



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Bances Gandarillas, M. (2000). *Adalberto Vallaranos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

---

**Título:**

Adalberto Vallaranos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú

**Autor:**

Miguel Luis Bances Gandarillas

**Año:**

2000

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Licenciatura

**Palabras  
claves:**

Adalberto Varallanos, crítica, fragmentación discursiva,  
autorrealización individual, modernidad, vanguardismo.

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Bances Gandarillas, M. (2000). *Adalberto Vallaranos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## **Resumen**

La narrativa de Adalberto Varallanos pasó desapercibida debido al contexto. En este sentido, el presente estudio funciona a modo de rescate, además dirige la atención de la reflexión sobre la vanguardia hacia un análisis del discurso y el sujeto representado. En los dos primeros capítulos, se revisa la forma en que el Perú asimiló el vanguardismo y su relación con la modernidad. En los tres capítulos siguientes, se realiza un análisis de tres cuentos del autor huanuqueño. De modo adicional, la tesis incluye un apéndice con los textos estudiados.

*Palabras Clave:* Adalberto Varallanos, crítica, fragmentación discursiva, autorrealización individual, modernidad, vanguardismo.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE LITERATURA



Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en  
el Perú

Tesis para obtener el Título de:  
**LICENCIADO EN LITERATURA**

Presentado por el Bachiller  
Miguel Luis Bances Gandarillas

Lima, 2000



## INTRODUCCIÓN

Las corrientes de vanguardia que nacen en Europa en la segunda década del siglo XX manifestaron cambios radicales en la expresión artística y cuestionaron la relación entre el arte y la sociedad. Estos cambios problematizaron la función del arte y en consecuencia se agudizaron los modos tradicionales en que se plasmaban las obras artísticas, pero también el papel del receptor de las obras y los fundamentos de la crítica del arte.

Por esta razón, la idea de lo nuevo en el arte acompaña a la reflexión en torno a la vanguardia. Sin embargo, lo nuevo en el caso de la vanguardia es haber llevado al extremo el elemento crítico que subyace a la estética moderna en general. En realidad, el vanguardismo continúa la estética de lo nuevo iniciada por el romanticismo y, aún más, la culmina<sup>1</sup>. El vanguardismo,

<sup>1</sup>

Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985.



pues, es una corriente estética moderna porque instala una crítica profunda del arte y de la misma modernidad.

En el caso del vanguardismo literario latinoamericano y peruano en particular, supone una resemantización o adaptación desde un contexto diferente de los postulados de la vanguardia. Sin embargo, una lectura que evidencie las diferencias culturales, considerando el análisis de textos, es una tarea que recién se está llevando a cabo y es el deseo del presente estudio contribuir a una lectura en ese sentido.

La interpretación y valoración tradicionales de la crítica peruana estuvieron obstaculizadas por la creencia de que el vanguardismo tuvo una actitud pasiva y descontextualizada. Al mismo tiempo, nuestra crítica valoró fundamentalmente las obras poéticas, dejando de lado a la narrativa y a los manifiestos vanguardistas<sup>2</sup>. Creemos que una lectura de este tipo es insostenible en la actualidad.

---

2

En cuanto a los manifiestos, existe ya un notable trabajo en que se evidencia la multiplicidad de inquietudes artísticas e intelectuales en la década del veinte en el Perú. Nos referimos al libro de Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte, 1999.



Nuestro objeto de estudio es la narrativa del escritor huanuqueño Adalberto Varallanos, quien continúa siendo un autor prácticamente desconocido. Sin embargo, al estar situado dentro de la llamada narrativa de vanguardia, se ubica en un periodo clave para la discusión de la tradición literaria en el Perú. La cuestión básica que nos planteamos entonces, con respecto a la narrativa de Varallanos, es determinar si es tan sólo un ejemplo de experimentación que no se inserta en nuestra tradición literaria o, por el contrario, representa una obra nuclear para comprender el proceso específico de la vanguardia peruana y cuya lectura sigue siendo válida en nuestros días.

Adalberto Varallanos (Huánuco 1903 - Jauja 1929) fue desde su época escolar una persona con enormes inquietudes intelectuales. Desde su llegada a Lima en 1922, donde se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, demostró cualidades para la organización de proyectos literarios. Así, funda la revista *Jarana* en 1927 y participa de la bohemia literaria de entonces, vinculándose con escritores y artistas como César Moro, Xavier Abril y Carlos Oquendo de Amat, con quienes comparte el deseo de renovación artística de su época.



Comienza entonces a publicar sus relatos y poemas en diferentes medios de la capital. Sin embargo, su interés sobrepasa el ámbito estrictamente creativo pues, además de escribir algunos artículos de crítica literaria, tuvo entre sus proyectos la revisión y renovación de la crítica literaria en el Perú. Sin duda su muerte prematura truncó el florecimiento de una personalidad excepcional como la de Varallanos, quien fue uno de los escritores de los años veinte que se encontraba más actualizado del acontecer literario (como ejemplo, basta decir que tuvo un contacto permanente con Valéry Larbaud).

Al iniciar nuestra investigación sobre Varallanos hemos constatado que no existen muchos antecedentes de un estudio pormenorizado de la narrativa de vanguardia en el Perú, menos sobre el autor huanuqueño. Las referencias a su obra se encuentran sólo en las historias de la literatura peruana y en antologías del cuento peruano<sup>3</sup>.

---

3

Las principales antologías donde aparecen los relatos de Varallanos son las siguientes: Alberto Escobar, *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas, 1956. Ricardo González Vigil, *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941*. Lima Ediciones Copé, 1990. Jorge Kishimoto Yoshimura (comp.), "Narrativa peruana de vanguardia" en *Documentos de Literatura*, N° 2-3, Lima Abril-Diciembre, 1993.



Esta desatención de la crítica tal vez tenga algunas explicaciones. Una de ellas, como ya ha sido dicho, es que la crítica peruana ha reducido su espacio de reflexión del vanguardismo a las obras poéticas; la otra explicación se debe quizá a la prioridad, a la importancia del contexto social en la perspectiva crítica con que se han asumido nuestros estudios literarios con respecto a la vanguardia.

Ejemplo notorio de ambas posturas es la afirmación de Mirko Lauer de que el vanguardismo peruano de los años veinte fue exclusivamente poético y que la narrativa peruana contemporánea se inicia en los años treinta con el realismo<sup>4</sup>.

Sin duda, lo que Lauer cuestiona no sólo es la existencia de una narrativa de vanguardia en el Perú. En el centro de su negación se encuentra el concepto difuso de lo contemporáneo en literatura. Esta visión lamentablemente ha imperado en nuestros estudios literarios. Por ejemplo, cada vez que se habla o se escribe sobre los inicios de la narrativa contemporánea moderna en

---

<sup>4</sup>

Mirko Lauer, "Máquinas y palabras. La sonrisa internacional hacia 1927" en *Márgenes*, N° 12, Lima noviembre de 1994, pp. 99-122.



el Perú, se suele nombrar a los cuentistas y novelistas que comenzaron a publicar en la década del cincuenta.

Por otra parte, las vagas lecturas que de la narrativa vanguardista se han efectuado inciden casi siempre en el plano de la experimentación formal, vale decir, en la constatación de técnicas narrativas modernas tales como el "monólogo interior" o "corriente de conciencia" -conceptos que además han sido mal manejados por cierto sector de la crítica, confundiéndolos entre sí.

Esto último que puede parecer una exaltación de la narrativa vanguardista arrastra el problema de hacernos creer que una valoración de dicha narrativa tiene que darse sólo en el plano de la experimentación formal, en tanto antecedente de una narrativa posterior (léase la del cincuenta), dejando de lado el contexto cultural -es decir, la relación entre vanguardia y modernidad- en el que se desarrolla la narrativa vanguardista. No se piensa que la experimentación formal, las nuevas maneras de encarar un cuento o una novela, tiene un sustento más allá de las modas literarias, es decir un afán cuestionador de la realidad, tanto de los códigos sociales como del concepto



mismo de realidad.

Creemos, por tanto, que para el cabal entendimiento del vanguardismo es necesario centrarnos en el análisis del discurso así como en la conformación del sujeto representado en dicho discurso. La estética de vanguardia exige una lectura del discurso (entendido como forma o expresión) pues una de sus características fundamentales es resaltar los mecanismos de producción de sentido, con la finalidad de evidenciar la crisis de representación artística. Del mismo modo, el sujeto representado aparece como un sujeto fragmentado, lo que implica tanto un cuestionamiento del sujeto moderno como la apuesta por configurar la idea utópica de su autorrealización.

Para ello proponemos como línea de análisis a la narratología, centrándonos en el nivel del discurso y no en el nivel de la historia, dado que la narrativa de vanguardia muestra una anécdota bastante tenue (a veces carece de ella). Utilizaremos aportes del análisis del discurso sin preocuparnos en discutir aspectos terminológicos o teóricos. Es importante, además, desde nuestra perspectiva, otorgar un peso fundamental al lector



que descodifica el sentido de los textos. Con este último criterio acercamos nuestro análisis del discurso a una dimensión pragmática del texto.

En el primer capítulo veremos el modo en que ha sido recepcionado el vanguardismo en el Perú. Primero acercándonos a la reflexión de José Carlos Mariátegui y luego a perspectivas más cercanas sobre el vanguardismo peruano. Podemos anotar que hemos constatado que el modelo en que se basó la crítica peruana es el que Mariátegui estableció en su momento.

En el capítulo segundo se hace una lectura que muestra la relación de la vanguardia con el discurso de la modernidad desde la perspectiva del concepto de individuo moderno. Desde nuestro punto de vista, el discurso vanguardista no puede ser entendido si no se le relaciona con el discurso moderno, pues sus principales características surgen de la doble relación de afirmación y negación de la modernidad.

En el capítulo tercero se analiza el relato "La muerte de los 21 años" donde el funcionamiento del texto



vanguardista es del todo significativo. Se parte de una exploración de la obra en tanto discurso de vanguardia que cuestiona la tradicional noción de texto. Dicho de otro modo, a partir de la lectura de un texto de vanguardia, se complejiza la noción de texto.

En el capítulo cuarto se lleva a cabo un análisis de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)". En este relato hemos podido constatar el conflicto que subyace a la relación entre vanguardismo e indigenismo, punto hasta el momento no advertido por la crítica peruana. Al mismo tiempo se privilegia el orden del discurso, pues en éste se evidencia la crisis de representación artística.

En el capítulo quinto se compara el texto "Prosa con dolor y a un lado" con los principales postulados surrealistas y se constata la creatividad de Varallanos al transformar dichos postulados a sus propios intereses literarios.

Cabe resaltar que en los diversos relatos de Varallanos hemos podido percibir que el sujeto que se configura es un sujeto escindido, en crisis, aspecto que



le otorga cierta unidad a los textos escogidos para nuestro análisis.

Gracias a José Varallanos, se publicó un texto con el título de *Permanencia* en 1968, que reúne la obra dispersa y hasta entonces inédita de su hermano Adalberto. Sin embargo, hemos podido apreciar que existen problemas de edición, específicamente en lo que se refiere al texto "En Chaulán no hay sagrado (film indio)". Por esta razón, hemos tomado en cuenta otras ediciones para el desarrollo de la presente investigación. Por otra parte, dado que el material bibliográfico de Varallanos es de difícil acceso, hemos creído conveniente presentar un apéndice. Nos hemos tomado la libertad de corregir algunas erratas que se encuentran en las ediciones consultadas. De este modo, más allá de lo específico de nuestra investigación, se abre la tarea futura de una re-edición de su obra.

La obra de Varallanos también abarca el quehacer poético. Nosotros, empero, pensamos que sus poemas no tienen la experimentación y ruptura estética que sí presentan sus relatos, si bien no dejan de tener interés. Quizá el elemento más destacado de sus poemas sea el juego



verbal. Así, un texto como "Juguetería" es un ejercicio que muestra la influencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

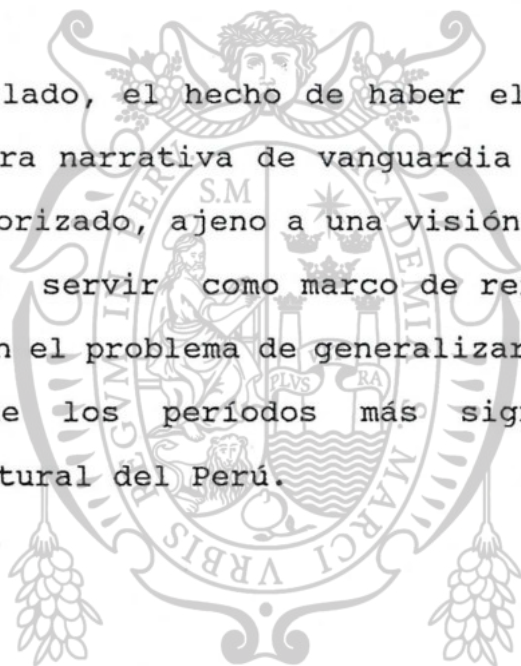
En el caso de la narrativa de Varallanos, el criterio de selección de los tres relatos que analizamos se fundamenta en que son los más radicales con respecto a la representación artística y que manifiestan una visión del mundo que les confiere cierta unidad. De este modo hemos dejado de lado otros textos narrativos y prosas poéticas que bien pueden adscribirse al futurismo, pero sólo en el nivel del contenido, pues incluyen la temática del maquinismo y de la velocidad como parte del mundo moderno. Los textos en donde podemos apreciar lo dicho son: "Un silencio, un auto y usted", "Croquis de la playa", "Larga distancia", "Plaza", "Nocturno ciudadano" y "Nacimiento, vida e itinerario del hombre veloz", textos en los que los tranvías, los autos, los aeroplanos y la velocidad son los elementos resaltantes.

Creemos que una de las tareas de la crítica literaria peruana es ampliar el corpus de sus estudios. Tarea primordial, ya que sólo de esa manera estaríamos en



condiciones de analizar y debatir los distintos sistemas discursivos que componen nuestra tradición literaria. Obviamente no es por el camino de una negación apriorística de dichos discursos donde se puede evaluar dichos sistemas discursivos.

Por otro lado, el hecho de haber elegido a un solo autor de nuestra narrativa de vanguardia apunta hacia un estudio pormenorizado, ajeno a una visión panorámica, que si bien puede servir como marco de reflexión crítica, acarrea también el problema de generalizar en unas cuantas líneas uno de los períodos más significativos del desarrollo cultural del Perú.



## CAPÍTULO I

### LA CRÍTICA PERUANA Y LA VANGUARDIA

#### A. Mariátegui y la vanguardia

Durante los primeros años del siglo XX aparecen en Europa diversas corrientes artísticas que pretenden una renovación tanto a nivel del arte como de la sociedad: son las llamadas vanguardias. Estas corrientes de difícil definición<sup>1</sup> influyen también en la práctica artística del Perú. Durante los años veinte, en plena ebullición vanguardista en nuestro país, fue José Carlos Mariátegui quien con mayor coherencia y compromiso asume la tarea de comprender, divulgar y discutir las corrientes de

1

Un rasgo distintivo es, sin embargo, el siguiente: "Por mi parte, entiendo por movimientos de vanguardia aquellas corrientes, aquellas tendencias que disponen generalmente de un programa bien definido, desde el punto de vista estético, filosófico, incluso político y que de ordinario están organizados en grupos (...)". Miklós Szabolscsi. "La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional" en *Casa de las Américas*, N° 74, La Habana, setiembre-octubre de 1972; p. 5.

vanguardia. La actividad crítica con respecto a la vanguardia literaria asumida por Mariátegui es la que vamos a tratar en el presente subcapítulo.

Lejos de ser solamente un promotor cultural de la vanguardia -como sabemos, la revista *Amauta* que dirigió fue un espacio abierto a todas las corrientes de renovación artística<sup>2</sup>- Mariátegui trata de comprender tanto el proceso literario mundial como el nacional. Para ello propone clasificaciones, por un lado. Por otro lado, sus escritos están atravesados por una serie de conceptos centrales en su práctica crítica: modernidad, nacionalismo, revolución. El fenómeno literario para Mariátegui no puede ser considerado desde puntos de vista extraestéticos<sup>3</sup>, pero al mismo tiempo considera el arte como parte de una dinámica social, suceptible de ser investigado a partir de su

2

Véase Mirla Alcibíades, "Mariátegui, *Amauta*, y la vanguardia literaria" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 15, Lima, 1er semestre de 1982; pp. 123-139. También Estuardo Núñez, "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 5, Lima 1er semestre de 1977; pp. 57-66.

3

José Carlos Mariátegui, "El proceso de la literatura" en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1992), p. 231.

contexto. Por consiguiente, las prácticas culturales son para Mariátegui constitutivas: son elementos esenciales en la propia constitución de un orden social global<sup>4</sup>.

Nuestra hipótesis radica en el siguiente asunto: Mariátegui no entiende a la vanguardia como un fenómeno unitario y aislado de la situación histórica y social de la que surge. Las corrientes literarias de vanguardia se desarrollan primero en el mundo occidental y Mariátegui las entiende como un fenómeno internacional. Al ser asumidas en el Perú, primero tienen un carácter cosmopolita y luego nacional. Lo que en verdad uniría, desde la perspectiva de Mariátegui, a las corrientes de vanguardia es el concepto de revolución, el deseo que los vanguardistas tienen de transformar tanto el arte y la sociedad.

Para poder comprender el arte de vanguardia, Mariátegui une dos términos aparentemente contrapuestos: decadencia y revolución, pero en realidad no son conceptos excluyentes en las vanguardias literarias, sino que más

---

<sup>4</sup> Sobre las prácticas culturales y su relación con la sociedad, véase Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1981.



bien guardan una relación de sucesión:

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte está en crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía (...)

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el orden burgués, preludia y prepara un orden nuevo (...). El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción.<sup>5</sup>

En consecuencia, Mariátegui no desligaba la literatura de la política. Por esta razón trata con mayor amplitud a dos corrientes de vanguardia, que en cierto modo tuvieron activismo político: el surrealismo y el futurismo. Del surrealismo aplaude su vinculación con el movimiento revolucionario marxista: "En vez de lanzar un programa de política surrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la

---

<sup>5</sup>

José Marlos Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia" en *El artista y la época* (Lima, Empresa editora Amauta, 1988), p. 19.

revolución proletaria"<sup>6</sup>. En cambio, de la adhesión del futurismo italiano al fascismo señala que es una desviación<sup>7</sup>, pero al mismo tiempo le da pie para sustentar su idea de que el arte no está desvinculado de la política: "Los futuristas rusos se han adherido al comunismo: los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política?"<sup>8</sup> Cabe anotar que en cuanto a la relación del arte y la revolución, Mariátegui coincide con César Vallejo, pero no en su valoración del surrealismo. Para Vallejo:

(...) Breton y sus amigos, contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables. Del pesimismo y desesperación superrealistas de los primeros momentos (...) se hizo un sistema permanente y estático, un módulo

6

José Carlos Mariátegui. "Balance del surrealismo" en *El artista y la época* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1988), p. 19.

7

José Carlos Mariátegui, "Aspectos viejos y nuevos del futurismo" en *El artista y la época* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1988), p. 47.

8

Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia", pp. 19-20.

académico.<sup>9</sup>

Para Mariátegui, en cambio, son los futuristas italianos los que constituyen "una nueva academia, con su perspectiva, su liturgia y su burocracia. Una academia estruendosa, combativa, traviesa. Pero siempre una academia"<sup>10</sup>

Resulta interesante observar que Mariátegui y Vallejo coinciden en sus evaluaciones de la vanguardia en el sentido de ligarla a la política, como ya hemos anotado, y en sus respectivos rechazos al convertirse en una suerte de grupos destinados a la preceptiva. Pero coinciden sobre todo en su entendimiento de lo que es un arte nuevo. Dice Mariátegui:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética

<sup>9</sup>

César Vallejo, "Autopsia del surrealismo" en Hugo verani (comp.) *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), pp. 196-197.

<sup>10</sup>

José Carlos Mariátegui, "Giovanni Papini" en *El alma matinal* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1985), p. 126.

puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también<sup>11</sup>

Vallejo, por su parte anota:

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados al espíritu y convertidos en sensibilidad (...) Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana.<sup>12</sup>

Además de su carácter político, otra manera de entender el arte de vanguardia se encuentra en el nivel mismo de la representación artística. El problema de la autorreferencialidad, del juego entre la ficción y la

11

Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia", p. 18. Esta misma idea la expresa en otro momento: "Mientras el modernismo de Marinetti se contenta con descubrir, como motivos estéticos, el automóvil, el trasatlántico y el aeroplano, el modernismo de Pirandello consiste en su facultad de registrar las más íntimas corrientes y las más profundas vibraciones de su época". "El caso Pirandello" en *El alma matinal* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1985), p. 120.

12

César Vallejo, "Poesía Nueva" en Hugo Verani (comp.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 190.



realidad, es otro punto tocado por Mariátegui: "Dentro del concepto vigente del arte, la forma es la expresión del contenido. Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y es contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte"<sup>13</sup>

En realidad estas palabras forman parte de una descripción del arte contemporáneo, sin que necesariamente Mariátegui se adscriba a Mellas<sup>14</sup>. Al entender el arte vanguardista europeo como un rechazo de las tradicionales formas de representación, Mariátegui ve la posibilidad de comenzar a entender una nueva realidad a través del arte, que resulta del todo coherente con sus propósitos revolucionarios:

El realismo nos alejaba en la literatura

13

José Carlos Mariátegui, "El expresionismo y el dadaísmo" en *El artista y la época* (Lima, Empresa editora Amauta, 1988), p. 68.

14

Una interpretación caprichosa es la que hace Alfonso Castrillón, quien ve un Mariátegui "formalista" y luego un Mariátegui "indigenista", sacando de su contexto algunas frases del amauta. "José Carlos Mariátegui, crítico de arte" en *Cuadernos de reflexión y crítica*, N° 6, Lima, enero-junio de 1993; pp. 13-39.



de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía [...]

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado: Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil<sup>15</sup>

Por eso, en su búsqueda de comprensión del arte de vanguardia, propone tres categorías para la poesía: la épica revolucionaria, el disparate absoluto y el lirismo puro<sup>16</sup>. De esta última categoría es Rainer Maria Rilke su representante. Los dadaístas son los representantes del disparate absoluto y aunque Mariátegui no ejemplifica lo que entiende verdaderamente por épica revolucionaria, suponemos que Mayakovski es su representante, a quien llama "cantor de la revolución"<sup>17</sup>.

Por otra parte, su concepción de vanguardia está

<sup>15</sup>

José Carlos Mariátegui, "La realidad y la ficción" en *El artista y la época* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1988), pp. 23-24.

<sup>16</sup>

José Carlos Mariátegui, "Rainer María Rilke" en *El artista y la época* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1988), p. 122.

<sup>17</sup>

Loc. cit.



ligada a la modernidad -sin que esta sea equiparable a los objetos creados por la modernización<sup>18</sup>- y a la revolución, que está entendida como la búsqueda de una nueva realidad. Hasta aquí Mariátegui coincide con el movimiento vanguardista internacional. Sin embargo al tratar de situar la vanguardia en el proceso de la literatura peruana, le da un valor de transición hacia la literatura orgánicamente nacional. Este es el segundo concepto de vanguardia para el amauta.

Mariátegui había dividido la literatura peruana en

<sup>18</sup>

Existe, sin embargo, una curiosa incongruencia de Mariátegui. Con respecto al futurismo dice: "Esta poesía sin solemnidad y sin dramaticidad, que aspira a ser un juego, un deporte, no florecerá entre nosotros". "Poetas nuevos y poesía vieja" en *Peruanicemos al Perú* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1986), p. 26. Y en otra parte: "Aquí debemos convencernos sensatamente de que cualquiera de los modernos y prosaicos **buildings** de la ciudad, vale estética y prácticamente más que todos los solares y todas las celosías coloniales". A primera vista parecen palabras extraídas de algún manifiesto futurista, pero en realidad es un reproche contra el hispanismo de José Gálvez: "La 'Lima que se va' no tiene ningún valor serio, ningún perfume poético, aunque Gálvez se esfuerce por demostrarnos, elocuentemente, lo contrario. Lo lamentable no es que esa Lima se vaya, sino que no se haya ido más de prisa". "Pasadismo y futurismo" en *Peruanicemos al Perú*, p. 32.



tres periodos: el colonial, el cosmopolita y el nacional<sup>19</sup>. Esta clasificación la desarrollará más adelante en "El proceso de la literatura", donde entabla una polémica con los hispanistas, especialmente con Riva Agüero. La vanguardia, en un primer momento, está ubicada para Mariátegui en el período cosmopolita. Se entiende que es una ruptura con el pasado colonial, pero el período nacional no se contradice con la vanguardia. Dicho en otras palabras: primero la vanguardia es receptora de las influencias extranjeras (como lo es González Prada, sin ser un vanguardista) y, segundo, forma parte de la dinámica cultural que trata de realizar una idea de nación moderna. Para Mariátegui lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario. Para él la vanguardia, como hemos visto, no está desligada de la revolución, porque gracias a ella se puede entender una nueva realidad.

Pero para esclarecer más exacta y precisamente el carácter nacional de todo vanguardismo, tornemos a nuestra América. Los poetas nuevos de la Argentina constituyen un interesante ejemplo. Todos

---

 19

José Carlos Mariátegui, "¿Cuál es en su concepto la figura literaria más grande que ha tenido el Perú?" en *La novela y la vida* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1987), p. 149.

ellos están nutridos de estética europea (...)

No obstante esta impregnación de cosmopolitismo, no obstante su concepción ecuménica del arte, los mejores de estos poetas vanguardistas siguen siendo los más argentinos. La argentinidad de Girondo, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo.

.....  
 En la literatura peruana, aunque con menos intensidad, advertimos el mismo fenómeno

.....  
 Es más bien una prueba de que, por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos<sup>20</sup>

Vemos de esta manera que la idea de nación que concibe Mariátegui no es estrecha. Tiene sus rasgos propios, pero no está desconectada de Europa, dado que para Mariátegui el Perú contemporáneo se sitúa dentro de la civilización occidental<sup>21</sup>. Por esta razón, Mariátegui critica duramente a quienes poseen una perspectiva nacional envejecida -léase hispanistas- y son incapaces de ver la compleja perspectiva

20

José Carlos Mariátegui, "Vanguardismo y nacionalismo" en *Peruanicemos al Perú* (Lima, Empresa editora Amauta, 1986), pp. 105-107.

21

José Carlos Mariátegui, "Lo nacional y lo exótico" en *Peruanicemos al Perú*, p. 36.



internacional<sup>22</sup>

De esta manera podemos concluir que Mariátegui entiende a las vanguardias europeas desde su propio problema: el rechazo del orden burgués. La vanguardia peruana en cambio acusa de una cuestión propia: está unida en la búsqueda de la conformación de la nacionalidad. La unidad de ambas se encuentra en su idea de revolución: cambiar el orden de las cosas, en concomitancia con su ruptura artística.

#### B. Perspectivas actuales sobre el vanguardismo peruano

La operación de síntesis y explicación llevada a cabo por José Carlos Mariátegui con respecto a la vanguardia peruana, nos muestra que esta última fue entendida desde un punto programático, el cual apuntaba a la realización de lo nacional por encima de su carácter cosmopolita.

Al lado de la evaluación estilística, textual de una

<sup>22</sup>

José Carlos Mariátegui, "Nacionalismo e internacionalismo" en *El alma matinal* (Lima, Empresa Editora Amauta, 1985), pp. 59-60.



obra vanguardista, la reflexión sobre su función social es un rasgo central de toda vanguardia<sup>23</sup>. La conexión de la literatura con lo social significaba para Mariátegui una transformación de la realidad mediante la revolución.

Luis Monguió ha demostrado que incluso la actividad política era un espíritu de la época, de la década de los veinte. Comentando los contenidos de las fugaces pero intensas revistas vanguardistas indica que, al margen de sus postulados estéticos, presentan proyectos sociales y políticos<sup>24</sup>.

Sin embargo, la función social de la literatura o, con otras palabras, su vinculación con la praxis vital, era para los vanguardistas europeos un corolario de su voluntad de abolir la autonomía estética. Esto era posible porque en Europa la institución arte estaba completamente formada hacia finales del siglo XVIII<sup>25</sup>.

23

Aleksandar Flaker, "Sobre el concepto de vanguardia" en *Criterios* N° 5-12, I.1983 - XII.1984.

24

Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), pp. 78-82.

25

"Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este



La institucionalización de la literatura está ligada necesariamente al proceso de modernización de occidente, es uno de sus rasgos constitutivos. Pero este proceso de modernización no se había llevado resueltamente ni en el Perú ni en Latinoamérica. La vanguardia en esta parte del mundo aparece como un conflicto entre tradición y modernidad o, para ser más precisos, entre hispanismo y vanguardismo. Fue precisamente José Carlos Mariátegui quien lleva a cabo la tarea de reflexionar sobre esta inflexión entre el desarrollo histórico de la sociedad peruana y sus manifestaciones culturales de marcado acento cosmopolita. También por esta razón, Mariátegui no puede desvincular la problemática de lo nacional en el Perú, un tema absolutamente resuelto en Europa, pero que aquí aparece como una discontinuidad en relación con la modernidad<sup>26</sup>.

---

juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra. La coincidencia entre institución y contenido de la obra era el motivo lógicamente aparecido de la posibilidad de cuestionamiento vanguardista del arte". Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Ediciones Península, 1987), p.103.

26

"Considero que este espacio tenso, de continuidades y discontinuidades (...) es uno de los aspectos más caracterizadores de los movimientos innovadores en las literaturas hispánicas y latinoamericanas. De tal manera que la avalancha y la efectiva tarea rupturista de nuestras vanguardias se acompasa con una necesidad interna de nuestros sistemas literarios: la de ingresar en un contexto



Sin embargo, ¿cuáles son las perspectivas actuales que tenemos sobre el vanguardismo peruano? Cerca de setenta años después sabemos que el proyecto mariateguiano no ha sido factible. Si, como hemos anotado, la vanguardia es imposible de entender sin su base programática ¿debemos suponer entonces que fue sólo una pátina? Al parecer esta es la opinión de Mirko Lauer:

En el Perú el vanguardismo poético fue un aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba. No alcanzó a ser propiamente un debate o un programa: su poca duración lo condenó a ser una novedad, un lugar de tránsito, un punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana<sup>27</sup>.

Según Lauer el vanguardismo peruano tuvo marcadas limitaciones para llevar a cabo su proyecto, no sólo

---

de ritmo frenético de modernización social y económica, e incorporarse a un espacio cultural internacional y, junto a ello mantener una tarea constructiva de afirmación, de identidad y de ligazón con la tradición, donde el decimonónico concepto de nacionalidad debe reacomodarse y variar sus significaciones". Sonia Mattalía, "Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del 20 en Latinoamérica y España" en *Cuadernos hispanoamericanos* N° 500, Madrid, febrero de 1992; pp. 210-211.

<sup>27</sup>

Mirko Lauer, "La poesía vanguardista en el Perú" en *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 15. Lima, 1er semestre de 1982; p. 77.



político, sino estético, puesto que advierte un desencuentro entre palabra e imagen, es decir entre el tenue proceso de modernización -que en realidad presenta sus manifestaciones exteriores en los objetos de modernidad (autos, aeroplanos, etc.)- y su plasmación en el texto artístico<sup>28</sup>.

Esta perspectiva sin duda apunta a reflexionar, una vez más, sobre la autenticidad de la vanguardia. ¿Era coherente el canto a los aeroplanos y a los rascacielos? ¿La pulsión poética no estaba en desacuerdo con la realidad circundante y sobre todo con las ideas, con la nueva percepción del tiempo y del espacio que efectivamente se había dado en Europa?

Toda la reflexión de Lauer indica que el vanguardismo peruano limitó sus acciones a una sola línea poética: el

---

28

"Hubo desencuentros entre palabra e imagen, entre máquina y pre-capitalismo, entre organización de la imaginación y organización de la sociedad, y esos fueron los rasgos centrales del vanguardismo, y los que le prestan interés dentro del debate actual sobre la modernidad y la posmodernidad. El vanguardismo puede hoy ser leído como un primer síntoma de la desencontrada relación peruana con la modernidad en el s. XX, una forma de relación que en lo básico no se ha alterado". Mirko Lauer, "Máquinas y palabras. La sonrisa intencional hacia 1927" en *Márgenes*, N° 12, Lima, noviembre de 1994; p. 100.



futurismo. Lauer se ocupa solamente de un movimiento, una sola tendencia de vanguardia. Ciertamente es que el futurismo tuvo un importante lugar de recepción en el vanguardismo peruano. Pero no fue exclusivo ni excluyente. El surrealismo, por ejemplo, fue otro de los "ismos" que mayor repercusión tuvo en la poesía peruana de esos años<sup>29</sup>.

Ahora bien, si el vanguardismo peruano fue, dada sus condiciones sociales y económicas, diferente del europeo, comparte con este sin embargo un rasgo sobresaliente: la reflexión sobre el lenguaje mismo.

Este elemento, que es también importante, sino central para ya no sólo la comprensión del vanguardismo sino también para el debate sobre modernidad/posmodernidad, en nuestra opinión, fue dejado de lado por la mayor parte crítica en el Perú. Que las múltiples historias de la literatura peruana nos hablen de renovación de los estilos o de tendencias retóricas impulsadas por los movimientos de vanguardia, de técnicas poéticas o narrativas, no nos

---

<sup>29</sup>

Y como ha anotado Monguió, incluso las varias tendencias que se dieron en el vanguardismo peruano, recogidas de sus pares europeos, son muchas veces complementarias unas de otras, unas veces divergentes y hasta contradictorias. Monguió, Op. cit., p. 59.



esclarecen nada sobre el verdadero origen y la verdadera intencionalidad de esas novedades compositivas. No nos dicen que el cuestionamiento del lenguaje, bajo la forma visible de la experimentación, es, en el fondo, un cuestionamiento sobre la realidad.

Es Antonio Cornejo Polar quien no ha descuidado este asunto. En su último libro, *Escribir en el aire*, reflexiona sobre el sujeto, el discurso y la representación de las literaturas andinas. Precisamente apuntando a los problemas de representación artística en la vanguardia, parte de la constatación de que había una norma institucionalizada, el modernismo. No descuida Cornejo en señalar que en el área andina la institucionalidad es débil "y por consiguiente su enfrentamiento con ella menos visible"<sup>30</sup>. En todo caso, los nuevos sujetos productores<sup>31</sup> percibieron perfectamente que el lenguaje modernista estaba cargado de retórica y su

---

<sup>30</sup>

Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire* (Lima, Editorial Horizonte, 1994), p. 161.

<sup>31</sup>

Sobre la irrupción de nuevos sujetos productores y su actividad en conjunto, se puede consultar: Esther Castañeda Vielakamen. *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima, CEP, 1989. Un trabajo más reciente es el de Yazmín López Lenci. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte, 1999.



cometido fue precisamenete deslitteraturizar el lenguaje, ir contra las convenciones lingüístico-literarias.

Cornejo analiza dos textos, uno vanguardista, "Un hombre muerto a puntapiés" del ecuatoriano Pedro Palacio, y otro indigenista, del también ecuatoriano Jorge Icaza, *Huasipungo*. En ambos ve la irrupción de la oralidad, que los enfrenta directamente a la norma literaria de entonces: el modernismo. Pero, sobre todo, son ejemplos de las nuevas operaciones lingüísticas en el espacio literario latinoamericano, una vez concluida la hegemonía del modernismo. Si bien es cierto que tienen fuertes diferencias, para Cornejo ambas tendencias implican la afirmación del vínculo entre la literatura y la realidad. Entonces, a partir de esta relación entre la literatura y la realidad, Cornejo engloba tanto al indigenismo como a una parte de la vanguardia, como una sola gran tendencia. Sus oponentes más claros son la poesía y los relatos autorreferenciales de los vanguardistas más radicales<sup>32</sup>.

En el caso específico de autores peruanos, Cornejo vuelca sus reflexiones sobre César vallejo. Si el orden

---

<sup>32</sup>

Cornejo Polar, Op. cit., pp. 172-173.



referencial era a todas luces arcaico, Vallejo percibe que no podía transitar por ningún ismo de moda, empleando más bien un lenguaje nuevo pero que no "esquiva, sino explícita, situaciones elementales y las articula en términos de una trascendencia concreta"<sup>33</sup> extrayendo de todo ello una modernidad asombrosa.

Anteriormente, Cornejo había reflexionado sobre la construcción de la modernidad en el Perú en los primeros años de este siglo<sup>34</sup>, continuando y reelaborando creativamente las ideas de José Carlos Mariátegui. Desde entonces, Cornejo advierte que existe una vanguardia ligada al proceso de modernización e identidad nacional.

Desde esta perspectiva, la clasificación de la vanguardia se bifurca: existe una vanguardia ligada al proceso de nuestra literatura, a la conformación de una identidad, a esa "otra" modernidad, como la denomina Cornejo. La otra es cosmopolita (Mariátegui), autorreferencial (Cornejo), un tránsito (Lauer). Esta

---

<sup>33</sup>

Ibid, p. 167.

<sup>34</sup>

Antonio Cornejo Polar. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.



última tendencia quedaría excluida de la reflexión crítica sobre el proceso de nuestra literatura. De hecho, la idea que permanece en la crítica peruana es leer a la vanguardia más radical (es decir, aquella que tiene una firme influencia de los "ismos" de moda) como una imitación sin sentido o por lo menos carente de perspectiva nacional.

Nosotros creemos, sin embargo, que el análisis textual de, por lo menos, uno de ellos nos ofrece dificultades para encontrar una obra de pura imitación. Por más que el modelo sea el surrealismo, el futurismo o cualquier otra tendencia de vanguardia, existe una diferencia que tiene que ver con la recepción efectuada por los lectores. La vanguardia peruana, despojada del impulso de su par europea (su relación conflictiva con la institución arte) adaptó sus postulados, su creación estética y sus contenidos al panorama ideológico peruano, al horizonte de expectativas de sus lectores. Y no sólo lo hizo ligándose al proyecto de una modernidad propia inspirada por Mariátegui y realizada concretamente por César Vallejo, sino también entrando en conflicto con las mismas tendencias de vanguardia que se propuso "imitar". Es precisamente este conflicto el que queremos analizar en el caso específico



de un narrador vanguardista peruano: Adalberto Varallanos.

Varallanos presenta en su dispersa obra una aparente afinidad con los programas estéticos impulsados por las vanguardias europeas. En sus relatos son visibles la desestructuración sintáctica, el uso de técnicas narrativas modernas, su vínculo con el surrealismo. Sin embargo, también es posible advertir la presencia de la problemática de la identidad individual y su ligazón con los discursos en torno a la sociedad peruana ("La muerte de los 21 años"), así como la problemática de la representación de indio ("En Chaulán no hay sagrado"), que nos llevaría a pensar en una especie de hibridez entre vanguardia e indigenismo.

Nosotros pensamos que la presencia de estos elementos lo alejan de la idea de ser un autor que se dedicó a la imitación de los nuevos modelos estéticos que aparecen durante los años veinte, pero al mismo tiempo creemos que en su obra existe un conflicto entre el discurso vanguardista y el contexto cultural en que se desarrolla la obra de Varallanos. Este conflicto muestra una discontinuidad y una heterogeneidad. Discontinuidad, porque



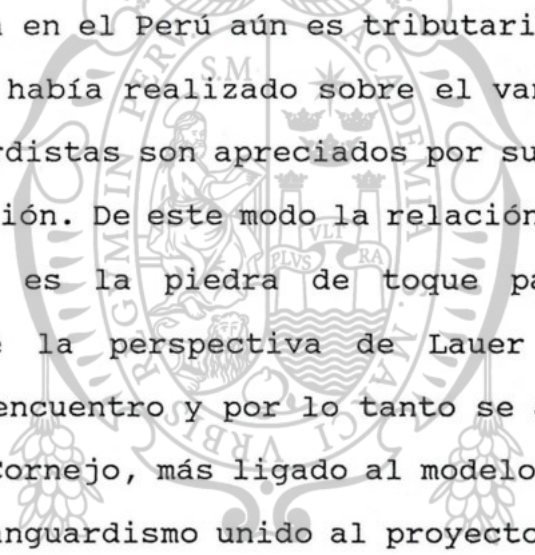
el discurso vanguardista sólo es posible entenderlo desde el marco de la modernidad, una modernidad que no se había realizado en la hora de las vanguardias históricas. Heterogeneidad, porque el acercamiento al vanguardismo es múltiple (un autor como Varallanos transita por el futurismo y el surrealismo, y emplea diversas técnicas del relato), pero heterogeneidad también porque su acercamiento al indigenismo revela el conflicto entre el espacio referencial andino, el discurso vanguardista y el receptor, exógenos a dicho espacio referencial.

Proponemos que ese conflicto sólo podemos leerlo acercándonos al discurso vanguardista: es en el texto donde vamos a encontrar el sentido conflictivo de que hablamos. El análisis textual nos revela la resemantización o adaptación de los postulados estéticos de la vanguardia en los relatos de Varallanos. Sin embargo, se hace necesario entender la problemática del discurso vanguardista y su relación con la modernidad; por eso en el siguiente capítulo nos enfocaremos a desarrollar este punto.



## CAPÍTULO II

### PROPUESTA DE LECTURA



La crítica en el Perú aún es tributaria de la lectura que Mariátegui había realizado sobre el vanguardismo. Los autores vanguardistas son apreciados por su ligazón con el proyecto de nación. De este modo la relación entre contexto social y obra es la piedra de toque para la crítica peruana. Desde la perspectiva de Lauer esta relación implica un desencuentro y por lo tanto se anula cualquier otra lectura. Cornejo, más ligado al modelo mariáteguiano, encuentra un vanguardismo unido al proyecto nacional, pero parece sancionar desfavorablemente a todas aquellas obras en las que no encuentra una vinculación con el contexto social, al que denomina realidad.

Desde nuestra perspectiva, la lectura del vanguardismo peruano debe encontrar otras vías. Así, es tarea para la crítica peruana ofrecer elementos de análisis para



comprender el proceso del vanguardismo, en su aspecto contextual, en su profunda (¿e insalvable?) relación con la modernidad y en su marcada dificultad para comprender que, en mucho de sus manifestaciones textuales, existe una poética implícita: aquella que nos habla de la reflexión del lenguaje en su relación con la realidad.

En efecto, la reflexión sobre el vanguardismo no debe establecerse sólo en la relación obra-contexto social. Nosotros entendemos que se debe hacer una lectura desde el discurso vanguardista, asumiendo sus particularidades, sus principios organizativos. Es en el nivel del discurso donde podemos apreciar la significación de los textos y su relación con el contexto.

Precisamente el discurso vanguardista tiene como fundamento la autorreferencialidad, aspecto que nos lleva directamente a plantearnos la relación entre la realidad y el discurso. El otro elemento que es importante es la configuración de un sujeto disperso. Bajo estos elementos, pensamos que el análisis de las obras de vanguardia nos dará un alcance diferente de las lecturas que hasta el momento se han venido realizando.



### A. Modernidad y discurso vanguardista

Uno de los problemas centrales que subyace a la reflexión sobre el vanguardismo es su relación con la modernidad. El vanguardismo no sólo es un discurso moderno porque nace en el seno de la modernidad sino que lo es fundamentalmente porque es un discurso que implica una crítica al mundo moderno. Uno de los pilares de la modernidad es su discurso crítico; la literatura moderna, entonces, se instaura como una literatura crítica, cuestionadora de la modernidad y cuestionadora de sí misma.

Es por esta razón que Octavio Paz ve en *Los hijos del limo* una continuidad entre el movimiento romántico y el vanguardismo. El romanticismo inauguró una tradición: aquella que se niega a sí misma, para continuarse. En esta tradición, que Paz denomina tradición de la ruptura, el vanguardismo es la gran ruptura y con ella culmina la tradición de la ruptura<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>

Octavio Paz, *Los hijos del limo/Vuelta* (Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985), p. 88.



Paz observa una paradoja en el concepto de literatura moderna porque en mucho de sus manifestaciones identifica una negación o rechazo al mundo moderno. El poeta mexicano intenta demostrar este punto fundamentalmente en la circularidad de los poemas modernos, que representan el tiempo cíclico opuesto a la idea de tiempo de los modernos, que es un tiempo lineal. Asimismo, la negación de la racionalidad del mundo moderno por parte de la literatura moderna alimenta el aspecto paradójal en la relación entre la literatura y el mundo moderno.

Paz, como ha sido dicho, identifica la modernidad con la racionalidad que afecta el orden histórico. El tiempo lineal es un tiempo histórico indesligable de la noción de progreso y desde esa perspectiva el sujeto o agente de la modernidad es la especie, no el individuo<sup>2</sup>.

Ahora bien, la idea de modernidad se asocia con la de racionalización. Pero cabe observar que esta asociación sólo se lleva a cabo en un momento de la modernidad, cuando alcanza sus mayores conquistas en el plano científico y tecnológico, es decir, en un arco que cubre el siglo XVIII

---

<sup>2</sup>

Ibid., p. 31.



hasta nuestros días. De este modo, es usual que entendamos la modernidad como un tiempo progresivo guiado por la razón. La razón, en última instancia, se convierte en el agente fundamental de la modernidad junto con la necesidad histórica que preparaba el triunfo mismo de la razón<sup>3</sup>.

Es cierto que las prácticas sociales y las experiencias históricas reales no responden automáticamente a este predominio de la razón, pero ella en tanto idea constituye un modelo y una ideología de la modernización sumamente importantes<sup>4</sup>.

Sin embargo, identificar la modernidad con la razón instrumental (desde la perspectiva del progreso tecnológico, se puede también denominar civilización técnica al mundo moderno porque emplea un conjunto de medios técnicos, herramientas, máquinas y procedimientos) no nos da una idea completa de modernidad, pues oculta su otra mitad: "el surgimiento del sujeto humano como libertad

---

<sup>3</sup> Alain Touraine, *Crítica de la modernidad* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 18.

<sup>4</sup> Ibid., p. 19.



y como creación"<sup>5</sup>. En efecto, la modernidad debe ser evaluada también junto al concepto de individuo moderno.

A través de un largo proceso de maduración cultural, la elaboración del individuo moderno se logra en el renacimiento<sup>6</sup>. Cabe aclarar que entendemos individuo en tanto concepto y no como un caso particular de la especie o un ente concreto indivisible<sup>7</sup>. El individuo moderno sustituye el finalismo religioso de las sociedades tradicionales, deja de lado la idea de estar sometido a fuerzas impersonales o a un destino prefijado en el que no tiene capacidad de influencia<sup>8</sup>. Los elementos esenciales del individuo moderno son los siguientes: 1) autonomía, 2) racionalidad, 3) voluntad y 4) autocreación.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 205.

<sup>6</sup> Juan Abugattás, "Marco conceptual de la ciencia y la tecnología" en *Alma mater*, N° 1, Lima, abril de 1992; p. 1.

<sup>7</sup> Juan Camacho *Individuo y técnica en el mundo contemporáneo* (Lima, Amaru editores, 1986), pp. 26 ss.

<sup>8</sup> Touraine, Op. cit., pp. 204-205.



La racionalidad es una facultad clave para el individuo moderno porque le otorga autonomía o independencia. Así, se constituye en un sujeto de conocimiento, la "verdad" se descubre en un proceso de reconstrucción de la realidad. La naturaleza, ese espacio encantado de la antigüedad, también es percibida por el individuo moderno como un espacio autónomo y por lo tanto pasible de ser sometida.

De este modo la racionalidad se convierte en un instrumento del individuo y le otorga autonomía. La razón para el individuo moderno es entonces aquella que es capaz de orientar la acción hacia la satisfacción de las necesidades. Esto es, pues, la voluntad de satisfacer los deseos, que puede ser visto como egoísmo: "El egoísmo de los modernos consiste (...) en la creencia de que los individuos están motivados por sus pasiones y apetitos (...)".<sup>9</sup> De aquí se desprende la unidad entre el concepto de individuo y la tecnología del mundo moderno, pues esta última es la herramienta que posee el individuo para transformar el mundo y satisfacer sus necesidades.

---

<sup>9</sup> Abugattás, Op. cit., p. 15.



En un primer momento de conformación de los elementos de la modernidad el individuo ocupaba entonces el papel central. Pero en el proceso de la modernidad, como hemos señalado, este rol protagónico lo obtiene la razón, que se "emancipa" del propio individuo<sup>10</sup>. Entonces la modernidad pasa a definirse en términos de relación entre saber científico, desarrollo tecnológico y progreso de la humanidad: "Para que esto sea posible, el reconocimiento de la acción transformadora de la técnica y de su relación con la 'nueva ciencia' habrá de fusionarse con el sentido de la historia como 'progreso' (...)"<sup>11</sup>

Esta identificación de la modernidad basada en la relación entre tecnología y futuro (el progreso está en el

---

<sup>10</sup>

"En este universo, la tecnología también provee la gran racionalización para la falta de libertad del hombre y demuestra la imposibilidad 'técnica' de ser autónomo, de determinar la propia vida. Porque esta falta de libertad no aparece ni como irracional ni como política, sino más bien como una sumisión al aparato técnico que aumenta las comodidades de la vida y aumenta la productividad del trabajo. La racionalidad tecnológica protege así, antes que niega, la legitimidad de la dominación y el horizonte instrumentalista de la razón se abre a una sociedad racionalmente totalitaria". Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (México, Origen/Planeta, 1985), p. 186.

<sup>11</sup>

Pietro Rossi, "Tecnología y mitos del futuro" en Manuel Cruz (ed.) *Individuo, modernidad, historia* (Madrid, Editorial Tecnos, 1993), p. 161.

futuro) deja de lado la autocreación del individuo moderno. Es necesario entonces observar la relación entre el discurso vanguardista y la modernidad, en sus dos aspectos (indesligables): modernidad entendida en términos de racionalidad instrumental, cuya cara visible es el universo tecnológico, y modernidad en tanto surgimiento del concepto de individuo.

Sin duda la corriente de vanguardia que hizo eco del universo tecnológico fue el futurismo, fundamentalmente el futurismo italiano. Por ejemplo Marinetti ve a la máquina como un objeto de contemplación estética. Culturalmente simboliza su ánimo de ruptura con el pasado<sup>12</sup>, pues la máquina no sólo es un objeto de los tiempos nuevos, sino que expresa la velocidad, el movimiento del mundo moderno. Desde esta perspectiva se ha entendido al futurismo, pero cabe recordar que esta corriente de vanguardia, sin duda llevada por su fascinación por la velocidad, fue la que inició la técnica o la noción de simultaneísmo<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>

Vicente Sánchez-Biosca, "Vanguardia y maquinismo" en *Eutopías*, N° 2-3, Minneapolis-Valencia, primavera-otoño de 1986; p. 143.

<sup>13</sup>

Paz, Op. cit., p. 103.



Sin embargo, la idea de vanguardia quedaría incompleta si sólo relacionamos el concepto de modernidad con maquinización. El discurso vanguardista es una respuesta crítica al mundo moderno. Su crítica y nexos fundamentales con la modernidad se encuentran implícitos en su discurso. Dicho de otra manera, el discurso vanguardista, fragmentario, antirreferencial, tiene una explicación si lo confrontamos con la modernidad. Si la modernidad conlleva la idea de racionalidad instrumental donde el individuo moderno pasa a segundo plano, entonces la actitud crítica de la vanguardia consiste en establecer un discurso que por su carácter fragmentario revela la posibilidad de comprender la realidad de una manera diferente a la de la modernidad. Los nombres pueden variar: surrealismo, futurismo, cubismo; pero su principio constructivo es el mismo, pues está basado en la fragmentación del discurso. Así, las técnicas con las que opera el vanguardista no sólo significan la búsqueda de la novedad (esta es una característica de la literatura moderna en general) sino la búsqueda de la novedad como crítica radical del discurso moderno. Por otra parte la fragmentación del discurso está ligada a la fragmentación del sujeto. Esta fragmentación significa dos cosas: primero, la crítica a la racionalidad



instrumental que necesita de un sujeto completo, de conciencia conclusa; segundo, la recuperación del individuo moderno entendido desde el punto de vista de su autorrealización, pues el sujeto fragmentado no es un sujeto "quebrado", incompleto, sino que representa el proceso de constitución del sujeto, lejos de la idea de sujeto constituido.

### **B. Características del discurso vanguardista**

Podemos ahora enumerar las principales características del discurso vanguardista:

1. Liberación de la imaginación y el apego a lo nuevo.
2. Ruptura de las fronteras genéricas.
3. Escritura digresiva y metanarrativa que anula el concepto de obra orgánica y el carácter documental del relato tradicional, con el fin de acentuar la índole ficticia de lo literario.



4. Desarrollo de tramas argumentales que transgreden lo anecdótico.
5. Naturaleza ficticia e inventiva de la escritura, decostrucción de la capacidad mimética del lenguaje para representar la realidad. El fundamento es la invención.
6. Voluntad de subrayar los mecanismos productivos de sentido.
7. Fragmentación y disolución de la identidad: proceso de disolución del estatuto del personaje.
8. La utopía en tanto búsqueda de un horizonte alternativo al mundo moderno.

La inclinación por la novedad en el discurso vanguardista está ligada a la idea de ruptura de las fronteras que separan los géneros literarios. Así se confunden la narración y el lirismo. Dicho de otro modo, los poemas dejan de ser exclamativos, signados por el aspecto sonoro de la palabra y pueden eventualmente ser narrativos. A la inversa, los relatos tienen un alto



contenido lírico. De esta manera, la ruptura de los géneros literarios como sistemas fijos y clasificables implica el rechazo de la literatura canónica; por eso se puede afirmar que la vanguardia tiene un carácter deliberadamente antiliterario. Este carácter antiliterario se sustenta, al mismo tiempo, en un lenguaje oral y en una naturalidad coloquial.

El intercambio genérico explicita la voluntad por anular el concepto de obra orgánica y el carácter documental del relato tradicional. La obra orgánica es aquella en que las diferentes partes de la obra están subordinadas al todo. Pero la obra de vanguardia mediante una escritura digresiva y metanarrativa anula tanto el concepto de obra orgánica y el carácter documental del relato. Por metanarración se entiende la autorreflexión de los materiales compositivos y poseer la conciencia lingüística de la realidad, es decir es la idea de que la realidad es, por sobre todo, una construcción lingüística. De este modo se evidencia que la escritura tiene una naturaleza ficticia. En este sentido hay una crisis del contrato mimético anterior a la experiencia estética de la vanguardia. Esto explica también por qué el molde de los



géneros literarios es trasvasado: los géneros no son sistemas naturales de percepción de la realidad, sino construcciones lingüísticas arbitrarias y, por lo mismo, pueden ser abolidos.

Y luego, la conciencia lingüística de la realidad va más allá del problema de los géneros literarios: actúa sobre el texto mismo. En tanto creación de la realidad, el discurso no es transparente. Por eso, en el discurso de vanguardia se enfatiza los mecanismos productivos de sentido, de modo tal que la crisis de las convenciones representativas, que se denomina autorreferencialidad, se convierte en material de la obra.

Ahora bien, si el texto vanguardista resalta la construcción del sentido, resalta también el proceso en que se construye el sujeto del enunciado textual. Así, la fragmentación del sujeto es, por un lado, disolución de la identidad entendida como parte de un sujeto plenamente constituido; por otro lado, implica observar al sujeto en proceso de constitución, lo cual significa una recuperación de la idea de autorrealización o creación del individuo moderno. Este proceso de constitución se ve reflejado en



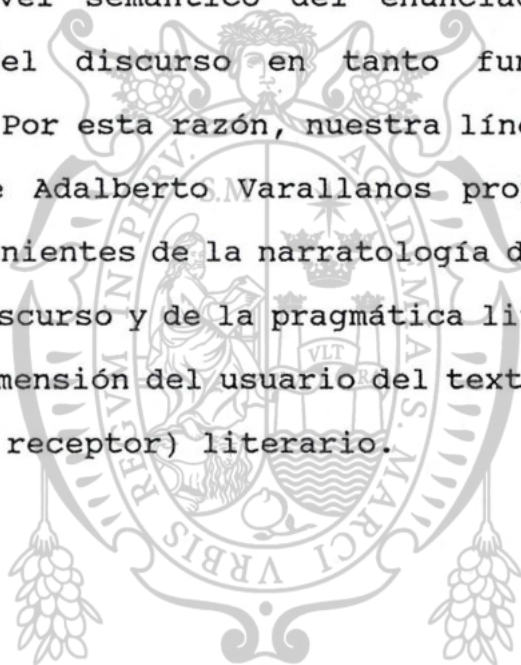
la autoconciencia del personaje. Para esto, el autor vanguardista se vale de las técnicas del monólogo interior o corriente de conciencia: la narración se vuelca sobre la conciencia del personaje y en ese sentido su perspectiva es la de un subjetivismo sin límites.

Por último el concepto de utopía está ligado a esta forma de entender el sujeto. Búsqueda de creación, pero también búsqueda de una concepción múltiple del tiempo. Para el discurso moderno la utopía consiste en el desarrollo que debe realizarse en el futuro, de suerte que el tiempo utópico se encuentra en el futuro, bajo la concepción de que el tiempo es lineal y progresivo. El discurso vanguardista, frente a esta visión, opone la sensación de celeridad -para ello se vale de diversas técnicas, como el montaje o el simultaneísmo. El pasado es actualizado y vivido como presente y desaparece la oposición entre ambos, con lo cual se amplía la percepción de la realidad, que no es fija, sino dinámica.

Es necesario aclarar también que, por las características anotadas, la comprensión de las obras de vanguardia resalta el papel del lector. El carácter



ficcional enfatizado por el discurso de vanguardia necesita un lector ideal que entienda la estructura de las obras vanguardistas, que se fije en la composición de dichas obras, porque el sentido del texto de vanguardia no sólo está en el nivel semántico del enunciado, sino en la articulación del discurso en tanto fundamento de la significación. Por esta razón, nuestra línea de lectura de los relatos de Adalberto Varallanos propone el uso de conceptos provenientes de la narratología desde el lado del análisis del discurso y de la pragmática literaria que toma en cuenta la dimensión del usuario del texto (que puede ser el emisor o el receptor) literario.



### CAPÍTULO III

#### ANÁLISIS DE "LA MUERTE DE LOS 21 AÑOS"

##### A. "La muerte de los 21 años" como texto

La primera pregunta que un lector de una obra literaria se formula y al mismo tiempo responde es: ¿qué es lo que dice esta obra? Es decir, ¿qué es lo que significa?

Hay obras que pueden tener una construcción sintáctica "normal", que aparentemente le daría al lector ciertas pistas para que pueda entender la obra. Otras, como en el caso de las obras de vanguardia, llenas de sintaxis trastocadas, no ayudan a una fácil comprensión de la mismas.

Si sólo nos centramos en la estructura lingüística del



texto literario, podemos creer que las palabras sólo tienen la cualidad proposicional de referir, de expresar aserciones y de significar. Bajo este criterio podemos echar una primera mirada a "La muerte de los 21 años"<sup>1</sup> de Adalberto Varallanos. Empecemos entonces a leer.

Las primeras palabras dicen: "ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Todos los silencios van a dar la vuelta. Cuidado" (p. 53). Sabemos lo que es una esquina. Pero ¿qué esquina? La expresión "Ángulo de lo ciudadano" y las sucesivas frases, no nos refieren a ninguna esquina específica. Tampoco podemos decir que expresan aserciones. Y menos aún, ciñéndonos a este criterio sintáctico, podemos llegar a saber lo que significan.

La primera lectura, que indudablemente es un experimento que consiste en llevar al absurdo la idea de que los textos representan directamente a los objetos, resulta evidentemente fallida. La causa es que sólo nos hemos aproximado al texto en tanto acto locutivo que debería estar "ordenado con el sistema fonológico y la

---

<sup>1</sup>

Para el análisis de "La muerte de los 21" años utilizamos el libro *Permanencia*. Buenos Aires, Ediciones Andimar, 1968.



gramática de una lengua particular, y que además son portadores de algún sentido en relación con las reglas semánticas y pragmáticas de esa lengua"<sup>2</sup>.

Este orden textual apela a un lector condicionado por la idea de que un relato debe referir. Dicho de otro modo, la condición de que un relato representa aspectos de la realidad pertenece a una estética realista que, precisamente, el vanguardista trata de destruir.

Por eso, desde esta óptica, "La muerte de los 21 años" parece presentar un ensamblaje de frases sin relación las unas con las otras. Pero si definimos este relato como texto, podemos llegar a rastrear el sentido del mismo.

Los textos son el lugar donde el sentido se produce, no en lo que los signos representan, sino en lo que los signos hacen o realizan (acto ilocutivo)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>

Richard Ohmann, "Los actos de habla y la definición de la literatura" en José Antonio Mayoral (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria* (Madrid, Arco-Libros, 1987), p. 23.

<sup>3</sup>

Jorge Lozano y otros, *Análisis del discurso* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1982), p. 16.

Hay dos conceptos fundamentales que caracterizan la noción de texto y que nos parecen útiles para nuestro propósito, que no es otro que el de comprender este relato:

1) Coherencia: entraña elementos de conexión, de entramado entre las partes de un texto.

2) Competencia textual: capacidad del lector de recibir como coherente el texto que en principio no pareciera serlo.

Existen, sin embargo, dos tipos de coherencia. Una coherencia lineal (que se refiere a los niveles léxicos de superficie) y una coherencia global (que se refiere a los niveles de estructura profunda)

En el nivel superficial de "La muerte de los 21 años" observamos alternadamente 1) descripciones objetivas y 2) locuciones directas.

De esta manera podemos observar que estamos frente a una suma de frases o fragmentos unidos que, en este nivel de estructura de superficie, se nos presenta como un texto



incoherente, dado que la conectividad y las relaciones causales son tenues o inexistentes. Las frases "deberían" estar ordenadas en secuencias (causalidad).

Debemos pues -dado que estamos frente a una obra literaria- suponer que la coherencia la encontramos en la estructura profunda del texto.

Para Van Dijk la estructura profunda (macroestructura) es la estructura abstracta subyacente o forma lógica de un texto<sup>4</sup>. Al mismo tiempo señala que la coherencia global la asigna el lector, es decir la coherencia pertenece a la comprensión y a la interpretación que el lector hace del texto.

Así pues, el lector realiza dos operaciones fundamentales: 1) recupera la información semántica que el texto posee (señala el tópico del discurso) y también 2) introduce elementos de lectura que él mismo posee, lo que

---

<sup>4</sup> Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1986), pp. 43-48. Señala además que el concepto de macroestructura "nos permite dar cuenta del contenido global del discurso"; por eso, las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de "tema" o "asunto"



significa que tiene un marco de referencia o como dice Eco, una hipercodificación (competencia intertextual)<sup>5</sup>.

La competencia intertextual permite enmarcar los textos, definir los marcos dentro de los cuales se puede observar o atribuir coherencia antes de detectar la coherencia textual, es decir, antes de establecer un significado.

De esta manera establecemos el marco de "La muerte de los 21 años" como discurso vanguardista. La sucesión de enunciados inconexos ("fragmentados") que al principio era lo único que observábamos en este relato, adquieren coherencia en tanto elemento del marco discurso vanguardista.

Según Peter Bürger la estética vanguardista reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido, dando a entender de esta manera que su estética está compuesta con

---

<sup>5</sup>

Umberto Eco, *Lector in fabula* (Barcelona, Editorial Lumen, 1981), p. 120.



fragmentos de realidad<sup>6</sup>.

Podemos decir que estos fragmentos son palabras en la mente de un personaje (locuciones directas e indirectas) que dan referencias sobre su vida escolar, un amor, partes de la historia del Perú, etc.

También existe una cooperación entre texto y lector. Dicha cooperación se realiza por estrategias discursivas que el relato posee. Nos referimos al principio de construcción, es decir, a la permanencia recurrente a lo largo del discurso de elementos similares o compatibles. Es lo que Greimas ha definido como isotopía<sup>7</sup>. Los elementos recurrentes en "La muerte de los 21 años" son los momentos significativos en la vida del personaje. No es difícil establecer esta recurrencia ya que está ordenada según la

---

6

Peter Bürguer, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Ediciones Península, 1987), p. 133.

7

A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Editorial Gredos, 1982), pp. 229-232. En su texto citado, Lozano aclara el concepto: "Se podría decir, con otras palabras, que la isotopía es una propiedad semántica del texto que permite destacar los planos homogéneos de significación y que se apoya sobre la redundancia y reiteración en varios segmentos textuales de algunos elementos semánticos idénticos ...", p. 30.

edad del personaje. En ese sentido, existe una tenue linealidad, pero no una causalidad. Cualquier elemento recurrente puede ser suprimido sin alterar el sentido del texto. Este es el verdadero sentido de la fragmentación del discurso vanguardista, pues se opone a la idea de totalidad de la obra orgánica.

Reiteramos entonces que, para poder establecer el sentido de "La muerte de los 21 años", el lector debe fijarse en el principio de construcción del mismo.

De esta manera podemos dar un primer paso para entender este relato, para establecer su coherencia textual. Sin embargo, la coherencia textual no viene conferida solamente por lo que explícitamente se dice en el texto, sino por todo aquello que en el texto queda implícito.

El texto da instrucciones al lector, lo obliga a observar su principio de construcción, lo que quiere decir que formula reglas según las cuales un acto verbal es apropiado. Responde a una intención. "La muerte de los 21



años" presenta frases en altas (mayúsculas)<sup>8</sup>. Casi todas muestran recuerdos de lo que le dijeron al personaje y también lo que piensa en ese momento.

"ESTO ES UNA VAYNA" (sic) (p. 58) dice en algún momento el personaje, lo que se puede entender como una protesta sobre el significado de sus 21 años y sobre los valores bajo los cuales ha sido inculcado. Esa frase, por lo tanto, significa que el personaje no sólo piensa o dice algo, sino que también hace algo. Ese hacer es una intención de producir un efecto en el lector (dimensión perlocutiva del acto de habla).

En resumen, si tenemos ojos para leer este relato de Varallanos, atendiendo especialmente a su organización formal, entonces veremos que su aparente desarticulación también nos dice algo. En efecto, la crítica que se establece en "La muerte de los 21 años" se refiere a la determinación social del sujeto, vale decir, sobre los componentes o códigos que lo sustentan: la escuela, la

---

8

Cabe anotar que estas mayúsculas expresan un relieve tipográfico característico del arte de vanguardia. Aleksandar Flaker, "Sobre el concepto de vanguardia" en *Criterios* N° 5-12, 1984, p. 125.



historia, el vínculo erótico con las mujeres. Por esta razón al final del relato el personaje mata a sus 21 años (que es el momento en que asume su mayoría de edad) en un acto de rechazo, y ve caer su cuerpo "aplastando la vereda" (p. 59).

Por consiguiente, el macroacto de habla<sup>9</sup> que podemos señalar no es sólo una protesta o queja, sino primordialmente una crítica, dado que el personaje, introspectivamente, lo que pone en evidencia son los valores sociales.

#### B. El discurso de "La muerte de los 21 años"

En este punto es necesario establecer la voz narrativa en el relato que venimos analizando. Las pocas notas críticas sobre la obra de Varallanos, especialmente las referidas a este relato, lo ubican bajo la estética surrealista, utilizando el recurso del "monólogo interior"

---

<sup>9</sup> El macroacto de habla es "un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados". Van Dijk, Op. cit., p. 72.

o el "flujo de conciencia"<sup>10</sup>. Una lectura exhaustiva nos revela sin embargo que esto no es así. El que se haga referencia en "La muerte de los 21 años" a los pensamientos del personaje no implica necesariamente el uso de tales recursos narrativos.

La voz narrativa "se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y existentes al público"<sup>11</sup>. La voz narrativa, por tanto, siempre está fuera de la historia, se sitúa en el discurso.

En primer lugar debemos establecer el estilo empleado en la narración. Al principio del relato un narrador describe al personaje (más adelante sabremos que su nombre es Lucho):

ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Todos los silencios van a dar la vuelta. Cuidado. El reloj está dándose cuerda. Con los dedos

---

<sup>10</sup>

Ricardo González Vigil, *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941* (Lima, Ediciones Copé, 1990), pp. 337-350.

<sup>11</sup>

Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid, Altea-Taurus, 1990), p. 164.

perpendiculares tocó su cabeza. Cabeza. Pensamiento. Vez primera en que un hombre coje el hilo del pensamiento. (p. 53)

Lucho entonces está parado en una esquina; además la narración se centra en la conciencia de Lucho, pero no nos señala -aún- sus pensamientos.

La representación de la conciencia de un personaje se puede llevar a cabo de manera directa o indirecta. En ambos estilos puede o no intervenir un narrador. Notamos la presencia del narrador a través de señales tales como "pensó" o "pensó que". En estos casos estamos frente al estilo directo puro y frente al estilo indirecto puro.

Cuando el narrador no interviene (es decir, cuando carece de señales) hallamos el estilo directo libre (más conocido como monólogo interior).

Continuando con la lectura del relato que venimos analizando, luego de la presentación del personaje Lucho, surge su pensamiento, pero antes ha intervenido el narrador:



En seguida veamos:

Estoy parado aquí. Pero, cuántos años tengo?...21. En efecto, extradimensionando está velocidad estéril de este meridiano terminante, difluiré todas mis anterioridades en una sola pared, mejor escalera, donde distribuiré los años pluralizados en una tenue recordación. Destruyendo la base de mis atributos, he aquí el examen de mi extensión dada en edades de incalculable estima. (p. 53)

Estamos pues frente al estilo directo puro. En primer lugar porque existe un narrador que nos indica que el personaje está pensando. "En seguida veamos" es una locución del narrador. En el monólogo interior la referencia al personaje está en primera persona (se refiere a sí mismo) y el momento de actualidad del discurso es el momento actual de la historia. La intervención del narrador, en este caso, anula la homogeneidad entre discurso e historia

Es verdad que el fragmento parece más un soliloquio. Pero el soliloquio se refiere al habla y no al pensamiento. No existe ninguna señal que nos revele que Lucho está hablando (además el narrador ha expresado con anterioridad que se centra en el pensamiento). Por otro lado, generalmente al monólogo interior se le ha identificado con

la sintaxis fragmentaria, pero esta no es una técnica obligatoria<sup>12</sup>. Lo importante, en todo caso, es la representación del pensamiento del personaje. Todo el relato es una representación, con diferentes estilos, de la conciencia de Lucho.

A lo largo del relato, cabe decir, no encontramos el recurso del monólogo interior. En él se alternan el estilo indirecto libre ("Tantos letreros como esos que estaban pegados en las paredes y en la cabeza de los hombres", p. 55)<sup>13</sup> y el estilo directo puro, que de ninguna manera debemos confundirlo con el monólogo interior. Bajo la modalidad del estilo directo puro existe una señal que interviene y anuncia que el personaje está pensando, nos dice qué es lo que está pensando. Encontramos varios ejemplos en el relato:

---

<sup>12</sup>

"Lo que distingue totalmente al monólogo interior de las otras representaciones de la conciencia es su prohibición de expresar enunciados, por medio de un narrador, de que el personaje está en efecto pensando o percibiendo", *ibid.*, p. 198.

<sup>13</sup>

Aunque la ambigüedad de este estilo nos da la sensación de tener en frente el pensamiento directo del personaje. Por eso también se le denomina "monólogo narrado".

1. "Tengo -pensó- todas las grandes esperanzas" (p. 55)
2. "Sostuvo para sí:" (P. 56)
3. "En seguida almacenaba esto:" (p. 56)
4. "Sostenía esta columna:" (p.56)
5. "Algo que no se le huía de la cabeza:" (p.56)
6. "Otras veces traía a su memoria:" (p.56)

Estos ejemplos son señales que nos indican la presencia de un narrador.

No son, pues, ni el "monólogo interior" ni el "flujo de conciencia" técnicas utilizadas en "La muerte de los 21 años". Esto, sin embargo, no disminuye el afán explorador, la invención narrativa de Varallanos. Muy por el contrario, al presentarnos un contrapunto entre el pensamiento directo del personaje y la intervención de un narrador, nos presenta al mismo tiempo una situación de descodificación social con mayor amplitud en el análisis interno del personaje. Si el relato nos hubiese presentado una asociación azarosa de ideas (si fuese un "flujo de conciencia") no tendría el impacto de crítica al orden establecido que se propone.



Al intervenir un narrador en el pensamiento del personaje, lo que hace por una parte es objetivar su protesta y por otro lado ordena la secuencia del pensamiento. Por lo menos en este texto, como queda demostrado, no es Varallanos un representante del surrealismo.

### C. El sujeto escindido

Hemos establecido en nuestra lectura que los códigos que sustentan al personaje son rechazados por él mismo. En efecto, de lo que se trata es del examen de su existencia efectuada por el personaje. Para ello piensa en las enseñanzas que han tratado de inculcarle:

"Pasó por la horca de los profesores, de los directores, de los compañeros. Escuela y colegio. Alumnos y carpetas. Exámenes. Notas altas y bajas." (p. 54)



"'HAY QUE SABER VIVIR' y otras necesidades infladas que le fueron acercando, en bandejas gratuitas." (p. 55)

"Germinando la presentación de sus mayores, recurrió a los antecesores del Perú. Ancló en los INCAS ..." (p. 55)

"Respetemos la tradición. Las ideas nuevas. La decadencia de Occidente. La crisis de los valores. Las ideas de vanguardia. Renovarse es vivir." (p. 57)

Ahora bien, todas estas enseñanzas que Lucho ha sistematizado en el análisis de su existencia, son rechazadas. Para él son "Parte de las monedas de todos los días; él se pegaba a las frases que oía y vivió así, hilando inutilidades" (p.57). Lo que en verdad Lucho está rechazando es el orden simbólico, la estructura social que le puede convertir en un sujeto de significado.

El sujeto representado entonces se convierte en una falta en la estructura, una falta que en realidad está en el propio sujeto: "Hoy cumplía toda su minoría y había en toda su vaciedad civilizada, en hilachas incoloras y rezagadas: FRÍO" (p. 58).



Encontramos por tanto que el sujeto trata de articularse, puesto que analiza su existencia, en una representación signifiante (los códigos impuestos, las enseñanzas), pero esta representación fracasa. Por lo tanto estamos frente a una falta, una huella, un vacío. Este vacío es el sujeto del signifiante:

"Restó varias veces de sí mismo, buscando los rastros de su persona" (p. 55).

El sujeto del signifiante (figurativizado en el rechazo a los valores sociales y en la inadecuación del personaje) es la respuesta de lo Real frente a la pregunta del gran Otro (la sociedad). Esta respuesta se da, como hemos visto, en la forma de un rechazo de los valores sociales, estableciendo una crítica. Esta crítica se presenta como un examen interior de la existencia, de los años vividos, que es un modo de subjetivación. En el juego de su representación se articulan tanto las enseñanzas (que en verdad son interpelaciones del Otro) como el rechazo figurativizado en el "crimen" que comete el personaje al matar a sus 21 años.



Al final del relato Lucho mata a sus 21 años: "El cuerpo cayó aplastando la vereda. Avanzó un paso, dos, tres, cuatro y se puso a andar" (p. 59). Este final aparece cargado de extrañeza, porque se presenta como un desdoblamiento. Decir que posee un rasgo surrealista sería insuficiente, ya que aparecería como una discontinuidad en el relato, sólo como una atmósfera irreal o fantástica. Pensamos más bien que es una abstracción que pone en el límite el juego de enseñanza (interpelación del gran Otro) y el rechazo llevado a cabo por el personaje.

Este dedoblamiento nos revela un sujeto escindido. Este juego de ser y no ser tiene una explicación. En la mente del personaje aparece un sujeto estructurado, simbolizado, porque "el sujeto nunca está en realidad en posición de elegir: siempre es tratado como si ya hubiera elegido"<sup>14</sup>. Más allá de este proceso de subjetivación, que revela al sujeto de significado, aparece un resto (figurativizado en el cuerpo muerto aplastando la vereda) que es en realidad "un vacío original, una falta de estructura simbólica, es el sujeto, el sujeto del

---

<sup>14</sup>

Slavoj Zizek, *El sublime objeto de la ideología* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1992), p. 216.

significante. El sujeto es por lo tanto estrictamente opuesto al efecto de subjetivación: lo que la subjetivación encubre no es un proceso pre o transubjetivo de escritura sino una falta en la estructura, una falta que está en el sujeto"<sup>15</sup>.

Concluimos entonces que la importancia de "La muerte de los 21 años" estriba en el proceso de conformación del sujeto, idea que comparte con la estética de vanguardia. Sin embargo, el rasgo fundamental del sujeto representado en este relato es que no logra realizarse a plenitud: vemos el proceso, pero nunca su culminación. Resulta, pues, interesante constatar que el sentido utópico de la vanguardia, ligada a la idea de plenitud, no se aprecia completamente en este relato, lo que revela un problema básico: si bien "La muerte de los 21 años" puede enmarcarse dentro del discurso vanguardista, su contenido expresa una diferencia importante con dicho discurso.

La utopía es una solución imaginaria con respecto a

---

<sup>15</sup>

Ibid., p. 228.



la sociedad real<sup>16</sup> y tiene dos momentos: 1) describe las limitaciones de lo real y 2) explica el proyecto que se propone imaginariamente. En el caso de "La muerte de los 21 años" sólo se observa el primer momento, pues implica una crítica de los valores sociales, pero no accede al segundo nivel de la utopía.



---

<sup>16</sup>

Ma. Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos* (España, Universidad de Lleida, 1998), p. 52.

## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS DE "EN CHAULÁN NO HAY SAGRADO (FILM INDIO)"

#### A. Problemas de edición, problemas de lectura

"En Chaulán no hay sagrado (film indio)" es, junto a "La muerte de los 21 años", uno de los principales relatos de la interesante pero inconclusa actividad literaria de Adalberto Varallanos. Sin embargo, la prematura muerte del escritor huanuqueño le impidió ver publicado su relato, lo que sin duda originó dificultades para establecer una edición definitiva de su texto, es decir, limpia de erratas.

Hemos consultado las cuatro ediciones de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)". La primera aparece en la revista *Amauta*, N° 26, con el título de "Crimen



celestial"<sup>1</sup>. La segunda publicación se realiza diez años después, en 1939, en una edición preparada por su hermano José y con prólogo de Jorge Basadre<sup>2</sup>. En dicho prólogo no encontramos ninguna explicación sobre el cambio del título del relato, que es del todo significativo, sobre todo por el subtítulo "film indio". Tampoco se nos da una explicación de dicho cambio en la edición siguiente, preparada de igual modo por José Varallanos<sup>3</sup> y con prólogo de Esteban Pavletich. La edición preparada por González Vigil toma como modelo a la tercera<sup>4</sup>.

Pero el problema fundamental no se encuentra sólo en el cambio del título. La segunda publicación muestra variantes importantes en cuanto a corrección de estilo y de varias erratas aparecidas en la edición de la revista

<sup>1</sup> Adalberto Varallanos, "Crimen celestial", en *Amauta*, N° 26, Lima, setiembre-octubre de 1929; pp. 67-72. Varallanos falleció en julio del mismo año.

<sup>2</sup> Adalberto Varallanos, *La muerte de los 21 años y otros cuentos*. Lima, Ediciones de la rev. *Altura*, 1939.

<sup>3</sup> Adalberto Varallanos, *Permanencia. Cuentos, poemas, crítica y otros escritos* (Buenos Aires, Ediciones Andimar, 1968), pp. 60-69.

<sup>4</sup> Ricardo González Vigil, *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941* (Lima, Ediciones Copé, 1990), pp. 337-350.



*Amauta*. Más importante aún es la división de las secuencias del relato que se hace de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)". En las tres últimas ediciones se ha hecho una pésima distribución de las secuencias narrativas. Los espacios en blanco o los asteriscos que separan a las secuencias dificultan la comprensión del orden temporal del relato, porque los confunden. Como ejemplo transcribimos los tres primeros párrafos del relato, cuya división en asteriscos es la misma en la segunda, tercera y cuarta ediciones (esta última omite los asteriscos, pero deja espacios en blanco que cumplen la misma función):

Viaje. Final del viaje. Camino sin estación.  
Aspereza. Plena sierra. Centro del Perú. Departamento de  
Huánuco.

Desearía conocer el pueblecito de Chaulán, tal  
dije en pensamiento. Realización.

-Mañana ensillas el caballo azulejo; le pones el bozal nuevo que tejió el *sucho* Liberato y saldremos temprano, antes que canten los gallos. Pon en tu alforja un poco de cancha y de cecina. Tu montarás al "Tordillo"



\*

Después.

-Has visto a Natica...? Dile que venga y que mañana me ausento. Debe estar en el *puquio*, lavando su ropa.

En realidad sólo los dos primeros párrafos constituyen un tiempo en el texto, que es un tiempo presente, el de la llegada del personaje-narrador a Chaulán. Sabemos que es así porque la palabra "Realización" así lo indica y porque al inicio se informa que es el final del viaje. Los dos siguientes párrafos exponen un tiempo anterior que es el de la preparación del viaje. El asterisco o el espacio en blanco debió ser colocado luego de los dos primeros párrafos. Otros errores de edición se encuentran también en el texto, pero de manera inversa: no se hace la diferencia temporal con el espacio en blanco o el asterisco y se confunden las secuencias.

Un lector desprevenido de estos problemas tiene obvias dificultades en apreciar el montaje narrativo, que es una de las mayores virtudes que posee el relato de Varallanos. Y, sin embargo, los problemas de edición no culminan ahí.



Tanto en la tercera como en la cuarta edición se omite el párrafo final. Aquí nos enfrentamos a una mutilación del texto que es en verdad una mutilación del sentido del relato<sup>5</sup>.

Nosotros vamos a basarnos en la segunda edición, y en el apéndice del presente estudio colocaremos el orden cronológico del relato según nuestro criterio, fundamentado en el análisis de las secuencias narrativas.

### B. Apreciaciones críticas y problemas de interpretación

Aunque mínimas, existen dos aproximaciones a "En Chaulán no hay sagrado (film indio)". La primera pertenece a Esteban Pavletich<sup>6</sup>, quien se centra básicamente en el

<sup>5</sup>

La tercera edición de 1968 recoge toda la producción literaria de Varallanos. De manera increíble encontramos este párrafo final ubicado entre los poemas de Varallanos. Si bien dicho párrafo lleva encabezado un título (Adolescencia Chola) no es un texto aislado del relato. Es más, incide de manera fundamental en el sentido del relato, como se verá más adelante.

<sup>6</sup>

Prólogo citado, pp. 19-50.

aspecto referencial de la obra. Para Pavletich el sentido de este relato no es más que la muestra verdadera del indio auténtico, pues se estaría evidenciando "su risa, su jocundidad, su humor sardónico"<sup>7</sup>, es decir, todos aquellos rasgos que desde su punto de vista constituyen la configuración de un sujeto empírico. "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" queda así reducido a un muestrario de elementos que conforman la idiosincracia del indio, a diferencia del indio tratado por los románticos, los modernistas y buena parte de los indigenistas (todos ellos, en mayor o menor grado, habían pensado, según Pavletich, que la tristeza era un rasgo constitutivo del indio).

La explicación de Pavletich se desliza directamente hacia el biografismo (esa cómoda postura que tienen muchos críticos hasta el día de hoy de otorgar rápidamente un significado al texto eludiendo su proceso de significación). Varallanos puede representar fielmente al indio porque él es de antigua cepa indígena. Por esta razón Pavletich califica a "En Chaulán no hay sagrado (film

---

<sup>7</sup>

Ibid., p. 42.



indio) como proeza personal de Varallanos"<sup>8</sup>.

El segundo acercamiento crítico sobre este relato se refiere a su organización, al uso más o menos novedoso de ciertas técnicas modernas en el antiguo arte de contar. Dicho acercamiento es el de González Vigil<sup>9</sup>. Entre las virtudes que posee el relato, destaca las siguientes: 1) ejemplifica el montaje de la sintaxis del relato, 2) contiene varios pasajes de "escritura automática" y de "monólogo interior", 3) representa una versión vanguardista del indigenismo.

Precisamente es en el tercer punto que destaca González Vigil donde no es difícil encontrar su cercanía con Pavletich, a quien, por lo demás, cita directamente avalando implícitamente su lectura biografista. Sin embargo resulta difícil entender la idea de "versión vanguardista del indigenismo". ¿Qué debemos entender por ello? Dos respuestas son posibles: 1) Un discurso fundamentalmente indigenista, es decir, centrado en la problemática de la

---

<sup>8</sup> Loc. cit.

<sup>9</sup> Op. cit.



configuración del indio y del universo indígena, pero revestido -y sólo eso- con técnicas narrativas modernas, sofisticadas, actualizadas. 2) El segundo sentido que se le puede otorgar a esta idea es menos claro, aunque se desprende del anterior. Supondría una suerte de hibridez entre el vanguardismo y el indigenismo, un mestizaje discursivo que, en nuestra opinión, no está exento de problemas<sup>10</sup>. El indigenismo sería el discurso fuerte, jerárquicamente superior, ya que es el que finalmente establece el sentido del texto (se trata, en suma, de la representación del indio). Obviamente el discurso vanguardista se subordina al primero (se convierte en significante puro), aunque tiene la función de otorgar prestigio, porque es una forma moderna, una forma que vincula el discurso indigenista, que es nacional, con los

---

<sup>10</sup>

Con respecto a la categoría de "indigenismo vanguardista" se puede consultar a Cynthia Vich, "Hacia un estudio del 'indigenismo vanguardista': la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat" en *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 47, Lima Berkeley, 1er semestre de 1998; pp. 187-205. Vich plantea que el "indigenismo vanguardista" es un nuevo fenómeno en el discurso de la modernidad en el contexto de los márgenes y propone leerlo como una estética autónoma. Entre sus conclusiones destaca que el indigenismo vanguardista expresa una "síntesis entre tradición y modernidad" (p. 201). Pensamos que si bien se puede leer como un fenómeno particular de la literatura peruana, esto no implica que sea una síntesis ni una "plácida armonía" (p.196), sino un conflicto propio del discurso cultural.

consagrados modelos universales.

El primer defecto que encontramos en esta idea de "versión vanguardista del indigenismo" es suponer que el discurso de vanguardia (y más: cualquier discurso) adquiere valor solamente en el plano de la expresión y que el plano del contenido se constituye como un nivel diferenciado y autónomo. Y luego, no es difícil encontrar otro problema importante: la lectura, desde esta perspectiva, es natural y el lenguaje se torna transparente; en consecuencia la significación del texto permanece inalterable. El proceso de lectura entonces se congela porque se adscribe a un solo sentido. En otras palabras: se limita de modo autoritario el discurso a un solo sentido.

Los desaciertos de estos dos críticos tradicionales, a pesar de sus buenas intenciones de rescatar del olvido a Adalberto Varallanos, tienen la paradójica consecuencia de anular su lectura. La lectura es un proceso de (re)descubrimiento, una apuesta del lector que desea ser productor de sentido y no meramente consumidor del mismo.

Si estamos de acuerdo con que este relato presenta la



técnica del montaje, es decir, un trabajo especial con el orden del relato, debemos anular cualquier intento de explicarlo desde el punto de vista del autor real. Quien ordena el material es el autor implícito del texto literario, es decir una reconstrucción de la idea de autor, una reconstrucción que sólo la podemos realizar luego de la lectura, no antes de ella.

### C. El orden del relato

Los sucesos junto a los existentes de un relato forman parte de la historia o anécdota. El análisis de un texto supone el reconocimiento de sus partes constitutivas y de la función que cumplen en el relato. De este modo los sucesos se dividen en acciones que representan el cambio de estado que es causado por un agente y en los acontecimientos que suponen "un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado"<sup>11</sup>, de tal modo que el personaje se convierte

<sup>11</sup>

Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid, Altea-Taurus, 1990), p. 47.

en objeto narrativo en la medida que le suceden cosas.

Es importante tener en cuenta que los sucesos guardan una lógica de conexión y también una lógica de jerarquía: algunos sucesos son más importantes que otros (núcleos), indican la dirección que toman los sucesos. Los sucesos secundarios reciben el nombre de satélites y su función es completar o rellenar el sentido de los acontecimientos importantes.

Es indudable que la narrativa clásica responde sin fisuras a esta lógica de conexión, porque trata de resolver los sucesos; es decir, la óptica que subyace a la noción de relato es una óptica de solución de los sucesos, es la pregunta sobre qué va a suceder en el relato.

"En Chaulán no hay sagrado (film indio)" tiene, en tanto relato, sucesos y existentes. Pero su lógica de conexión es diferente, es decir, los sucesos que presenta están ordenados de manera distinta. El nivel del orden del relato pertenece, empero, al discurso y sólo por criterios analíticos es válido separarlos.



En una secuencia normal (léase: tradicional) la historia y el discurso tienen el mismo orden. En el relato que nos ocupa se evidencia más bien una secuencia anacrónica, el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores. Con el riesgo de parecer esquemáticos debemos indicar los sucesos de manera bastante breve.

Reducido, pues, a un esquema argumental, "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" presenta la siguiente historia: En el pueblo de Chaulán, ubicado en el departamento de Huánuco, existe la práctica del bandolerismo por parte de los indios que poseen armas. El capitán Salazar llega al pueblo con el objeto de efectuar la requisa de las armas. Convoca a los pobladores a la plaza y les exige que digan dónde se encuentran las armas, pero nadie responde. Logra, sin embargo, encontrar unos pocos cartuchos, algunos revólveres y cuchillos. Luego el problema se resuelve de manera azarosa: el capitán, persiguiendo una lechuga, llega hasta el interior de la iglesia. Ahí descubre que los fusiles y los revólveres se hallan escondidos bajo la ropa de los santos. Una vez culminada su tarea se retira del pueblo. Entonces



Simulluco, el líder de los bandoleros, que no sabe del descubrimiento del capitán Salazar, va en busca de sus armas. Su reacción resulta sorprendente: cree que los santos avisaron a los militares y por consiguiente deben pagarlo. Junto a los demás bandoleros, Simulluco saca a todos los santos a la plaza y los "fusila" con las armas que aún posee. Pero como la iglesia ha quedado vacía, no existe más remedio que acabar con ella y procede a incendiarla.

Esta historia, sin embargo, está narrada de manera retrospectiva, porque un personaje, que no participa de los acontecimientos, llega hasta el pueblo de Chaulán para averiguar lo acontecido. El relato se abre con la llegada de este personaje (sin nombre) al pueblo.

En realidad "En Chaulán no hay sagrado" nos presenta tres tiempos y dos narradores. Lo podemos sistematizar del siguiente modo:

A1. Presente del relato: el narrador personaje cuenta su llegada al pueblo de Chaulán.



B. Pasado inmediato: el narrador personaje cuenta los preparativos de su viaje a Chaulán.

A2. Nuevamente el presente del relato: el narrador personaje averigua los sucesos de Chaulán y es el preceptor del pueblo quien le da alcances sobre los mismos.

C1. Pasado anterior: se cuenta la historia que hemos resumido más arriba: la de la requisa de las armas, el "fusilamiento" de los santos y la quema de la iglesia. Básicamente, aunque no sin fisuras, se hace uso de una técnica objetiva (con lo que se explica el subtítulo del relato: Film Indio).

A3. Otra vez, el presente del relato: se indica porque nuevamente habla el preceptor.

C2. Pasado anterior. Retorno de la técnica objetiva. Unos niños le cuentan al preceptor que la iglesia está incendiándose.

A4. Presente del relato: el narrador personaje se encuentra con Simulluco.



Vemos entonces con claridad la secuencia del relato:

A1, B, A2, C1, A3, C2, A4

En cambio el orden cronológico de la historia es del siguiente modo:

C1, C2, B, A1, A2, A3, A4

El orden de la historia carece entonces de una secuencia normal o tradicional, donde los sucesos y el discurso tienen el mismo orden. En "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" la secuencia es anacrónica, retrospectiva<sup>12</sup>: el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores. El uso de la técnica del montaje se halla plenamente realizado en este relato. Sin embargo, el montaje puede ser dividido en montaje espacial y montaje temporal. El montaje espacial tiene un ejemplo notable: recordemos la secuencia de "Las rocas rodantes" en *Ulises* de James Joyce, donde ocurren varios acontecimientos de manera simultánea en diferentes lugares,

<sup>12</sup>

Véase Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona, Editorial Lumen, 1989) pp. 89-143.

es decir, se muestra distintos espacios en un solo tiempo. El montaje temporal tiene otro ejemplo conocido: el monólogo de Molly Bloom en la secuencia final de *Ulises*, donde Molly en su cama (un solo lugar) recuerda varios sucesos.

El montaje que se presenta en "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" es fundamentalmente del segundo tipo, es decir, un solo lugar o espacio (Chaulán) y distintos tiempos donde ocurren los acontecimientos.

Ahora bien, el montaje no es una técnica exclusiva de la estética de vanguardia, antes bien, pertenece a una forma de organización estructural del relato que ha sido asumida por la narrativa moderna. Pero es sin duda un elemento que, en tanto posibilidad de experimentación con el discurso, contribuye con la búsqueda de un arte nuevo.

El montaje es un concepto que proviene del cine, es un procedimiento técnico que consiste en la articulación de las fotografías de la película y le otorga continuidad visual. "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" es tributario de esta técnica porque presenta cortes entre las



secuencias narrativas. Dichos cortes explicitan la articulación de las secuencias y nos obligan a percatarnos del discurso.

El texto narrativo de vanguardia no presenta sólo una historia, es también la forma en que la historia es contada. Es cierto que en todo relato los sucesos son transformados por el discurso, por el modo de su presentación. Pero especialmente es en el arte de vanguardia donde se hace evidente esta transformación de los sucesos. "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" es un relato donde las secuencias narrativas no tienen una continuidad cronológica, sino que se altera la sintaxis del relato. En ese sentido, más que un procedimiento técnico propio, tal como se da en el cine, es un procedimiento artístico.

Sin embargo, cabe preguntarnos sobre el significado del montaje. La función principal del montaje es presentar movimiento y simultaneidad y es el lector, al fijarse en la particular organización del relato, quien se da cuenta de esta percepción del tiempo, pues de lo que se trata en buena cuenta es de la libertad de avanzar y retroceder en



el tiempo, de entremezclar los tiempos pasado, presente y futuro. La implicancia es enorme. Supone una expansión de la categoría de tiempo y paralelamente una crítica de la visión del tiempo moderno. La definición del individuo de la modernidad, anclado a un orden temporal cronológico, donde el futuro es el tiempo primordial, se ve cuestionada.

#### D. Discurso

Retomemos el problema de calificar a "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" como un relato que expresa una versión vanguardista del indigenismo. En apariencia, este relato trata de configurar al indio, representado sobre todo en el personaje Simulluco. El discurso indigenista es fundamentalmente un discurso que toma en cuenta el referente indígena, pero al tratar de ser representado por un código exógeno a dicho universo, y por el lugar de recepción, igualmente ajeno, manifiesta su rasgo esencialmente heterogéneo<sup>13</sup>. "En Chaulán no hay sagrado

<sup>13</sup>

Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana* (Lima, Editorial Horizonte, 1989), pp. 54-57.

(film indio)" se inscribiría bajo el discurso indigenista, porque su referente es un pueblo andino, en "plena sierra", tal como se anuncia desde las primeras líneas del relato. Su heterogeneidad se observa no solamente en el código utilizado (el castellano), sino en la dificultad de acercamiento que dicho código tiene con el referente indígena; por eso en este relato de Varallanos se observa una interpolación de vocablos quechuas (sucho, puquio, tayta, shay, etc.) que son puestos de relieve mediante el empleo de letras cursivas, así como cierta forma del habla de los personajes que indican un buen uso del código desde el punto de vista pragmático, pero "imperfectos" desde las normas sintácticas del castellano ("ayer llegó tropa para quitar armas"/ "Vamos al plaza, pues", p. 13). Y en algunos casos esta lejanía entre el código y el referente se expresa en una traducción inmediata: *Tayta, manan canchu. ¡Jhamuy!* (No hay, ven papá. Ven) (p. 14).

Hemos visto cómo la composición de las secuencias del relato nos remiten a una sintaxis experimental, al uso del montaje narrativo. De este modo, se estaría evidenciando un *indigenismo bajo una forma discursiva vanguardista*. Sin embargo, pensamos que esta lectura de "En chaulán no hay



sagrado (film indio)" es errónea. Nosotros vemos más bien un conflicto entre dos discursos. Frente a la heterogeneidad manifiesta entre el referente indígena y el código y el universo de recepción, existe un componente que pensamos ha sido hasta ahora inadvertido por la crítica<sup>14</sup>.

El conflicto que existe en este relato se encuentra en el nivel del discurso. El carácter fuertemente mimético, referencialista y, sobre todo, centrado en la noción de verosimilitud que tiene el discurso indigenista, es incompatible con el discurso vanguardista. Este último no debe entenderse como un discurso experimental, solamente.

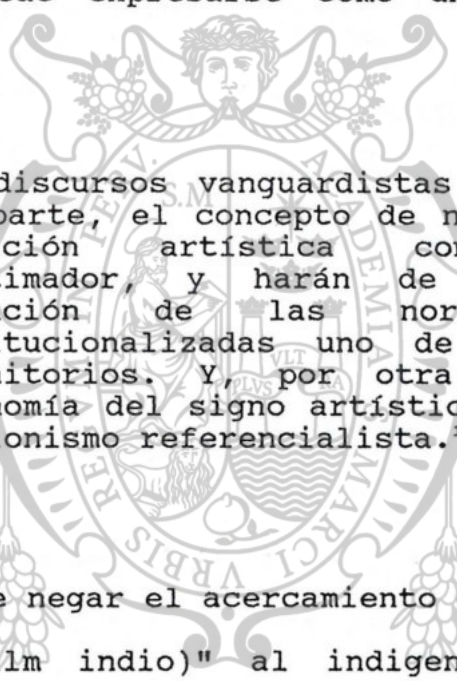
El experimentalismo, si bien es uno de los rasgos más

<sup>14</sup>

Al ya citado González Vigil, se suma Tomás Escajadillo, quien denomina a "Crimen celestial" como un relato indigenista (en principio) que es vanguardista (además): "(...) llego a la conclusión de que muy pocos relatos indigenistas fueron vanguardistas, a pesar de que mucha poesía indigenista fue muy permeable a los vientos de vanguardia que soplaban en la década del '20 (...) El más significativo es 'Crimen celestial' de Adalberto Varallanos". "¿Existió una prosa de ficción de 'vanguardia' en Amauta? en Varios, *Amauta y su época* (Lima, Editorial Minerva, 1998), pp. 333-351.

Del mismo modo, el término "vanguardo-indigenismo" es utilizado sin mayores inconvenientes por David Wise en su "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)" en *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 20, Lima 2do semestre de 1984; pp. 89-100.

notorios del discurso vanguardista, es insuficiente para definirlo. El discurso vanguardista es antirreferencial, se plantea como un discurso que está en contra del principio de verosimilitud. Irrumpe en un momento de crisis cultural que puede expresarse como una crisis de la referencialidad:



Los discursos vanguardistas rechazarán, por una parte, el concepto de norma clásica, la tradición artística como dispositivo legitimador, y harán de la sistemática violación de las normas artísticas institucionalizadas uno de sus principios definitorios. Y, por otra, postularán la autonomía del signo artístico, repudiando el ilusionismo referencialista.<sup>15</sup>

Aquí no cabe negar el acercamiento de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" al indigenismo. Pero debe observarse que este acercamiento plantea un conflicto entre dos paradigmas discursivos. En realidad el experimentalismo vanguardista de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" pone de relieve las discontinuidades del texto y niega la voluntad representativa del indigenismo, porque para el

---

15

Josep-Vicent Gavaldá-Roca, "La crisis de la referencialidad. Discursos vanguardistas y discurso semiótico" en *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*. Minneapolis-Valencia, N° 2-3; p. 36.

discurso de vanguardia el plano de la expresión importa tanto o más que el objeto representado. En el fondo de este conflicto subyace un problema de tipo semiótico: los elementos básicos de la experiencia en los textos vanguardistas son los signos, no las cosas.

¿Cómo se evidencia este conflicto de discursos en "En Chaulán no hay sagrado (film indio)"? La ilusión de verosimilitud es negada mediante la evidencia del discurso. El texto de Varallanos pone de relieve el discurso en tres maneras: 1) Mediante la ruptura de la técnica objetiva, 2) A través de la emergencia de lo lúdico o lúdico del signo frente a su aparente transparencia representativa y 3) Mediante el uso de graffías que rompen la voluntad mimética. Veamos ejemplos de cada una de estas formas en las que el lector se ve obligado a fijarse en el discurso.

De las chozas, de las quebradas, de los corrales, salen indios, indias. Se dirigen a la plaza a pasos lentos, muchachos, mujeres, niños, viejos, perros. Se asoman a las puertas: cabezas, cuerpos. Ponchos, ponchos. Mantillas, faldellines. Caderas circulares. Mantas. El sol juega con los colores de los vestidos. ¡Pluribrillantería! (p. 13).

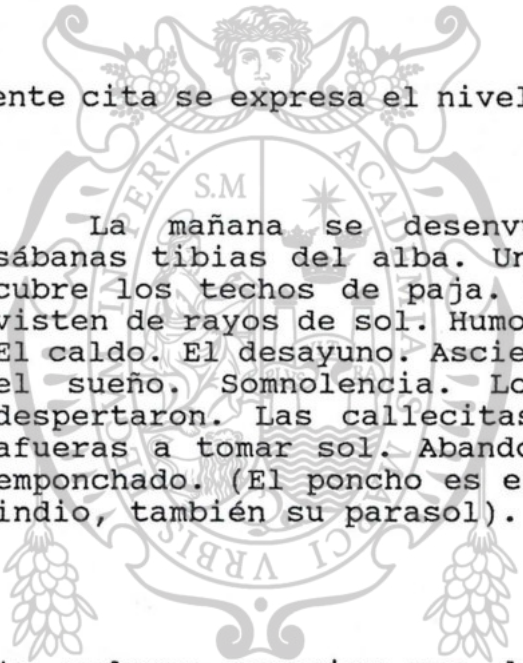


Desde un punto de vista tradicional la exclamación "¡Pluribrillantería!" aparece como defectuosa, frente a la exposición de la técnica objetiva. Esta técnica implica la exposición más que la narración; estamos frente a la estética del minimalismo: la historia "carece" de narrador, es decir, éste se oculta. Por eso se puede decir que esta técnica es una historia mínimamente narrada. En el párrafo citado se observa con claridad la manera en que se exponen los objetos y los indios que salen a la plaza, mediante una enumeración continua, cinética: "vemos" el desplazamiento de muchachos, mujeres, niños, viejos, perros; "observamos" gracias al *blow up* mantillas, faldellines, ponchos. Pero luego irrumpe la voz del narrador: ¡Pluribrillantería"! Esta exclamación es evidentemente una ruptura de la técnica objetiva. Sin embargo, estamos lejos de calificar esta ruptura como una torpeza técnica del autor textual. Estamos evidenciando el discurso que sobresale e interrumpe la técnica expositiva y, al hacerlo, invalida la ilusión narrativa, la cual pertenece a la estética realista de la verosimilitud. La exclamación "¡Pluribrillantería!" no sólo califica lo narrado, delata al signo que narra: es un signo creado, arbitrario desde una perspectiva lingüística. Ciertamente es una palabra nueva, pero fabricada con una



operación harto sencilla: el adjetivo brillante es sustantivado, se convierte en brillantería, y a este nuevo vocablo se le agrega un prefijo, pluri. Estamos frente al discurso de vanguardia, donde la palabra es un fin en sí misma.

En la siguiente cita se expresa el nivel de lo lúdico:



La mañana se desenvuelve de las sábanas tibias del alba. Un techo de luz cubre los techos de paja. Los cerros se visten de rayos de sol. Humo del amanecer. El caldo. El desayuno. Ascende en espiral el sueño. Somnolencia. Los pájaros ya despertaron. Las callecitas salen a las afueras a tomar sol. Abandono. Un indio, emponchado. (El poncho es el paraguas del indio, también su parasol). (p. 13)

En esta cita podemos apreciar una descripción muy cercana a una imagen idílica que se configura mediante figuras que o bien realizan una sustitución metafórica de los conceptos ("techo de luz" por cielo) o bien atribuyen a una palabra una carga semántica que pertenece a otra ("Las callecitas salen ...", cuando es la gente que sale a tomar sol). Este empleo retórico no elude, sin embargo, la descripción del pueblo de Chaulán al amanecer; las



figuras no anulan la voluntad representativa en el texto. Pero, una vez más, el narrador interrumpe la descripción para calificar la vestimenta del indio: "El poncho es el paraguas del indio, también es su parasol". Nos encontramos entonces más allá de un mero empleo de la metáfora. El discurso se convierte en un juego que apunta hacia la abolición de la transparencia signica porque apela a la atención del lector hacia el juego verbal que subyace al uso retórico.

La representación transparente también se ve cuestionada en el siguiente pasaje:

Dán, dán, dán!! Soldados alineados esperan órdenes. Placita sin adornos ni agua. Dos caminos se cruzan al centro: x. A un lado, en la pared, esta inscripción: GOBERNACIÓN DEL DISTRITO y un escudo "REPÚBLICA PERUANA". (p. 12)

Es evidente que estamos frente a una descripción de la plaza, que carece de adornos. La descripción morosa de la casa de gobernación se sintetiza en sus inscripciones. Sin embargo, es notorio que la descripción de los caminos que se cruzan al centro de la plaza deja de ser una descripción habitual. Se usa la grafía "x" y nos lleva



directamente a fijarnos en el discurso.

### E. El sujeto representado

Existe otro nivel en que el discurso indigenista se ve cuestionado en este relato. La representación del indio en verdad no es el componente principal de "En Chaulán no hay sagrado (film indio)".

En el relato el personaje-narrador, que carece de nombre, llega hasta Chaulán y, a través de un preceptor, se informa sobre los acontecimientos ocurridos. Lo que se observa entonces es el proceso de configuración del narrador-personaje en relación a la historia del indio Simulluco. En el texto no se explica cuál es el interés del narrador-personaje en conocer la historia de Chaulán. Pero se puede advertir sin dificultad que el narrador-personaje tiene un fuerte rasgo de aburrimiento, de apatía vital: "Cansancio, fumo. Recuéstome en el pellón que está tendido cerca a la puerta de la choza. Por ahí veo tirado un número de 'El Tiempo'. Lo abro; sin editorial. Avisos, avisos. No



tiene nada de nuevo" (p. 10). "Cansancio, fumo. Fastidio y quietud. Sueño, sueño... sueño en gran cantidad" (p. 11).

Esta actitud en la que el personaje nos revela su conciencia es, además, la revelación de su estado de ánimo. Aún no conoce la historia de Simulluco y los demás indios que "fusilan" a los santos y el mundo indígena es desconocido y ajeno: "La noche. Noche serrana. Cerrada. Cerrada" (p. 11). Esta aliteración nos revela la lejanía del mundo indígena, la noche serrana se convierte en cerrada, impenetrable. El narrador, como, ya ha sido dicho, sólo podrá acercarse al indio a través de una historia de la que ni siquiera participa. Sólo al final del relato tiene un encuentro con Simulluco. Vamos a transcribirlo completamente porque resulta sumamente importante para captar la configuración del sujeto en este relato:

Yo: -Qué tal. Me quedé mirando hacia afuera a un indio. Ya viene. ¿No es Simulluco aquel?, pregunto.

-El mismo.

-Oye, cómo estás, Simulluco?

-Para servirte, **tayta**. (Pretende besarme la mano).

Conversamos.

-¿Tú vienes de Lima, **tayta**?

-Sí.

Mucho me alegra. Ironizan sus ojos de achiote. Se alegra. Le digo:



-Qué haces? Me dicen que eres muy alegre, cierto?

-Cómo será pues, **tayta**.

-¿Por qué no te compones?

-Estoy bien, **tayta**.

Ahora voy hacia tí (sic):

Simulluco: traiga su alegría antigua, poncho al brazo, esta mañana mascón de fastidio, para saltar, para gozar, para correr, para reir (sic).

Mascando sus pensamientos, digo: así, pues.

#### ADOLESCENCIA CHOLA

Pienso en la longitud de un romanticismo sin tristeza, sin palabras, sin lágrimas. La antigüedad (sic) circula en mis venas, y puedo reir (sic) en un curaca falso. Amarro la sogá de mi cansancio en una ruina que se queda en el pueblo aquel: Chaulán. Rompo los volúmenes de mí mismo, y hay una sonrisa difícil en mi cerebro. Qué vamos a hacer, qué vamos a hacer! Giro en las márgenes de una nueva antigüedad (sic). Oh cholo, Oh cholo! (p. 16)

Desde la perspectiva de la vanguardia los sujetos no son substancias, son relaciones que necesitan ser configuradas. Con respecto al indio Simulluco, el narrador-personaje requiere saber su historia pero sólo para relacionarse con él, para apartar su abúlica indefinición. La identidad festiva de Simulluco es absorbida por el narrador-personaje y de ese modo se pone en marcha el proceso de sujeción. Lo importante entonces no es la representación del indio, sino la configuración del

narrador-personaje. El acercamiento al indio implica paradójicamente una lejanía. La "alegría antigua" de Simulluco se convierte en una abstracción, pasa a ser la antigüedad que el narrador-personaje siente circular en sus venas. Su identificación es una comunión abstracta, mental, que se ubica fuera del tiempo.



## CAPÍTULO V

### UNAS PÁGINAS SURREALISTAS

#### A. Definición del surrealismo

El surrealismo tuvo una marcada influencia en la literatura peruana. Fue uno de los movimientos que con mayor solidez se implantó en nuestras letras a partir de los años veinte<sup>1</sup> y muchos escritores que hoy son considerados importantes en la tradición literaria peruana se adscribieron a este movimiento; poetas como César Moro y Xavier Abril fueron surrealistas y también Emilio Adolfo Westphalen que, si bien su obra tuvo un carácter marcadamente heterodoxo<sup>2</sup>, guardó una estrecha relación con

<sup>1</sup>

Miklós Szabolscsi, "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional" en *Casa de las Américas*, N° 74, La Habana, setiembre-octubre de 1972, p. 11.

<sup>2</sup>

Camilo Fernández Cozman, *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (Lima, Naylamp Editores, 1990), p.54.

el surrealismo. Incluso José Carlos Mariátegui le dedicó muchas páginas destinadas a su discusión y difusión<sup>3</sup>.

Adalberto Varallanos también recibió la influencia del surrealismo, aunque con ciertas particularidades que en el presente capítulo vamos a precisar. Por el momento debemos tener algunas definiciones del surrealismo:

Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral<sup>4</sup>.

Esta definición proviene de André Breton que fue, como se sabe, la cabeza principal del surrealismo, e incide sobre todo en el rechazo de la razón y en la búsqueda del funcionamiento real del pensamiento, que estaría articulado mediante el automatismo. Veamos otra definición:

<sup>3</sup> Véase Estuardo Núñez, "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 5, Lima, 1er semestre de 1977; pp. 57-66.

<sup>4</sup> André Bretón, *Los manifiestos del surrealismo* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1965), p. 40.

El surrealismo, en su proyecto más general, pretende mezclar el deseo al discurso del hombre, y eros a su vida -y no sólo decir (describir) el deseo o el eros-; pretende abolir la noción de incongruencia o de obscenidad, dejar hablar al subconsciente y simular diferentes patologías del lenguaje; pretende socavar la busca de verosimilitud en el arte en una formidable apuesta a lo imaginario, presentado como el poder central del espíritu humano, de donde procede una vida de poesía<sup>5</sup>.

Esta segunda definición abre una explicación a la cita de Breton. No se trataría solamente de excluir el dictado de la razón, sino también de abolir la noción de incongruencia; no sólo liberar al discurso de las cadenas de la lógica, sino también de integrar lo que se considera prohibido (el eros, la obscenidad). Esta integración se realiza gracias a la exploración del subconsciente y al apego o búsqueda de lo imaginario.

Otro punto que vale la pena destacar es el rechazo de la verosimilitud en el arte, idea que no es exclusiva del surrealismo y que más bien comparte con el proyecto

---

<sup>5</sup>

Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989), pp. 10-11.

vanguardista en general<sup>6</sup>. Sin embargo, no vamos a entablar una discusión sobre el significado último del surrealismo. Simplemente anotaremos algunos tópicos que nos permitirán cercar adecuadamente un texto de Varallanos, intitulado "Prosa con dolor y a un lado"<sup>7</sup>.

### B. La imagen de la mujer como objeto de deseo

En el texto que vamos a analizar se encuentra el tema del deseo por el otro que se encarna en la figura de la mujer. "Prosa con dolor y a un lado" posee un discurso

<sup>6</sup>

"La destrucción de la imagen del mundo que crean el 'sentido común' y el automatismo del lenguaje, no es una visión del mundo ni un sentido estético. Es el lenguaje de la cultura de una época". Aleksandar Flaker, "Sobre el concepto de vanguardia" en *Criterios*, N° 5-12. I.1983 - XII.1984; p. 194.

<sup>7</sup>

Algunas ideas sobre el surrealismo planteadas en el artículo de Leslie bary, "El surrealismo en hispanoamérica y el 'yo' de Westphalen" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 27, Lima 1er semestre de 1988; pp. 97-110, las hemos adecuado a nuestro análisis. Nos diferenciamos en las conclusiones. Westphalen, en concordancia con ciertos postulados surrealistas, busca y encuentra la plenitud del "yo". Como veremos en "Prosa con dolor y a un lado" el "yo" busca pero no encuentra la plenitud o el absoluto.



sumamente complejo porque se nos presenta como una corriente de conciencia, es decir, no existen acciones o descripciones donde el personaje -innombrado- pase de un estado narrativo a otro. Es una voz, la voz de la conciencia que vaga libremente sin aparente conexión lógica. Pero en varios pasajes aparecen recuerdos de mujeres y el personaje enuncia su deseo por cada una de ellas. Dado que no existe una organización causal en el texto, vamos a realizar un análisis un tanto esquemático, guiándonos por los nombres de las mujeres aparecidas en el texto, citando sus respectivos fragmentos y, al mismo tiempo, anotando un comentario.

1. Margarita. "personaje de novela, ayer nomás entre mis manos" (p. 100). Aquí se muestra el deseo del personaje por Margarita y debemos preguntarnos si sus manos están en el libro o, gracias a la ambigüedad, sobre Margarita.

2. Andrea. "un cerro a donde trepamos cogidos del cuerpo; peligroso, no se acerque mucho porque los sentidos supuran salirse hacia afuera" (p. 100). Vemos aquí una advertencia de la prohibición del deseo: "no se acerque".



3. Olga. "no me quiere, segura. Lástima que yo, sí Louis Aragon, juventud y no he besado todas las bocas" (p. 101). En este pasaje surge la imposibilidad del amor. El "yo" no consigue la plenitud porque no puede conseguir su objeto de deseo.

4. Naticha. "me alargó hasta sus brazos" (p. 101). Aquí observamos una posibilidad de unión, pero que en seguida se quiebra: "De cerca, cansado, no puedo dejar de esconder mis prolongaciones, de repente aislome, como San Lorenzo -frente al callao- en mi pena" (p.101). "Ella tendrá su porvenir, en preparación, su casa, sus amistades, sus saludos en la calle y yo inada!" (p 102).

5. Aurelia. Se presenta como una mujer poseída y luego perdida: "Harto, hartísima, como gustéis, arranco mi última palabra a los pies de la ausente, Aurelia. Mujer encontrada detrás de una legua" (p. 103).



### C. La exploración de la vida en el tiempo

El deseo por el otro que asume la figura de la mujer se busca a través del tiempo. En otras palabras, el "yo" sólo se puede representar, gracias a la relación con el otro, en un tiempo desvinculado de un orden causal. Esto es de suma importancia en la visión surrealista porque en ella de lo que se trata es de descubrir el "yo" o la identidad. El mundo no es estable, es cambiante y el "yo" también lo es. Por eso el "yo" es disperso o, mejor dicho, ha sido dispersado a través del tiempo.

La temática de fondo en "Prosa con dolor y a un lado" entonces, no es sólo una nostálgica mirada del amor -rasgo que evidentemente posee- sino la búsqueda de identidad, lo que implica la no aceptación de un "yo" estable que se relaciona con el mundo, sino más bien de un "yo" por ser constituido, que es un tema esencial en el surrealismo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>

"Mi designio estriba sólo en contar, al margen del relato que voy a escribir, los episodios más notables de mi vida tal como yo la puedo concebir fuera de su plan orgánico y en la medida que está entregada a los azares pequeños y grandes..." André Bretón, *Nadja* (Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985), p. 18.



En el capítulo I vimos que el personaje de "La muerte de los 21 años" exploraba su existencia a través de la observación de las circunstancias vividas, pero estas circunstancias estaban ordenadas según los años que había vivido dicho personaje. En "Prosa con dolor y a un lado" la cronología es imposible, el tiempo es caótico. El relato se inicia de este modo: "Yo no puedo cantar mi juventud, porque está sobre mí o no lo he palpado en mis años, semanas, días" (p.100). Esta frase alude sin duda a la falta de distancia (la juventud está sobre él) para que pueda contemplarse y reconocerse el personaje. El "yo" entonces es disperso, fragmentado. Esta dispersión del "yo" en el tiempo se trata de anular, de resolver mediante la imaginación<sup>9</sup>. Vamos a transcribir un pasaje:

Cráneo. Me lo topo. Sírvase prestarme el suyo. Cráneo. Duro. Imperial, intransferible. Cráneo inkaiko. Me acuerdo yo venía inkaiko, 5 siglos atrás. Mi tío - parientes varios como hoy- curaca. Lo mandó llamar el Inca en lenguaje inkaiko. Discutieron; présteme su mujer 342. No señor, no puedo porque se llama Cory Huayta. Discusión por una mujer. Inmoral. Sinvergüenza el Inka querer llevárselo todo. Yo entonces no nacía, por supuesto.

---

9

La imaginación es primordial para los surrealistas puesto que tiene una función de conocimiento en la búsqueda del sí mismo. Chénieux-Gendron, Op. cit., pp. 14-15.

Se caminaba con huacos en la cabecera, y el inkita gustaba dejarse cargar por las indias, ¿qué buenas, no?, y antiguas, duras, de piedra. Rollizas. Y el Viracocha mandaba, sólo, sólo a los curacas del vecindario, y de los 45 varios barrios. Alto ahí. Cuente esos piojos. Usted no trabaja, no miente, ni roba, etc. Pero ¡Silencio inkaiko! (p. 101)

El "yo" se instala en el pasado: "Me acuerdo yo venía inkaiko, 5 siglos atrás". Mediante la imaginación el "yo" asume que su existencia ha transcurrido por mucho tiempo. Sin duda se trata de contraponer la impresión que nos dio al principio del texto de que su vida era muy corta, muy joven.

Cuando el "yo" nos dice que viene de cinco siglos atrás, lo que hace es traspasar los límites cronológicos y biológicos de la persona humana. Esto implica negar la racionalidad del mundo mediante la introducción de un acontecer extraño. En la construcción del "yo", por consiguiente, este hecho otorga un efecto de realidad.

Sin embargo, esta mediación de la imaginación que trata de ayudar al "yo" en su búsqueda por constituirse, fracasa. Se instala una duda, una acotación: "yo entonces



no nacía, por supuesto". Como vehículo de trascendencia, la imaginación no le sirve al "yo" para alcanzar la plenitud. Entonces lo que vemos es el siguiente proceso:

1. Existe un "yo" que habla y que trata de constituirse en un tiempo inestable, sin orden cronológico.

2. A través de la imaginación expande sus posibilidades y se convierte en un "yo" poco natural, que vive en un tiempo muy vasto.

3. Al lector no le queda sino aceptar ese disloque temporal, ese juego que gracias a la imaginación le hace ver como posible (aunque extraño) a un "yo" que va más allá de los límites temporales (lo cual implica un rechazo a la verosimilitud). El "yo" se realiza en ese juego con el tiempo.

4 El "yo" enuncia que eso no es cierto ("Yo entonces no nacía, por supuesto"). Esta última operación efectúa un desplazamiento del "yo" (realizado por la imaginación) al "yo" ficticio.



5. El lector debe aceptar que es un juego, que el "yo" en verdad no puede vivir mucho tiempo, que ese juego temporal es verdaderamente una incongruencia, una imposibilidad, que el "yo" no puede traspasar los límites del tiempo.

6. Esto significa el fracaso de tratar de naturalizar lo extraño y sólo podemos percibirlo como una ficción, como un simple deseo.

#### D. El sujeto escindido

El "yo" de "Prosa con dolor y a un lado" no ha podido llegar al absoluto a través del amor. Al mismo tiempo su búsqueda de identidad ha fracasado al intentar ampliar su existencia con la imaginación. ¿Habría que pensar que estamos frente a un surrealismo a medias, incompleto? Los elementos principales del surrealismo, con respecto a la identidad son:



1. El "yo" a priori, construido, identificado, no existe.

2. El "yo" es más bien una búsqueda de identidad en el tiempo.

3. Gracias a ciertas operaciones vitales se llega al absoluto: la unión con el otro por el amor, la expansión de las fronteras temporales con la imaginación.

Podemos decir que en "Prosa con dolor y a un lado" sólo se cumplen los dos primeros "requisitos". Lo que nos queda entonces es el sujeto escindido, fragmentado, permanente en su búsqueda de identidad, un sujeto virtual que nunca alcanza la unidad. La explicación de este fracaso nos la da el mismo "yo", su voz: "Porque uno no puede llegar al extremo de las cosas, de las personas y de las necesidades" (p. 101). Estas palabras son casi una negación de la búsqueda surrealista de ampliar el concepto de realidad, instalando, para ello, otra racionalidad, mediante la imaginación. La duda, el desencanto, es la respuesta:



Por los costados disparo mi atención exhausta, sujeto inconcluso que rompe su cordón umbilical, no sé si la edad de los hombres tengo o es mi propia edad. Almohada para concluir la calma, lumínico punto de supuración, si no varón indirecto yo he nacido cuando estaba mi partida de defunción. (p. 103)

#### E. El discurso de "Prosa con dolor y a un lado"

El discurso en que se articula la fragmentación del "yo" es también fragmentario. Las imágenes surgen una de otra, pero con rupturas constantes. Existe, pues, un aparente desorden, una suerte de enumeración caótica. Sin embargo en "Prosa con dolor y a un lado" es posible observar un principio organizativo. El discurso no es un simple caos, sino que está organizado bajo una forma muy usada por la literatura contemporánea: la corriente de conciencia.

Ahora bien, antes de comenzar a describir las características del discurso de "Prosa con dolor y a un lado", debemos hacer, para la cabal comprensión del texto,

algunas observaciones sobre el contrato de la ficción que se establece en el mismo texto. "Prosa con dolor y a un lado" lleva un subtítulo, entre paréntesis: Prosa surrealista, fuera de uso. Este subtítulo significa un contrato o transacción con el lector, le fija una regla a seguir. Le otorga la imagen implícita, asumida, de un autor que pone en evidencia su conexión con el surrealismo, aunque la frase sea ambigua (fuera de uso). Pero esta ambigüedad nos abre el camino para indicar al lector implícito, que es el lector presupuesto por el autor implícito. En el caso del texto que analizamos supone un lector que sabe lo que es el surrealismo, para que pueda entender si la prosa "surrealista" que se le presenta está fuera de uso o no.

Podríamos estar tentados a asumir el discurso de "Prosa con dolor y a un lado" como una escritura automática. Esta última, propia del surrealismo, es una escritura que sigue el curso acelerado del pensamiento, donde el escritor necesita encontrarse en un estado de privilegio, es decir, implica una abstracción de la realidad circundante. Pero, por lo mismo, esto nos coloca más sobre la actitud del escritor en el mismo acto de



escribir que sobre el discurso producido. Además la escritura automática es una técnica que en su hora fue cuestionada y desechada por los mismos surrealistas<sup>10</sup>. Por último, sería un error "reducir todos los modos de expresión del surrealismo al procedimiento de la escritura automática y considerar únicamente como 'auténticos' los textos escritos al dictado [del inconsciente] y sin ningún control<sup>11</sup>.

Libres entonces del concepto de escritura automática, lo primero que debemos observar es que "Prosa con dolor y a un lado" es la representación de la mente de un "yo"-nada nos indica que sea un habla dirigida a otro. Es un punto de vista de primera persona sin voz narrativa. Es punto de vista de primera persona puesto que es un "yo" que habla para sí mismo, es decir, es un modo de perspectiva o posición donde se ubica el "yo". Carece de voz narrativa

---

<sup>10</sup>

Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* T. II (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974), p. 57.

<sup>11</sup>

Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 242. El mismo autor cita una frase lapidaria de Louis Aragon: "Si escribís, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades, serán siempre tristes imbecilidades. Sin excusas.", p. 256.

porque no está contando nada.

Por esta razón uno puede entender muy bien que no existen sucesos que se articulan en una trama. Sólo estamos frente a la conciencia de un personaje, un "yo" para ser más precisos. Estar frente a la consciencia de un personaje es el "medio usual y más rápido por el que llegamos a identificarnos con él, conocer sus pensamientos asegura una conexión íntima"<sup>12</sup>.

El discurso de "Prosa con dolor y a un lado" es una corriente de conciencia, una ordenación al azar de los pensamientos del personaje. Así, vemos un fluir de asociaciones que se diferencia del pensar con una

---

12

Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid, Altea-Taurus, 1990), p. 164. Esta conexión íntima es una forma de relacionarnos con el personaje, un recurso empleado para ligar el efecto de lo narrado (de lo manifestado, diríamos en el caso de nuestro texto) con el lector. Wayne C. Booth lo llama genéricamente simpatía: "En tanto que lo que el personaje piensa y siente pueda ser tomado como una guía fidedigna de las circunstancias que afronta, el lector puede experimentar estas circunstancias en él aún más fuertemente a causa de su aislamiento moral [del personaje, se entiende]", *La retórica de la ficción* (Barcelona, Bosch, 1974), p. 260.



finalidad<sup>13</sup>. Con otras palabras: nos encontramos frente a pensamientos que no están dirigidos o encadenados para servir a alguna trama, carecen de impulso teleológico.

Este principio organizativo es usado con mucha propiedad por Varallanos. Como hemos visto, el sujeto está en busca de su identidad, lo que implica la idea de llegar a ser antes que ser: un proceso de definición. Por eso el proceso de definirse a sí mismo se transforma en conciencia y la escritura se convierte en una asociación libre.

El sentido último del texto, si observamos su estructura, es la plasmación de una visión contraria al pragmatismo de la trama, lo que implícitamente constituye una crítica a la racionalidad instrumental moderna. En ese sentido el discurso de "Prosa con dolor y a un lado" guarda afinidades con el proyecto estético de la vanguardia. Sin embargo, se aparta del surrealismo y de la vanguardia en general porque el sujeto que se evidencia en el texto es un sujeto que no puede alcanzar el absoluto, lo que implica una imposibilidad de realización utópica.

---

<sup>13</sup>

Chatman, Op. cit., p. 202.



## CONCLUSIONES

1. La tradicional actitud de la crítica de conceder la exclusividad al vanguardismo poético es insostenible. El autor que hemos analizado, Adalberto Varallanos, merece ocupar un lugar destacado en la tradición literaria peruana, pues sus relatos revelan una factura artística sobresaliente y obligan a replantearnos las clasificaciones o interpretaciones que hasta el momento se han efectuado.

2. La narrativa de Varallanos es imposible de ubicarla desde la perspectiva de un vanguardismo nacional, signado por las reflexiones de José Carlos Mariátegui. Igualmente, sus relatos escapan de la tendencia a entrever un vanguardismo de cuño exclusivamente cosmopolita, desarraigado de la problemática cultural peruana. Revelan más bien una situación conflictiva entre sus rasgos



vanguardistas y las caracterizaciones generales del vanguardismo.

3. En los tres textos analizados, "La muerte de los 21 años", "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" y "Prosa con dolor y a un lado" se evidencia el sujeto representado en su propio devenir, vale decir, interesa el proceso de conformación del sujeto, con lo cual dicho sujeto se construye a partir de la fragmentación del discurso.

4. En "La muerte de los 21 años" el proceso de conformación del sujeto muestra un conflicto con un componente importante del discurso de vanguardia: la utopía o deseo de búsqueda del absoluto. La desestructuración del sujeto se muestra como una limitación de lo real, es decir, se configura un sujeto de manera negativa y niega el carácter utópico de la trascendencia individual.

5. El relato "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" es una muestra de un discurso marginal, pues es difícil calificarlo exclusivamente como vanguardista, pero igualmente no se soluciona el problema si lo adscribimos al discurso indigenista. "En Chaulán no hay sagrado"



evidencia un conflicto entre ambos discursos. Sin embargo, es un discurso que está más cerca del vanguardista, pues rompe con el carácter mimético y niega la verosimilitud. Sus estrategias son: la ruptura de la técnica objetiva, la emergencia de lo lúdico del signo frente a su aparente transparencia representativa y el uso de grafías.

6. En "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" lo importante no es la representación del indio, sino la configuración del narrador personaje. La figura del indio representa el acceso a una utopía fuera del tiempo histórico, con lo que el relato se aparta de la idea mariateguiana de unir arte y revolución. El indio es una figura abstracta, representante del tiempo antiguo.

7. La representación del indio en la literatura peruana está ligada al problema de la nacionalidad. Al anular esta perspectiva, demostrando su imposibilidad de representación, el relato "En Chaulán no hay sagrado (film indio)" se presenta como un discurso que escapa a la idea mariateguiana sobre la vanguardia.



8. La estética de la fragmentación discursiva es llevada al extremo en "Prosa con dolor y a un lado", con el uso de la corriente de conciencia. Aunque tiene vínculos con el surrealismo, en tanto que expresa una voluntad por trascender mediante la imaginación y el deseo, el fracaso se advierte porque el "yo" representado no accede al absoluto. Sin embargo, la desestructuración del discurso lleva implícitamente una crítica al mundo moderno entendido como un discurso ligado a la razón instrumental. Esta crítica se observa en el rechazo al pragmatismo de la trama.

9. Los relatos analizados muestran el conflicto del discurso de vanguardia que propone Varallanos en relación con los postulados generales del vanguardismo. La fragmentación discursiva ofrece el proceso de constitución del sujeto (en este sentido los relatos de Varallanos pueden ser calificados de vanguardistas) pero anula la visión utópica del vanguardismo.

10. Desde la óptica del modelo vanguardista los textos son expresión de la crítica a la modernidad a través de la fragmentación discursiva que niega la racionalidad del



mundo moderno y en la busca de la individualidad, que implica la idea de autorrealización individual. En el caso de Varallanos podemos apreciar que la crítica a la modernidad se establece en el plano de la fragmentación discursiva, pero se niega la autorrealización individual, con lo cual niega también su afirmación de modernidad.

11. La expresión vanguardista de los relatos de Varallanos están en contra de la representación realista y en ese sentido muestran la crisis del contrato mimético con el lector. Esta crisis obviamente le confiere a sus relatos el carácter vanguardista, sin embargo, al carecer de utopía lo aleja del vanguardismo, ligado a la búsqueda de afirmación de la nacionalidad expresada por Mariátegui.

12. Los relatos de Varallanos, setenta años después, nos llevan a reflexionar sobre nuestra propia capacidad crítica para encarar el discurso de vanguardia que se forjó en el Perú, pero, sobre todo, para reflexionar desde el discurso literario sobre el conflicto con la modernidad que aún permanece en nuestro imaginario social y artístico.



## BIBLIOGRAFÍA

ABUGATTÁS, Juan. "Marco conceptual de la ciencia y la tecnología". En: *Alma Mater*, N°1, Lima, abril de 1992; pp. 13-31.

ALCIBÍADES, Mirla. "Mariátegui, Amauta y la vanguardia literaria". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 15. Lima, 1er semestre de 1982; pp. 123-139.

BARY, Leslie. "El surrealismo en hispanoamérica y el 'yo' de Westphalen". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 27, Lima, 1er semestre de 1988; 97-110.

BOUYH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch, 1874.

BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.

..... *Nadja*. Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1985.

BÜRQUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

CAMACHO, Juan. *Individuo y técnica en el mundo contemporáneo*. Lima, Amaru Editores, 1986.



CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima, CEP, 1989.

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. "José Carlos Mariátegui, crítico de arte". En: *Cuadernos de reflexión y crítica*, N° 6. Lima, enero-junio de 1993; pp. 13-34.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima; Editorial Horizonte, 1994.

..... *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989.

..... *La novela peruana*. Lima, Editorial Horizonte, 1989.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Altea-Taurus, 1990.

CHÉNIEUX-CENDRON, Jacqueline. *El surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. T. II. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

ESCAJADILLO, Tomás. "¿Existió una prosa de ficción de 'vanguardia' en Amauta?" En: VARIOS. *Amauta y su época*. Lima, Editorial Minerva, 1998.



- ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas, 1956.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp Editores, 1990.
- FLAKER, Aleksandar. "Sobre el concepto de vanguardia". En: *Criterios*, N° 5-12. I.1983 - XII.1984.
- GAVALDÁ-ROCA, Josep-Vicent. "La crisis de referencialidad. Discurso vanguardista y discurso semiótico". En: *Eutopías. Teorías/historia/discurso*, N° 2-3, Minneapolis-Valencia, primavera-otoño de 1986; pp. 33-43.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941*. Lima, Ediciones Copé, 1990.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1982.
- KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge (comp.). "Narrativa peruana de vanguardia". En: *Documentos de literatura*, N° 2-3, Lima, abril-diciembre de 1993.
- LAUER, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 15, Lima, 1er semestre de 1982; pp. 77-86.
- ..... "Máquinas y palabras. La sonrisa internacional hacia 1927". En: *Márgenes*, N° 12, Lima, noviembre de 1994, pp. 99-122.



- LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima, Editorial Horizonte, 1999.
- LOZANO, Jorge y otros. *Análisis del discurso*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. México, Origen-Planeta, 1985.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *El alma Matinal*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1985.
- ..... *El artista y la época*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1988.
- ..... *La novela y la vida*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1987.
- ..... *Peruanicemos al Perú*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1986.
- ..... *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1991.
- MATTALÍA, Sonia. "Continuas modernidades discontinuas: la vanguardia del 20 en Latinoamérica y España". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 500. Madrid, Febrero de 1992; pp. 209-220.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- NÚÑEZ, Estuardo. "José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 5. Lima, 1er semestre



de 1977; pp. 57-66.

- OHMANN, Richard. "Los actos de habla y la definición de la literatura". En: José Antonio MAYORAL (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco-Libros, 1987.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo/Vuelta*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1985.
- PÉREZ LÓPEZ, Ma. Ángeles. *Los signos infinitos*. España, Universidad de Lleida, 1998.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ROSSI, Pietro. "Tecnología y mitos del futuro". En: Manuel Cruz (ed.). *Individuo, modernidad, historia*. Madrid, Editorial Tecnos, 1993; pp. 161-172.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Vanguardismo y maquinismo". En: *Eutopías*, N° 2-3. Minneapolis-Valencia, primavera-otoño de 1986; pp. 137-159.
- SZABOLSCSI, Miklós. "La 'vanguardia' literaria y artística como fenómeno internacional". En: *Casa de las Américas*, N° 74. La Habana, setiembre-octubre de 1972; pp. 4-17.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.



- VARALLANOS, Adalberto. "Crimen celestial". En: *Amauta*, N° 26. Lima, setiembre-octubre de 1929; pp. 67-72.
- ..... *La muerte de los 21 años y otros relatos*. Lima, Ediciones de la revista *Altura*, 1939.
- ..... *Permanencia*. Buenos Aires, Ediciones Andimar, 1968.
- VERANI, Hugo (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VICH, Cynthia. "Hacia un estudio del 'indigenismo vanguardista': la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 47. Lima-Berkeley, 1er semestre de 1998; pp. 187-205.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona-Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1981.
- WISE, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 20. Lima, 2do semestre de 1984; pp. 89-100.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.



## APÉNDICE A

### LA MUERTE DE LOS 21 AÑOS

Desde la orilla de mi nacimiento a Luis Cardoza Aragón, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo, suramericanos...

ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Todos los silencios van a dar la vuelta. Cuidado. El reloj está dándose cuerda. Con los dedos perpendiculares tocó su cabeza. Cabeza, pensamiento. Vez primera en que un hombre coje un hilo de pensamiento.

En seguida veamos:

Estoy parado aquí. ¿pero cuántos años tengo...? 21. En efecto, extradimensionando la velocidad estéril de este meridiano terminante, difluiré todas mis anterioridades en una sola pared, mejor escalera, donde distribuiré los años pluralizados en una tenue recordación. Destruyendo la base de mis atributos, he aquí el examen de mi extensión en edades de incalculable estima.



Torció su memoria hacia las escalas de meses que tenía delante, pasó a los años. Primer año, situado en un plano de inestricta verdad, segundo, tercero, cuarto, quinto, sexto, séptimo, hasta octavo. Todo ello queda encerrado en la malla cortable de una infancia tonta, coloreada de descubrimientos prefijados en una minúscula pureza maternal... Los senos que no fueron conocidos luego, cuando hubo concluido el último mes de sus dieciocho años.

¿Qué hizo a los nueve años próximos a su gravitación?  
ESCUELA: los recuerdos se ponen de pie. Aprender, aprender, aprender. Las letras pasan por su cerebro, de pie. Las palabras le hacían inteligente, se estuvo vistiendo de conocimientos durante un mes, dos meses, más, más...  
EUROPA, ASIA, ÁFRICA, AUSTRALIA. El mundo era redondo le llegó pronto a sus manos y ya, para siempre, rodó por su cabeza.

En efecto, el mundo era redondo, casi redondo, pero ya veremos... Por ahí encontró a la naturaleza; los amigos, la sociedad, los vecinos, los tíos, las primas que siempre le preguntaban para qué iba a estudiar. Y su MAMÁ que le decía: "mi hijo ha nacido para presidente de la República",



porque su madre le traspasó su esperanza, luego al pariente más grande que está arriba: DIOS. ¿Para qué iba a preguntar por Dios?

DIOS ESTÁ EN TODAS PARTES Y EL HOMBRE ES SU JUGUETE.

Las letras le decían cosas que le circundaban y más allá: GEOGRAFÍA, CIENCIAS NATURALES, COMERCIO, PIROTECNIA (vivía cerca de una fábrica de cohetes...). No podía desprenderse de las letras y de las palabras, ¿por qué no se iban las palabras del hombre...? No sabía...

Llegaron los diez años, once, doce, trece, catorce. Los contornos y los límites se iban volviendo grandes. En su casa había oído:

"YA ESTÁS GRANDE. QUÉ PRONTO CRECEN LOS MUCHACHOS. YA ESTÁS GRANDE".

Pasó por la horca de los profesores, de los directores, de los compañeros. Escuela y colegio. Alumnos y carpetas. Exámenes. Notas bajas y altas.



Vinculó una mujer a su persona, habiendo surgido un amor a los 18 años. Las vulgaridades que después vinieron: conversaciones, promesas, cambios, besos, contactos, esperas y por fin le nació un recuerdo, y otro y otro. La que comenzó con su entregamiento se tituló *Ifigenia* (Le puso ese nombre por tener algo que ponerle).

Le crecía el sexo y él intersticiaba contra las mujeres, que luego se le acercaron pisando por la punta de los pies, medrosas, porque era joven, porque era bello, porque no le llamaban niño sino "LUCHO, LUCHITO, NO SEAS MALO".

Con ninguna. Las dejó con los días y todas se fueron con el calendario.

Asegurando en una perpendicular armazón sus intentos, ya estuvo descascarando inteligencia y los "porqué" y el "yo", poco a poco fueron tomando el nombre de su propio nombre. Abrió los cuatro costados de su juventud y era como todos: "HAY QUE SABER VIVIR" y otras necedades infladas que le fueron acercando, en bandejas gratuitas. Surgió en él un calculador que calificaba la belleza, la tradición, los



maestros y, asimismo, respetaba: "LAS PILDORAS DEL DOCTOR ROSS PARA LOS RIÑONES Y LA VEJIGA".

Tantos letreros como esos que estaban pegados en las paredes y en la cabeza de los hombres. Los libros, la cultura, los panoramas abiertos en cada día y hora, le explicaban que ya estaba teniendo esperanza, experiencia.

Ya cayeron sobre él 18 años y en seguida 19, que regulaba cada día, solidificando los cartabones de su democracia interior. Restó varias veces de sí mismo, buscando los rastros de su persona. Tengo -pensó- todas las grandes esperanzas. Y ya estaba introduciendo los codos al porvenir:

EL PORVENIR SE ABRÍA DE PIERNAS ANTE SU PERSONA.

Germinando la presentación de sus mayores, recurrió a los antecesores del Perú. Ancló en los INCAS, poblando de soles históricos, directrizó su mente hacia la hermetización incaica. Los incas están en la historia, estuvieron en el Perú. Ideó, ideó, ideó... MANCO KAPAC, TUPAC YUPANQUI, HUASCAR, ATAHUALPA, etcétera... ¡qué tipos



tan simpáticos!

Cinematografió, nuevamente, en sus deyecciones pasadísticas nuevas tramas contables: UN GRAN IMPERIO, UNA GRAN CIVILIZACIÓN, UNA GRAN VIDA... Los hombres creían en dioses falsos, como hoy... pero ¿no eran para él todos los dioses falsos...? Los de los incas y los de los españoles. NI MÁS NI MENOS.

Y perorizando otra vez, con un "a solas" nebuloso, sostuvo para sí: YO NO CREO EN EL PASADO INCAICO de que me hablan los historiadores, las ruinas y unos cuantos cholos que viven en el CUSCO, AYACUCHO, CAJAMARCA...

Tropicalizó muy paulatinamente lo demás del tiempo peruano que pertenecía a la COLONIA, INDEPENDENCIA, REPÚBLICA, desembarcando en nuestros días...

En seguida almacenaba esto:

"TODOS son unos sinvergüenzas, todos. El Perú es un país rico, como dijo Humboldt. Somos un pueblo ocioso, pero muy noble. Hechos, no palabras. Tenemos un brillante



porvenir. Nación muy antigua, sólo nos falta capitales. Necesitamos grandes hombres. El Perú es un pueblo digno de mejor suerte. Está llamado a un futuro mejor. Ya viene el progreso, etc."

En cuanto a la mujer sostenía esta columna:

"La limeña hija de Santa Rosa y de la PERRICHOLI es de seducción proverbial. La limeña es la mujer más bella de Suramérica..."

"Los indios, la raza vencida. No han entrado a la civilización. El problema indígena. La tristeza del indio. Los Andes pensativos y solitarios. El yaraví llanto de las punas. Civilicemos a los indios. La rebeldía de la raza. El peligro de las mezclas. Hay que instruir a los indios. Escuelas, escuelas, escuelas, escuelas. Hechos, no palabras. Necesitamos vías de comunicación. Caminos, caminos, caminos, caminos. Seamos prácticos. Raza digna de mejor suerte".

Algo que no se le huía de la cabeza:



"Nuestras glorias nacionales. Nuestros grandes hombres. Prestigioso y conocido valor nacional. Nuestras ilustres figuras. Nuestro ilustre músico nacional. Nuestro historiador nacional. Sabio nacional. Honra nacional. Arte nacional. Escritor nacional. Músico nacional. Escultor nacional. Pintor nacional. HAY QUE AMAR LO PROPIO Y NO LO EXTRAÑO".

Otras veces traían a su memoria:

"Respetemos la tradición. Las ideas nuevas. La decadencia de Occidente. La crisis de los valores. Las ideas de vanguardia. Renovarse es vivir. El espíritu revolucionario. Combatamos el conservadurismo. Vayamos a la revolución social. Soy de ideas avanzadas. Las nuevas corrientes ideológicas. Hagamos la revisión de valores...".

Parte de las monedas de todos los días; él se pegaba a las frases que oía y vivió así, hilando inutilidades.

Romántico, porque desnudando su emoción disparó a una



mujer este corcho: "TE ADORO" (La tarde fumaba su cigarrillo hecho de minutos).

Los libros, para él, se le abrían de hojas como si fuesen femeninas, con un halago de voluptuosidad aprendido en Huysmans, Rachilde, Morand, Radiguet; contaba los argumentos de lo que leía. (Aquí una mujer y un diálogo). Decía ella:

-¿Cómo es eso? Cuéntame...

Casi nunca concluía de contar... Y un "ay qué simpático" con una abertura de brazos era el... FIN.

Almohadones, cojines, alcoba. Porque se apoyaba con la cabeza, dejó, varias veces, *muchas ideas nuevas* en el cojín del sillón, que sí eran nuevas... Estuvo pensando ante un lecho sobre las memorias que podía escribir, cuando de la puerta de su habitación la criada, una *cholita* de Chumbivilcas, le disparó así:

"NEÑO LUCHO ESTÁ LLAMANDO SU MAMÁ AL COMER..."

Cuando cayó con su mirada sobre el Omega apresado en



su muñeca, eran las 12 y 32 minutos.

Todavía quería sistematizar sus recordaciones y hacer un recorrido más lento a sus años destapados, porque ya estaba acercándose a ser mayor de edad. Porque a los 21 años somos mayores de edad.

Violando una gana oculta exteriorizó la otra oportunidad, inocentemente, delante de unas amigas: "ESTO ES UNA VAINA".

En seguida el asombro por pedazos. No oyó lo que le insultaban, porque cerró las puertas de sus oídos.

ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Colocándose aquí no iba a concluir casi nunca. Era mucho inventario el que tenía que hacer en este instante.

Se levantaron los escalones de sus años, nuevamente, desde el 1 hasta 1926, acertó el círculo y llegó al mes de junio, acertó más y llegó hasta la segunda semana y por terminar el día 23 (Él había nacido el 23 de junio).



Hoy cumplía toda su minoría y había en toda su vaciedad civilizada, en hilachas incoloras y rezagadas: FRÍO.

Pero no había hecho nada, no había sido sino un anónimo, un pobrecito joven estudiante que ganaba unas libras en la oficina y se levantaba a las 7 a.m. Era como aquél, como tantos otros, preso en el Perú. Los domingos: matinée... Pulsó las cuerdas de un horizonte embarcando su imaginación y en efecto:

EL MUNDO ERA REDONDO Y ERA GRANDE.

Aire. Avionizó sus anhelos perforando las distancias. Abrió sus válvulas irradiantes. Pero ¿qué hacer con los años vividos...? Los contempló velozmente, como se contempla al abandonar aquel lecho de hotel donde una vez dormimos, para ver si se nos queda algo o aquella mujer que se va a embarcar:

GRACE LINE, VAPOR PARA NEW YORK. LOS PASAJEROS DEBEN ESTAR A LAS 5.



Saltó sobre sí mismo y verticalizando dijo: el pasado muere hoy. Empezó a asesinar sus años uno a uno. Gemían sus dedos estranguladores.

ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Pasa un bocinazo, luego un CHANDLER 4336. La calle iba a llegar a la esquina poblada de ruidos. No se permitió más.

Situó de una vez. ¡QUÉ MUERA!, exclamó sacando la pistola del cinto (¿qué suicida no lleva la pistola al cinto?), y acercándose tenuemente se puso delante de sus VEINTIÚN AÑOS, convulso, tiritante, como nunca disparó: ¡PAM!

El cuerpo cayó aplastando la vereda. Avanzó un paso, dos, tres, cuatro y se puso a andar (Se buscó los cigarrillos. No tenía). Volteó la esquina.

MIENTRAS TANTO EL PAISAJE SE SUICIDABA A SUS PIES .

ESQUINA. Ángulo de lo ciudadano. Por ahí quedan 21 años muertos.



Crimen, crimen, crimen...



## APÉNDICE B

### EN CHAULÁN NO HAY SAGRADO (film indio)

A Valéry Larbaud, oteador de horizontes  
suramericanos y al "peruano" A. O.  
Barnabooth.

VIAJE. Final del viaje. Camino sin estación. Aspereza.  
Plena sierra. Centro del Perú. Departamento de Huánuco.

Desearía conocer el pueblecito de Chaulán, tal dije  
en pensamiento. Realización.

-Mañana ensillas el caballo azulejo; le pones el bozal  
nuevo que tejió el **sucho** Liberato y saldremos temprano,  
antes que canten los gallos. Pon en tu alforja un poco de  
cancha y de cecina. Tú montarás el tordillo.

Después.

-¿Has visto a Naticha? Dile que venga y que mañana me  
ausento. Debe de estar en el "puquio" lavando su ropa.

Mi sirviente responde:

-¿Y a qué vamos a Chaulán, **tayta**?... Dicen que la



gente es muy mala. A nosotros quizá no nos pasará nada. Pero esos cholos son muy malos. La otra vez le cortaron la lengua a Sabas, porque había dicho que este año venían soldados. Muy pendejos cholos de Chaulán, **tayta**. Yo conozco a Serafín, es el más valiente; ahora es regidor y muy alegre es...

Hablo: la otra vez vi a un hombre flaco de poncho cabritilla con rayas verdes. Lo conoces? Quién es?

Magacho: Ah sí lo conozco; dicen que es el maestro de escuela. Hace poco que ha venido de Conachupas. Está muy asustado. Le hacen tener miedo. Pobrecito, se va a morir de susto.

Habló: Ese nos contará las historietas de Ponciano, tendremos que buscarlo.

Bueno. Hasta mañana. Ahí viene Naticha, le voy a decir su encargo... Natichaaa!!! (Habla con Naticha).

Cansancio, fumo. Recuéstome en el pabellón que está tendido cerca a la puerta de la choza. Por ahí veo botado un número de "El Tiempo". Lo abro; sin editorial. Avisos, avisos. No tiene nada nuevo. Lo deajo. Estoy midiendo la tarde desde esta puerta.



Ya vienen los pastores con sus borregos al corral. Me pongo mi bufanda. Está haciendo frío. Ladridos de perros que transmiten frío. Más ladridos. Qué hora es? El reloj: 5 y 23 p.m. Está oscureciendo. Cansancio, fumo. Fastidio y quietud. Sueño, sueño... sueño en gran cantidad.

Despierto.

Una voz: **Tayta**, te llaman a comer.

Me levanto.

Bueno, ya voy...

La noche. Noche serrana. Cerrada. Cerrada.

-Siéntese, no tenga cuidado. He venido aquí sólo para pasar el día y saber de las cosas de esta gentes. ¿Es usted el preceptor? Sí, me lo contaron. Siéntese. Por qué no se sienta?

Choza con pretensiones de casa. Aquí el mueblaje no existe. Una sillita que ya se abraza al suelo. Un poyo. Monturas, alforjas, vasijas; un retrato fugitivo de Cristo, en la pared, que ya no se salva; pellejos de vacas, de carneros, ponchos, paquetes; en un ángulo: un fogón olvidado.

El preceptor nos va a hablar:

(Mi hombre tiene voz débil, ha comido poco y seguramente el miedo le ha impuesto el color de sus



palabras, frías, suspensivas. Su mirada es responsable, su indumentaria intermedia, su faz es de temeroso, cuerpo para caminatas cortas. Se nota que estuvo sentado, pobre, rápida, inmediatamente sentado... SENTADO TODA UNA MEDIA VIDA. Temblante, parado de soslayo y unas manos nacientes: arbolitos entecos: Uñas vírgenes. El sombrero es un paraguas. Luto: por la lluvia muerta...)

-Podríame contar lo que pasó cuando vino el capitán Salazar de Lima?

-Como habrá visto, al entrar a la población, no hay Iglesia. El cura Crisóstomo Ladroni, ejemplar sacerdote, ya no vendrá a decir misas, ni piensa pisar por este pueblo... La culpa la tienen los Poncianos y especialmente ese indio Simulluco. Qué cholo tan malo y alegre! Es un gran pendejo. En este lugar, señor, como en otros del Dos de Mayo, los indios tienen muchas armas que las compran en el Cerro y en Huánuco. Para ellos, que son bandoleros, el arma es lo máspreciado. Quitarles es promover cóleras, borracheras y ilya muerte! La muerte al que les quita!

La prefectura de Huánuco, por las quejas del Gobernador don Liberato Carchis, que murió de un tiro una noche que salía de su casa a la plazuelita, procuro un decomiso de tales armas... Y, ahora que recuerdo, aquí



tiene usted el último oficio.

(El preceptor calla).

"Señor Prefecto del Departamento: Por el oficio de la fecha le comunico a su excelencia para que lo mandes a este pueblo un tropa en el acto por cuanto no deja de haber garantías para las demás personas pacíficas de este distrito. Por eso es más conveniente que vengan a quitar las armas Winchester y Manlincher que los Ponciano y los Tucto tienen como cincuenta, más o menos. Como autoridad le aviso que ya han morido todas las gallinas, chanchos y perros del población por cuanto lo tiran al blanco cuando salen al calle o en los techos; tanto perfuicio no pueden soportar los propietarios y soplican, también por las noches revientan pan, pun y no puede salir uno así nomás. Dios le guarde señor Prefecto. S. S. Liberato Carchis Gobernador. Otro sí. No tengo todavía el sello con jebe. Gracias".

La prefectura trasmitió al Ministerio de Gobierno: "Pásese al superior, etc.". Copia al Diputado. "Me es grato", etc.



Cuatro meses después.

Polvareda por el cerro de Chillhuán, cerca. Caballos. Banderolas. Uniformes. Brillos opacos de fusiles. La tropa. La tropa. La tropa.

Trasmisión eléctrica de la noticia.

Soldados, shay. Soldados, shay!!...

Un indiecito corre donde Tucto, Ponciano, Simulluco; primos, parientes, animales.

Carreras, saltos, sustos. Desaparecen las balas, cartuchos, rifles, revólveres.

Día siguiente, lunes.

Después del desayuno el capitán Salazar, frente a la Iglesia, convocaba a reunirse al pueblo, por medio de la campana. Reunión. Dán, dán, dán!! Soldados alineados esperan órdenes. Placita sin adornos ni agua. Dos caminos se cruzan al centro: X. A un lado, en la pared, esta inscripción: GOBERNACIÓN DEL DISTRITO y un escudo "REPÚBLICA PERUANA".

El gobernador departe con el capitán que espera. Espera. Frío. Sol.

La mañana se desenvuelve de las sábanas tibias del alba. Un vuelo de luz cubre los techos de paja. Los cerros se visten de rayos de sol. Humo del amanecer. El caldo. El



desayuno. Asciende en espiral el sueño. Somnolencia. Los pájaros ya despertaron. Las callecitas salen a las afueras a tomar sol. Abandono. Un indio, emponchado. (El pueblo es el paraguas del indio, también es su parasol). Un indio sale de la boca de una calle, la atraviesa y se acerca a otro. Diálogo:

-Qué habrá pasado don Sabas?...

-Ayer llegó tropa para quitar armas, dice...

-Vamos al plaza, pues... Qué vamos a hacer!

Se van.

De sus bocas infladas por la coca, sale humo.

Siguen los sonidos de las campanas perforando la mañana.

Dán, Dán ,Dán, Dán!!!

De las chozas, de las quebradas, de los corrales, salen indios, indias. Se dirigen, a pasos lentos, muchachos, mujeres, niños, viejos, perros. Se asoman a las puertas: cabezas, cuerpos.

Ponchos, ponchos. Mantillas. Faldellines. Caderas circulares. Mantas. El sol juega con los colores de los vestidos. Pluribrillantería!

A la media hora, la plaza de Chaulán contiene 2,000 personas. Conversaciones y cuchicheos. Por fin, el



"grupo de las autoridades" se dirige al centro. El capitán Salazar, valiente capitán, va a hablar. Silencio!!

Los he reunido para que me entreguen las armas que los Ponciano, Tuctos y otros tienen en su poder; con esas armas se está fomentando el bandolerismo y la matanza... (Una chola grita: "sí tayta, no tengo ya ni una sola gallina, todos me los han muerto... Malditos!!..."). Ustedes saben, al menos, dónde las tienen escondidas. Avisen; si no tendré que fusilar a los cabecillas. Así me declararán pronto. Dónde están los fusiles? Avisen.

Un silencio preñado sale de las miradas oblicuas. las bocas, rumiantes, se detienen. Nada mueve las colas de los perros. Se rascan, bostezan, atentos. Nadie sabe. Nadie responde.

-A ver tú, dice el capitán con ira, dile al cabo que me saque a los presos.

-Muy bien, mi capitán.

Ocho indios se exhiben al sol y a la multitud.

Habla sólo el capitán:

-Como ustedes no avisen o entreguen los fusiles, los voy a fusilar. Entienden?, van a morir ahora mismo. Tú, Simulluco, vas a morir.

Bueno, tayta.



Indecisión. Consulta con el Gobernador, el Alcalde, el Juez de Paz.

Luego: -Les perdono la vida hasta que concluya el registro de las casas. A ver soldados: ¡Registren todas las casas, terrados y chozas! Rápido!

La multitud semiaburrida, se dispersa.

El registro estéril. No encontraron sino pocos cartuchos, revólveres y cuchillos. La tropa tenía que volverse. Preparativos.

El capitán Salazar penetró a la iglesia, por la sacristía, persiguiendo a una lechuza, en compañía del cabo Rumique. Observó que en el altar, un santo, San Judas. tenía un rabo oculto en el traje. Un rabo? Se acercó al acto y lo cogió. Era un fusil, oculto entre los ropajes del santo...

Ordenó al cabo que avisase al cuartel. Llegan los soldados. Búsqueda general. Se desvisten a los santos y a las santas. Manos militares profanan los altares.

Dos horas transcurridas los soldados conducen al cuartel 68 fusiles y revólveres.

Ruidos militares descomponen la noche. Ordenes,



despedidas. Risas del capitán y del señor gobernador.  
Brindis.

-Esta copita, mi capitán, por su pronta ascensión.

-Gracias, señor Gobernador. Salud!

-Por la despedida, otra copita mi capitán.

-Salud! Gracias. Qué suerte la mía, los santos no les han salvado sus armas a los indios...Ja, ja, ja!

-Adiós, señor capitán. Buen camino.

-Adiós, amigo. (Un adiós se ha quedado flotando).

Martes: el capitán Salazar y su tropa se han ido. Simulluco, Ponciano y los otros se dirigen a la iglesia a sacar sus fusiles.

Asombro. Grita Segechu, el **chiuchi**, hijo de Ponciano, azorado. Llama con las dos manos.

-Tayta, manan canchu. (No hay, papá). Ven.

Asombro. Cólera feroz. Quién avisó?

-Carajo, el santos me responde, exclama. Yo sentí; mi coca me avisó anoche. El santos han avisado...

Grupos de indios penetran en la iglesia a las 4 de la madrugada. Ruidos de caminantes perforan la agonía de la noche. Se oye al río como si se quejara. Un perro ladra.



Otro responde. La noche propone compañía. Silencio robusto, negro.

Simulluco ordena que se saquen a los santos, a todos, y los coloquen al centro de la plaza, alineados como soldados.

Descienden en brazos lanudos, y a pesar de sus vestidos, los santos tienen el resfrío del tiempo. El Padre Eterno, San Pedro, Judas, Santa Hemogilda, San Nicacio, Santa Sabina...

Cuidado que caigan al suelo, shay!

Los altares quedan vacíos, 18 santos y santas se hallan alineados en la plaza a la intemperie de la adoración.

Simulluco continúa ordenando: -Tú, Sabas, Gonzales, Tucto: saquen los revólveres y fosiles que quedan, vamos a hacer lo que el capitán Salazar quería hacer con nosotros. Vamos fosilar estos santos ladrones.

Risas indias y cholas que manchan la aurora. Aprobación.

Ponciano: apunten armas. A la cabeza nomás. No fallar tiro.

A cuatro pasos, 5 indios apuntaron con viejos revólveres Smith Wetson, un Winchester. Nueva orden. Ya!!



Pan, pan, pin, pon!!

Otros tiros agonizan en la oscuridad. Caen 6 santos con las cabezas destrozadas. Pan!... pan!... Ruedan otras cabezas manchando el suelo de blanco.

El Padre Eterno, San Pedro, Santa Margarita... muertos. Faltan tiros. Sobran santos. Hay que recurrir a los palos.

Ushaycushun, shay. (Concluiremos, oye).

Golpes secos de maderas.

No queda un santo sano. Fragmentos, destrozos. Vestidos, adornos. Yeso. Manos, brazos sagrados. Yeso. Yeso.

De nuevo a la iglesia. Cómo iba a quedar el templo vacío?

Reflexionan. mejor sería concluir con ese lugar. Shapaco propone incendiarlo. Aceptación general.

Humo, llamaradas. Canción del humo. El humo es una ilusión perdida. Dónde está el poema? Aquí. El poema del humo. Cambia el color de la seminoche. Dios se siente al final del humo. Las llamaradas inundan de luz la comarca. Calor.

Los demás indios, muchachos, mujeres, niños, perros, gatos, cerdos... salen al aviso de alguien.



Incendio! Incendio! El pueblo de Chaulán es una hoguera.

El preceptor nos habla:

-El otro día, señor, el miércoles, fui a la escuela. Nadie tocó la campana, no sentí. Pero mis alumnos me recibieron azorados, riéndose, fumando sus cigarrillos de frío.

-Mestru, mestru, iglesia acabó, mestru. Todos santos han roto plaza. Vamos a ver mestru, mestru. (Los alumnos se adornaron con los fragmentos de los vestidos de los santos).

-Fui.

Yo: -Qué tal!-. Me quedé mirando hacia afuera a un indio. Ya viene. No es Simulluco aquél?, pregunto.

-El mismo.

-Oye, como estás Simulluco?

-Para servirte, tayta. (Pretende besarme la mano).

Conversamos.

-Tú vienes de Lima, tayta?

-Sí.

Mucho me alegra. Ironizan sus ojos de achiote. Se



alegra. Le digo:

-Qué haces? Me dicen que eres muy alegre, cierto?

-Cómo será, pues tayta.

-Por qué no te compones?

-Estoy bien, tayta.

Ahora voy hacia ti:

Simulluco: traiga su alegría antigua, poncho al brazo, esta mañana mascón de fastidio, para saltar, para gozar, para correr, para reír.

Mascando sus pensamientos, digo: así, pues.

### ADOLESCENCIA CHOLA

Pienso en la longitud de un romanticismo sin tristeza, sin palabras, sin lágrimas. La antigüedad circula en mis venas, y puedo reír en un curaca falso. Amarro la sogá de mi cansancio en una ruina que se queda en el pueblo aquel: Chaulán. Rompo los volúmenes de mí mismo, y hay una sonrisa difícil en mi cerebro. Qué vamos a hacer, qué vamos a hacer! Giro en las márgenes de una nueva antigüedad. Oh cholo, Oh cholo!



## APÉNDICE C

### PROSA CON DOLOR Y A UN LADO

(Prosa surrealista, fuera de uso)

Desde su vuelta a América poeta Xavier Abril, le debo un abrazo, celebrado en acueductos familiares y le conduzco a un extremo del fastidio de André Bretón. París-Lima a lo largo del 928.

A. V

Yo no puedo cantar mi juventud, porque está sobre mí o no la he palpado en mis años, semanas, días calendarizados; es que pienso en Margarita, personaje de novela, ayer no más entre mis manos, o dudo si en mi impotencia orillo mis ganas para después. Minuto impropio. En el aire de mi vivienda hay el espectáculo más atrevido para los ojos de Andrea. Andrea es una mujer disoluble para quedarse ahí, hasta mi vuelta. Nos vamos. Esperan a mediodía un cerro a donde trepamos cogidos del cuerpo; peligroso, no se acerque mucho porque los sentidos supuran



salirse hacia afuera. ¡Afuera! Un jinete cruza el pantano en ascensión y atraviesa con un puñal a sí mismo, asombro, pero llega el enemigo oportuno, no pensaba, era de casualidad, venía a caballo ídem, potro alazán, y el encuentro o polémica, violencia, él habla mucho, no grita, él saca su cuchillo y ¡zas! le corta la lengua. Ah, malvado, criminal. El jinete corre a campo libre, ágil, joven, enteramente joven, el otro también. Público, señores, mi lengua, se ha llevado mi lengua. Asesino. Síguenle. Y él le sigue. Curioso. No se asuste: Fuga. Con mi padre atravesamos un día un camino entre el pueblo de Margos, un punto de la geografía peruana, a otro pueblo: CHULLAY. Debe ser eso o los ladrones que vienen a robar lo que no tienen. ¡La plata o la vida! Pienso ganarme hoy lunes, la vida o la muerte. O trabajar, o levantarme, o ir a cobrar.

Olga no me quiere, segura. Lástima que yo, sí Louis Aragon, juventud y no he besado todas las bocas. A lo largo de la carretera se desenvolvía su palabra. Así de dulce y sonora que los pájaros se lo robaban. Qué bien cantaron ese amanecer. Jugaba con sus deseos, para qué, por qué y de qué. Seres como dioses, eso era lo accidental, lo circunflejo, alargado, como esas figuras del Aduanero



ROUSSEAU, van a creer que se trata del filósofo, paseante solitario, dicen.

Cráneo. Me lo topo. Sírvase prestarme el suyo. Cráneo. Duro, imperial, intransferible. Cráneo inkaiko. Me acuerdo yo venía inkaiko 5 siglos atrás. Mi tío -parientes varios como hoy- curaca. Lo mandó llamar el Inca en lenguaje inkaiko. Discutieron; présteme su mujer 342. No señor, no puedo porque se llama Cory Huayta. Discusión por una mujer. Inmoral. Sirvengüenza el inca querer llevárselo todo. Yo entonces no nacía, por supuesto. Se caminaba con huacos en la cabecera, y el inkita gustaba de dejarse cargar por las indias, ¿qué buenas, no?, y antiguas, duras, de piedra. Rollizas. Y el Viracocha mandaba, sólo, sólo a los curacas del vecindario, y de los 45 barrios. Alto ahí. Cuente esos piojos. Usted no trabaja, no miente, ni roba, etc. Pero ¡Silencio inkaiko!

Naticha me alargó hasta sus brazos. Era para dormirse en seguida, así lo hice. Cúbrame con toda la cama que tenga. Ah, es insoportable. Gracias. Me desgrano. De cerca, cansado, no puedo dejar de esconder mis prolongaciones, de repente aíslo me, como San Lorenzo -frente al Callao- en mi pena. Maldita sea, callar, callar y más callar. Malograrse



por tan poca cosa. Porque uno no puede llegar al extremo de las cosas, de las personas y de las necesidades. Abandérome para que después otros me sigan, hagan cola, rabo etc. Salgo a descansar. Miro mi curiosidad al acto. O soy una bomba para no explotar o buzo asustado de la poca profundidad que hay en los ríos al morir en el mar. Me gusta su arreglarse a cada rato el cabello, anoche en el cinema, en los claros resquicios de la música que lo llenaba toda la función, entre nous, cabían unos amigos que me acompañaban, amables ellos, cinema. Celuloide. Oscuridad. Asientos. Todo el barrio ahí está. Sentimental. Por cierto si supiera que no soy un sentimental, ella diría qué antipático, sinvergüenza, atroz. Y no se moleste. Sorbía el ecran como si fuese un helado público. Continúa, continúa. Mañana volveremos a esta misma hora. Ella tendrá su porvenir, en preparación, su casa, sus amistades, sus saludos en la calle y yo inada! Lo maté, de tierno. Ah, no se sabe. Quiéreme un poquito, unas gotas, miligramos. Suplicantes. Esto es antiguo, también pasa en un drama de Sófocles, edad griega, con zapatos enormes o sea coturnos. De ahí que los personajes no podían escapar. Y tenían que morir. Los actores no se fugaban. Por esos motivos, señor Juez de Última Instancia, había tragedia. Los griegos.



Desde la sala del CINE UNIVERSAL me fui a Grecia. Me harta la historia por ser verdadera. Y no lo es. Sexo débil o fuerte. Napoleón, yo no sabré decirte que te quise. Con tus caballos galopantes, tus ojos de mandar soldados victoriosos, tu indumentaria y tu pancita. Ah qué fea gloria Napoleón. Era un volteado. Napoleón el más pequeño de los soldados de plomo. ¡Hurra! ¡Bravo! ¡Ché! ¡Up. Up. Up!

Anoche unos tomillos negros lloraron por mis palabras cargadas de emoción y en cada lámpara alimentaba mi zozobra puesta en tren de corazón.

Constante, riel por donde se deslizan los malos poetas. Los hay de varios colores y para todas las estaciones. Albuminoides, en público, en privado. Soneteros, quarteteros, terceteros. Lagrimables. Etceteros.

Marcha al instante feriado. Por ti suspendo el arco de mi risa, supermática elevada a la undécima, por ti enciendo las bujías rotas para que te conduzcan al incendio de un corazón sagrado.

Joven inkaiko nacido en 900 llevo la chispa de una inútil pasión, me crucifico en la cruz de cada esquina de circunstancia, es que nací despierto. Como esos montes donde audaces exploradores no han ascendido, llamo una



cantidad de vientos a mi salvación, pero ni salgo abstruso ni sombrío, es que soy isla de novedad. Por los costados disparo mi atención exhausta, sujeto inconcluso que rompe su cordón umbilical, no sé si la edad de los hombres tengo o es mi propia edad. Almohada pra concluir la calma, lumínico punto de supuración, si no varón indirecto yo he nacido cuando estaba mi partida de defunción.

Alondra de mediodía y tú que quisiste ser capitán. Colguémonos por la ventana para el paisaje adentro, cambiado. Record. Zapatos numismáticos, infravelocidad, las pestañas se han cargado de humo, se entrecruzan adioses inéditos. Me saturó su pena y no me pude resistir. Suspiro de poca profundidad. Es cierto lo que me contaba, pero entonces dejó de mirarse los codos y en el tranvía no me cansé de verle. Risible, amoniacal, estratificado. Su brazo, como era torcido se lo dio al vecino. Su corbata quedó entre las rejas y al ascender por los pasadizos, Aurelia, todavía nos llamaba, con su sonrisa de anteayer. Se adelantaron varios hombres articulados cubriéndole la falda. Sus dedos entonces tejían un rosario de minutos colorados. Mediodía inclasificable, olvidado y con parches, me parece que en el colegio los muchachos juegan demasiado al mundo. Resultan hombres a los 10 años y jóvenes a los



59. Víspera de cansancio, ajusticio mis horribles preguntas por temerosidad amueblada. Estamos, está usted. Vamos. Nos esperan y la ciudad y sus horas colgándose en los relojes. Harto, hartísima, como gustéis, arranco mi última palabra a los pies de la ausente, Aurelia. Mujer encontrada detrás de una legua. 3p.m. Julio 30 de 928.



## INDICE

INTRODUCCIÓN..... 3

### CAPÍTULOS

I. LA CRÍTICA PERUANA Y LA VANGUARDIA	
A. Mariátegui y la vanguardia.....	15
B. Perspectivas actuales sobre el vanguardismo peruano.....	27
II. PROPUESTA DE LECTURA.....	39
A. Modernidad y discurso vanguardista.....	41
B. Características del discurso vanguardista..	49
III. ANÁLISIS DE "LA MUERTE DE LOS 21 AÑOS"	
A. "La muerte de los 21 años" como texto.....	55
B. El discurso de "La muerte de los 21 años"..	64
C. El sujeto escindido.....	70
IV. ANÁLISIS DE "EN CHAULÁN NO HAY SAGRADO"	
A. Problemas de edición, problemas de lectura.	76
B. Apreciaciones críticas y problemas de lectura. .....	80
C. El orden del relato.....	85
D. Discurso.....	93
E. El sujeto representado.....	101



V. UNAS PÁGINAS SURREALISTAS

A. Definición del surrealismo.....	105
B. La imagen de la mujer como objeto de deseo..	108
C. La exploración de la vida en el tiempo....	111
D. El sujeto escindido.....	115
E. El discurso de "Prosa Con dolor y a un lado"..	
.....	117
CONCLUSIONES.....	122
BIBLIOGRAFÍA.....	127
APÉNDICES	
A. La muerte de los 21 años.....	133
B. En Chaulán no hay sagrado (film indio)....	146
C. Prosa con dolor y aun lado.....	160



