004.

Cornejo Polar, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

—, «Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29 (1.º semestre 1989), 19-24.

—, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

—, «El indigenismo andino», en *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Ana Pizarro (org.), São Paulo: Editora da Unicamp, 1994; vol. 2; pp. 721-738.

—, «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», en *Revista Iberoamericana*, núms. 176-177 (Pittsburgh, julio-diciembre 1996), 837-844.

Cotler, Julio, *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: IEP, 2005.

Coyné, André, *Medio siglo con Vallejo*, Lima: PUCP, 1999.

Deleuze, Gilles, *Bergsonism*, New York: Zone Books, 2006. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam [1.ª ed. en francés, 1966].

Deustua, José y Rénique, José Luis, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cuzco: Centro de estudios rurales andinos «Bartolomé de las Casas», 1984.

- Elmore, Peter, *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.
- , «El poeta como desplazado: las palabras a la intemperie», en *Hueso Húmero*, 36 (julio 2000), 147-155.
- Esposito, Roberto, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Trad. Carlo R. Molinari Marotto [1.^a ed. en italiano, 2007].
- Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino, «Las huellas de César Vallejo en Lima», *El Dominical de El Comercio*, 22 de septiembre de 2006, pp. 3-4.
- , *César Vallejo. Textos rescatados*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009.
- Flores Galindo, Alberto, «Los intelectuales y el problema nacional», en *7 ensayos: 50 años en la historia*. Emilio Romero et. al. Lima: Empresa Editora Amauta, 1981 [2.^a edición], pp. 139-156.
- Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999. Trad. Miguel Morey [1.^a edición en francés, 1994].
- , *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Trad. Elsa Cecilia Frost [1.^a edición en francés, 1966].
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 [nueva edición aumentada].
- Gonzales Smith, Myriam, *Poética e ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia latinoamericana*. Lima: IEP, 2007.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007. Trad. E. Floch González [1.^a ed. en francés, 1999].
- Higgins, James, *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

Jakobson, Roman, «Qu'est-ce que la poésie?», en *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973; pp. 113-125.

Jiménez Heffernan, Julián, «Torceduras de Vallejo: 'Trilce 7'», en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada, 2004; pp. 11-78.

Kláren, Peter F., *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP, 2004. Trad. Javier Flores [1.ª ed. en inglés, 2000].

Larrea, Juan (dir.), «La vida de Vallejo en el Perú», *Aula Vallejo*, 2-3-4, Córdoba: Universidad Nacional, 1962.

Lauer, Mirko, *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Mosca Azul, 1976.

—, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC; Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

—, «Poesía vanguardista peruana, 1916-1930», en *Hueso húmero*, 37 (dic. 2000), 3-30.

—, *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Hueso Húmero y El Virrey, 2001.

—, *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.

—, *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Se puede encontrar en el siguiente enlace:

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Literatura/La_polem_vang/Est_Prel.htm

Leslie, Esther, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. London: Pluto Press, 2000.

Lienhard, Martin *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte, 1992.

Loayza, Luis, *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1990.

López Lenci, Yazmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.

- , «La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930)», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), 697-720.
- , «Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXI, núm. 62 (2.º semestre 2005), 143-161.
- , «1905: Un viaje por el mapa del conflicto republicano o la imposibilidad de fijar un canon de la literatura peruana», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIV, núm. 67 (1.º semestre de 2008), 199-220.

Man, Paul de, *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990. Ed. de Wlad Godzich, trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés [1.ª ed. en inglés, 1986].

Manzoni, Celina, «Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: *revista de avance y Amauta*», en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209 (julio-diciembre 2004), 735-747.

Mariátegui, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005 [1.ª ed. en Lima, Biblioteca Amauta, 1928].

—, *Invitación a la vida heroica. José Carlos Mariátegui. Textos esenciales*. Alberto Flores Galindo y Ricardo Portocarrero Grados (comps.), Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005.

Martos Marco y Villanueva, Elsa *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores, 1989.

Milán, Eduardo, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México D.F.: Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

—, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. México D.F.: Universidad de la Ciudad de México, 2004.

—, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Monguió, Luis, *La poesía postmodernista peruana*. California, México D.F.: University of California Press, Fondo de Cultura Económica, 1954.

—, *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Editorial Perú Nuevo, 1960 [1.^a ed. 1952].

Nitschack, Horst, «El indigenismo como condición para una literatura nacional. El ejemplo del Perú en la década de los años 20», en *Lexis*, vol. XIV, núm. 2 (1990) 221-239.

Núñez, Estuardo, *Panorama de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Antena, 1938.

Orrego, Antenor, *Modernidad y culturas americanas: páginas escogidas*. Eugenio Chang-Rodríguez (compilación y notas), Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

Osorio Tejada, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.

Padilla, José Ignacio, «Eielson: *De materia verbalis*», en *Hueso Húmero*, 54 (Lima, octubre 2009), 23-54.

Piera, Carlos, *Contrariedades del sujeto*. Madrid: Visor (La balsa de la Medusa), 1993.

Poppel, Hübert, Salazar-Poppel, Amalia y Gomes, Miguel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Quijano, Aníbal, *Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú: 1890-1930. El Perú en la crisis de los años 30*. Lima: Mosca Azul Editores, 1978.

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004 [1.^a ed. 1984].

- Richard, Nelly, «Alteridad y descentramiento culturales» en *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993), 209-215.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2002.
- Roig, Arturo A., *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008 [ed. corregida y aumentada].
- Rowe, William, «Lectura del tiempo en *Trilce*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 454-455 (Homenaje a César Vallejo, 1988), 297-304.
- , «El criollismo», en *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Ana Pizarro (org.), São Paulo: Editora da Unicamp, 1994; vol. 2, pp. 705-717.
- , *Hacia una poética radical*, Rosario / Lima: Beatriz Viterbo Editora / Mosca Azul Editores, 1996.
- , «De los indigenismos en el Perú: examen de argumentos», en *Márgenes*, núm. 16 (Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1998). La reseña puede encontrarse en este enlace: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/WR_Indigenismos.html
- , «De la oclusión de la lectura en los estudios culturales: las continuidades del indigenismo en el Perú», en *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*, Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2002 [1.^a ed. Santiago de Chile, 2000], 529-536.
- , *Ensayos vallejanos*. Berkeley-Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2006.
- , «César Vallejo en París: las velocidades de lo moderno», en *De márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard*, Annina Clerici / Marília Mendes (eds.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006; pp. 177-190. También puede encontrarse en este enlace: <http://www.apiedepagina.net/Roweart%C3%ADculoses.htm#book1>.

- , «César Vallejo: el acto y la palabra», conferencia leída en el Congreso de la República, en Lima, el día 15 de abril de 2010. En preparación para publicarse en libro.
- Sánchez, Luis Alberto, *Valdelomar o la «belle époque»*, Lima: Inpropesa, 1987.
- Schorske, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1981. Trad. I. Menéndez [1.^a ed. en inglés, 1961].
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Spelucín, Alcides, «Contribución al conocimiento de César Vallejo de las primeras etapas de su evolución poética», en *Aula Vallejo*, 2-3-4, Juan Larrea (dir.), Córdoba: Universidad Nacional, 1962.
- , *El libro de la nave dorada*, Lima: INC, 1986 [1.^a ed. 1926].
- Tamayo Herrera, José, Herrera, *El indigenismo limeño: La Sierra y Amauta. Similitudes y diferencias (1926-1930)*. Lima: Universidad de Lima, Cuadernos de Historia VIII, 1989.
- Urbano, Enrique, «Introducción. La tradición andina o el recuerdo del futuro», en *Tradición y modernidad en los Andes*, H. Urbano [comp.]; Cusco: Centro de estudios regionales andinos «Bartolomé de las Casas», 1992; pp. VII-L.
- Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 2002 [1.^a ed. 1971].
- , *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Vallejo, César, *Los heraldos negros*. Madrid, Castalia, 2009 (pról. E. Kristal, ed. M. Ortiz).
- , *Trilce*. Madrid: Cátedra, 1998 (ed. Julio Ortega).
- , *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra, 2002 (ed. Julio Vélez).
- , *Favorables París Poema*, con Juan Larrea, editada en París, 1926.

- , *Contra el secreto profesional*, en las *Obras completas*, tomo 3, Barcelona: Laia, 1977.
- , *Artículos y crónicas completos*. Lima: PUCP, 2002; dos volúmenes (ed. Jorge Puccinelli).
- , *Ensayos y reportajes completos*. Lima: PUCP, 2002 (ed. Manuel Miguel de Priego).

Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1995 [1.ª ed. 1986].

Vich, Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Wise, David, «Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920», *Revista Iberoamericana* 127 (Pittsburgh, 1984).

—, «Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 20 (Lima, 2.º sem. 1984), 89-100.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.