



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

Lauer Holoubek, M. (2000). *El viaje vanguardista peruano sobre la máquina: 1917-1930*
[Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional
Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

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

Título:

El viaje vanguardista peruano sobre la máquina: 1917-1930

Autor:

Miroslav Lauer Holoubek

Año:

2000

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Carlos Oquendo de Amat, Cesar Miró, Cesar Vallejo, modernidad, tecnología, territorio, vanguardismo.

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

Lauer Holoubek, M. (2000). *El viaje vanguardista peruano sobre la máquina: 1917-1930* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

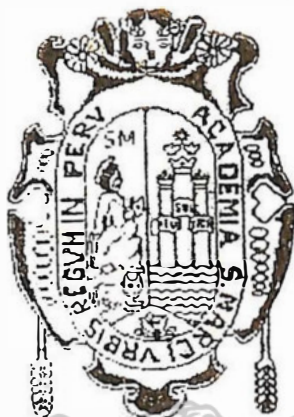
Resumen

La tensión entre la cultura peruana y el ideal moderno extranjero dirige la atención de los poetas locales hacia la expresión de lo novedoso: la máquina. En este sentido, la presente investigación busca definir la relación entre la vanguardia y la tecnología, dentro del marco de la modernización, así como su repercusión y pertinencia con respecto al contexto de la época. De esta forma, el estudioso identifica un tratamiento superficial frente a la innovación científica, donde lo nuevo funcionó para el establecimiento de una negación arbitraria de la realidad.

Palabras Clave: Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Cesar Miró, Cesar Vallejo, Magda Portal, Martín Adán, Serafín Delmar, Xavier Abril. Máquina, modernidad, tecnología, territorio, vanguardismo.



**ESCUELA DE POST-GRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POST-GRADO**



**EL VIAJE VANGUARDISTA PERUANO SOBRE LA MÁQUINA
1917-1930**

**Tesis para optar el Grado Académico de:
DOCTOR EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**

**Presentado por:
MIROSLAV LAUER HOLOUBEK**

**Lima – Perú
2000**



INDICE

Introducción	i
Capítulo I: Buscando la nueva sonrisa internacional	1
Capítulo II: Zoología mecánica 1916-1930	31
Capítulo III: El cuerpo de la máquina	62
Capítulo IV: Máquinas de ver: imágenes y tiempo	91
Capítulo V: Fronteras del idioma y destrucción del Lenguaje lírico	119
Capítulo VI: La polémica del vanguardismo 1916-1928	140
Conclusiones	167
Bibliografía consultada	172
Apéndice I: Selección de poemas	
Apéndice II: Selección de textos polémicos	



001899



INTRODUCCION

1.

La suerte crítica del vanguardismo poético peruano ha sido hasta hace poco algo menos que mediana. El puñado de poemarios pronto desapareció de la circulación, algunos de ellos hasta la fecha, y las revistas se volvieron inhallables, algunas literalmente, y toda la corriente entró en una suerte de punto muerto del interés del medio literario. Un muy buen capítulo dedicado al vanguardismo en *La poesía postmodernista peruana* de Luis Monguió (1954) no logró relanzar el atractivo de los vanguardistas en el mundo académico. Quizás influyó en esa falta de impacto la diáspora de muchos vanguardistas, o que el libro de Monguió hubiera aparecido en México. El exilio o la temprana muerte de los vanguardistas, o ambas cosas, se tradujeron en poco, si algún, acceso a los textos y relativo olvido de las personas. El bache iniciado hacia 1930 demoró más de 30, casi 40 años en concluir. La parte vanguardista de la poesía de César Vallejo, en concreto *Trilce* (1922) fue la primera que empezó a circular realmente en el Perú, en la edición de César Miró de 1949; la obra reunida de Juan Parra del Riego había aparecido en 1943, pero en Montevideo; los libros de Alberto Hidalgo fueron editados en Buenos Aires, del tercero en adelante, y casi no circularon aquí; *La casa de cartón*, de Martín Adán, de 1928, vio su primera reedición en 1958; *Cinco metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat, se reeditó recién en 1980; muchos otros importantes libros vanguardistas todavía esperan reedición¹. Incluso la antología *Vuelta a la otra margen* (1971), que ayudó a poner en marcha el rescate de obras de



poetas aparecidos en los años 20, siguiendo criterios de gusto personal sólo incluyó de los vanguardistas a Oquendo de Amat y algunos primeros poemas de Adán². Sin embargo el rescate ha continuado. En los últimos 15 años se ha hecho más intenso el interés de la crítica por el tema, y el Perú se ha beneficiado de la aparición de diversos panoramas sobre el vanguardismo en América Latina. En la bibliografía al final y en comentarios a lo largo de la tesis nos referimos a los trabajos de estudio y recopilación latinoamericanos de Oscar Collazos (1970), Ana María Belluzo (1990), el No.15 de la *RCLL* (1982), Jorge Schwartz (1991), Vicky Unruh (1994), Mihai Grünfeld (1995), Hugo Verani (1995) y Hubert Poppel (1999)³. Son esfuerzos importantes y recientes los de López Lenzi (1999), y sobre autores individuales la biografía de Oquendo de Amat por Luis Ayala (1998) y el trabajo de Rodrigo Quijano (1995) sobre “modernistas sin modernidad”.

Esta tesis no pretende ser un estudio integral sobre la poesía vanguardista, el cual todavía estamos esperando. Simplemente busca mostrar que al centro de la poesía vanguardista peruana hubo una intensa relación con las máquinas y la tecnología en que ellas se fundan, y una conciencia del avance de la ciencia física. Sin embargo el primer resultado práctico de descubrimientos científicos como la mecánica cuántica o la teoría de la relatividad, que interesaron a los vanguardistas, recién será a mediados de los años 40, con el estallido de la primera bomba atómica. Lo que efectivamente los rodeó fue una serie de inventos o innovaciones como el automóvil, el aeroplano o el cine que, en palabras de Stephen Kern (1983:1) pensadas sobre todo para el hemisferio norte, “establecieron los cimientos materiales de una reorientación cultural”. La frecuencia con que aparecen aludidos esos objetos en los poemas bastaría para demostrar la intensidad de la relación. Pero la intensidad no está dada solo por la abundancia de menciones, sino también por la manera cómo ellas definen importantes sentidos de ese momento poético. Son sentidos tan diversos como las máquinas mismas, y van desde la lucha conciente por la modernidad hasta la movilización de temores inconcientes ante



lo nuevo. Por ello este trabajo no buscó llegar a una conclusión sintetizadora, sino a un panorama de conclusiones varias. Estas son: a. que las máquinas son centrales al vanguardismo poético; b. que la utilización de las máquinas como tema poético movilizó en los autores pulsiones profundas; c. Que el experimentalismo visual fue parte de una búsqueda de liberación literaria, un sueño en última instancia derrotado por el contexto social; d. que el vanguardismo poético causó polémica y concitó reacciones ideológicas; y e. que el vanguardismo poético se concibió y se construyó por dentro y fuera de lo nacional. Pero si hubiera que extraer una conclusión entre todas, nos quedaríamos con la idea que la vanguardia poética de 1916-1930 fue el discreto síntoma de un desencuentro entre la cultura peruana y el conjunto de tecnologías que habían empezado a definir la modernidad en el hemisferio norte desde fines del s. XVIII. Quizás es una conclusión pobre para corpus y tema tan ricos, pero si el texto logra influir en la manera como leemos las relaciones del país con la tecnología en el pasado, habrá aportado algo a una intuición más clara del futuro peruano.

2.

Es importante intentar aquí un par de precisiones acerca de las relaciones entre tecnología e ideología: tiende a confundirse la tecnología con las máquinas, los procesos y otros fenómenos en que ella se encuentra encarnada, lo cual ha dado motivo a algunas confusiones, por lo menos terminológicas. La mayoría de las definiciones de tecnología (como ciencia aplicada, o conjunto de técnicas aplicadas a la producción, o reemplazo de trabajadores calificados por máquinas modernas) evidencian su estatuto ambiguo, aunque todas apuntan a su carácter de *relación* entre los aspectos físicos y los ideológicos de la producción. La tecnología es a un tiempo ideología y base productiva física, y comparte la materialidad de ambas realidades. La tecnología es ideología que tiende a *concretarse* en el tránsito a la base productiva, donde pasa a ser ideología congelada: antes de seguir su marcha, las relaciones dialécticas de la



creatividad se detienen por un momento en una forma determinada de organización de la producción, que es también el momento de la evolución de las ideas. Hay una muy difundida hipótesis acerca del cambio técnico que lo vincula en su origen a la evolución de las ideas, es decir a un proceso de instrucción. Habría incluso una suerte de "ideología tecnológica" que sería a la ciencia lo que, por ejemplo la "ética protestante" de Max Weber a la relación personal con el trabajo. Son puntos de vista en los que se intuye una relación de inclusión de lo tecnológico dentro de lo ideológico, y dentro del conocimiento en general. Sin duda una parte del fenómeno tecnológico ocurre dentro de la mente humana: la memoria del repertorio de "actos técnicos", el impulso a la aplicación del conocimiento, y la "memoria científica" que vincula el mecanismo de prueba error con las leyes generales conocidas. ¿Cuál es la naturaleza de ese paso de la tecnología por la mente humana? ¿Cómo se dibuja el lenguaje tecnológico en nuestro imaginario? En este aspecto la tecnología se vincula con la mitología como forma de tratar en la imaginación la incapacidad de controlar fuerzas reales (Carlos Marx 1973). La tecnología impone límites y abre perspectivas a la imaginación, y a la ideología. Encontramos en los discursos mitológicos la antípoda y la contraparte de lo tecnológico. La ideología mitológica es una elaboración acerca de la inaplicabilidad de los conocimientos (y no necesariamente un desconocimiento); la ideología tecnológica es un estadio de su aplicabilidad. Al abordar el mundo de la máquina (o artefacto) en este trabajo apuntamos hacia un complejo de realidades que va más allá de las clásicas referencias a la función de "un artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza" y a la descripción de "un agregado de diversas partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación de un todo". Nos referimos también a la fuente de energía de las máquinas, lo cual a comienzos de siglo significa el reemplazo del vapor por la electricidad, y a productos de su funcionamiento, sobre todo las imágenes cinematográficas, fotográficas y de rayos-x. Los poemas no se limitan a mencionar las máquinas, también en algunas oportunidades aluden a sus orígenes científicos y tecnológicos.



Pero la tecnología no existe solo en sus expresiones utilitarias o prácticas.

Leo Marx (1980:56) plantea que

Las respuestas a la innovación en las artes mecánicas no pueden ser comprendidas al margen de su significado cultural. Es desconcertante pensar en ellas como registrando el "impacto" de objetos nuevos, meramente utilitarios; el uso mismo de ese término implica una concepción del cambio poco profunda, fisicalista, o de estímulo-respuesta.

3.

Es probable que la atracción de los vanguardistas peruanos por la tecnología no solo haya comenzado por ser las máquinas otras tantas imágenes de organizaciones de lo social, sino con igual fuerza en la estética y en la eroticidad circundante de los objetos mismos. En el caso de las máquinas se trata de una belleza inquietante, con aristas. En la misma época en que se desarrolló el vanguardismo poético peruano, y guiado por similares entusiasmos, Ezra Pound (1996:57) intentó teorizar sobre el tema:

1) la belleza de las máquinas (1930 DC) ahora se encuentra mayormente en aquellas de sus piezas donde la energía está más concentrada. 2. En lo que concierne a la forma, las partes estáticas de la maquinaria obedecen, probablemente, a la misma estética de cualquier otra arquitectura, y ofrecen comparativamente poco campo para el pensamiento *sobre la forma*. 3. El interés para el crítico de la forma estará sobre todo en las partes móviles y en las partes que de manera más inmediata sostienen esas partes móviles en sus *loci*.

María Luis Ardizzone (1996:19) sintetiza estas y otras visiones, y revela el esencial autoritarismo del planteamiento:

[Para Pound] La belleza de la máquina reside en su acatamiento de la ley y por tanto en la producción de 'energía' (puesto que la máquina depende del 'motor', que siempre obedece la ley para la cual fue hecha la máquina.

Sin embargo en la relación entre vanguardistas, máquinas y técnica caben múltiples estéticas. Marianne W. Martin (citada en Perloff 1986:52) dice que la estética del futurismo y la del cubismo "estaban fundamentalmente opuestas, y



exigían optar entre el clasicismo del *l'art pour l'art* cubista y el dinamismo expresionista del futurismo". La opción por las máquinas sería así una opción por el sentido social y el movimiento. Para Clement Greenberg (1991) el vanguardismo es sobre todo un rechazo a estéticas anteriores de la burguesía, y su objetivo sería borrar en la obra las diferencias entre el arte y la vida. En esto cabría incluir el deseo de ir limando las diferencias entre el metal y la carne. Douglas Mao (1998:9) sostiene que para los vanguardistas el mundo de los objetos (no sólo el de las máquinas) "representaba un ámbito fuera del alcance de la ideología, pero que no daba seguridades frente a las consecuencias materiales de los conflictos ideológicos". Para Anna Balakian (1959:50-53) en el origen del interés vanguardista por la ciencia y las máquinas están los celos de los artistas ante el avance de los científicos desde fines del s. XIX⁴. Terry Eagleton (1990:370) sostiene que la parte revolucionaria de la vanguardia proclama: "No se puede lograr mediante la estética; la estética es parte del problema, no de la solución".

El vanguardismo peruano nunca se definió en el juego de dos campos – cubismo/futurismo, burgués/proletario- y esto tuvo mucho que ver con la fuerza gravitacional del pasado en el medio, expresada en un constante recrudescimiento del modernismo poético hasta el momento final de la corriente, en el paso de los años 20 a los años 30. Es posible identificar a grandes rasgos tres etapas y tres aspectos en la relación de la vanguardia peruana con las máquinas: a. La zoomorfización de la máquina, y en mucho menor medida la maquinización de la persona, dentro de una dinámica de primer encuentro con el tema: deslumbramiento, desconocimiento, proclamación de su existencia. b. La aceptación de un estatuto diferenciado para los objetos mecánicos, lo cual coincidió con su inclusión dentro del paisaje social urbano; de esta etapa son los contrastes entre el intento de una estética del extrañamiento y una estética de la familiaridad. c. La polémica acerca del significado de las máquinas, y en general de toda la novedad de los primeros tres decenios del siglo, como tema poético y galvanizador de la sensibilidad



literaria. Por su parte los tres aspectos de la relación son: i. La mención de máquinas y artefactos de todo tipo, y el intento, exitoso en muchos casos, de establecer una realidad poética extraterritorial en animación suspendida capaz de transmitir un sentimiento de modernidad. ii. El interés por los principios (científicos y técnicos) que subyacen a las máquinas y posibilitan su existencia. Sobre esto Andrea Wolter-Abele (1996:67) dice que "los artistas han estado buscando una nueva aproximación a la realidad. Como en el modelo del átomo desarrollado por Niels Bohr en 1913, desde entonces han visto a la verdad como residiendo en los "átomos" de los objetos que debían ser disectados en términos cubistas". iii. La incorporación de principios de intención mecánica en el cuerpo del texto mismo, como la tipografía visual o las palabras extranjeras.

Los orígenes remotos de este trabajo están en la invitación de Antonio Cornejo Polar a que participara en el número sobre vanguardias en América Latina de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, en 1984 (Lauer 1985) y en la que me hizo Ana María de Moraes Belluzo para que escribiera sobre el mismo tema para el Memorial de América Latina, Sao Paulo, en 1989 (Lauer 1990). Una estadía como profesor visitante en el Departamento de Estudios Latinoamericanos de Dartmouth College, New Hampshire, en el primer trimestre de 1999 me permitió concluir la exploración bibliográfica para el trabajo, gracias al apoyo de Marysa Navarro-Aranguren y Raúl Bueno, y la colaboración invaluable de Miguel Valladares de la biblioteca Baker. Asimismo este trabajo se ha beneficiado de la discusión con mis alumnos del curso de vanguardismo peruano que dicté en el Postgrado de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que dicté en el segundo semestre de 1999. Fueron clave las conversaciones con Santiago López Maguiña, asesor de la tesis, y con Jessica Mc Lauchlan, quien además participó activamente en



la confección del manuscrito. Mario Montalbetti hizo sugerencias decisivas por el camino y sobre el manuscrito final. Estuardo Núñez aceptó conversar conmigo sobre una época y un tema que él conoce de primera mano. Enrique Cortéz prestó valiosa ayuda en la sugerencia y ubicación de muchos materiales. Manuel Jesús Baquerizo, Ilya Bolaños de Sologuren, Javier Mariátegui, Américo Mudarra, Jorge Puccinelli, Francisco Sagasti y Tomás Unger pusieron en mis manos datos y materiales indispensables de sus bibliotecas privadas. Maruja Barrig aportó recursos, interés y tiempo a mi disposición, Chachi y Walter Sanseviero me abrieron las estanterías de la librería Sur. Mi agradecimiento especial para Ernesto Lauer McL. Gran parte del placer obtenido en la realización de este texto ha sido el de trabajar entre amigos.

Lima, diciembre de 1999.

NOTAS

¹ Sin embargo ha continuado una incesante labor de rescate. En 1976 apareció la reedición completa en facsímil de *Amauta*. Una reedición en facsímil de la serie *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* apareció encartada en *Hueso húmoro* N°7, 1980 (en una nota de presentación en el mismo *Hueso húmoro* Magda Portal los llama "pequeños cadáveres" que ocupan lugar entre sus precarios archivos). En 1997 apareció la reedición completa en facsímil del *Boletín Titikaka*, preparada por Dante Callo y Juan Alberto Osorio; hay una bibliografía de la revista en *Hueso húmoro* N°10, de 1981, preparada por Miguel Ángel Rodríguez Rea.

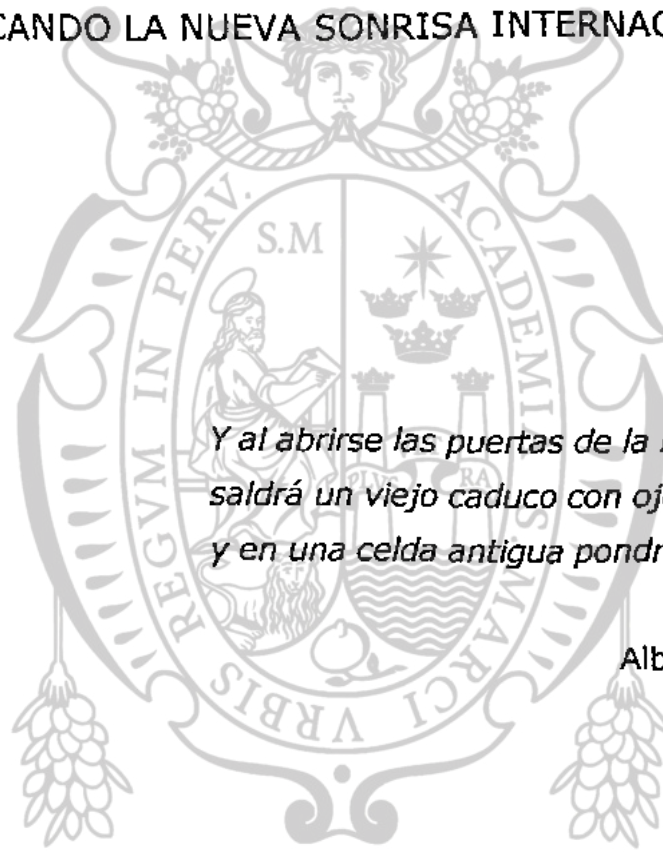
² La antología que mejor sintoniza con la corriente vanguardia es *Breve antología peruana* (Nacimiento, Santiago de Chile, 1930), de Alberto Guillén. La intención del antólogo fue presentar un panorama de la poesía joven, y la palabra vanguardismo es cuidadosamente omitida en las presentaciones.

³ El trabajo de Poppel es una bibliografía de la vanguardia poética en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, acompañada de una selección de textos críticos. Es el segundo volumen de la *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico*, en nueve volúmenes, cuyos editores generales son Merlin Forster, David Jackson y Harald-Wentzlaff-Eggebert. El primer volumen fue sobre Brasil (1998).

⁴ Cita como ejemplo *Le poète assassiné* (1916), de Guillaume Apollinaire, "donde el conflicto entre ciencia y arte termina en tragedia y derrota para el artista" (:54).



CAPITULO I: BUSCANDO LA NUEVA SONRISA INTERNACIONAL, 1916-1930



*Y al abrirse las puertas de la mansión eterna
saldrá un viejo caduco con ojos de linterna,
y en una celda antigua pondrá mi alma moderna.*

Alberto Hidalgo 1918

En los albores de este siglo hubo preocupados vaticinios de algunos poetas modernistas acerca del advenimiento de una nueva era en que triunfarían las tecnologías del norte sobre la espiritualidad del sur. Los anuncios no eran nuevos. En verdad coincidían con casi dos siglos de opiniones, algunas fundadas y otras estereotipadas, de los latinoamericanos sobre los estadounidenses (Morse 1982, Quijano 1988, Lauer 1991). En la resaca de la



guerra hispano-norteamericana de 1898, el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) había escrito en Málaga, en 1904 (1977:255), "Eres los Estados Unidos, / eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español". Dos años después, en su prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (:244), Darío dijo "Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)". Ocho años más tarde precisó en otro poema, escrito en Nueva York (:471), que "el yanqui ama sus hierros". Más adelante llama a los estadounidenses "Búfalos de dientes de plata [que] en el arte, en la ciencia, todo lo imitan y lo contrahacen". El choque del espíritu con la técnica fue un tema frecuente en los medios culturales entre los que se movía el modernismo, y las máquinas fueron vistas como uno de los elementos que hacían la diferencia, no sólo en la guerra y la economía, sino en la vida cotidiana. Las ideas más difundidas sobre la máquina desde el s. XVIII establecían una división tajante entre lo mecánico y lo espiritual (Becq 1982:27), un corte que terminaba comprometiendo otras categorías, como la dignidad intelectual. Esto último a partir de una visión de lo ideal/espiritual como concepción/creación y de lo mecánico como ejecución, y con la implícita subordinación de lo segundo ante lo primero¹. Los Estados Unidos como espacio privilegiado de lo mecánico fueron referencia obligada en las miradas sobre lo latinoamericano que lanzaba el modernismo. El modernismo se concebía a sí mismo decididamente del lado del espíritu, y a menudo encarnó en la cultura la reacción anti-moderna de los intereses terratenientes frente a lo urbano-industrial. Pero si las posturas de Darío y José Santos Chocano (1875-1934) reaccionaban contra las tendencias centrales del desarrollo capitalista, sus vaticinios resultaron exactos, y a bastante corto plazo. Pues fue a la sombra de las máquinas y en la línea de estos anuncios y prevenciones contra el avance de lo anti-espiritual que la poesía latinoamericana dejó atrás el modernismo y el espiritualismo, y puso en marcha su primera transformación de este siglo, con los poemas del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y del peruano Alberto Hidalgo (1897-1967), que se adelantaron en casi diez años al cuerpo



central de lo que luego sería llamado el vanguardismo. Aquí en Perú, en 1906, Chocano (1987:131) escribió en "El canto del porvenir (palabras internacionales)" que "los Estados Unidos con su mano de atleta / realizaron, entonces, la visión del poeta; / y midieron con rieles las inéditas zonas / que hay de Paíta a una margen del paterno Amazonas".

El modernismo había impuesto en la poesía del continente una sensibilidad latina -melodiosa, resonante, tropical- que la separó de la española, acaso para siempre. El sesgo radical que el modernismo le había dado al romanticismo europeo del siglo anterior empezó a ser cuestionado por otra poética de origen europeo. En el segundo decenio del siglo ya habían aparecido en más de media docena de países seguidores de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el profeta italiano de la modernidad entendida como subversión de la sensibilidad, y de las máquinas como enterradoras del pasado. Su propuesta de un *futurismo*, en un manifiesto de 1909, fue una genial intuición acerca de hacia dónde inclinarían el mundo la revolución científica, la revolución tecnológica y la revolución socio-política de los primeros dos decenios del siglo. Esta nueva poética futurista también tuvo elementos de réplica local de intereses y prosodias europeas, pero ya no bajo el signo del hispanismo cultural, ni a la sombra de una tradicional discrepancia entre lo latino y lo anglosajón, sino con una intención deliberada y enfáticamente experimental y cosmopolita (Forster 1975).

Para América Latina vale lo que Marjorie Perloff (1986:35) dice para Europa: "Seguir el curso de los llamados movimientos de vanguardia de los primeros tres decenios del siglo es volverse cada vez más conciente de profundas diferencias, incluidas las diferencias entre el ethos de la *avant guerre* y el de la postguerra". La nueva poesía latinoamericana que reemplazó al modernismo, y que fue un reflejo de los ismos europeos con nombres como futurismo (Italia, Rusia), vorticismismo (Estados Unidos, Inglaterra), dadaísmo (Suiza, Francia) o ultraísmo (España), se puso en marcha apenas las intelectualidades urbanas terminaron de asimilar el



impacto cultural de la lejana Primera Guerra Mundial en el medio local, lo cual sucedió recién entrados los años 20². El nuevo fenómeno poético se expresó primero a través de una fragmentación de iniciativas nacionales, conocidas a partir de títulos de libros o revistas o nombres de cenáculos. *Estridentismo* en México, *creacionismo* en Chile, *martínfierrismo* en Buenos Aires, *modernismo* en Sao Paulo, y a veces varios ismos por país, como en Puerto Rico, donde entre 1921 y 1935 se pasan una vertiginosa posta entre otros, el *diepalismo*, el *euforismo*, el *noísmo* y el *atalayismo* (Forster 1975; Unruh 1994). Por sobre toda esa variedad se terminó imponiendo *vanguardismo*, expresión con resonancias militares, compartida por todos los géneros de las artes y las letras, que en 1925 el español Guillermo de Torre (1900-1971) terminó de consagrar con su breve guía crítica sobre *Las literaturas europeas de vanguardia*, obra que hacia 1965 ya se había convertido en un grueso tomo, con amplia representación latinoamericana. Consecuentes con sus impulsos cosmopolitas, los nuevos grupos poéticos locales operaron como una internacional de intercambios, sobre todo entre latinoamericanos. Una matriz ideológica común de origen europeo y la mutua frecuentación contribuyó a dar a los poetas vanguardistas y a sus efímeras revistas un tono parejo, y un fuerte aire de familia. Vicky Unruh (1994:9-10) ha organizado las ideas de la crítica de los últimos dos decenios en torno a espacios nacionales, y muestra que hay coincidencia en atribuir cuatro rasgos básicos: a. Fue continental y debe ser estudiada comparativamente entre países; b. desafió la forma establecida y la división entre los géneros literarios; c. pivotó en torno a manifiestos y textos afines; c. su orientación fue a la vez internacional y local. Los puntos primero y cuarto, en buena medida el mismo, hasta ahora no han sido cuestionados, si bien ha resultado más atractivo para la crítica yuxtaponer las experiencias nacionales que agrupar textos vanguardistas sobre la base de otros criterios (Collazos 1970; RCLL 1982:15; Belluzo 1990; Schwartz 1991, Forster y Jackson 1998-1999. En cambio las visiones del vanguardismo anglosajón, llamado *Modernism*,



que coincide en el tiempo y la intención con el de América Latina, suelen ser temático-analíticas antes que nacional-taxonómicas, en la búsqueda de afinidades. Escribiendo en 1942, Randall Jarrell (1967:162-263) hace una lista de rasgos del *Modernism* que también son válidos para América Latina: experimentalismo y búsqueda de lo nuevo; lenguaje desarraigado, en el sentido de irregular; intensidad emocional vinculada a la violencia; cierto desdén por la claridad de la lógica lineal; deseo de llevar todas las cosas a sus extremos; insistencia en los detalles; una "típica preocupación romántica por las sensaciones, los matices perceptuales", más una preocupación por lo inconciente y lo irracional³. Quizás la mejor mirada de conjunto sobre el vanguardismo poético latinoamericano sean las notas de Noe Jitrik (1982), para quien coexisten una influencia europea, una influencia norteamericana, y un impulso nacionalista continental, y pide "desprenderse del prejuicio de que la vanguardia es en América Latina puro europeísmo" (:14). Para Jitrik la actitud de ruptura no es lo que define al vanguardismo en América Latina, lo cual podría estar relacionado con su percepción de que un rasgo común del movimiento es una imparcial desconfianza vanguardista frente a la izquierda y a la derecha, receta clásica para el eclecticismo en la creación y en la crítica. Alfredo Bosi (en Schwartz 1991:14-15) hace hincapié en el aspecto contradictorio del vanguardismo en el continente, con "demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad", cosmopolitismo y nacionalismo. A pesar del consenso sobre el carácter pan-continental del vanguardismo poético latinoamericano, la crítica mantiene algunas diferencias a la hora de establecer su mapa. Merlin Forster (1975), se guía por el criterio de la presencia o no de autores de primera línea, e incluye [en este orden] a Chile, Brasil, Argentina, Perú, México y Cuba. Unruh (1994) hace una lista de los mismos cinco países en que "la actividad literaria de vanguardia estuvo más extendida" y coloca a Chile en una categoría aparte, por estimar que hubo allí un impacto de figuras antes que de grupos. Luego añade una segunda relación de países con actividad menor pero significativa: Ecuador,



Nicaragua, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. En esto último Unruh está siguiendo el criterio de Schwartz en su volumen sobre manifiestos vanguardistas latinoamericanos.

Si alguna particularidad saltante tuvo el vanguardismo peruano, es que fue casi exclusivamente literario, y dentro de ello, poético⁴. Su otro rasgo particular fue la parquedad en manifiestos propiamente dichos, aunque más adelante argumentaremos que sí rodeó al movimiento una discernible polémica de ideas. La falta de manifiestos ha sido subsanada, con cierta manga ancha, recurriendo a los textos de José Carlos Mariátegui (1895-1930) sobre el tema, como hacen Ana María de Moraes Belluzo (1990), Jorge Schwartz (1991) y Hugo Verani (1995). Unruh lleva esto al extremo de llamar a Mariátegui "la principal figura vanguardista residente en el Perú" en su condición de activista cultural y crítico literario (:17). Debemos suponer que lo de residente es para beneficio de César Vallejo (1892-1938), quien desde París hubiera podido aspirar al título con igual o mayor derecho. Yazmín Lenzi (1999:61-66) ha tomado la idea de *texto manifestario* para poder establecer un corpus de 36 manifiestos, en el sentido amplio de que son textos que buscan "imponer una verdad presentada como inédita e inaugural". Los textos más beneficiados por este criterio son los artículos de revistas. Una particularidad adicional de la poesía vanguardista peruana fue que incluyó a autores indigenistas-2 (Lauer 1997). Para Jorge Basadre (1903-1980) esto expresa (1927) "la tendencia de un grupo a unir el vanguardismo poético con el vanguardismo social", aunque para Vallejo (1927c:191) fue el intento de un arte forzosamente indigenista de conciliar con fines cosmopolitas. En lo demás los poemas vanguardistas peruanos tienen rasgos intercambiables con autores de muchos otros países de América Latina. La idea de Luis Monguió (1954:64) sobre que el vanguardismo llegó al Perú a la vez como insurgencia local y como importación, como un "eco tardío" de lo que había sonado en otras latitudes, podría aplicarse en otros puntos del continente. Cuando Alberto Hidalgo publica "Arenga lírica al emperador de Alemania" (1916) y *Panoplia*



lírica (1917), ya en el hemisferio norte había pasado la parte más importante del impulso. Schwartz ubica el *annus mirabilis* del vanguardismo latinoamericano en 1922, y el volumen mayor y más significativo de la producción se concentra en la segunda mitad de los años 20. Pero esas primeras aproximaciones de Hidalgo al cosmopolitismo, todavía con rima y melopea modernista, fueron percibidas por críticos en Arequipa y Lima como excentricidad convencional, pues el autor se queja:

yo, preso en las volutas de una capa española, / transito por las calles
de mi astrosa ciudad. // A mirarme las gentes detienense,
asombradas, / i despectivamente ríen a carcajadas(:8).

A pesar de que la opinión predominante considera al vanguardismo poético local una importación que a su vez fue producto de un corte tajante en la sensibilidad poética, también hay quienes ubican su origen en una evolución del modernismo. Hay argumentos en el sentido de que el paso de modernismo a vanguardismo no fue realmente un cataclismo, sino una transición (Forster 1975:14; Jrade 1998). Esto es probablemente parte del proceso por el cual Monguió llega a incluir a los vanguardistas en un *postmodernismo*.

En su comentario sobre la llegada del futurismo a América Latina, Nelson Osorio (1982) considera al Perú entre los países donde la literatura modernista generó sus propios elementos de disidencia interna, y menciona a Clemente Palma (1872-1946) entre quienes dieron ese paso. Kishimoto no incluye a Palma entre los prosistas de la vanguardia, aunque sí a Abraham Valdelomar (1888-1919). El primer libro de Hidalgo, todavía con claras deudas formales con el modernismo, puede ser incluido dentro de lo que para Forster es un "decenio de transición" de 1910 a 1920. Basadre (1927) hace notar que si bien en *Trilce* (Vallejo 1922) ya se desarticulan rima, métrica y lógica, todavía quedan "reminiscencias típicamente románticas (el hogar, la madre, el terruño, el dolor cotidiano)". A pesar de que Vallejo fue particularmente duro con sus colegas vanguardistas, Monguió lo considera un poeta paralelo a ellos y a *Trilce* la obra más lograda de la corriente. Unruh lo considera



directamente el principal poeta vanguardista⁵. Así, el vanguardismo peruano se inicia dentro de lo que Ana Pizarro (1982) denomina los "antecedentes del vanguardismo de la primera hora", 1920-1930, lo que Forster llama el "período iconoclasta". Unruh (1994:4) considera a todo el período que va de mediados de los años 10 hasta 1930 como un tiempo de "encuentros contenciosos".

Las vanguardias, incluida la peruana, no penetran sus medios culturales solo con los manifiestos (o *textos manifestarios*) aislados o con los libros individuales, sino sobre todo con revistas que expresan a sendos cenáculos poéticos. En el Perú las revistas aparecen a mediados de los años 20, y a partir de allí las cosas suceden muy rápido, casi demasiado rápido, y por momentos da la impresión de que aquí el vanguardismo terminó a los pocos instantes de haber comenzado. Estuardo Núñez (1938:26) considera a 1927 el año de crisis de la vanguardia local, con lo cual le da unos diez años de vigencia efectiva. Ya en 1929 (1929^a:49) Xavier Abril (1905-1990) deslinda entre surrealistas y vanguardistas, y se refiere, con un algo de desdén, a uno de estos últimos como "el poeta del electrón", por afinidad con Marinetti. Pero aún si se asume alguna medida cronológica menos estricta que la de Núñez (Monguió prefiere pensar en una suerte de proceso de cambio terminal entre 1926 y 1930), es claro que el movimiento fue muy breve, con pocos exponentes y obras, si bien muchas de ellas con evidente calidad literaria⁶. Al asunto de la duración subyace el problema de la implantación, que se reflejó más adelante en la incapacidad de la crítica literaria para hacer entrar al vanguardismo en foco. Una explicación de esto último es que el fenómeno vanguardista se confundió con la explosión de deseos de cambio y de modernidad de aquel tiempo de estallido cultural atado a factores políticos y literarios que lo trascendieron, y en cierta medida lo desdibujaron. En casi todos los casos los vanguardistas fueron vanguardistas y algo más, y su vanguardismo fue, más que una filiación, una etapa. Pero si los contornos de la corriente no eran nítidos, su atractivo sí lo era: los mejores poetas de aquel momento pasaron a través del vanguardismo, o se mantuvieron cercanos a él, si bien ninguno permaneció. Por su parte la



realidad social peruana no entregó -como sí ocurrió en Brasil a partir de la célebre Semana del 22 en Sao Paulo⁷- elementos para que la vanguardia se prolongara e hiciera de sí misma una tradición (Martins 1970). Hubo elementos sociales y literarios letales para la continuidad del vanguardismo en varios países (Fernández Retamar 1970). En el Perú esos rasgos sociales y culturales retardatarios se acusaron al grado que visto desde el final del siglo, esa experiencia parece apenas una pátina, un fugaz espectáculo de fuegos artificiales algo irreverentes y cosmopolitas en medio de una larga noche hispánica y solemne. Quizás la sensación de fugacidad tiene mucho que ver con la poca familiaridad del público con las obras, con la ya mencionada brevedad del fenómeno, y con cierta distracción de la crítica que recién empieza a cambiar hacia mediados de los años 80. Así como las estructuras coloniales básicas sobrevivieron largo tiempo a la proclamación de la Independencia del Perú en Huaura, del mismo modo el s.XIX continuó influyendo hasta mucho después de las crisis del modernismo en las letras y del academicismo en la plástica. Sin restarle mérito, puede decirse que la imagen más nítida del vanguardismo es la de signo de los tiempos: hay transportadas a sus versos tantas realidades materiales de la época, que por momento podría hablarse de una crónica poética. Signo de los tiempos o insistente espejo cóncavo que acerca y agranda las imágenes de una modernidad lejana, deformándolas en los bordes. En cambio como corriente literaria al vanguardismo le faltó densidad, es decir compromiso por parte de los poetas. Tan veloz fue el paso de los poetas por esta forma de sentir y de escribir, que su mejor imagen es la de un conjunto de precursores. Con el fin del ciclo vanguardista desapareció también la actitud abierta, optimista, y hasta contestataria de los medios intelectuales del país frente a la llegada de lo nuevo⁸. La percepción de una relación positiva de modernidad y extranjero entró en crisis hacia 1930 debido a un recrudecimiento de problemas sociales postergados. Teorías dinámicas sobre el imperialismo como las de Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) o José Carlos Mariátegui (1888-1930) reemplazaron a las teorías del progreso



acumulativo, lineal e infinito, con lo cual para los más jóvenes y vinculados a ideologías políticas, el mundo exterior pasó de fuente de posibles soluciones a origen de nuevas amenazas. La poesía vanguardista peruana se ubica de ambos lados de ese proceso. De una parte constituye la más intensa expresión literaria del culto local a los beneficios de la modernidad internacional, y de otra se encuentra al centro mismo del desengaño frente a lo de fuera (de allí también la veloz y temprana disidencia). Por eso fueron intermitentemente cosmopolitas, militantes, nacionalistas e izquierdistas. Es desde esa polivalencia que el vanguardismo contribuyó a definir los rasgos de la creación poética local para el resto del siglo. Lo cual en el plano de las ideas también significó participar en la postergación de los problemas irresueltos en la relación entre el Perú y la modernidad internacional.

Más que confrontar al modernismo mediante un corte brusco ante el pasado, como habían hecho los futuristas italianos, el vanguardismo local simplemente se instaló en el medio literario con una actitud afirmativa, la de considerarse un relevo natural. Si bien el impulso tomó elementos de diversos ismos europeos, en muchas cosas estuvo en las antípodas de ellos. Los peruanos nunca se acercaron al intenso racionalismo o a la deliberada irracionalidad, a la anarquía, o al cinismo, o al radicalismo revolucionario y al rechazo a las leyes de la belleza convencional y de la organización social mostrados por sus precursores o contrapartes de Europa. Aunque así como todavía no hay un estudio que compare a los diversos grupos vanguardistas nacionales de América Latina, tampoco hay uno que compare los vanguardismos latinoamericanos con los del hemisferio norte. Los de Lima y otras ciudades peruanas fueron "grupos experimentales y cosmopolitas", en la expresión de Forster (1975:12). Pueden ser vistos como un conjunto nacional o como una constelación de impulsos simultáneos en el país. Los comentarios de la crítica suelen calzar mejor a quienes se mantuvieron en Lima, que es el fulcro más visible de la relación modernidad-tradición en el Perú. Pero no hay manera de pasar por alto el entusiasmo por el



vanguardismo en otras ciudades del país -Arequipa, Chiclayo, Huancayo, Puno, Trujillo-, de donde procede bastante más de la mitad de los jóvenes poetas y de donde surgieron los textos fundacionales de Hidalgo y Vallejo. Ambos autores dan testimonio de que antes de la crisis del capitalismo de 1929-1930 las principales capitales del interior eran fecundos viveros culturales. Muchos de los jóvenes atraídos por las luces de Lima terminaron utilizando la capital peruana como escala en el viaje a la metrópoli internacional. Aunque el contingente mayor, y el que define el tempo y los alcances del vanguardismo, lo forman quienes se agruparon en Lima y compartieron ese destino. Sin embargo no puede decirse que el tono de los poemarios vanguardistas escritos y publicados fuera del país sea distinto del local, o que algún rasgo sustantivo ponga en evidencia una común condición de obras y ediciones de una diáspora literaria. Lo cual podría estar hablando a favor de una suerte de estándar internacional en el tono vanguardista de filo más duro. Son asaltos a la modernidad desde lugares que suelen ser descritos, en el caso peruano al menos, como una total negación de lo moderno, y sin embargo pensar en ejes como Puno-Nueva York, Trujillo-París o Arequipa-Berlín no resulta tan fuera de lugar. Franco Moretti (1987:43) concibe el *Modernism* como una "constelación de metrópolis" y el "primer verdadero sistema mundial de la literatura". Parte de esta condición mundial le fue dada por su capacidad de articularse con personas y realidades de periferias remotas con mensajes, sensibilidades y bagajes culturales radicalmente renovadores. Aun así, la jornada imaginaria hacia el centro de la modernidad tuvo que ser para los peruanos un doble viaje: de la provincia a la capital dos veces, lo cual supone cruzar por lo menos tres registros culturales, y para el cual no siempre fue necesario el desplazamiento geográfico. Alguna vez he sugerido (Lauer 1989:34) que es la migración la que convierte una previa centralidad cultural propia en lo que luego termina siendo llamado un espacio provinciano. En el remolino de entrada al sistema capitalista mundial, la provincia no es sino la palabra que



se usa para describir lo que se ha dejado atrás. Como en estos versos de Alejandro Peralta (1928): "Solías quedarte pastoreando celajes / ¡ yo / carretera adentro / EN EL HURACÁN DE LOS AUTOMÓVILES". El viajero termina, por decirlo de alguna manera, repartido por entre varios husos horarios diferentes, y en muchos poemas el *pathos* que vibra allí es precisamente el intento de articularlos. Así, en el primer tercio del siglo peruano es posible identificar: a. un ánimo de afirmación regional que se expresa en el anti-centralismo y en un vivo interés por la escena cultural internacional, b. un localismo capaz de concebirse a sí mismo articulado a proyectos alternativos de Estado, y c. la migración a las ciudades y a la capital, realizada como una dispersión de proyectos individuales y familiares. La articulación de espacios disímiles (lo que en estos días se llama heterogeneidad) se advierte de manera especial en *Cinco metros de poemas* (1927), acaso el texto más celebre de la vanguardia, donde coexisten de la mano el elan cosmopolita y la dulzura provinciana. Una buena muestra de esta coexistencia en el texto es el poema "n e w y o r k" (1925), donde al pie de la celebración de rascacielos, avisos luminosos y bullicio urbano, Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) nos dice que "la mañana / se va como una muchacha cualquiera / en las trenzas / lleva prendido un letrero // SE ALQUILA ESTA MAÑANA".

Luego de los libros de Hidalgo (1917) y Vallejo (1922), la vanguardia pasó a intentos más institucionales, con revistas de formato y duración ínfimos, aunque influencia decisiva. Además de *Flechas* (1924) dirigida por Magda Portal (Barranco 1901-1989) y de la acogida que da *Amauta* (1926-1930) al vanguardismo⁹, está la secuencia *Trampolín- Hangar -Rascacielos -Timonel* (1926-1927), una publicación que se fue radicalizando más y cambiando de nombre y de director con cada entrega, y que en sus tres reapariciones sucesivamente fue "Revista supra-cosmopolita", "Revista de arte internacional" y revista de "arte y doctrina". También aparecieron en Lima en ese bienio *Poliedro*, dirigida por Armando Bazán (Cajamarca 1902-



1962); *Guerrilla*, dirigida por la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, *Hurra*, y *Jarana*, dirigida por Adalberto Varallanos (1905-1929); y *Abcdario*, dirigida por José Varallanos (1908-1997). En Arequipa apareció *Aquelarre*; en Huancayo *Hélice*, dirigida por Julián Petrovick [Oscar Bolaños, 1903-1978]. En 1926 salió en París *Favorables-Paris-Poema*, dirigida por Vallejo y el español Juan Larrea (1895-1980). En Puno apareció el *Boletín Titikaka*, promovido por el grupo Orkopata. A esta lista Monguió pide añadir *magazines* de la época como *Variedades* (1908-1932) y *Mundial* (1920-1931), orientados al gran público y con páginas dedicadas a la escena cultural en el hemisferio norte¹⁰. Además de textos vanguardistas, todas estas publicaciones difundían un arte gráfico y una tipografía característicos. Todas estas revistas, salvo *Amauta*, revelan hoy un claro sabor transitorio, y si duraron poco fue porque las figuras centrales que las animaron ya se movían, algunas todavía sin saberlo, en espacios ambivalentes: entre el vanguardismo y la vuelta a las formas de expresión convencionales, entre la creación literaria y la militancia política, entre la lírica y el prosaísmo. Aunque quizás más exacto sería decir que el vanguardismo en esas personas fue una forma de militancia en la novedad, hasta que aparecieron los partidos izquierdistas y populares a reclamar esa representación, entre 1929 y 1931. Esta condición transitoria y de permanente movimiento, fue la de la mayoría de los poetas vanguardistas. Petrovick fue uno de los fundadores del Apra en 1931, y su hermano Serafín Delmar [Reynaldo Bolaños, Huancayo 1901- Lima 1980] militó en ese partido, al igual que César Miró [César Alfredo Miró Quesada n. Lima 1907-1999] y Magda Portal. Delmar y Portal fueron presos políticos a comienzos de los años 30; ella fue desterrada hacia 1936 y rompió con el Apra en 1949. Oquendo de Amat fue militante del Partido Comunista. Federico Bolaños (Huancayo 1896-¿?), Alberto Hidalgo (Arequipa 1897-Buenos Aires 1967), Juan Parra del Riego (Huancayo 1894-Montevideo 1925), también tuvieron participación activa en la política. Juan Luis Velásquez (Lima 1903-1970) se mantuvo siempre cerca del



trotskismo. Por último Vallejo, también miembro del Partido Comunista, suele ser visto como paradigma de poeta-militante.

Hubo un momento de clímax vanguardista en que la corriente fue la catalizadora de toda la creación poética en el país. Entre 1924 y 1928 son pocos los esfuerzos editoriales o literarios, o las obras personales de los poetas jóvenes de más talento que no participaron de una u otra manera en el impulso vanguardista. Aunque los nombres más ilustres no necesariamente son los que mejor encajan en la corriente: en Vallejo o Martín Adán (Lima 1908-1985) la vanguardia es un momento, una faceta; Oquendo de Amat falleció luego de un único libro; Hidalgo se dedicó a experimentar por su cuenta: mantuvo la concepción vanguardista del proceso creativo, pero se alejó rápido del tono y el lenguaje originales del vanguardismo, y terminó regresionando hacia una versión política radical del semi-modernismo poético que lo vio nacer (O'Hara 1987); Abril se deslizó con elegancia de vuelta a lo hispánico (en eso se asemeja a Adán); Alejandro Peralta (Puno 1899-1973) perfiló el componente indigenista-2 de su vanguardismo; Portal se desplazó hacia la poesía política, que iba mejor con su militancia. Pocos de los poetas que habían aparecido en las revistas de vanguardia publicaron algo memorable luego de 1931: Delmar y Petrovick tuvieron efímeros retornos a mediados de los años 40; de la poesía vanguardista de Miró no hablaban ya las revistas en los años 30.

En 1928 Federico Bolaños hizo una suerte de "índice cronológico" de la vanguardia poética, en la que distinguió una "Primera hora de precursores, inauguradores o aclimatadores", con Parra del Riego, Vallejo, Portal, Velásquez, Mario Chabes (Mario J. Chávez, Arequipa 1903-1981), Juan José Lora (Chiclayo 1902-1961), Delmar, Francis Xandoval (Ascope 1902- Piura 1960), y el propio Federico Bolaños. Luego una segunda hora de "creadores netos de vanguardia y afiliados" con César Atahualpa Rodríguez (Arequipa 1889-1971), Peralta, Rafael Méndez Dorich (Mendoza 1903-xx), Gamaliel Churata (1897-1969), Emilio Armaza (Puno 1902-1980), Alberto Guillén (Arequipa 1897-1935),



Armando Bazán, Abril, Oquendo de Amat, Guillermo Mercado (Arequipa 1904-1984), los dos Peña Barrenechea (Ricardo: Lima 1893-1939, Enrique: Lima 1905-1988), Esteban Pavletich (1906-1981), Alcides Spelucín (Trujillo 1897-1976), Ramiro Pérez Reinoso (1900-¿?) y Enrique Bustamante y Ballivián (Arequipa 1883-1937). Por último una tercera hora de "nuevos continuadores" que incluía a Petrovick, Carlos Alberto González (1900-¿?), Nicanor de la Fuente (Chiclayo 1904)¹¹, Miró Quesada, Adán, José Varallanos, y Luis de Rodrigo. Tras agruparlos cronológicamente, Bolaños pasa a hacerlo "por características de espíritu, de raza y de geografía": los "Creadores Humanos Poetas hombres Arte-vital", que incluye a Hidalgo, Vallejo, Parra del Riego, Rodríguez, Portal, Lora, Chabes, González, y Bolaños. Luego vienen los "Poetas Deshumanizados. Poesía-voluntad estética. Arte imaginativo", entre los cuales Oquendo, Abril, de la Fuente, Velásquez, Delmar, Adán, Méndez Dorich. Los "Poetas Nacionalistas. Indianismo o vernaculismo. Arte autóctono": Peralta, Vallejo, J. Varallanos, Armaza, Mercado y Churata. Los "Poetas internacionales. Arte americano-cósmico, cosmopolitismo", con Hidalgo, Guillén, Bolaños, González, Abril, Oquendo, Lora, R. Peña, y Velásquez. Por último está el "Arte proletario Poetas políticos, literatura de trascendencia social": Portal, Petrovick, Mercado, Churata, Pavletich, Miró Quesada, Delmar.

El texto de Federico Bolaños (1928) habla de un proyecto literario ambicioso, con elementos de colonización de toda la época, puesto que casi nadie quedó fuera de la lista. Aunque luego la realidad redujo la relación a términos mucho más modestos. ¿Es pertinente hablar del fracaso de un proyecto vanguardista? Quizás habría que preguntar antes si tiene sentido hablar de proyecto vanguardista. A pesar del entusiasmo de un crítico promotor como Bolaños: "Quiera Dios que el movimiento crezca como una mañana de abril". En términos de su implantación y duración, sus límites estaban dados por su propia naturaleza, igual que en muchos otros lugares del mundo. En términos de su influencia, las limitaciones específicas son reales: poca masa crítica de textos y propuestas, bajo nivel de elaboración teórica, poca



depuración frente a lo convencional-tradicional, o déficit de radicalismo. A pesar de que le augura grandes destinos al movimiento, Bolaños afirma en su clasificación que los vanguardistas detestan la vejez al grado de haberse impuesto una obligación: "un poeta de vanguardia debe morir cuando más a los 40 años", otra idea tomada del primer manifiesto de Marinetti¹². Por su brevedad, o por haber tenido que compartir la filiación de los autores con otras corrientes, o aun por la falta de un perfil nítido, producto a su vez de la debilidad del debate, de la pobreza de manifiestos, de la escasa resonancia en el medio cultural, el vanguardismo como corriente ha tenido hasta hace poco un estatuto ambiguo. Sólo Monguió le confiere existencia plenamente autónoma respecto del modernismo que la precedió y de las corrientes que le siguieron. Núñez (1938:18-40) reconoce una autonomía del vanguardismo, aunque lo diluye en una secuencia de etapas que hablan todas de una esencial inestabilidad: "emergencia de la inquietud/clímax de la inquietud estridentista/crisis de la vanguardia/ retorno del orden poético", periplo que en realidad podría tomarse prestado para definir más de una sístole y diástole en el resto de la poesía peruana del siglo. Luis Alberto Sánchez (1900-1994) no creyó demasiado en el nuevo fenómeno, al cual califica (1965:1303) de "neoromanticismo ecuestre" y "retórico aprendizaje expresivo". "A nadie engañan", afirma, "los esguinces ultraístas de Oquendo de Amat, Peralta, Lora, Delmar, Petrovick, Velázquez". Alberto Escobar (1965) subsume la vanguardia dentro de su idea de una tradición poética peruana de este siglo, y la concibe sobre todo como un momento de transición en algunas obras individuales llamadas a desarrollarse bajo otros estilos.

Mariátegui (1928: 204-264) intentó, con bastante éxito, enfrentar el momento vanguardista en su dinámica, y fue uno de sus principales difusores. Pero en verdad sus aproximaciones críticas fueron sobre todo una suerte de crónica anticipada de su disolución. Fue quien mejor ubicó el fenómeno en un contexto social e histórico, mostró las facetas de la nueva



modernidad que ayudaron a constituir el vanguardismo a partir del decadentismo de la *belle époque*, así como los diversos intereses de clase activos en el tablero nacional que contribuyeron a deshacerlo. Es por ello tal vez que pese a estar dispersos por entre opiniones sobre muchas otras cosas, los juicios de Mariátegui sobre el vanguardismo han influido más que los de Monguió, crítico más documentado y con el beneficio de la mirada retrospectiva. Un motivo de esto es que los planteamientos posteriores a los de Mariátegui luego ya no han sido percibidos como parte de un debate sobre la cultura nacional. Luego de haber seguido y teorizado la vanguardia un lustro, en el colofón de *La casa de cartón* (1928:99-102) Mariátegui concluye que Adán "no es propiamente vanguardista", y que recorre el libro un escepticismo demo-burgués. La única concesión que hace a la presencia de la modernidad es que se trata de una obra que no hubiera sido posible antes de la llegada de la Foundation Company, una empresa constructora norteamericana responsable de las más conspicuas obras, públicas y privadas, de la primera post-guerra. Pero hasta hace poco las antologías de dentro y de fuera ignoraban tanto los criterios de Mariátegui como los de Monguió, y no le reconocían al vanguardismo una especificidad, ni existe aún una antología dedicada a rescatar y ordenar lo mejor de esa producción en el Perú. El proceso social y político de los años 20 puso al alcance del vanguardismo la posibilidad de sentar las primeras bases poéticas de un intento de cultura propia de los sectores modernizantes socialmente medios y burgueses en el país. Sería una exageración decir que el vanguardismo aprovechó bien esa oportunidad. El lenguaje del telegrama, de la proyección cinematográfica, de la electricidad apareció, sin que nadie llegara a tener mucha conciencia de ello, como una salida para ir más allá de las matrices andina e hispánica que atenazaban la conciencia cultural de aquellos sectores. Lo andino se ofrecía a los sectores progresistas con el peso de una tarea nacional irrealizada y como un espacio compuesto de carencias; la matriz hispánica existía como un pecado original de lo republicano. Frente a



la dialéctica culposa y estéril del rescate asistencialista incumplido y el pasado explotador supérstite, cada una de estas dinámicas sobreviviéndose a sí misma, el vanguardismo poético fue una de las formas creativas que en esos años tácitamente postularon a lo cultural como un punto de partida nuevo en el Perú, sin raíces en el pasado ni responsabilidades frente a él. El símbolo de esta ubicación en un punto virginal de partida, preámbulo de la que luego toman para sí los partidos políticos populistas o revolucionarios, es el internacionalismo entendido como sintonía con los grandes cambios de la era. Esta salida demostró ser particularmente atractiva entre las capas medias y altas del interior andino, de donde provino buena parte de los creadores vanguardistas. Guillén, Hidalgo y Rodríguez eran de Arequipa; Delmar, Petrovick, Bolaños, Parra del Riego, José y Adalberto Varallanos, de Huancayo; Oquendo de Amat, Peralta y Churata, de Puno; Vallejo, de La Libertad; Nazario Chávez Aliaga (1891-1978), de Cajamarca. Todas plazas donde había por esos años una gran actividad cultural, truncada por la crisis de 1930. "La aparición de varias revistas literarias de marcado carácter anti-limeño", escribe Sánchez (1965: 1303-1304), "reveló el vigor de este movimiento que era la respuesta a la anterior expansión capitalina".

Pero si las fuentes juveniles venían del interior, el vórtice de la modernidad se encontraba en Lima, como ya lo había percibido Valdelomar al anunciar en su sorites que el Perú era Lima era el Jirón de la Unión era el Palais Concert era a la postre su persona. El nombre político de esa modernidad limeña fue la "Patria Nueva" decretada en 1919 por el presidente Augusto B. Leguía (otra víctima de la crisis de 1930); era el auge de una "nueva oligarquía" formalmente anti-civilista; era la solvencia que enmascaraba la crisis en gestación, y que fue macerando el humus de una nueva modernización frustrada. Sobre aquellos años, dice Basadre (1963: 4051) que "entre 1925 y comienzos de 1930 los acontecimientos de la vida peruana no fueron los de carácter político sino los de orden hacendario, los relacionados con las obras públicas y los que pertenecieron al plano





internacional". Probablemente por acontecimientos Basadre entiende un tipo específico de noticia, pues pocas páginas más adelante (:4190-4191) menciona que 1922, 1923, 1925, 1926 y 1927 fueron años de rebeliones campesinas; la más importante de todas la que Alberto Flores Galindo (1994:II,185) llama "una sublevación general del campesinado del sur en 1920-1923". En cambio al sector orientado hacia el exterior le fue muy bien, por un momento. Sobre el papel de la inversión extranjera en esos tiempos, Rosemary Thorp y Geoffrey Bertram (1985:210) llegan a dos conclusiones: 1. Que "*ceteris paribus* (es decir preguntándonos qué hubiera pasado si las demás circunstancias externas hubieran permanecido inalteradas pero no hubiera habido inversión extranjera) el impacto neto del capital sobre el crecimiento del Perú hasta 1930 fue negativo", y 2. Que la inversión extranjera sirvió para "reintegrar al Perú a la economía capitalista mundial luego del colapso de la era del guano" (el penúltimo decenio del s.XIX). Las cifras recogidas por Thorp y Bertram son elocuentes respecto de cuánto impacto tuvo realmente la modernización en el Perú. De 1918 a 1933 el número de fábricas bajó de 561 a 501. Por cierto que una parte importante de esta caída se dio luego de la crisis de 1930, pero las cifras de la producción textil del país, mayormente para consumo interno, ayudan a poner en foco la situación: 32 millones de yardas en 1916, que pasaron a ser 36 millones de yardas en 1929, un crecimiento de 12.5% en casi cinco años. En cambio las exportaciones se cuadruplicaron entre 1915 y 1920, mostrando que el país se había convertido en una plataforma de inversiones para el mercado externo, en lo que marcó una profundización de la crisis industrial que ya había empezado en los hechos en 1897 (Thorp 1995). En el proceso el stock de objetos vinculados a la modernidad aumentó. Ricardo Martínez de la Torre (1948: I, 69, 72-74) anota que la importación de automóviles por año crece de 5,082 en 1926, a 6,090 en 1927 a 8,140 en 1929. En términos generales, y con todas las excepciones del caso, el vanguardismo enfrentó esta combinación de discurso modernizador leguista,



re-afianzamiento oligárquico y avance gigantesco de los intereses extranjeros con una actitud notablemente desprovista de sentido crítico: el foco de su interés fue la imagen platónica de una modernidad que venía de fuera, de modo que las realidades locales repercutían poco en sus escenarios poéticos. De otra parte el *élan* modernista, rubendariano, estaba todavía fuerte y fresco en muchos de esos poetas, y acaso influido también por cierto marcial decadentismo chocaniano. Dice Mariátegui (1928:227) de Hidalgo que "su espíritu está, sin quererlo y sin saberlo, en la última estación romántica". Augusto Tamayo Vargas (1953: II, 332) advierte en él y en su carnal arequipeño Guillén "una postura wildeana y un auto-elogio chocanesco", y Edgar O'Hara (1987:114) lo ve estancado para siempre en las que él considera sus peores poses juveniles. Incluso en una obra tan vanguardista como *La casa de cartón* puede, en pleno 1928, detectar Sánchez (1928: VI) "cierto decadentismo distante del ritmo rubeniano, pero no por eso menos decadente". La modernidad vanguardista peruana representó, a su modo, la *belle époque* efímera de las capas medias aliadas al leguismo. Las excepciones fueron pocas y concretaron su mejor compromiso con la poesía en el camino de salida del vanguardismo, que fue también un momento de perfilamiento de una situación pre-revolucionaria que acabó bañada en sangre, en Trujillo, en 1932, y en las persecuciones de apristas y comunistas hasta 1939. Aunque antes de 1930 no hay propiamente aprismo ni comunismo en el Perú, y el 1910 mexicano, el 1911 chino y el 1917 soviético son noticias, no experiencias vividas, el fermento de esas ideas ya estaba en movimiento.

Monguió (1954:78) diferencia en el vanguardismo peruano una etapa de auto-descubrimiento y una de auto-definición, con un traslape de ambas en el año 1926, y resume así la primera etapa, 1918-1926:

- 1) un poeta en el que el vanguardismo se realiza en sus fórmulas técnicas generales y, a la vez, en contenidos propiamente personales, el Vallejo de *Trilce*; 2) un peruano en el extranjero, Hidalgo, que en el vanguardismo halla una forma de expresión



extrema de su individualismo y egocentrismo [el mismo tipo de reproche que le hizo Mariátegui]; 3) una sola revista, *Flechas*, que se propusiera ser vanguardista; 4) un reducido número de escritores parcialmente vanguardistas [Chávez, Lora, Velásquez, Luis de la Jara].

Luego en la segunda etapa, 1926-1930, aparecen manifestaciones "que hubieran hecho chirriar de dientes a un verdadero cubista, dadaísta, ultraísta o creacionista". En efecto, en muchas obras el vanguardismo comparte espacio con estilos formal y espiritualmente ubicados en sus antípodas. En algunos casos la inseguridad lleva al autor a expresar directamente su condición vanguardista, como para despejar previsibles dudas. Por ejemplo cuando Chávez Aliaga, un poeta con decisivos resabios modernistas, escribe (1927:29) "En mi cuarto ultraísta / se ha tendido la sombra, / como una duda larga / dentro mi pensamiento". Pero no solo hubo hipotecas de la sensibilidad frente al pasado reciente y falta de radicalidad. También hubo intransigencias de los nuevos convertidos. En *Trampolín* (octubre de 1926) un par de líneas sin firma da una idea de lo que pueden haber sentido los vanguardistas de una aparente línea dura ante las aperturas de Mariátegui: "qué modositos los 'vanguardistas' de 'Amauta' -se confunden con el paisaje de Lima". La primera etapa conserva todavía visos de insurrección, sobre todo generacional; la segunda es a un tiempo el inicio de la consolidación de una alternativa del tipo institucional amplio (de la cual las revistas *Amauta* y *La Sierra*, el Partido Socialista o la prédica de Haya de la Torre y Mariátegui son las primeras manifestaciones) y la aceleración del drama político de las esperanzas populares y nacionales que se verían frustradas en el decenio siguiente. El aspecto social del vanguardismo está dado por la dialéctica entre la primera etapa de recepción y búsqueda complaciente de lo nuevo y la segunda etapa de desesperada carrera contra el reloj de la crisis capitalista. Si aceptamos la opinión de Mariátegui en el sentido de que las posturas destempladas del movimiento Colónida a comienzos de este siglo



fueron un "ademán provisorio" (1928:210), las del vanguardismo poético - menos histriónicas que las de Valdelomar, pero acaso más artificiosas por su intento de inventar un mundo, ya no una *personna*, a través del gesto- fueron el ademán definitivo, fundacional, en la construcción de una modernidad literaria (no confundir con una modernidad social) que duró poco menos de medio siglo. Dicho en el idioma de la política práctica: el vanguardismo fue el momento de la alianza táctica de los sectores anti-hispánicos (léase anti-oligárquicos) en el ordenamiento cultural peruano. Así lo interpretó y manejó Mariátegui desde *Amauta*, y acaso eso lo llevó a tratar de extraer una cuota popular de un fenómeno que por definición no lo era. Los poetas vanguardistas y algunos de sus epígonos conservaron su marginalidad y su vigencia todo lo que demoró la lucha de la burguesía peruana por arrancarle la hegemonía política a los sectores oligárquicos que Mariátegui llamó (1928: 171) "descendientes espirituales de los encomenderos españoles". Aunque es preciso entender que el anti-hispanismo de aquellos tiempos fue un rechazo a la herencia colonial y no un rechazo a lo ibérico contemporáneo. Más aun, en el caso específico del vanguardismo local fue decisiva la influencia del ultraísmo fundado, en España, en 1919, por siete poetas, entre ellos de Torre. A diferencia de los postulados del futurismo, dadá u otras escuelas europeas, el ultraísmo proponía crear el poema puro, sin estructuras narrativas o formales, y sin erotismo, que era más bien el plato fuerte de vanguardistas franceses tan influyentes como Guillaume Apollinaire (1880-1910) o Blaise Cendrars (1887-1961).

La decisión de *Amauta* de hacer en su No. 21 (1929) un homenaje al poeta José María Eguren (1882-1942), la primera sensibilidad cabalmente no modernista del medio, fue producto de la comprensión mariateguiana del carácter frentista de la época (el frente popular será una discusión también en la política peruana en los años 30). Monguió (:83) no llega a comprender del todo esta unidad de acción en lo anti-hispánico, y prefiere leerla como



inconsecuencia doctrinaria o manga ancha amical. Pero más allá de la táctica conciliadora implícita en toda acción de frente, Mariátegui era un sincero partidario, casi habría que decir un sincero miembro, de la idea de una vanguardia, como piensa Unruh. No es que sus gustos fueran pre-marxistas, como señala Monguió, sino que eran pre-stalinistas, si ya se trata de preceder algo. No olvidemos que el futurismo ruso mantuvo vigencia hasta la salida de Anatoli Lunacharski (1875-1933) del poder soviético, hacia 1928. Además el vanguardismo era un engranaje indispensable en el diseño de la realidad que buscaba Mariátegui como combinación de cosmopolitismo con nacionalismo que formaban el *ethos* cultural, y buena medida también político, de aquellos años. Pero ese cosmopolitismo prefirió mirar hacia la lejanía euro-norteamericana y no tanto en torno suyo, acaso por rechazo al latinoamericanismo de los poetas modernistas. El nacionalismo ambiente, por su parte, cuestionó el conservadurismo de las anteriores promociones poéticas, pero a la vez una parte de él se afilió al orden leguista. Esta combinación nacional/cosmopolita configuró en lo poético un tiempo de confrontaciones. Se exacerbaron las dificultades de la cultura urbana frente a la cultura no-criolla (Lauer 1997). En las ciudades mismas se agudizó el conflicto entre lo moderno y lo tradicional. Las ciudades del interior expresaron sus reclamos contra la ciudad capital. La juventud impugnó a la madurez. Lo burgués intentó tomar distancias respecto de lo señorial. Por último lo popular intentó empezar a decir una palabra dentro de la modernización. Fue, como en el verso de Hidalgo (1926:12) una "cooperativa general de esperanza". Si bien el vanguardismo casi no desarrolló debate teórico propiamente dicho que desembocara en manifiestos organizadores y movilizadores de la esperanza, sí fue el núcleo de una vasta disidencia de los creadores peruanos hacia lo nuevo, un abandono no sólo del modernismo, sino de muchas otras formas y actitudes del país literario tradicional. Deja el escenario el poeta gran señor, ficticio o real (José Santos Chocano, José Gálvez Barrenechea (1885-1957), Luis



Benjamín Cisneros (1837-1904), o el propio Valdelomar, quien eligió ser la parodia zumbona de todos ellos) y entra en escena el poeta militante, mesocrático y emergente, amigo de andar en grupos y necesitado de mostrarlo, y claramente refractario al orden establecido. Sin embargo las esperanzas de la cooperativa (cuyo pregón debía caer, al verso siguiente, "en la alcancía de los humildes") trascendían a la vanguardia, se le escapaban, la desbordaban por varios lados y terminaron acabando con ella en nombre de la tradición literaria o el deber político, o ambos.

Cuando señala que nuestra vanguardia aparece en momentos distintos y en circunstancias diferentes que los de la postguerra europea y sus ismos, Monguió hace notar que una vez descontadas las prescripciones de las escuelas originales, es patente la presencia adicional de un sentimentalismo y en general de una gama de preocupaciones muy diferentes de los de Europa. Allá el signo fundamental fue la revuelta; aquí la afirmación, aunque fuera la de los reducidos sectores intelectuales de las capas medias emergentes o señoriales en declive. Son sectores que eligieron afirmarse en lo nuevo, y eso los llevó al cosmopolitismo como una suerte de nueva negación tácita frente al país. Vista a la distancia, la clasificación que hace Mariátegui de la nueva poesía en 1928 (:306) ya insinúa -acaso inadvertidamente- las tendencias sociales que van a coadyuvar a la disolución del vanguardismo: lírica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria, que *mutatis mutandis* podrían corresponder a un distanciamiento radical respecto de la realidad social, a un quiebre deliberado con la lógica formal y a un uso preferente del tema político. En diversas combinatorias, con distintos énfasis y variadas formas de adecuación a los tiempos, estos serán durante casi 40 años los tres surcos básicos en la poesía peruana. La vanguardia es el momento de confluencia de las vertientes que define Mariátegui, antes de que ellas empiecen a operar como moldes generadores dentro de la gran matriz que Escobar llama "la tradición poética". Antes de ser puristas, románticos o sociales,



surrealistas o nativistas, los poetas más significativos de este siglo han sido fugazmente vanguardistas. Los moldes de lo puro, lo romántico, lo social, lo nativista no nacen de la vanguardia, sino que la preceden desde el siglo pasado, se reflejan en ella y se refractan a través de ella, la utilizan para perfilar y depurar su propio signo histórico y literario, y seguir adelante. El nativismo, como intento de captar el *genius loci* de una región, existía con vida propia desde el s. XIX. La poesía pura de numen importado cargaba con su propia tradición desde el romanticismo, renovado en los ejercicios líricos de Manuel González Prada (1848-1918) en los versos de Eguren; la poesía política preexistía en la sátira y el panfleto. Monguió resume la dinámica de aquel proceso de reflejo y de refracción al definir a la vanguardia como "un campo abierto para la exploración y experimentación, para la fusión y el contraste, de las variadas tendencias que precisamente la misma *Amauta* contribuyó a polarizar..." (1954: 86). Por eso el momento vanguardista propició fórmulas ambiguas (quizás sería mejor llamarlas dobles) como el tono "provinciano-internacionalista" de Oquendo de Amat y algunos indigenistas-2, que se prolonga en *Junín* (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián, o en versos como estos de Abril (1927): "En la tierra comunista/ aún danzan los keswas // Por debajo de la tierra / volverán al Asia". O aun esos otros de Adán que acaso resumen bien la actitud de parte del vanguardismo poético local frente a la modernidad en general y la revolución soviética en particular:

la humareda prende un lenin bastante sincero/ un camino marxista
sindica a los chopos/ y usted señora con su tul morado condal
absurda/.../ la estación comisaria va a detener a usted señora / y
va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia / y sería una pena
que se nos frustrara la gira / ahora que el hotel nos guiña todas sus
ventanas / y usted señora con su tul morado sin pasaporte.
(1980:4)

En general casi toda la lectura de la poesía vanguardista produce esta sensación de hibridez entre aquellos campos en que Mariátegui divide la



poesía de entonces. Pero por debajo de la clasificación trina de Mariátegui (1928:306) -lírica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria- corre aquella otra, más convencional, de lo local frente a lo importado, que es la némesis de la cultura en el territorio, y que también encontró expresión en el vanguardismo. Inevitablemente hubo mucho de importación irreflexiva, pues aquí no se dió la degollina de la Primera Guerra Mundial que catalizó la náusea dadá, ni vimos a la tecnología de la electricidad y la explosión transformar el mundo de raíz. Aquí hubo un registro local de la violencia como lucha de movimientos con fuerte componente campesino contra el Estado central aliado al gamonalismo local. La violencia a partir de este esquema es un rasgo permanente del orden republicano: así fue con el levantamiento de Atusparia en la sierra norte en 1885, y el de 1920-1923 en la sierra sur y 1932 en la costa norte. Por su parte las máquinas que fueron llegando con el siglo modificaron una porción muy menor de la capacidad productiva nacional, y afectaron la vida cotidiana de relativamente pocas personas. Esto último no tanto como una transformación del consumo, sino como un cambio en la manera de organizar la producción. Aun así, hubo una coexistencia de la repulsión y el deslumbramiento frente a las máquinas y la tecnología. El telón de fondo en la lucha entre estos dos sentimientos fue el choque que avanzaba entre las ideas radical-populistas recién llegadas y el liberalismo radical que ya existía como crítica al orden establecido.

Los jóvenes vanguardistas reconocieron la retórica de lo nuevo, pero cada uno a su manera equivocó el aspecto social del sentimiento. Por esto lo de aquí a la postre quedó en remedo del entusiasmo futurista y de la rabia dadá, y los versos no entran en materia sino cuando enfrentan los límites de la realidad local, lo cual sucede muy de cuando en cuando. Aparte de la lección personal y hepática de Hidalgo y sus relaciones con la idea de revolución ("Palabra que nació en un vómito de sangre / palabra que el primero que la dijo se ahogó en ella"), y aquella otra profunda e intransferible de Vallejo en la lucha entre palabra y significado que es *Trilce*,



el vanguardismo peruano es amable y poco crítico, y celebra su campechana imparcialidad por igual frente a Lenin con sus masas como frente al capital imperialista con sus máquinas. Un impulso algo anarquista, que cantó Portal: -"aquí estamos nosotros / y nuestras grandes banderas/ de alegría libertaria"-, hace a la vanguardia progresista pero indefinida, como era indefinido todavía el autoritarismo burgués en los albores del siglo XX peruano. Contra cualquier apariencia, la conclusión a que se llega es que aquella poesía andaba lejos de poder desentrañar el carácter de la modernidad que entonces empezaba a reproducirse en otros lugares del mundo. Ese cierre de la brecha técnica de la sociedad peruana con el presente definido desde el hemisferio norte no era la tarea del vanguardismo, ni su posibilidad, puesto que él era más parte del problema que de la solución. La modernidad psicológica frente a la modernidad perseguida está bien ilustrada por una de las breves "noticias" de las últimas páginas de *Trampolín*: "anuncian a todo el mundo desde la torre eiffel que los poetas modernos son revolucionarios y aman a Lenin y desde la libertad de new york recomiendan no leer a jaimé torres bodet...". Lo que aceleró el fin de ese tipo de estado de ánimo lúdico, además de la crisis del año 30 y del retorno del militarismo, fue que la modernidad -la de importación y la otra- en realidad carecía de bases sociales. Las ideas nuevas no eran parte de sentimientos generalizados siquiera en una clase, sino apenas facetas de intereses de grupos sin capacidad para imponer sus ideas o su dinámica a sectores más amplios de la población, y estos a la postre anclados en lo tradicional. Por eso ya en 1928 Mariátegui hablaba en *Amauta* de "rematar la empresa de instalar el disparate puro en las hormas de la poesía clásica"¹³.

A pesar de que textos tan importantes como *Cinema de los sentidos puros*, de Peña Barrenechea, *Hollywood*, de Abril, y *Junín*, de Bustamante y Ballivián, aparecen en 1930, y *Tren*, de José Alfredo Hernández (1910-1961), en 1931, hacia 1930 la experiencia del vanguardismo ya ha concluido, en medio de la crisis del capital y los primeros disparos en la



derrota del movimiento popular que culminaría en 1932. Pero la crisis no es la mejor explicación para el fin de ese vanguardismo. Más lejos nos lleva la idea de que el vanguardismo se agotó en virtud de su dinámica interna y que nunca llegó a desarrollarse por una falta de contexto. Por ser, como ha dicho Aníbal Quijano (en una conversación privada), "un intento de hacer imágenes crocantes en un ambiente húmedo". En efecto, todo iba contra aquella opción poética por lo nuevo, salvo la juventud de sus protagonistas, que sin quererlo delataron la esencial postergación de un país colonizado. Una parte del impulso vanguardista contribuyó a fundar la poesía peruana contemporánea sobre la base de: a. el código de conducta radical, lo que a veces se llama la ética, de la literatura experimental; b. la curiosidad por lo extra-hispánico; c. la flexibilidad para integrar términos en apariencia disímiles como lo social, lo político y lo purista; d. una cierta distancia respecto del orden establecido; y e. una constante vocación subjetiva de modernidad. Su poca cohesión interna, expresada en una pobreza en lo que Yuri Lotman (1990:128) llama textos autodescriptivos (manifiestos, antologías, u otros actos colectivos) pinta al vanguardismo peruano más como un estado de ánimo algo disperso que como un movimiento con objetivos o programa. El vanguardismo poético peruano fue un aislado y aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba. No alcanzó a ser propiamente un debate o una escuela, menos un programa: su poca duración lo condenó a quedar en novedad, en lugar de tránsito, en punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana. La retórica de aquella influencia europea fue sumamente penetrante y constituyó una réplica a menor escala, acaso una segunda naturaleza, de la modernidad toda en el Perú. Quizás por esa identidad con un espíritu de los tiempos local el vanguardismo alcanzó a consumir obras significativas a pesar de contar con el más leve de los anclajes sociales. No sólo fue de clímax breve (algo menos de diez años), sino que a poco de su llegada se disgregó en diversas manifestaciones que por sus características anunciaban el fin del impulso y



remachaban su carácter atípico. Después de la crisis de 1930 la ética vanguardista reveló una heterodoxia que ya estaba presente y que aun un cronista transatlántico como de Torre (1965:588) advierte al señalar que aquí la efervescencia combina "los atrevimientos de un 'más allá' poético con las retrospecciones nostálgicas, las 'vueltas atrás' de un indigenismo incaico". Sin embargo fue entre indigenistas como Alejandro Peralta o Gamaliel Churata donde más duró la filiación vanguardista, si bien su indigenismo-2 poético fue cada vez menos ejercicio contestatario y más afirmación de un orden establecido en la provincia. Los signos más visibles de la modernidad buscada eran las máquinas, hijas de la tecnología.

NOTAS

¹ "El discurso de las doctrinas del gran Bello (Bella Naturaleza, Bello esencial, el Bello ideal...), que es el discurso dominante sobre las artes del siglo XVIII, hace la distinción general de lo mecánico y lo espiritual" (Becq 1982: 271)

² Manifiestos de la vanguardia europea en Apollonio (1973) y Rodríguez Prampolini y Eder (1977).

³ Sobre *Modernism*, véase: Malcolm Bradbury y James McFarlane (eds.), *Modernism*, Londres, Penguin, 1976; Daniel Joseph Singal, "Towards a Definition of American Modernism", *American Quarterly* 39:1, 1987:7-26; Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; William R. Everdell, *The First Moderns*, Chicago, University of Chicago Press, 1997; Michael Levenson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, 1999.

⁴ Aunque una antología de Jorge Kishimoto (1993) argumenta bien la existencia de una narrativa vanguardista. Ya en 1995 Antonio Cornejo Polar (1936-1997) había reconocido la existencia de una prosa de vanguardia, pensando sobre todo en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. En la plástica lo más próximo al vanguardismo fue el conjunto de primeros óleos y dibujos de César Moro (1904-1956) quien más tarde pasó al surrealismo y que muy a comienzos de los años 20 todavía mantenía claras deudas plásticas frente al *art nouveau*. Para una muestra de su pintura, véase Moro (1990).

⁵ Jorge Cornejo Polar (1991) ha explorado si Vallejo "leyó con cierta amplitud textos de las escuelas de vanguardia anteriores a *Trilce*, es decir el futurismo (1909), el dadaísmo (1916), el ultraísmo y el creacionismo (1919)" y si "tales lecturas produjeron en el ánimo de Vallejo un impacto suficientemente grande como para producir su transformación poética". Los resultados de Cornejo no son concluyentes, pero se hace notar el exceso en el intento de Juan José Lora (1921) de considerar a Vallejo iniciador del dadaísmo en América Latina. Aunque Cornejo también hace notar que Mariátegui vincula a Vallejo con dadá y el



surrealismo.

⁶ Calinescu (1975:320) sostiene que “[t]odo movimiento cabalmente vanguardista tiene una profunda tendencia a negarse a sí mismo y a suicidarse”.

⁷ Véase *El modernismo en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1977; Aracy Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte*, Rio de Janeiro-Sao Paulo, Funarte, 1977.

⁸ Desde el golpe del general Manuel María Ponce, en 1930, hasta la partida del general Manuel A. Odría, en 1956, son 26 años casi ininterrumpidos de oscurantismo de derecha.

⁹ Alcibiades (1982:1) nos recuerda que antes de fundar *Amauta* Mariátegui quiso hacer otra que se hubiera llamado *Vanguardia* y sido la “revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispano-América”. Eso lo declara Mariátegui en *Variedades*, Lima, en junio de 1925.

¹⁰ A estas 14 revistas López Lenzi (1999:172-173) añade más de 30, lista que incluye publicaciones prácticamente desconocidas y también algunas de dudosa condición vanguardista.

¹¹ Este autor utilizó el seudónimo Nixa en algunos de sus escritos, y también modificó la forma de su apellido: Nicanor A. de la Fuente, delafuente, n delafuente.

¹² Y quizás también de Manuel Gonzales Prada y su famosa frase de 1913 “Los jóvenes a la obra, los viejos a la tumba”.

¹³ Estuardo Núñez, en conversación privada, llama mi atención sobre una idea de Mariátegui, respecto a que también existe una reversión en esta búsqueda de lo nuevo, y que ella se producen en el encuentro con la cultura de fuera en su propio espacio. Ricardo Palma se descubre tradicionalista en París y Valdelomar descubre Ica en Italia.





CAPITULO II: ZOOLOGÍA MECÁNICA, 1916-1930

*serafín delmar -
se saca profundos juguetes del alma*

Carlos Oquendo de Amat 1926

*!Todo tan natural!.. ¡Y Amor... yo me sabía
Entre máquinas, todas, de metal y de humano,
En consubstanciación, como de noche y día!*

Martín Adán 1968

En la aproximación de los poetas vanguardistas peruanos a las máquinas hay diversos grados de entusiasmo y de densidad. Ninguno,



salvo César Vallejo, deja de mencionarlas con cierta frecuencia, y todos le asignan un papel importante en la descripción del mundo de lo nuevo. Las máquinas son tratadas con la familiaridad que tienen quienes viven rodeados de ellas y están describiendo su propia vida cotidiana a través de ellas¹. En verdad un poco de esto hay, pues las máquinas ya eran parte de la vida diaria de las clases medias urbanas a comienzos de siglo². Hay una fotografía de Mariátegui y un grupo de amigos paseando en automóvil, en 1915. Los vanguardistas pudieron escuchar grabaciones de música o asistir a funciones de cine desde pequeños. Hacia 1920 era posible ver aterrizar y despegar aviones en muchos lugares del país. En verdad lo notable no es que estos poetas hubieran mencionado las nuevas máquinas, sino la manera como lo hicieron, la forma como detectaron en ellas una magia y una posibilidad retórica³. Sin los inventos que se volvieron objetos familiares en el primer tercio del siglo, casi no se puede imaginar la poesía vanguardista. Algunos poetas, como Alberto Hidalgo o Juan Parra del Riego, tienen poemas enteros dedicados a explorar la metáfora mecánica. Hidalgo es quien más se aproxima a la manera futurista italiana de ver las máquinas, sobre todo en lo de la estética de la velocidad y de la violencia. Sin embargo hay planteamientos del vanguardismo europeo que están ubicados más allá de lo que Hidalgo podía asumir desde su atalaya arequipeña, o para el caso también limeña. Uno es la deliberada afrenta al pasado. Otro la afrenta al romanticismo. Un tercero es la búsqueda de explicaciones en el tema del lugar que ocupan las máquinas en la realidad. En un manifiesto de 1914 Bruno Corradini y Emilio Settimelli (Apollonio 1973:136) sostienen que "no hay diferencia esencial entre un cerebro humano y una máquina. Es mecánicamente más complicado, eso es todo...". Aunque si bien en el vanguardismo peruano nadie postula esa identificación con todas sus letras, la comparación de cerebro y máquina es un rasgo frecuente en los discursos. El de Hidalgo



no es el filo duro de los vanguardistas radicales, sino más bien un guiño al futurismo como prolongación del simbolismo poético por otros medios. A diferencia de la ampulosa bienvenida de Hidalgo al maquinismo, Martín Adán muestra frente a las máquinas una perspectiva irónica y hasta burlona, pues concibe el cosmopolitismo casi exclusivamente como extranjería frente a lo hispánico en la cultura peruana, y en ellos comparte cierto desdén tradicionalista frente a todo lo recién llegado. El mundo extra-hispánico no puede ser para Adán sino un espacio lúdico, y las máquinas son objetos que contribuyen a definir esa condición. Por ejemplo en el título "Poemas Underwood" que elige para la serie de reflexiones, versos sueltos y greguerías producidas por el personaje-autor de *La casa de cartón*. La marca de la máquina de escribir alude a la modernidad del texto, pero a la vez anuncia que son poemas informales y no convencionales, como tocados por una aparente inconsistencia de lo extranjero. Si en Hidalgo hay a flor de piel una implícita identidad entre lo mecánico y lo orgánico, en Adán la máquina es emisaria de un mundo en abierta contradicción con la cultura humanista tradicional. Aunque en otros aspectos la distancia con Hidalgo no es tan grande, pues en ambos la máquina solo puede completar su sentido demostrando de manera fehaciente su condición de objeto extraño. Pero en Adán es además de extraño, un objeto intruso. La versión adaniana de las máquinas como grandes juguetes de un mundo foráneo casa con la visión de las máquinas como grandes animales, una idea que, seguramente sin saberlo, Hidalgo recibe en herencia de algunos autores del s.XVIII⁴. Desde este punto es irónico que Marinetti, en cuanto desdeña el utilitarismo en nombre de la estética, y la causa mecánica en nombre del efecto, esté reproduciendo precisamente la visión de la máquina que tenía esa misma antigüedad que él rechaza. Los automóviles (para Marinetti más bellos que la Victoria de Samotracia), los aeroplanos, los trasatlánticos o las cámaras



del vanguardismo peruano muy rara vez aparecen vinculados a la producción, y menos como un objetivo utilitario. Más se parecen a las máquinas de la antigüedad, concebidas sobre todo para asombrar. El bizantino Philo (s. III ac, Hulten 1968:7) menciona en su *Pneumática* sifones que permitían a unos recipientes vaciarse y volverse a llenar automáticamente, o servir agua y vino alternadamente. Se habla también de un templo con puertas operadas por aire caliente que se abrían solas al encenderse un fuego en el altar, y se cerraban cuando este se extinguía. Los árabes de la antigüedad, por su parte, se concentraron en la construcción de intrincados autómatas, de los que solo quedan, como era de esperar, descripciones exteriores. Los relojes de Al-Jazumi, autor de un tratado sobre el tema a fines del s.XII, empleaban autómatas para marcar el paso de las horas: aves que lanzaban perdigones por el pico sobre timbales, puertas que al abrirse revelaban figuras humanas, músicos que batían tambores o soplaban trompetas⁵. Interesaba la máquina como imagen de lo humano y de lo viviente en general, y en cierto modo el mecanismo de la máquina, en cuanto símil de lo interno biológico, quedaba fuera de la esfera de lo comparable. No debe extrañarnos tanto, entonces, que el núcleo vanguardista que fundó y condujo las revistas en el Perú haya visto en las máquinas sobre todo mecanismos para producir imágenes poéticas.

Al mencionar la máquina el vanguardismo poético local intenta apoderarse de aquello que es extraño, y realiza en el terreno simbólico el mismo acto de apropiación de lo nuevo y lo foráneo que está intentando realizar en ese momento el capital. Economía y poesía realizan el mismo acto, sólo que la primera con las máquinas mismas y la segunda con las imágenes de las máquinas. Un intento que además el vanguardismo lleva a cabo sin conflicto. Pues la imaginación no sigue tan de cerca los escarpados caminos de la transferencia tecnológica, de la creación de un mercado para la nueva tecnología de importación, o del planteamiento de



un poder obrero y de una repetición local de la parte moderna, industrial, del proyecto soviético. Todos caminos que demostraron ser imposibles en los hechos. Al establecer relaciones de familiaridad con la máquina, la vanguardia pone en juego otra manera de utilizarla (como signo), empieza a liberarse de lo tradicional representado a partir de un momento como lo no-máquina. Al mismo tiempo la poesía incursiona en terreno inédito, sometiendo a lo literario a un tratamiento de lo efectivamente poco conocido, ajeno, de aventura. Raúl Bueno (1998:27) plantea que “sin proponérselo deliberadamente esos jóvenes poetas eligen la máquina como metáfora de una modernización rápida, eficiente y, desde su mirador, tangible; no meramente como un objeto de culto” (:27). En efecto lo que el vanguardismo poético local desea es secuestrar la saga del encuentro del país con la modernidad en uno de sus aspectos claves: estamos ante otra faceta de la lucha por el poder (podría decirse que también en un sentido literal de energía), una faceta que falló por deficiencias del contexto social general. En esto hablar de máquinas en el fondo es hablar de lenguaje: la vanguardia señaló, mostró, apuntó, pero no reformuló ni fundó. Sus figuras con más vuelo emigraron (Vallejo, Hidalgo) o murieron a destiempo en tierra extranjera (Parra del Riego, Oquendo de Amat). Con lo cual el impulso contestatario y renovador en la poesía peruana tuvo que ser reformulado desde comienzos de los años 30 también en términos que no asimilaron la lección vanguardista. Tampoco ayudó que varios de los vanguardistas más importantes llevaran su poesía al compromiso partidario, donde su lenguaje se diluyó en la tarea política.

Los poetas vanguardistas peruanos suelen concebir la relación poesía-máquina en los términos de acceso literario a objetos mecánicos que en conjunto definen una modernidad complementaria y contigua, no alternativa, a la realidad local. Son objetos cuyo papel no es articularse entre sí sino existir dispersos, formando una atmósfera enrarecida. Uno de los poemarios que más intenta trabajar con este ambiente es *Radiogramas*



del pacífico (1927), de Serafín Delmar, que combina estilo romántico, elementos de realismo socialista y abundante parafernalia mecánica. Según cómo se van combinando estos tres rasgos, Delmar ubica las máquinas en diversos contextos. Uno de ellos es la denuncia de la explotación industrial: "la mujer que tenía que parir / un hijo para la fábrica" (:17); "¡ los automóviles persiguen nuestras / vidas trizadas de obreros incendiados / en el fuego de los motores eléctricos" (:25). En estas dos citas encontramos yuxtapuestas las percepciones de la fábrica como una máquina que absorbe, que acosa, que desintegra. Otro contexto es de celebración de la *joie de vivre* cosmopolita: "el siglo del radio -de la broadcasting- y de la vida" (:37); "por eso los rasca-cielos para dialogar por las / noches con el radio de las estrellas y poner / labios en la cara del sol" (:50). Un planteamiento frecuente es que las máquinas aproximan lo celeste a lo terráqueo. Delmar, como varios otros vanguardistas, no establece la asociación entre la máquina que triza la vida del obrero y la que transmite sonidos vitales por el éter, o para el caso muchas otras máquinas que aparecen en sus poemas. Las máquinas en el libro de Delmar están allí para mapear sin ironía el territorio de la novedad, de cualquier tipo de novedad, y lo que logran con ello es establecer una suerte de tierra de nadie entre la realidad local y la de las máquinas. En ese espacio las máquinas pueden explotar o deslumbrar, pero son neutras en sí mismas. Es el ánimo del poeta el que las detesta o las adora, más allá de la función intrínseca de cada una, si acaso existe tal cosa. Así tenemos los motores eléctricos que trizan vidas obreras, pero también un poeta que al pulsar "el motor de mi alegría" (:84), toca la música de la electricidad. El tema de Delmar no es específicamente las máquinas, sino el ambiente poético que puede ser creado mencionándolas, y ese es un ambiente algo esperpéntico, y por momentos inasible. A ese manejo polivalente y ambiguo que hace Delmar se le puede aplicar el comentario de Caroline A. Jones (1998:146) a la obra de Francis Picabia (1879-1953)



en cuanto síntoma de

una inestabilidad del papel de la tecnología en la cultura. Antes que una relación fija [las tempranas obras de Picabia] revelan un sistema movedizo, heterogéneo e híbrido de interconexiones y metáforas productivas.

Los años 10 y 20 peruanos son un buen ejemplo de ese papel inestable: las máquinas a las que acuden los vanguardistas todavía no están *incorporadas* a la cultura, en el sentido de ser parte indispensable de su proceso de reproducción, pero sí están, o al menos parecen, *disponibles* para la cultura⁶. Es una disponibilidad que el vanguardista local no asume como un desafío o como un arma adicional en la lucha contra el pasado, sino como una liberación sin mayores consecuencias sociales. En sus poemas el hábitat natural de las máquinas próximas a la vida cotidiana es el espacio lejano del hemisferio norte, una constatación permanente que parece reducir su talla en cuanto objetos y dar a la realidad que las envuelve el ambiente de una juguetería, en la que el poeta puede ejercitar un nuevo tipo de libertad social⁷.

Las máquinas hacen libre a Delmar, con una libertad nacida de la posibilidad de despegarse simbólicamente de la tierra: "yo fui el viento que dormí en las hélices / y trotador de todos los mástiles" (:43); "llevo una linterna roja de amor / en la hélice del pensamiento" (:75). Pero cuando el poeta intenta ubicar a las máquinas en los contextos sociales que sus ideas políticas exigen, ellas se vuelven un peligro, no solo para el pueblo explotado en las fábricas, sino también para el placer de volar con la imaginación. Un año antes de *Radiogramas* Delmar había publicado al alimón con Magda Portal *El derecho de matar* (1926), prosas poéticas donde el carácter ambivalente e inquietante de la presencia de las máquinas era todavía más intenso, al grado de producir un vanguardismo más bien gótico ("los cadáveres hinchados como navíos fondeados en tierra") y una visión consistentemente negra de la tecnología. Allí la



ambivalencia más fuerte, desde el propio título, parece ser respecto al estatuto de la sustancia orgánica frente a las máquinas. No solo por la descomposición de la carne que aparece en varios lugares del libro, sino también por una evidente preocupación por las posibles relaciones entre las máquinas y el cerebro del poeta, muy en la línea de Corradini y Settimelli, mencionados más arriba:

"chispas rojas que encendieron el cerebro" (Los hombres del mar); "un pensamiento se entornilló en el cerebro como una gran verdad, en esa instalación eléctrica de un millón de voltios donde el espíritu fuma el meridiano en la pipa de sonrisas donde se queman los ojos de ver tanto a los 1000 HP del tiempo" (Hierro); "Por los puentes levadizos del cerebro" (La sonrisa de la locura).

Esta preocupación se repite en *Radiogramas*:

"un cinema de paisaje en los vidrios -- dolor / de nuestras caras que refleja el vidrio -- cerebro" (:33); "C E R E B R O / universo del hombre / tú -- el único sentido máximo engendras el siglo del radio" (:37); "los puentes por / donde pasará la caravana eléctrica del círculo cerebral" (:39); "las horas caen como un linotipo a la alegría / de sentirse solo sobre las pestañas de la noche / que me cortan los nervios -- pedazos de platino" (:83).

Ese mismo año en *Una esperanza i el mar*, Portal (1927) escribe "NADA / NADA DE TI / i sin embargo / en las antenas del cerebro / se han posado las golondrinas / tristes del/ recuerdo". Como se puede advertir en estas citas, la primera puerta de entrada de los vanguardistas al mundo de las máquinas y la técnica es el deseo de establecer una relación personal, o quizás habría que decir íntima, con ellas, y eso se busca mediante el órgano considerado central en el proceso de la creación. La primera reacción al encuentro suele ser un reconocimiento de que la presencia y las posibilidades de la máquina afectan la conciencia del poeta *mediante el establecimiento de una relación física*, que es lo que subyace a estas imágenes y metáforas de Delmar, donde hay ojos que se queman, dolor



en los rostros, nervios cortados⁸. En efecto, lo físico, más aun lo mecánico, violenta lo cerebral, sometiéndolo a un tipo de funcionamiento que no es el suyo. Son cerebros que se debaten entre su condición de órgano físico y su condición de espacio abstracto para la función intelectual del espíritu⁹, y las imágenes poéticas aparecen como producto de una invasión de los objetos a estos dos aspectos. Por eso también son cerebros que estallan, que se queman, que iluminan¹⁰. Sin embargo en ningún caso parece concebir el vanguardista una relación negativa entre lo natural y lo artificial, sino al contrario, un deseo de robotizarse, o la constatación de que hay un proceso de robotización en curso. El cerebro no es concebido como un conjunto de funciones (memoria, conocimiento), sino como un espacio que define las fronteras entre la interioridad del poeta y el mundo exterior. De allí la alusión a los puentes en Delmar y Portal.

Las máquinas cantadas, o cuando menos mencionadas por el vanguardismo fueron sobre todo aquellas que hicieron posible la parte más moderna y occidental del consumo suntuuario a partir del nuevo control de la energía y de la velocidad. Rara vez aparecen vinculadas a la producción, que por otra parte se sigue manejando en buena medida con maquinaria de mediados del s.XIX. La excepción son las alusiones de Bustamante y Ballivián (1930) al mundo mecánico de la minería, como en:

Rieles, fajas, elevadores, / hornos, cámaras de humo, canales de metal fundido, / y todo el mundo animado / del eje, / de la rueda, la palanca y el émbolo, / el fuego, el vapor y la electricidad (:19).

A diferencia de estas máquinas mineras, la mayoría de las demás máquinas que llamaron la atención de los vanguardistas no surge de un proceso productivo local, y más bien los poetas las usaron para articularse a la extraterritorialidad de una internacional estética. Quizás la idea era que la novedad mecánica de importación se encargaría de abrirle paso a la novedad local, un tipo de raciocinio que también en ese momento



promovían las principales ideologías políticas mundiales. El signo de la máquina se constituye en la cultura local al centro de un encuentro entre objetos, experiencias, palabras y tonos nuevos, y una parte del esfuerzo poético vanguardista es el intento de explicar ese complejo. El grado de explicación más simple disponible es precisamente intentar colocarse en el lugar de la máquina y viceversa. Pero la primera constatación de quien usa el recurso de intercambiarse y confundirse con la novedad transforma, y en esa medida distancia al usuario de las máquinas (en este caso un usuario por lo general simbólico) respecto del medio local. Pues el mundo de las máquinas en cuanto objetos nuevos en el espacio social no tiende a la fusión sino a la ruptura con lo existente. Las máquinas están siendo utilizadas para construir un presente alternativo en el hemisferio norte y ese presente alternativo también es un presente paralelo a la porción del Perú que no puede ser convertida en moderna sin una previa revolución social. Ellos son, parafraseando la ya celebre expresión de Roberto Schwartz (1981), "objetos fuera de lugar", que van a ser medidos por todos los sectores sociales en virtud de su capacidad de subvertir lo establecido¹¹. En el caso específico de los poetas el asunto fue la posible subversión de lo imaginario por parte de las máquinas, y por ello quizás las experiencias nuevas que permiten esos objetos se presentan tan a menudo bajo la forma de la aventura. Las máquinas son parte del espacio de posibilidades que convirtió al vanguardista en un explorador-inventor, ya no asociado al mundo de los sentimientos eternos del hombre, sino al de su aparente participación en una vorágine de progreso. La poética vanguardista tiene por ello una punta de hibridez en cuanto a la forma: las palabras nuevas (entre ellas las que nombran máquinas) dan el tono dentro de y en contrapunto con estructuras a menudo más convencionales que contestatarias. Muchas de las menciones de máquinas flotan, y las imágenes que esas menciones construyen a su vez flotan. El poema "Puerta sinfónica" de Lora (1927) es uno de los que mejor presenta el



mundo de la mecánica bajo la forma de una juguetería, que es en realidad una fantasmagoría de la modernidad. En este texto el ser amado por el poeta duerme, su nombre reducido a siglas por el ritmo de un reloj: "em-pe em-pe em-pe em-pe". El espacio ideal para amar, cuando em-pe despierte, es "una alcoba acústica" capaz de hacer eternos los ruidos deseados. El deseo se expresa como una transmisión musical de radio: "En la broadcasting del deseo la orquesta de tu alma". El poeta desea que la persona de em-pe sea una palabra que a su vez se vuelva "una neumática campana sobre mi pecho". Percibe en em-pe "una alegría (...) de pura luz / y / eléctrica". En el poema la técnica ha penetrado la intimidad amorosa del autor, y este aparece tan sometido a ella como a sus propios sentimientos. Más aun, amor y técnica parecen una sola cosa.

La segunda aproximación de los poetas a las máquinas luego del establecimiento de vínculos personales e íntimos fue a partir del lugar que ellas ocupaban en la sociedad, de su apariencia y del mundo de experiencias que ellas estaban creando. Pero también vínculos con su incapacidad para reproducirse en el país e integrarse a él. El esfuerzo de los nuevos ritmos por parodiar los efectos de punta del nuevo siglo fue exitoso, a su manera, en la creación de una prosodia *a la gamine*, neutra, no salida del corazón sino de la máquina, precisamente. Parte de esta prosodia está en las onomatopeyas de los ruidos mecánicos, como en Hidalgo (1923:45)

(1)- fúúúúú. fúúúúú. fúúúúúúúúúúúúúúúúú. / color de negro africano tiene el cielo esta noche. / fúúúúú. fúúúúú. fúúúúúúúúúúúúúúúúú. / (2) phu. phu. phu. phu. phu. phu. phu.

Hubo desencuentros entre lenguaje poético y tema poético, entre palabra e imagen, entre máquina y pre-capitalismo, entre organización de la imaginación y organización de la sociedad¹². Todos esos conflictos asoman en espacios centrales del vanguardismo, y le prestan una parte no desdeñable de su interés como síntoma cultural. El vanguardismo puede



hoy ser leído como un primer anuncio de lo desencontrada que se volvería la relación peruana con la modernidad en el s.XX.

Klaus Müller-Bergh (1982) y David Harvey (1989) han mostrado cómo el vanguardismo europeo fue un fenómeno totalmente sincronizado con el clima de saltos científicos y tecnológicos del cambio de siglo. Los vanguardistas europeos celebran la novedad tecnológica como parte de una revolución integral de las ideas y de la vida diaria, y entienden a esa revolución como una transformación radical y trastocadora de sus propias percepciones acerca del tiempo y del espacio. Esta sincronidad y empatía se aplica también a los pocos vanguardistas latinoamericanos empapados del debate europeo, si bien Muller-Bergh precisa que muchas de las ideas del vanguardismo europeo nunca llegaron a América Latina. A propósito de un texto en que Vicente Huidobro (1914) comenta el primer manifiesto de Marinetti, Müller-Bergh dice que

su valor no solo residía en su ruidosa capacidad para el escándalo, sino también en el carácter visionario y en el singular acierto para reconocer la rebelión de las masas tanto como aquellos nuevos valores tecnológicos y científicos que habrían de transformar hondamente el siglo XX (:158-159).

En esta visión de Muller-Bergh el vanguardismo es concebido como una mirada que va desde el centro del mundo hacia la periferia. Esto se debe a que para cuando él escribe, ya han pasado decenios desde que el vanguardismo europeo se desplazara hacia el centro del mundo. Por eso el sesgo centrípeto de la opinión de Müller-Bergh, a contrapelo de la visión de León Trotsky (1973:50), para quien en 1923 el futurismo era un producto natural de países que a comienzos de siglo tenían una fuerte estructura agraria, y eran percibidos como ubicados en las fronteras exteriores de lo europeo. Era el caso de Italia y Rusia, y lo que decenios más tarde se llamará el Tercer Mundo. Para Trotsky una constante histórica es que "los países atrasados, si disponen de cierto grado de cultura intelectual, expresan en su ideología, más clara y poderosamente



que los otros, las conquistas de los países adelantados". El político soviético no entra a discutir qué quiere decir "cierto grado de cultura intelectual", pero debemos entender que alude a la presencia de un contingente de intelectuales suficientemente modernizados o modernizables. De allí deduce que "El poema que ensalza los rascacielos y los aeroplanos puede escribirse en mal papel y a lápiz en cualquier aldea..." (:49-50). Trotsky tampoco entra a discutir qué puede significar el culto a la modernidad técnica en esas condiciones. Vladimir Pankov (1996:53) menciona que en tiempos del futurismo también en la Rusia rural muchos vivían fascinados por la máquina. Fascinación que acaso se hace más comprensible si consideramos que el sector moderno de ese país pasó de estructuras tradicionales, y hasta arcaicas, al capitalismo de Estado en una sola generación, y que tanto Italia como Rusia estaban en un rápido proceso de industrialización. Los propios rusos estuvieron entre los primeros fascinados compensadores de su situación. Como hace notar Marc Aronson (1998:80-81),

Los constructivistas [rusos] no solo hicieron de la máquina el tema sino también la esencia de su arte (...) Sus esculturas parecían andamios, sus pinturas copias ozalid de planos; sus artistas favoritos eran los ingenieros. La plataforma que diseñó [Lazar] Lissitzky era una brillante pieza de ingeniería, tan impactante hoy como en 1920. Al igual que el pensamiento de Lenin, parece reducir toda la vida a principios tajantes, a una estructura ajustada, y a un lugar para un líder carismático. El sentimiento y la decoración han desaparecido por completo. La máquina de la historia y el arte de la máquina perfectamente ensamblados.

Gail Harrison y Virginia Hagelstein (1992:3) amplían esta visión al grado de considerar que buena parte de la temprana historia de la vanguardia rusa se centró en torno al conflicto entre las fuentes locales y las influencias occidentales. De allí que consideraran que "la imaginería, la tecnología y los giros formales de su trabajo inspirado en las máquinas estuvieran con frecuencia vinculados al aporte a la construcción de un



orden social nuevo y progresista". Marjorie Perloff (1986:6) habla de "la curiosa tensión entre nacionalismo e internacionalismo que está en el corazón de la conciencia de la *avant guerre*". La experiencia peruana sobre el terreno tuvo más que ver con el lápiz aldeano que con el rascacielos. La distancia entre vanguardismo y ciencia en la sociedad peruana es evidente, como lo es la exclusiva fascinación con la vitrina de los nuevos productos antes que con las bases de la tecnología misma. En esto la vanguardia peruana es ajena tanto al patrón europeo de esa relación como al estadounidense. La visión vanguardista europea, con ideas como que las máquinas eran el punto de llegada de la historia del arte, llamadas a supeditar todo lo anterior a una estética del poder, en el fondo era demasiado radical para el consumo peruano (Hodin 1972). De otra parte la intimidad de los vanguardistas de Estados Unidos con el proceso técnico estaba fuera del interés y el alcance locales. María Luisa Ardizzone (1996:20) menciona que hacia 1927 Ezra Pound (1885-1972) veía la función del motor como relacionadora del arte con el bagaje de conocimiento técnico que hace posible el funcionamiento de la máquina. Miles Orvell (1997) precisa esta idea al anotar que

la respuesta [vanguardista] estadounidense no fue simplemente un franco abrazo de lo nuevo (como sucedió con los futuristas italianos); la respuesta estuvo significativamente influida por un esfuerzo por conectar la nueva era de la máquina con algunas tradiciones culturales capaces de sancionarla. Fue característico del *modernism* que por lo general la búsqueda de lo nuevo venía acompañada de una mirada hacia el pasado, con un ansia retrospectiva de identificarse con el s.XIX.

Es por eso, sostiene Orvell, que la versión estadounidense de la vanguardia no vio a la máquina como una fuerza ubicada entre el individuo y la realidad, sino como una manera de "deformar" creativamente la realidad y aun de dominarla". Este aspecto de la relación con la modernidad, es decir la mediación de la máquina o su poder transformador de la sociedad, no preocupó mucho, si algo, a los



vanguardistas peruanos, y la omisión encierra algunas lecciones que conservan su sentido hasta estos años. Una palabra que podría describir la relación es ingenuidad, en el sentido de una sinceridad inocente y simple. Pero ingenuidad también en el sentido de un apartamiento de la mirada respecto de los límites que tenía la realidad local para ser moderna, y de una indiferencia frente al pasado nacional. Su necesidad de nombrar, de bautizar a través de la poesía los objetos de la modernidad, fue una manera de no ver que esas palabras terminaban siendo relaciones entre todo aquello que las palabras no eran. Jean Baudrillard (1982:52-53) alude a este fenómeno desde su particular ángulo al sostener que

el "objeto" dado, empírico, en contingencia de forma, de color, de materia, de función y de discurso, o, si es cultural, en su finalidad estética, tal objeto es un *mito*. Escóndete, le han dicho. Pero el objeto no es *nada*. No es nada más que los diferentes tipos de relaciones y de significaciones que vienen a converger, a contradecirse, a anudarse sobre él en tanto que tal. No es nada más que la lógica oculta que ordena ese haz de relaciones al mismo tiempo que el discurso manifiesto que lo oculta.

El transporte de personas a cada vez más velocidad (automóvil, avión) y la manipulación cada vez más perfeccionada y accesible de la representación visual (fotografía, cinema) en sus diversas formas presentan al Perú de los años 20 el espectáculo de que la tecnología es demiurgo de una nueva realidad. Esa realidad incluía un mundo de imágenes de lo tecnológico capaces de promover una sensación de libertad en la creación. En cierto modo la historia se repite cuando a partir de los años 80 la computadora personal empieza a generar un mundo de imágenes y posibilidades que promueven la idea de una libertad frente al dato empírico. Mihai Grünfeld (1995:17-20) se refiere a una vena de interés vanguardista latinoamericano por la exterioridad de la ciudad moderna y las posibilidades de viajar que abren las nuevas máquinas, dos fenómenos que juntos permiten el deambular turístico. El resultado es para él "imágenes captadas y delimitadas por el ojo de una cámara



fotográfica". Es de notar que el turismo poético en un país como el Perú nace con las limitaciones de una modernización modesta, y muy excluyente. Cuando el vanguardismo se puso en marcha con el primer libro de Hidalgo (1917) ya en Lima, como recoge Basadre, se habían estrenado los rayos-x (1896), el fonógrafo (1896), el proyector de cine (1897) y el automóvil. El tranvía en Lima había empezado a utilizar energía eléctrica en 1905. En el plano de la imagen y la estructura urbanas, Juan Gunther y Guillermo Lohmann (1992) mencionan la primera construcción enteramente de ladrillo (el Cine Teatro, en 1905), el desplazamiento de la cal por el cemento en las fachadas (1914), la primera obra de concreto armado (La Cárcel de Lima, "el sexto", en 1918) y la aparición de edificios de hasta seis pisos, hacia fines de los años 20. Pero fueron sobre todo la comunicación y el transporte los que entregaron al público peruano correlatos ubicuos y tangibles de las palabras de la modernidad. La porción moderna de la ciudad de Lima fue efectivamente transformada por el aeroplano, el automóvil, la radio, el cine, y los nuevos contenidos de esos medios: el deporte, el espectáculo transnacional, el turismo, las movilizaciones de máquinas militares. Todo este mundo de imágenes, propio de un sector modernizado al que concurren ciudadanos de la burguesía, la intelectualidad, y una parte de la llamada aristocracia obrera, es rápidamente definido como *lo que llega* (lo nuevo y desconocido), en el tiempo o en el espacio, en oposición a *lo que ya estaba* (lo viejo y conocido), y que la generación de los vanguardistas deseaba transformar mediante el poder de la palabra¹³. Pero el recambio era ilusorio, pues se instalaba sobre una sociedad inmovilizada por su condición colonial. La segunda ilusión planteada por esta modernización era que ella podía ser mantenida, profundizada y ampliada sobre la base de la coexistencia con una estructura productiva tradicional. Pero quizás la dimensión fundamental ausente en la experiencia de los vanguardistas peruanos no fue tanto la económica, sino la de los avances científicos de la



época en la física y la mecánica. El esfuerzo académico peruano venía privilegiando las ciencias naturales, en particular aquellas vinculadas con la medicina (Cueto 1989) y la prospección de recursos mineros y se había desentendido de mayores esfuerzos académicos en el campo de la producción. Esta fue una de las consecuencias naturales de que hubiéramos confirmado, desde mediados del s.XIX, nuestro papel de vendedores de materias primas en la división internacional del trabajo: la ciencia y la tecnología vinculadas a la manufactura de los deslumbrantes objetos de la modernidad resultaban superfluas, y en consecuencia empezaron a ser vividas como inalcanzables. Sobre los orígenes de este proceso, Quijano (1988:14-15) plantea que

es demostrable que el movimiento de la modernidad se producía en el siglo XVII en América Latina al mismo tiempo que en Europa (...) Mientras que en Europa la modernidad se difunde y florece abonada por el desarrollo del capitalismo, con todo lo que eso implica para la producción de bienes materiales y para las relaciones entre las gentes, en América Latina, especialmente desde el último tercio del s. XVIII, se va estableciendo una brecha ostensible entre, de un lado, las necesidades ideológicas y sociales de la modernidad, y del otro, el estancamiento y desarticulación de la economía mercantil, inclusive su retroceso en ciertas áreas como las andinas, con la consecuencia de que pasen al primer plano de la sociedad y del poder los sectores y elementos más ligados a la desigualdad y a la arbitrariedad, al despotismo y al oscurantismo (:14-15).

Lo que subyace al desarrollo de las tecnologías del transporte, y en general al desarrollo de la máquina desde el segundo decenio del siglo en el hemisferio norte es el taylorismo, y su versión práctica en la línea de montaje, el fordismo, que lo antecede por unos pocos años. No solo en cuanto concepción de la producción industrial como fragmentación final del acto productivo, sino como organización de la vida en torno de la fábrica. Harvey a lo largo de su libro sostiene que el fordismo, que aparece en 1913 como racionalizador de anteriores tecnologías, es parte de una nueva relación con el tiempo y el espacio, que se encuentra en la base del



movimiento de la modernidad contemporánea y de la sociedad que él contribuyó a producir.

Mientras los objetos y las palabras están ocultando los procesos y colmando la percepción de los vanguardistas peruanos de los años 20, la modernidad euro-norteamericana en expansión va expropiando de manera automática parte de la inteligencia y la imaginación del Perú precisamente frente a las máquinas que los tiempos modernos van introduciendo al país. Esto se realiza mediante la reproducción de un nuevo tipo de relaciones de dependencia en la economía y en la sociedad. En ese proceso las nuevas máquinas importadas no van alimentando la curiosidad tecnológica sino enervándola, produciendo el hábito de la confianza en el producto acabado, convirtiéndonos en un país de compradores de la novedad y vendedores de lo anticuado. La curiosidad misma por aquellas habilidades básicas (la *techné*) que constituyen parte del sustento científico de la producción de máquinas pasa a ocupar un lugar muy secundario en el escenario cultural local. Ese es un momento clave en la consolidación del proceso de reproducción de los impulsos retardatarios en la sociedad peruana. Aun así, la fuerza de las ideologías del progreso siempre fue aquí mayor que cualquier conciencia de una falta de bases científicas y tecnológicas. A partir de un momento hubo una reacción contraria a las máquinas. Su irrupción en la vida cotidiana y en el horizonte histórico del sector moderno reforzó en el pensamiento académico local el tipo de vocación humanista que Ricardo Dulanto (1896-1930) llama (en Salazar Bondy, 1965:227) espiritualismo, una doctrina "basada en la experiencia que constata una fundamental diferencia entre el hecho material, físico, cuantitativo, extensivo y causal, y el hecho espiritual, cualitativo, inextenso y libre". Pero esta actitud está muy alejada de una reacción luddita¹⁴. Los productores tradicionales que buscan impedir la llegada de las máquinas o destruirlas son grupos muy pequeños, infrecuentes y sin influencia¹⁵. En el caso peruano no se puede hablar de una confrontación



histórica de la hacienda contra la fábrica, y menos en el siglo XX. El grueso de las máquinas no llega al país para competir de manera directa con los grandes productores tradicionales, sino con algunos gremios de artesanos en los servicios. Entre los sectores progresistas prevaleció la idea de que esos aparatos y estas imágenes por sí mismos podrían poner en marcha las transformaciones sociales buscadas e ir ganando la batalla contra las antiguas y nuevas injusticias del país. Ese es uno de los orígenes de la promoción del cosmopolitismo, antepasado no tan remoto de lo que hoy llamamos globalización. La existencia de una incipiente clase obrera, simultáneamente vinculada a las máquinas en lo productivo y enfrentada al viejo orden establecido en lo político, tuvo que haber sido para los progresistas una de las pruebas más fuertes del argumento pro-maquinista nunca expresado de manera directa. Entre los sectores reaccionarios y conservadores la máquina fue percibida como un nuevo medio de prolongarle la vida al orden establecido con un mínimo de cambios. La explosión de importaciones de máquinas constituye además la culminación del proceso de pérdida de terreno tecnológico del país respecto del hemisferio norte, que venía desde fines del s.XVIII¹⁶.

¿Había en esos años una contradicción entre el cosmopolitismo y la naturaleza ambigua del nacionalismo local? Al primero lo inspiraba parte del hemisferio norte y al segundo lo administraba un sector de la burguesía local, pero quizás ese no era el núcleo más activo de la contradicción, sino más bien por el tipo de relación entre cultura urbana y novedad que había en el Perú de los años 20. En una frase, podría decirse que visto en términos muy gruesos, mas no por ello falsos, el avance de la revolución y el de la penetración imperialista venían de una misma matriz de propuestas técnicas. Es recién en los años 30 que las ideologías políticas empiezan a difundir la noción de que es preciso optar entre formas antagónicas de modernidad propuestas sobre todo desde el exterior. Con el paso de los decenios se fue consolidando la idea de que la





relación del Perú con la modernidad no es fácil en ningún terreno – y acaso menos en los del pensamiento y de la creación- y que la relación había tenido hasta allí elementos de autoengaño. Los fracasos de transferencia de la modernidad al país en un campo tan decisivo como el de la producción, han sido remitidos casi siempre a errores administrativos, una salida cómoda mientras no sea llevada al terreno cultural. Al contrario, la cultura ha sido utilizada por momentos como un espacio de compensación imaginaria de los fracasos y las insuficiencias socio-económicos. El debate sobre la modernidad que comenzó en los años 80, tan atento al lugar que ocupa la técnica en el pensamiento de los creadores, es un buen punto desde dónde explorar por qué en los años 20, como en el pasaje mitológico de la gorgona Medusa, los observadores de las máquinas quedaron paralizados en el acto de la contemplación. La parálisis de la mirada cultural frente a la máquina de alguna manera es una imagen en el espejo, y en consecuencia una imagen invertida, de la congelación de la fuerza de trabajo humana presente en la máquina: el movimiento de transferencia, de pérdida de propiedad y de propiedades, es similar. En un lado de ese espejo la tecnología fija en la estructura mecánica habilidades humanas (que han sido previamente analizadas y fragmentadas en sus componentes más simples) y en el otro la cultura local transfiere a las estructuras mecánicas sus sueños de modernidad, es decir precisamente aquellos que no se van a realizar por esa vía. La cultura local, hipnotizada por la apariencia exterior y el funcionamiento, se autoexpulsa del mundo de la tecnología. Como señala Kostas Axelos (1969:73), “[l]a utilización y fabricación de la herramienta y el desarrollo correlativo de las fuerzas productivas y de los instrumentos de producción constituyen el hilo conductor real del devenir histórico”. Había una intuición -natural en un marxista- de la máquina como recipiente de trabajo expropiado y congelado, que está en la base de la reacción ambivalente de Mariátegui y adversa de Vallejo ante la vanguardia.



Además de su evidente visión romántica y humanista de la creación, sus argumentos transmiten el temor de que el vanguardismo se esté prestando inadvertidamente a la expropiación de capacidades humanas, empezando por la capacidad de percibir el genuino sentido de lo nuevo, que fue también una obsesión de la época. Esta difundida obsesión por lo verdaderamente nuevo ya expresaba claras dudas respecto de la relación entre la modernidad y la novedad (ver el capítulo VI).

La modernidad es un complejo de nuevas relaciones materiales entre las personas (incluidas sus ideas), que cuestiona la tradición y postula otro sistema de relación con la realidad. En cambio la novedad, es la aparición básicamente neutra, digamos, de lo que antes no estaba allí, que no se presenta como alternativa, sino como ampliación, complemento, confirmación de lo ya existente. La relación entre ambos conceptos es ambigua: pertenecen a lo mismo -a la transformación y a la aparición- pero son dos movimientos diferentes, con raíces y proyecciones distintas. La modernidad propone la existencia de la antigüedad, emplaza y totaliza, se da sobre el eje de la cultura dominante, cuyo sentido final es la modernidad en sí misma. La modernidad es aquello que las culturas dominantes acumulan y refinan a partir del uso de su contraste con el resto de las culturas del mundo. Desde el s.XVIII esto se da a través de la máquina-herramienta, también puede ser vista como una falsa conciencia instrumental a la producción. La modernidad es una forma de llamar permanentemente al orden a las culturas de la periferia, frente a lo todavía no asimilado por el centro, y en consecuencia es un proceso, no un producto, y es apenas un momento; es una relación, no un ente en sí. Hoy el hemisferio norte discute la modernidad como un espacio de articulación que se encuentra en crisis; en el hemisferio sur la modernidad se discute como oportunidad, incluso como nueva oportunidad. Por contraste con la modernidad, la novedad es solo la dimensión fenoménica del cambio, mientras que lo moderno es la dimensión ideológica que disfraza y



conduce a la novedad. La idea de novedad tolera la idea de que una cultura periférica se aclimate sin procesar cambios radicales en su sociedad. Ya hemos señalado que en el primer tercio de este siglo la técnica estaba produciendo cambios en las ciudades peruanas, superficiales en lo social pero reales ante la percepción artística, en el paisaje cultural. A pesar de que sostenemos que los cambios estéticos sólo pueden reproducirse a través de los cambios sociales, la modernización de los años 20 (en oposición a una genuina modernidad) pudo tener una contraparte estética en el vanguardismo debido a que el medio cultural peruano desde sus orígenes occidentales vive como segunda naturaleza las importaciones en la forma creativa. Desde la pintura religiosa y la literatura documental de la temprana Colonia, la importación ha sido la tradición misma de la cultura dominante local, y por largos períodos ha tenido profunda influencia también en las culturas sometidas. Nada más natural, entonces, que asimilar las novedades de los años 20 a la lista de lo que se había podido aclimatar en estos territorios desde el s. XVI sin demasiada conmoción para los inquilinos ya establecidos en los diversos círculos del poder.

El espacio que articula capitalismo-máquina-modernidad también aquí se manifestó en medio de un diálogo constante con formas y experiencias pre-capitalistas locales, que eran vistas como una posibilidad de modernidad populista, por oposición a revolucionaria. El sector que contrapesa a su manera el vanguardismo más optimista es el indigenismo-2, una parte del cual se aproxima a la modernidad como a un repertorio de formas utilizables para transmitir una nueva sensibilidad de capas medias. Pero estos indigenistas-2 están mucho más preocupados por rescatar lo que perciben como un "orden establecido alternativo" que por la modernización (Lauer 1997). Plásticos como Julia Codesido (1883-1979), Elena de Izcue (1889-1970), o Alejandro Gonzales, Apurimak, (1900-1978) están dispuestos a vincular lo nuevo con lo tradicional, pero



solo en el terreno de la estilización de temas o formas tradicionales. A diferencia de los vanguardistas propiamente dichos, los indigenistas-2 son indiferentes a la máquina y al paisaje urbano en que ella suele aparecer. La máquina es vista como una negación del paisaje humano y natural andino, y en consecuencia puesta de lado. Es por el camino de la atención a la persona, es decir siguiendo lo que imaginan que es la existencia del campesino como parte de una vida cotidiana, que el indigenismo-2 llega por momentos a acercar sus contenidos vanguardistas a la producción, es decir a desagregar el acto productivo agrícola en sus aspectos, etapas y modalidades, algo que el vanguardismo poético peruano nunca hizo frente a la industria. La industria fue vista más bien como una máquina más, encarnada en la fábrica, por lo general dotada de una suerte de angustiosa vida propia. Para Portal (1927:9) "toda la fábrica es una sola / *maquinaria* de empuje formidable / como un titánico organismo / que mueve "el motor maravilloso" / de los cerebros de 100 hombres unidos". El entrecomillado de motor maravilloso es una obvia alusión de Portal al poema individualista del mismo nombre escrito por Parra del Riego (1943:45-46, ver capítulo III). Petrovick (1929:13) ve "[l]a angustia como los carbones de las usinas" y para Adán (1928:22) "una magra y lívida ciudad de rascacielos con todo el misterio de la mecánica en las fábricas sombrías", idea que concuerda con aquella otra (1928:27) de un "alma rusa" que "amparó la soledad de la muchacha más fea del barrio con un amor grave, social, sombrío, que era como una penumbra de sesión de congreso internacional obrero". No tiene sentido responsabilizar a la poesía vanguardista de no haber sabido enfrentar la reproducción de nuevas formas de imperialismo vinculadas a las máquinas que se cantaba. Pero en cambio conviene hacer notar que ella era un síntoma más o menos exacto de lo que estaba sucediendo en otros planos de lo socio-económico. Con la diferencia de que en el vanguardismo había un efectivo componente de inocencia que los demás impulsos importadores de máquinas de ese



momento, sobre todo los comerciales, no tuvieron. Pero tampoco aquella parte del indigenismo-2 interesada en la modernidad pudo llevar su lógica hasta las últimas consecuencias. Frente al culto a la máquina, el indigenismo-2 tácitamente postula un retorno a la verdad de la tierra para el cual las salidas más obvias hubieran podido ser la prédica de la revolución agraria, como en China, o el ensalzamiento de lo telúrico como en Alemania. No deja de ser extraño que las capas medias andinas disminuidas por el proceso republicano del siglo XX que empezaba, y ubicadas al centro de la ideología de la tierra como fundamento último de la nacionalidad, no le hayan prestado más atención a la reacción irracionalista europea representada por el nazismo o el fascismo. Pues de todas las burguesías importantes de la primera mitad de este siglo, sólo la alemana se asentó sobre bases similares a los planteamientos indigenistas: la tierra, la raza, la tradición, la reivindicación de la patria. Harvey (:35) sostiene que

Heidegger en parte basó su adhesión a los principios (si no las prácticas) del nazismo en su rechazo a la racionalidad maquinista universal como mitología apropiada para la vida moderna. En su lugar propuso un contra-mito de arraigo en las tradiciones ecológicamente afincadas en ideas de lugar, como único cimiento seguro para la acción social y política en un mundo manifiestamente conmocionado.

Las relaciones entre lo andino y lo germánico todavía son un tema no estudiado, a pesar de que José Tamayo Herrera (n.1936) hace notar (1980:349-350) algunos componentes alemanes en la formación ideológica indigenista e indigenista-2. También Rafael de la Fuente en su *De lo barroco en el Perú* (1968) toca al paso esta relación. Un factor que mantuvo al indigenismo, el político y el -2, alejado de las doctrinas tradicionalistas y telúricas más próximas al fascismo fue que el hispanismo ya estaba ocupando ese lugar. José de la Riva Agüero (1885-1944) fue el más coherente propulsor de la idea de una tradición en el Perú, ubicándola



bajo el signo de la serie histórica incanato-conquista española-colonialismo español. Quizás esta es una de las razones del interés de lo indigenista-2 por lo moderno y lo cosmopolita en un primer momento de su existencia, cuando todavía estaba algo más próximo a sus raíces políticas y culturales regionales.

De modo que el vanguardismo peruano estableció sus relaciones con algo que terminó demostrando no ser realmente la modernidad. No hay en esta corriente literaria un impulso de transformación profunda de las nociones de tiempo y de espacio, sino más bien un espasmo socio-cultural que transformó superficialmente algunas apariencias, y eso dentro de un bastante reducido contexto urbano. Es lo que Harvey y Quijano llaman la modernización por oposición a la modernidad. A pesar de que en sus postulados doctrinarios y en el clima de sus textos el vanguardismo se definía exclusivamente a partir de la modernidad que deseaba encarnar, su experiencia concreta se religa sin mayores dificultades a los rasgos particulares de la sociedad peruana. Su idea de base de la modernidad solo estuvo en su deseo y en su manera, es decir en su estilo y en sus límites para asimilar algunas de las propuestas internacionalizadoras de la cultura central del capitalismo en esos años. Lo que lo hace al vanguardista diferente de otros creadores locales, como los pintores académicos y los poetas románticos del siglo XIX, o los surrealistas literarios o los abstraccionistas plásticos de la segunda mitad del siglo XX, fue que para el vanguardismo, por efecto del momento internacional mismo, la modernidad y no simplemente la novedad, fue una inquietud central del impulso hacia lo nuevo. En su intención la vanguardia nunca quiere añadirse a una serie cultural histórica, sino que siempre pretende establecer un corte en la sensibilidad. Stephen Spender (1967:50) define el corte de la modernidad en el arte y la literatura del mundo anglosajón a partir de: a. la realización de la experiencia moderna, b. la invención de un patrón de esperanza que influye en la sociedad, c. la fusión artística de



pasado y presente, d. la definición de la creación artística como una forma alternativa de vida y d. el establecimiento de una selección crítica de la tradición. El vanguardismo local intuye, e incluso comparte, algunos de estos elementos genéricos, pero en todos los casos se encuentra bloqueado por las circunstancias: su experiencia de lo moderno tiene que limitarse a la observación de la exterioridad material y a la producción de sus propias palabras. Entre el pasado nacional y el presente vanguardista hay un abismo insalvable, y la forma de vida de un artista está determinada por el carácter pre-capitalista de su sociedad aun si en lo personal esta ha quedado geográficamente atrás, como en los casos de Abril, Hidalgo, Parra o Vallejo. Solo está a su alcance inventar un patrón de esperanza, o más bien tomarlo de la experiencia revolucionaria, social y tecnológica, o simplemente industrial y capitalista, de otros lugares.

Los elementos de Spender podrían ser sintetizados como el sentimiento de estar al borde de una fisura histórica radical, similar a la que existe hoy. Aunque ahora en el Perú quizás reconocemos mejor nuestra condición de participantes marginales en el debate sobre modernidad y postmodernidad, en parte como efecto de la crisis que está atravesando la idea misma de revolución social como horizonte de la humanidad. Lo que significó la ausencia de una cultura y una práctica del taylorismo como freno del vanguardismo, es lo que significa hoy, por ejemplo, la ausencia en el país de las formas de acumulación flexible de capital que para Harvey subyacen al tránsito de la modernidad a la "condición postmoderna". Una parte importante de la relación, aun si congelada y exterior, del vanguardismo con la modernidad en los años 10 y 20, fue la percepción de que ella estaba vinculada con la globalidad, y en consecuencia con la simultaneidad de la cultura del capital. Son los mismos años en que Europa y Estados Unidos establecen a partir de la vanguardia una internacional de la cultura. Sobre esto Moretti (1986:43) sostiene que



[E]n cuanto a la Europa del *modernism*, esta es transnacional en otro sentido, como una constelación de metrópolis: París, Petrogrado, Berlín, Londres, Zurich, Milán, Viena, Praga y hasta Dublín - cada una se convirtió, bajo el modernismo, en un arquetipo. En contraste con las dos 'Europas' anteriores, esta es un diseño puntuado, y en consecuencia mucho más abierto, que incorpora a Nueva York, a Los Angeles, a Buenos Aires.

El modernismo poético liderado por Rubén Darío fue un movimiento pan-hispanófono, pero no se articuló en torno a un impulso de lo cultural internacionalizado, y menos desde el hemisferio norte. Es cierto que el modernismo se incorpora a las capitales del habla castellana, pero esa condición no es su esencia. Cathy Jurade (1998:35) nos recuerda que "el modernismo reaccionó a y a la vez fue sostenido por la prosperidad y el cosmopolitismo de centros urbanos como México, La Habana y Bogotá al norte, y Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo al sur". En cambio era inevitable que el tipo de vinculación con la globalidad practicada por el vanguardismo peruano no pudiera pasar de una viva y distante atención por la cultura en el centro. Sin embargo la necesidad y el deseo de efectuar cambios radicales en la sociedad estaban allí, en la preocupación por la revolución, entendida como el cambio instantáneo en la tradición del asalto al cielo de la Comuna de 1871 y en el molde soviético de 1917, algo que fuera capaz de trasladar la modernidad de las máquinas occidentales a la estructura social peruana.

La idea de revolución no estaba entonces muy lejos de la de velocidad. En la Unión Soviética, en una imagen también vanguardista y en el contexto de los debates sobre la Nueva Política Económica, NEP, de inicios de los años 20, Lenin (1969:637) postula a la electricidad como el complemento indispensable del avance revolucionario. Es la idea de revolución la que proporciona la segunda alegría más de fondo (después de la alegría del consumo visual de la modernidad) en el particular tono del vanguardismo, en claro contraste con el tono entre tenso y sedado de



gran parte de la creación indigenista-2 más vinculada a las promesas del populismo. La alegría de la revolución es también la del juguete tecnológico, cuyas entrañas e implicancias prácticas no figuran en el mapa de las exploraciones del vanguardismo. Pero al mismo tiempo esa alegría por la revolución es la de la fe en el futuro, propiciada por el doble mito de la revolución social y del progreso, que sustentaba la fe en que el avance tecnológico se daría en cualquier circunstancia. El gran promotor de este pensamiento en el Perú de los años 20 fue Mariátegui, que de un lado comprendió la diferencia entre modernidad y modernización al plantear la transformación de la sociedad como la base indispensable para el desarrollo de lo nuevo, y de otro considera la fascinación por la novedad cosmopolita una etapa de transición de lo colonial a lo nacional. Sesenta años más tarde podemos examinar el vanguardismo poético peruano con los beneficios de la mirada retrospectiva, pero más que probablemente estamos repitiendo en nuestro tiempo la experiencia en sus elementos centrales de simultáneo deslumbramiento y desconocimiento ante lo tecnológico, sus imágenes, su productividad, su lógica íntima. Se acata la imagen de la globalización, ayer por sus vínculos con la revolución, hoy por sus vínculos con imágenes de la libertad, o incluso con esperanzas de prosperidad. En ambos casos el primer motor es la promesa de la tecnología uncida a las necesidades del desarrollo. Pero la sincronización de los estilos y los impulsos de un país periférico con los de los espacios centrales de la cultura en los años 20 no garantizaba nada desde el punto de vista del rezago frente al avance científico, tecnológico y productivo en los espacios centrales del capitalismo. Hoy en el Perú nos encontramos en un punto parecido al de, digamos, 1914, y no tenemos una noción clara de cómo hemos vuelto allí. Nuestra relación con la máquina y las palabras que las describen es hoy tan exterior como en los años 20. Quizás lo que ha cambiado es que la antigua fe en el progreso ya no es compartida por una porción importante de los creadores y los intelectuales. En medio de



la crisis de las democracias populares establecidas por el stalinismo Francis Fukuyama (1992) anunció que la historia como conflicto entre dos futuros diferenciados había terminado, que ahora el futuro de la burguesía es el único existente y que es bizantino preocuparse por el asunto del poder. Para unos ha terminado la historia y para otros ha comenzado el futuro. A partir de esta propuesta, que correspondió a una sensación muy difundida (que al poco tiempo demostró ser insustancial), las máquinas y sus palabras ya no resultan el sector modernizante de la cultura peruana. ¿Lo era para los vanguardistas en los años 20? ¿Eran los mensajeros de la modernización o los involuntarios heraldos multicolores de la reproducción del atraso?

NOTAS

¹ Pero se trata de una familiaridad siempre teñida de extrañeza, como en la expresión alemana *unheimlich*, utilizada por Sigmund Freud para referirse a la fusión de lo extraño y lo familiar. La expresión ha sido traducida al castellano como lo *sinistro*, lo *fatídico*, lo *lúgubre*, lo *poco tranquilizador*, al inglés como *uncanny*, y en francés se habla de una *familiarité étrangere*.

² Ya en 1886, en su célebre elegía "A la muerte del Rey Alfonso XII", Luis Benjamín Cisneros se refiere a "la electricidad, rayo fecundo / que hoy maneja el mortal" y a "el Hércules moderno, la mecánica, / que al dinámico impulso / renueva, a cada instante, / la proeza titánica, / lanzando en leve polvo al infinito, / la colosal montaña de granito" (*De libres alas. Poesías completas*, Lima E. Rosay, s/f, 214pp.)

³ También, quizás, una posibilidad social. Unruh (1994:80) plantea que la presencia de motivos tecnológicos o atléticos obedecía a un deseo de los artistas de autodefinirse como trabajadores.

⁴ En su edición de 1910, *The Encyclopaedia Britannica* planteaba que los autómatas "simulan, por un tiempo, la vida animal; el automatón que simula específicamente la vida humana se suele llamar androide. Se dice que en 400 ac. Achyas de Tarento hizo una paloma de madera que podía volar. También que Regiomontano hizo una mosca de hierro que aleteaba por el cuarto y volvía a su mano. Asimismo que Roger Bacon hizo una cabeza que hablaba, y que Alberto Magno tuvo un androide de portero, luego hecho añicos por Sto. Tomás de Aquino" (Vol III:48). Hay en el *Eutyphro* de Platón una mención del autómata que habría construido Dédalo. Sócrates dice que Dédalo "hace que sus propios inventos se muevan".



⁵ Al-Jazari, *Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Kluwer Academic Publishers, 1973. Antes del tratado de Al-Jazari, los Buro de Musa (Hermanos de Musa) publicaron en Bagdad, en el siglo IX, un tratado que incluía mecanismos automáticos. Véase: Donal R. Hill, *Studies in Medieval Islamic Technology: From Philo to Al-Jazari, From Alexandria to Dyar-Bakr*, Ashgate Publishing Company, 1998.

⁶ Un aspecto de esta disponibilidad es el grado y tipo de proximidad a la vida cotidiana. Las máquinas arquetípicas del s. XIX, como el tren o el barco a vapor, suelen ser de uso colectivo, mientras que las máquinas difundidas en el s. XX son de uso más individual, y en esa medida más próximos a la realidad diaria de las personas.

⁷ Le Breton (1995) nos recuerda que en el s.XVII la llegada de la filosofía mecanicista relega las percepciones sensoriales al campo de lo ilusorio. Las matemáticas proporcionan la fórmula del mundo y la naturaleza se convierte en un juguete mecánico. A partir de allí todo, en especial el cuerpo, es reductible a un mecanismo.

⁸ Relación personal y física no solo con la anatomía, sino también a través de los libros. Chedford (1976:10) nos recuerda que *La prosa del transsiberiano* (de Blaise Cendrars, 1913) fue "impresa en tipos de varios colores y fuentes sobre una hoja doblada. Cendrars mandó hacer 150 copias y anunció con orgullo que de ese modo su poema igualaba en altura a la Torre Eiffel".

⁹ Lakoff y Johnson (1999:247) desarrollan así la idea de la metáfora de la mente como máquina: "La mente es una máquina. Las ideas son producto de esa máquina. Pensar es el ensamblaje automático paso por paso de pensamientos. El pensamiento normal equivale al funcionamiento normal de la máquina. La incapacidad de pensar equivale a una incapacidad de la máquina para funcionar". Una de las implicaciones de esto es además que cada pensamiento tiene la estructura que le impone la operación que realiza la mente.

¹⁰ Para un cuestionamiento contemporáneo de las equiparaciones del funcionamiento de la mente con el funcionamiento de la máquina, en particular con el llamado modelo computacional, véase Edelman 1992. "La analogía entre la mente y una computadora falla por muchos motivos. El cerebro está construido por principios que le aseguran diversidad y degeneración. A diferencia de un computador, carece de memoria replicativa. Lo impulsan la historia y los valores. Forma categorías a partir de criterios internos y de límites que actúan a diversas escalas, y no por medio de un programa sintácticamente construido" (:152).

¹¹ Un señor E. Rodríguez Olcay tranquiliza a los lectores de *Chirapu* informándoles que "No hay que asustarse: el niño es el ejemplo. Está mejor organizado ¡ su sistema emotivo-sensitivo le permite tolerar con risa los 120 kilómetros de un automóvil o las acrobacias de un aviador, que a un adulto de nuestros tiempos terminarían por matarlo".

¹² Unruh (1994:21) aplica a la vanguardia latinoamericana la idea de Burguer (1984) acerca de que la corriente "buscaba un activo reenganche de arte y experiencia". Pero la dedicación a los mundos de una modernidad remota parece desmentir esto en el caso de los vanguardistas poéticos peruanos.

¹³ Para Algirdas Greimas *crear* se define precisamente como la adecuación de la percepción de lo nuevo y desconocido a la percepción de lo viejo y conocido.

¹⁴ Los ludditas, supuestamente nombrados por Ned Ludd, hombre de pocas luces que destruyó dos máquinas pertenecientes a un empleador de Leicester (hacia 1791). Se llama luddita al grupo de obreros ingleses que entre 1911 y 1916 destruyeron máquinas ahorradoras de mano de obra en protesta contra la reducción de los salarios.

¹⁵ En diciembre de 1858 un grupo de limeños, presumiblemente artesanos, salió a manifestar en protesta por la importación de objetos manufacturados ("artefactos") de madera. *El Comercio* de Lima reproduce la siguiente arenga informativa: "¡Artesanos! Con bastante satisfacción hemos visto reunidos ayer en el convento de Santo Domingo el número de mas de mil artesanos, con el laudable objeto de tratar sobre el bien público.



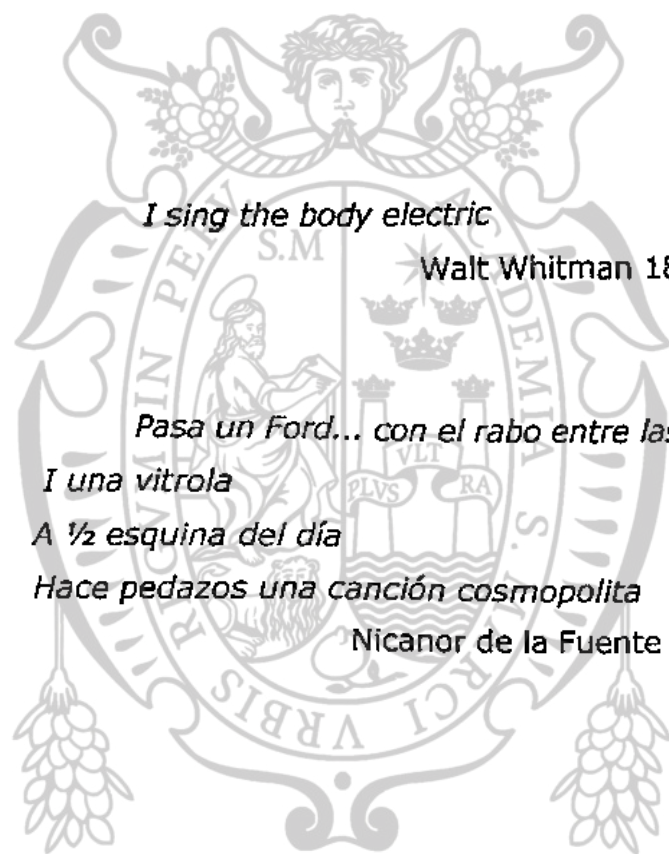
Estos, aunque sin luces suficientes (como nosotros) para expresar sus patrióticos sentimientos, en sus acalorados debates daban a entender de cualquier manera el vivísimo interés que los animaba para dirigirse a la representación nacional en solicitud, de que ella como madre amorosa de sus desvalidos hijos les tendiese una mano protectora y dictase una ley que impidiera en lo absoluto la internación de MANUFACTURAS EXTRANJERAS; en virtud de que estas eran la causa primordial de la postración de la industria del país, y por consiguiente el origen del abandono y la corrupción de la clases menesterosas..." La prensa, y más tarde hasta un folleto, tuvieron que tranquilizar a los enardecidos proteccionistas con los argumentos clásicos acerca de los beneficios del libre comercio. La versión completa aparece en *El Comercio* del 21, 22 y 23 de diciembre de 1858, y comentarios ampliatorios en Silva Santisteban 1859.

¹⁶ Andreas Huyssen (1981) sostiene que "La confianza futurista y constructivista en la tecnología y la modernización, los incesantes ataques al pasado y a la tradición que iban de la mano con una glorificación cuasi- metafísica de un presente al borde del futuro, el ímpetu universalizador, totalizador y centralizador inherente al propio concepto de vanguardismo (para no hablar de su militarismo metafórico)... todos estos fenómenos revelan los lazos secretos entre el vanguardismo y la cultura oficial de las sociedades industriales avanzadas".





CAPITULO III: EL CUERPO DE LA MÁQUINA



I sing the body electric

Walt Whitman 1855/1881

Pasa un Ford... con el rabo entre las piernas

I una vitrola

A ½ esquina del día

Hace pedazos una canción cosmopolita

Nicanor de la Fuente 1923/1926

Las máquinas en la poesía vanguardista peruana exudan un tipo de poder que suele ser asociado con la masculinidad. Su sexo no está marcado, sino por el género de su nombre, y en esa medida tampoco lo está su sexualidad. Sin embargo queda claro que las máquinas actúan en un espacio masculino. Como cuando Xavier Abril (1931:117) escribe que "Las grúas caen sobre la noche. Los trabajadores amasan fierro entre sus músculos". En *La casa de cartón* (1928) las máquinas masculinizan a los



personajes femeninos ("solterona británica, experta en motores de explosión" :71), o refuerzan la masculinidad de los hombres. Son máquinas que no critican abiertamente un orden establecido, sino que imponen uno propio preexistente. El poeta se prende de ese orden previo, y al hacerlo desecha cualquier antigua identidad: la máquina lo construye, lo engendra (lo reconstruye, lo reengendra) desde una modernidad concebida como espacio cultural exterior. En cierto modo hace en el imaginario poético una tarea similar a la que hace el capital extranjero en la economía local: establece los ejes de la modernización, del cosmopolitismo, de la subversión de lo tradicional, y finalmente de la asociación subordinada. Las máquinas que más fascinan a los vanguardistas son las del consumo y no las de la producción. Prefieren las máquinas directamente vinculadas con la persona y que la trasladan de un contexto a otro. Lo que se busca es la relación personal con la máquina a través de su zoomorfización o antropomorfización, y con ello establecerla como un igual, real o ideal. De este modo la máquina, su modernidad, deviene espejo del poeta, quien para poseerla o ser poseído por ella solo tiene que mencionarla, o en el peor de los casos, ubicarla en un contexto poético. Con ese acto se apropia de su exterioridad, y se sustituye a su interioridad: se viste con ella. Este es el ritual que rechaza Vallejo, quien no acepta la idea misma de una forma exterior en poesía.

Alberto Hidalgo empezó su carrera literaria con una disposición a seguir los pasos de los futuristas también en el elogio de la guerra. Sus poemas "Arenga lírica al emperador de Alemania" (1916) y "Canto a la guerra" (1917), textos publicados en plena Primera Guerra Mundial, están en esa línea. El poeta recoge enteros el entusiasmo y la ética de Marinetti frente al tema, inclinación sobre la cual Abraham Valdelomar, el prologuista del primer libro de Hidalgo (1917), prefirió no opinar de forma directa, atribuyéndolas a "personalísimas simpatías internacionales" (:XLIII). En la línea de sus inspiradores italianos, Hidalgo sólo se interesa por la presencia misma de las armas en el escenario bélico, es decir por su forma exterior y por su condición de



símbolos de la fuerza, no por su mecánica. Así, la presencia del "*superdreagnout* y el cañón / i las bombas de incendio del bravo aeroplano / y del obús 42" es equiparada a la del "corazón sonoro del Káiser", y su papel en el poema es ir seleccionando las razas, debemos entender que como instrumentos de un proceso de violento darvinismo social. La identificación del corazón kayseriano con las armas se explica bien a partir del comentario de Marinetti acerca de que "La guerra es bella porque inicia el sueño de la metalización del cuerpo humano". Para Walter Benjamin "el fascismo espera que la guerra proporcione la gratificación artística a una percepción sensorial que ha sido modificada por la tecnología" (Arendt:250). La idea de Benjamin sugiere una suerte de rencor vanguardista frente al sentimiento de pérdida de una percepción pre-tecnológica, y en esa medida inocente, de la realidad. Esta es una idea que complementa su visión de que la reproducción técnica despoja a la obra de arte de un atributo esencial, que define como "aura" (Benjamin 1936). Debemos pensar que en el caso de Hidalgo el entusiasmo bélico es una sencilla imitación y pura admiración por una estética vinculada a masacres finalmente lejanas para los peruanos. Pues en el segundo decenio del siglo la tecnología, sin guerra mundial de por medio, todavía no podía haber modificado realmente muchas percepciones en el Perú, ni cancelado muchas auras. Pero el belicismo de Hidalgo no es la norma, y lo advertimos en la comparación con el poema de 1916 "La hora de la sangre", de Alfredo Gonzales Prada (1891-1943) donde se lamenta "la hora apocalíptica" y el "Gran Crimen" que venía siendo la Primera Guerra Mundial. Sin embargo el tipo de presencia de las armas en Gonzales Prada es básicamente el mismo: "Un zeppelin pasó una tarde siete mil pies sobre tu hueco (...) / el obús de un howitzer germánico". Ni la postura ni el tono de Gonzales Prada son los de Marinetti; el tono se remite más bien al del poeta vanguardista franco-suizo Blaise Cendrars, y la postura es sobre todo paisajista¹. La visión de la guerra en el Perú de los años 10 todavía estaba muy influida por la experiencia de la invasión chilena que definió



la guerra del Pacífico (1881-1884), cuyos efectos traumáticos se prolongaron hasta las discusiones previas al tratado con Chile de 1929. De otra parte el prestigio de las revoluciones de México en 1910, China en 1911 y Rusia en 1917 fomentó en el Perú -un país periférico como esos, si no más- una visión más social y menos tecnológica o estética de lo militar, con movilizaciones de masas antes que de ejércitos de línea. En los años 20 las referencias a lo militar en la poesía vanguardista local se vuelven escasas, y elusivas. Sin embargo en *El hombre de estos años* (1929:36) Serafín Delmar menciona que "[L]as chimeneas de la urbe, / proveedoras de la guerra, / te saludan con hurras de humo / i los hombres estremecidos de las fábricas / te regarán con sangre". Pero el poema es más una arenga por la revolución social que un canto a la guerra convencional². Antero Peralta (1928) ve a las masas antiimperialista con "Los pechos en alto / con himnos candentes: las fuerzas scharapnell³ / i más voltaje de energía en los pechos". En uno de sus polirritmos Parra del Riego vincula el *stacatto* de la fuerza deportiva con el impacto de los proyectiles: "la pelota hierve en ruido seco y sordo de metralla" (:178), o habla de un futbolista "como un submarino sale allá con la pelota" (:179). Mario Chabes (1926:64) en su libro *Cocca* ve "Las luces de la ciudad / en columnas de 1000 en fondo, / regimientos en parada". Estas son las visiones más convencionales del asunto, y luego están algunas todavía más lúdicas, si cabe llamarlas así. Peralta (1926) sublima la idea del bombardeo: "Mientras el sol desde su aeronave / arroja bombas de magnesio", y Oquendo de Amat (1929) presenta una imagen ambigua: "Porque los aviadores aman las ciudades encendidas como flores", probablemente una plácida alusión a urbes encendidas en la noche, pero quizás también vago eco de la imagen de Hidalgo sobre las bombas incendiarias. Chabes (:27) tiene una visión similar pero desde el otro extremo: "Y los truenos son aeroplanos enemigos, / y traen los montes, en procesión, / el cadáver del crepúsculo". En un caso lo mecánico ruralizado en la forma de flores, en otro la naturaleza maquinizada en la forma de aviones. Pero en todos



estos casos la guerra parece interesar exclusivamente porque es moderna, porque desplaza máquinas, porque coloca la fuerza en el centro del escenario. El poema "Itinerario de viaje", de Serafín Delmar (México, 1929) evoca "La prosa del transiberiano" de Cendrars (1913). Su tono ecléctico marca bien la fase final, casi epigonal, del vanguardismo poético peruano. El mismo tema del viaje, prefiguración del turista como encuentro con la modernidad, con sus ciudades y algunas de sus máquinas, ya se encuentra en algunos poemas de Carlos Oquendo de Amat (1927) y en los sonetos del "Itinerario de primavera" de Martín Adán (1926). Pero el aliento militante de Delmar que solo apuntaba en anteriores libros, en este poema deviene predominante y partidista. Lo más llamativo del poema es su acercamiento al tema de la maquinaria, en particular la militar, en ocasión de un cruce del caribe, desde Colón hasta La Habana, pasando por el canal de Panamá. Su primera aproximación al tema presenta un agresivo trasatlántico que "espanta / los corderos del océano", camino de Panamá, que es un "lagarto con dentadura de cañones triturando la esperanza proletaria", en cuyo vientre "se incubaba otra guerra" y donde "tiemblan los destroyers que vigilan el sur". En torno a estas menciones centrales Delmar organiza los símbolos del cosmopolitismo: el cielo fotografiado, la ciudad como un cinematógrafo, los rascacielos, el saxofón, la torre Eiffel. Su visión de la modernidad, que en los poemas de 1926 y 1927 tenía una cierta carga de esperanza, en 1929 ha pasado a ser la del espacio que aloja la decadencia y el imperialismo. La visión de las naves de guerra norteamericanas en Panamá lo lleva a evocar la propuesta de Víctor Raúl Haya de la Torre del siete de mayo de 1926 (la fecha aparece en el poema) sobre la internacionalización del canal. Este es visto por el poeta como un mecanismo de esclusas que para el poeta "levantan himnos a la torre Eiffel" (otro tema de Cendrars).

Entre los poetas vanguardistas locales la novedad tecnológica más popular fue el automóvil. Hidalgo empezó por allí, pues Marinetti había convertido al automóvil en un emblema del desafío vanguardista y la



punta de lanza de su nueva estética (el Primer Manifiesto Futurista es también la descripción de un accidentado paseo en automóvil). Pero aun cuando la influencia italiana ya había perdido buena parte de su fuerza, el automóvil siguió apareciendo con frecuencia en los poemas locales como símbolo de la irrupción de lo nuevo. Tal vez ayudan a explicar esta popularidad tres características vinculadas al movimiento: potente, veloz, ubicuo. Además, a diferencia de muchas otras máquinas, el automóvil tiene un "cuerpo", en el sentido de una piel metálica moldeada sobre un sistema de entrañas mecánicas. Desde los tiempos de su debut vanguardista en el Perú, en 1916, el automóvil fue un elemento familiar en el paisaje urbano. Estos atributos hicieron de él un puente entre los mundos en que se movían los poetas: entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo natural y lo artificial, entre lo natural y lo escrito, entre la modernidad y la tradición. Los futuristas italianos habían definido la adhesión a las máquinas y a sus efectos como un nudo pasional de odio al pasado y deslumbramiento con lo nuevo (Marinetti 1909,1913,1915; Boccioni *et al.* 1910, 1910^a). El *Oxford Companion to Art* de 1970 condensa su programa en: maquinaria, velocidad, violencia. En los puntos 4 y 5 del primer manifiesto del movimiento (1910), se sostiene que

la magnificencia del mundo ha sido enriquecida con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un carro que avanza a toda carrera con el capot adornado con grandes tubos de escape, como serpientes de explosivo aliento -- un carro rugiente que parece desplazarse sobre perdigones es más bello que la Victoria de Samotracia. Deseamos loar al hombre del timón, quien arroja la lanza de su espíritu sobre la tierra, circundando su órbita.

Hidalgo llevó este amor un paso más allá, al declarar que el automóvil, a pesar de ser un elefante mecánico con sangre de gasolina, ojos de faros con párpados de metal y patas de ruedas, nunca era triste y siempre "más bello que la mujer" (1917:114). La comparación de automóvil y mujer no ha dejado de suscitar comentarios desde entonces. El poeta uruguayo Alvaro Armando Vasseur definió la frase de Marinetti como "humorada digna de un *chauffeur* de Milán" (Osorio 1982:32). Jean



Cocteau (1889-1963) comentó que "D' Annunzio mirando una locomotora piensa en la Victoria de Samotracia. Marinetti mirando la Victoria de Samotracia piensa en una locomotora" (de Torre 1965:133). En 1914 Guillaume Apollinaire dijo que entre un poema convencional y sus caligramas había "exactamente la misma diferencia que entre un automóvil de juguete del s. XVI movido por un mecanismo de relojería y un auto de carrera contemporáneo". Sin embargo en el primer manifiesto futurista todavía hay algunos rastros de romanticismo -del cual, según Guillermo de Torre (1925) Marinetti abominaba pero no lograba desprenderse- en el tratamiento del tema, e insistía en expresiones como "el radiante cautiverio de los corazones eléctricos", "los fuegos infernales de los grandes barcos" o "las entrañas al rojo vivo de las locomotoras lanzadas a sus locos derroteros". Incluso al referirse a la pasión marinettiana por el automóvil, Tim Benton (1990:24) opina que "[L]o que surge de allí no es un verdadero interés por la mecanización y el desarrollo técnico de la manufactura y el diseño automovilísticos, sino una relación reflexiva entre simbolismo y aspiración". Pero en 1910, cuando aparece el "Manifiesto técnico de los pintores futuristas", ya todo parece dicho sobre el hechizo de la máquina y de la técnica. El romanticismo ha sido desplazado por una suerte de lógica de los nuevos artefactos:

debemos respirar los milagros tangibles de la vida contemporánea, la red de hierro de las comunicaciones veloces que envuelve a la tierra, las naves trasatlánticas, los *dreadnoughts* [un barco de guerra británico aparecido en 1906]⁴, esos maravillosos vuelos que surcan los aires, el profundo valor de nuestros navegantes submarinos.

El octavo punto del manifiesto original de 1909 llama a "apoyar y glorificar nuestro mundo cotidiano, un mundo que va a ser continua y espléndidamente transformado por la victoriosa Ciencia". Pero fue el manifiesto de 1910 el que incorporó una primera intuición acerca del comportamiento de las cosas a la luz de la nueva ciencia:

Nuestros cuerpos penetran los sofás que ocupamos, y los sofás penetran nuestros cuerpos. El bus se lanza dentro de las casas frente a las que pasa, y a su vez las casas se arrojan sobre el



bus y se funden con él.

La anterior no es una mala aproximación a la manera cómo la física cuántica desafía a las explicaciones del sentido común apoyado en la física newtoniana. El peso directo de las portentosas novedades científicas que nacían con el siglo fue bastante leve en la conciencia de los poetas vanguardistas peruanos. Es posible barruntar algunas de esas relaciones, en la mención de nombres y de teorías, pero poco más. Quizás las principales líneas de relación de esta poesía con la ciencia corresponden al efecto local de fenómenos externos como el impacto de la teoría de la relatividad, un renovado prestigio de las ciencias exactas, o el desdibujamiento aparente de las fronteras entre lo natural y lo artificial, en esto último incluidas por cierto las máquinas. Hay sobre todo una necesidad de vincular el nuevo imperio de la electricidad y de la velocidad con la nueva ciencia. En una prosa poética Magda Portal (1926) dice:

Era el siglo XX / Los aeroplanos, los automóviles, los rayos x,
el radio, la adivinación del pensamiento, desconcertando el
sentido de la vida, creaban una nueva lógica, sobre la ilógica.
Surgían Einstein, Spengler, Curie, Voronoff.

En ese mismo libro conjunto de 1926 Serafín Delmar se refiere a "La teoría relativista de que el hombre hace lo que puede y no lo que quiere". En el poema "Ciencia" Enrique Bustamante y Ballivián (1927:31-32) se refiere a un libro abierto que contiene "toda la ciencia revolucionaria de Einstein", y que luego se cierra "para que el hombre / sienta la única cosa nueva, / para que la máquina / pueda volar". Xavier Abril (1930:171) escribe que "[E]l descubrimiento de Newton es más interesante que la caída de un aviador inexperto". Abril (1929^a:52) opina que "El cinema es la vibración de la geometría moderna, de las matemáticas de Einstein, en fusión subconciente con la sicología freudiana". Carlos Oquendo de Amat (1927) dice que "el humo de las fábricas / retrasa los relojes". Son citas que apuntan muy pálidamente hacia su tema, que apenas rozan la cuestión científica y no entran en la



social. Pero desde más a comienzos de siglo en otros lugares y disciplinas el comercio entre física y creación artística ya era intenso. En un comentario al primer manifiesto de Marinetti, Huidobro escribe en 1914 que "[e]l tiempo y el espacio murieron ayer. Ya vivimos en el absoluto, puesto que nosotros criamos la eterna velocidad omnipresente". Aspectos que pueden ser vistos como una formulación figurada, directa y precisa de la teoría de la relatividad (Muller-Bergh 1982:159). La teoría de Einstein, con su relativización del tiempo y del espacio, fue leída por algunos creadores locales no como un conjunto de planteamientos más ajustados a la realidad, sino como un manifiesto de liberación frente a las leyes de la naturaleza. Cuando Andrea Wolter-Abele (1996:65) dice que "el descubrimiento crucial de los cubistas fue la autonomía de la obra de arte, su obediencia a reglas propias", se está refiriendo a reglas artísticas como si estas fueran opuestas a las reglas naturales, en la misma oposición en que se encuentran las científicas frente a lo inmediatamente percibido por el ojo. Leo Steinberg (1986:1) dice que "Picasso (1881-1973) (...) comparaba a Braque (1882-1963) y a él con los hermanos Wright (Orville 1871-1948, Wilbur 1867-1912), al parecer porque el cubismo, sin miedo a volar, había superado la atracción gravitacional de la perspectiva". Respecto de estas relaciones cercanas con la ciencia, Wolter-Abele (:66) cuenta que

Marcel Duchamp perteneció a un círculo de amigos con Franz Kupka, Albert Gleitzes (1881-1953), Fernando Léger (1881-1955), Jean Metzinger (1883-1956) y el matemático Maurice Princet, quienes habían empezado a reunirse de manera regular los domingos en casa de Raymond Duchamp-Villon (1876-1916) en Puteaux, en 1911. Los artistas discutían espacios pictóricos, geometría no-euclidiana, crono-fotografía (análisis de movimiento), la cuarta dimensión y las implicaciones ideológicas de la teoría de la relatividad desarrollada por Albert Einstein (1879-1955) en 1905.

Según Aronson (1988:21)

Duchamp mismo dijo que el cuadro [Desnudo bajando la escalera] era "la convergencia en mi mente de varios intereses entre los que se encuentran el cinema todavía en su infancia, y la separación de las posiciones estáticas en los



photocronogramas”.

Hacia 1957 Léger cuenta (en Hultén 1968) que

antes de la primera guerra mundial fui con Marcel Duchamp y Brancusi (1876-1957) a una exposición aeronáutica. Marcel... caminó en torno de los motores y las hélices en silencio. De pronto se volvió hacia Brancusi: "La pintura ha llegado a su fin. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? ¿Puedes tú?"

Douglas, citado por Perloff (1986:74), recuerda que

artistas como Kasimir Malevich (1878-1935) y Vladimir Tatlin (1885-1953), y poetas como Khlebnikov (1885-1922) y Kruchenykh (1886-1970), todos habían sido entrenados como matemáticos o en las ciencias naturales, aprendiendo de Nikolai Lobachevsky (1792-1856) y su geometría no-euclidiana y del *Tertium Organum* de P.D. Ouspensky, de 1911, respecto de considerar al arte no como imitación de una realidad sensible, sino una suerte de construcción de modelos.

El poemario peruano *El perfil de frente* (1924) de Juan Luis Velásquez tiene, desde el título marcadamente cubista, una aguda conciencia de la geometría y las matemáticas. El poema vinculado al título es en sí mismo una reflexión sobre el tema:

Oh el eterno PERFIL DE FRENTE / por más vueltas que le demos. // Oh las ESPALDAS siempre /aún, para el perfil de frente. / Las matemáticas que cuentan serías / no comienzan si no comienzan en menos. / A cada nuestro paso en el espejo / se engruesa en lejanías y menos / nos acerca cuando nos acercamos.

La idea central del poemario es que hay modelos vinculados a la ciencia que pueden guiar la comprensión de la vida, como la geometría: "Oh, la bondad recta / de tus brazos en circunferencia / sin principio ni fin", o la óptica: "el positivo de tu bondad, guardando / dentro, dentro, sólo en ti, el negativo / de tu bondad!".

Nelson Osorio (1982) ha hecho notar que las ideas del futurismo fueron conocidas y comentadas en América Latina apenas aparecieron, aunque sin el entusiasmo que ellas provocaron en otros lugares. El año



mismo del primer manifiesto futurista, aparecen traducciones o comentarios en Argentina, Honduras, México y Venezuela. Habría sido, dice, una recepción "crítica y cautelosa", y en general Osorio estima que "no hubo esa pasiva asimilación imitativa que suele atribuirse a las manifestaciones de los vanguardistas en el Continente" (:35). Pero si en el resto de América Latina hubo recibimientos fríos para las ideas futuristas, no fue el caso en el Perú, donde Hidalgo actuó como un comité de bienvenida unipersonal, prácticamente con banda de música⁵. Monguió (1954) menciona el uso de la palabra *futurismo* en el Perú durante la Primera Guerra Mundial. Hidalgo la menciona para declararse seguidor de Marinetti, Clemente Palma (1916) para referirse a "las mentecatas de Marinetti". El bautizo futurista de Hidalgo es en la sección "Plus Ultra" de *Panoplia lírica* (1917), donde recoge algunos de los principales tópicos del movimiento, sobre todo las loas al automóvil, a la velocidad, a la fuerza y a la guerra, pero todo envuelto todavía en un tono y una estructura formal de modernista exaltado. Pero lo que con más firmeza coloca al libro en el mapa de la vanguardia son sus encendidos elogios a la máquina:

Poesía es la fuerza que produce el motor;/ el acero brillante de la locomotora / que al correr hace versos a la velocidad (:97), el veloz Aeroplano, magnífico y potente / ... / los Tranvías Eléctricos que perforan el Aire / i tejen sinfonías a la Aceleración; / las casas de cien pisos con cientos de ascensores /... /, el Automóvil, fuente de confort i de lujo, / en cuyos cuatro flancos parpadea la Luz; / el caballo moderno que es la Motocicleta (:98)⁶.

Comentando un salón de pintura en París (1924:140), César Vallejo advierte con una punta de ironía "algunos motivos ultracientificistas, como el de la telegrafía sin hilos de Crotti". Pero una diferencia entre los futuristas italianos y su versión local es que los primeros están sintonizando con una parte significativa de la escena científica de aquel momento. Aunque la ciencia no estaba tan a la mano de los artistas como lo sugieren los ejemplos de párrafos anteriores. Stephen Kern (1983:81) plantea que

[C]asi nadie conocía de, o podía comprender cabalmente,



estas ideas, especialmente en los años de la primera pre-guerra. La gran mayoría seguía deslumbrada por la comunicación electrónica y creía que el radio y el teléfono habían "aniquilado" el espacio y el tiempo.

La frase de 1910 "nuestros cuerpos penetran los sofás que ocupamos, y los sofás penetran nuestros cuerpos" citada más arriba, incorpora cuestionamientos al orden de lo aparente que ya están implícitos en la hipótesis de los quanta que en 1900 había revelado Max Planck (1858-1947) y en la teoría restringida de la relatividad de Einstein (1905, la teoría general fue formulada un decenio después). En cambio Hidalgo en sus poemas aparece perfectamente indiferente a algún significado científico profundo vinculado a las máquinas que comenta. En *Simplismo* (1923:21) Hidalgo se ve a sí mismo en las antípodas de la mirada científica, e ironiza: "¡a mí / los hombres de ciencia! / ¡a examinarme!". El poeta se considera no examinable por la ciencia debido a su naturaleza excepcional, por ser "un tranvía, / UN TRANVÍA CON ALMA,/ un alma grande, grande" (:22). La contraposición cuerpo-alma termina en la contradicción entre la ciencia y el poeta. La reacción de Hidalgo en este poema es algo así como arrancarle una pieza (el tranvía) al mundo de las máquinas y ponerla al servicio del mundo del espíritu. Del mismo modo su reacción a la presencia de las máquinas en 1916-1917 no es asociarlas con posibilidades del mundo científico-tecnológico, o incluso lanzarlas contra el pasado, sino incorporarlas al reino de la vida⁷. En su "Oda al automóvil", el Mercedes que lleva al poeta es "un enorme paquidermo" hecho de sencillas parodias: "su sangre es la gasolina", "el timón es el alma del auto", "su frente es un gran vidrio", "sus linternas son ojos", "sus ruedas las patas" (:112). Además "ruge como un león", desea devorar el pasado, odia, huele, nunca está triste. Hay mucho de pensamiento mágico en la visión de Hidalgo: lo desconocido puede parecer menos peligroso si se le compara con algo conocido. Mariátegui (1928^a:11) detecta en Hidalgo "un gusto viril por la mecánica, el maquinismo, el rascacielos, la velocidad", y en la sección final de elogios a Hidalgo en *Panoplia lírica* (1917:173), José



Gálvez percibe "un agrio sabor de virilidad". La virilidad aludida podría leerse como advertencia sobre una relación vitalista e irreflexiva, y de pronto hasta defensiva en el fondo, con esos signos de la modernidad. Pero también podría verse como el inicio de un intento de construir un mundo enteramente masculino (diremos más sobre esto unas líneas más adelante). Esta forma analógica, y finalmente animista, de pensar la máquina está presente a lo largo del vanguardismo peruano con variantes, algunas tan distintas del texto fundacional de Hidalgo como la de Juan Parra del Riego, quien llegó a verse a sí mismo en 1925 como un "motor maravilloso" (1943:44-45). Lo que vuelve maravilloso al motor es la capacidad de cantar a otros motores y máquinas. El recurso de disyunción y de identificación es menos elemental que el de Hidalgo. Parra del Riego reconoce por lo menos tres aproximaciones en la relación máquina-hombre (en este caso el motor a explosión): a. el sujeto presente como conciencia de su propia humanidad ("Yo que canté un día / la belleza violenta y la alegría / de las locomotoras y de los aeroplanos"), b. el organismo de ese sujeto visto como un motor y sus funciones orgánicas presentadas como otras tantas funciones mecánicas y c. el motor mismo concebido como una estructura capaz de organizar la vida. El resultado final es una suerte de manierismo en la línea de los cuadros-mosaico de Guiseppe Archimboldo (1537-1593). En "Al motor maravilloso" Parra del Riego encuentra una manera poética de aproximarse al funcionamiento, digamos que a la mecánica, de su cuerpo y de su espíritu -"!Oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!"- , en una actitud que frisa una religiosidad básicamente vitalista, con elementos de panteísmo, lo que Monguió (1954:80) llama "energismo", y que está presente en otros vanguardistas locales. La máquina viene a ser un espejo que le revela al poeta evidencias sorprendentes, lo cual explica en parte el tono entre deslumbrado y agradecido del texto: "!Motor de la explosión de toda la vida mía!". El motor es la metáfora a través de la cual Parra del Riego se descubre, se identifica y se reconoce, y en última instancia se canta a sí mismo, y a lo que sucede dentro de sí mismo. Sin embargo el autor



reconoce que no se comprende a sí mismo, que sólo se puede describir. Alberto Zum Felde (1926:2) advirtió "el gran soplo whitmaniano"⁸, y estableció una importante precisión en la relación del poeta peruano con el futurismo:

supera en mucho al de Marinetti y su escuela, porque es más depurado, más emocional, más hondo, y no se limita a la exaltación de la vida exterior, puramente material, sino que se transporta al plano de la vida espiritual y se convierte en dolorosa sensibilidad interior.

Christine Poggi (1997) ha estudiado la relación cuerpo-máquina en la obra de diversos futuristas italianos, para llegar a la conclusión de que hay en ellos una desconfianza básica respecto de la posibilidad de la "concreción orgánica del deseo simbólico", evidente sobre todo en la descripción del cuerpo. Para Poggi, Marinetti al hacer hincapié en el carácter "vivo" de la materia, busca obliterar la diferencia entre orgánico e inorgánico, entre los mundos del sentimiento y de la mecánica:

Su conciencia interna, modelada en base al motor en marcha, buscará vaciarse de todo lo que fuera privado, sentimental y nostálgico de todo lo que en 1913 Marinetti llamaba "psicología", que consideraba "una cosa y una palabra sucias". En un movimiento inverso, las máquinas devendrían el espacio de todas las capacidades e impulsos humanos descartados, incluidos el deseo libidinal y la procreación (:20).

Para Le Breton (1995:80-81) esto en realidad se origina en la ruptura con el cuerpo ocurrida en el s. XVII, y a la cual subyace desde entonces la fantasía de "abolir el cuerpo, borrarlo pura y simplemente; nostalgia de una condición humana que no le debería nada al cuerpo, lugar de la caída".

En cambio no hay manera de poder acusar a Parra del Riego de escamotear impulsos humanos corporales en su poema, donde la cosa es más bien la mecánica al servicio del sentimiento: "Hondo motor que haces mi cólera y mi llanto". "Las poleas de los músculos" están allí para "mecer los columpios súbitos de las sensaciones, cuando corro, beso, anhelo, callo, sufro, espero, miro". El cerebro es definido por él como una caja de



cambios, pero que está allí para modificar las velocidades de los sueños. Incluso una dádiva central del motor maravilloso es "el beso a las mujeres". Sin embargo a lo largo del poema queda establecido que todos estos rasgos humanísimos son en primer lugar y a la postre facultades del motor maravilloso, antes que del poeta mismo. Pensemos en el efecto que tendría en el vitalismo de Parra del Riego ese motor apagado, o por lo menos funcionando a menos revoluciones. Remitir las nociones de energía, optimismo o esperanza al funcionamiento de un motor, del cual la persona se dice "yo, tu alado y sangriento maquinista", se vincula con la exigencia del escultor futurista Humberto Boccioni en su "El hombre multiplicado y el sueño de la máquina" (citado por Poggi:37) en 1911:

...debemos prepararnos para la inminente, inevitable identificación del hombre con el motor, facilitando y perfeccionando un constante intercambio de intuición, ritmo, instinto, y disciplina metálica (...) buscamos crear a un tipo no-humano en quien el sufrimiento moral, la bondad del corazón, el afecto y el amor, esos únicos venenos corrosivos de la inextinguible energía vital, únicos que interrumpen nuestra poderosa electricidad corporal, serán abolidos.

Vemos que de alguna manera los temas de la fantasía de Boccioni en torno a un híbrido hombre-máquina son los mismos temas que los de Parra del Riego en "Al motor maravilloso" y en "Polirritmo dinámico de la motocicleta". Pero el peruano parece ir en dirección exactamente contraria, casi como si hubiera buscado rectificar un yerro, producir una suerte de "manifiesto sentimental anti-futurista". Parra del Riego se identifica con el motor para intentar comprender la maraña de sus sentidos y sus sentimientos. Para entonces ya había pasado un decenio muy largo desde los primeros manifiestos futuristas, y un rasgo decisivo en la comparación es que el poema de Parra del Riego no expresa el menor interés por la actualidad, no se diga ya el futuro: su horizonte es el presente absoluto del latido biológico. Similar a la de Parra es la visión de las relaciones entre biología y máquinas que transpira en "Canto al poema de la revolución", de César Alfredo Miró Quesada (1929), quien presenta la revolución como un restablecimiento de los fueros de lo humano frente al



principio de la máquina que lo oprime. Para Miró esta es la tarea del "poema de la revolución" que "romperá la luz / sobre la antena eléctrica del pararrayos más alto", será un "Poema de hélices perdidas / y engranajes heridos de velocidad". Las tres imágenes apuntan a crisis causadas por los propios principios: la luz del rayo se rompe al encuentro de un conductor eléctrico, hélices y engranajes sufren por un exceso de velocidad, es decir de revoluciones en torno a su eje. Al acelerar los procesos, el poema a la revolución se convierte en un "desintegrador del protoplasma de las máquinas". Protoplasma, o sustancia constitutiva, que en este caso probablemente es la propia velocidad. A partir de allí el poema es presentado como una fuerza motriz alternativa, llamada a liberar al obrero de la opresión de la máquina. Es así que "se estira en los músculos del taller", y se constituye en un "Canto mecánico y libre / galopante de ruedas / entre los brazos crucificados de palancas". La máquina como un principio vital que puede ser modificado por otro, el principio humano revolucionario. Estaríamos, para el poeta, ante dos formas de existencia del mundo de la máquina. Detrás está otra vez la idea de lo *antiautómata*, que asoma también en un texto de Magda Portal (1927^a) "motor cerebral – todo él estructurado de nervios en agilidad". En su relato "El autómata" de 1929 Xavier Abril (1971) humaniza al autómata Sergio que existe a la postre como todos nosotros, "sin saberlo, entre materias extrañas, fluyendo de cálidas profundidades gaseosas a cuerpos orgánicos"⁹. El cuerpo de Sergio es un "claro metal que parece ojo sin amor". Ya antes, en 1927, Abril (1930:122) había percibido en Josefina Baker (1906-1975) "su anatomía siria, de metal mohoso".

En la visión de Parra o en la de Miró no estamos ante el ser viviente convertido en máquina, sino al contrario ante intentos de descubrir, de descifrar, de inventar la condición viviente de la máquina. La figura del robot (del checo *rabota*, trabajo forzado) fue creada por el checo Karel Capek (1890-1938) para designar "obreros artificiales" en su pieza *RUR* (Robots Universales Rossum, 1920). El robot de *RUR* viene en parte del Golem (embrión en hebreo), un ser artificialmente llevado a la vida en



el ghetto de Praga¹⁰. El robot de Capek es una máquina de aspecto humano, capaz de moverse y de actuar, directamente descendiente del autómatas de siglos anteriores, al que Jean-Claude Beaune (1985:34) describe como "una máquina portadora del principio interno de su movimiento y que, en consecuencia, lleva inscritas en sus fibras materiales o sus acciones la ilusión, el sueño o la falsedad de la vida". Jones (1998:145) hace notar que la visión de Francis Picabia de las máquinas como "el alma misma" de la vida humana, refleja tanto "la búsqueda del perfecto automatón en el siglo XVIII como el tropismo hacia el cyborg utópico de fines del siglo XX". Pero en estos casos se trata sobre todo del hombre-máquina, mientras que las ideas de Hidalgo, Parra del Riego y Miró remiten a la máquina humanizada, y parecen proceder más bien de un animismo que concibe a la máquina como un ser "vivo por otros medios". Así para Hidalgo la motocicleta es directamente un "caballo moderno" (1917:98), para Peralta la locomotora funciona en base a "carbones cardiacos" (1926), para Blanca Luz Brum "las fábricas palpitan como entrañas de madre" (1927:32), para Portal (1927:9) la fábrica es "un titánico organismo". Enrique Bustamante y Ballivián habla de "máquinas que parecen vivientes" (1927a:43) y de que la máquina "sabe el heroísmo de no descansar" (1930:8). En Hidalgo todavía las máquinas humanizadas son presentadas con el poder suprahumano que les había atribuido el futurismo, pero en los vanguardistas que le siguieron la máquina humanizada comparte los dramas de la condición humana, y está uncida a la vida anímica del poeta. Los casos de un recorrido inverso, con seres vivos llevados del mundo de la naturaleza al de la máquina y la técnica son los menos, pero existen, como en el verso de José Hernández (1931) "Ruiñeñor de palo y pico de celuloide". A José María Eguren, tan próximo al vanguardismo y hasta parte de él, en algunos poemas le gusta llevar animales al laberinto de las cosas modernas, como en "mariposas cubistas" (1974:45) o "vuelan / mariposas fotos. / En el rascacielo / un gallo negro de papel / saluda la noche" (:180).



Slavoj Žižek (1996) plantea que la aparición de la física cuántica no sólo obliga a romper de manera tajante con la manera de comprender cotidianamente la "realidad" inaugurada por la física de Galileo, sino que sobre todo "cuestiona ese supremo y resistente mito filosófico (como lo llamó Derridá) que postula la existencia de una brecha absoluta que separa a la naturaleza del ser humano y el universo del lenguaje en que los humanos 'morán', como lo puso Heidegger". La forma en que la comprensión de lo cotidiano se modifica a partir de la evolución de la ciencia es intuita por los futuristas y otras formas tempranas de vanguardia (como en el ejemplo de los sofás y de los cuerpos). Es una intuición ausente de los textos vanguardistas peruanos. Aunque debería tomarse en cuenta versos de Parra del Riego como "denme una camiseta / de violentas pintas verdes y oros como resplandores / para hundirme a puñaladas / de motocicleta / por el campo estremecido de esta tarde de colores" (1943:182), que sugieren una parecida percepción del cambio ocurrido en la percepción de la materia. Sin embargo la segunda parte -la crisis en la percepción de una brecha entre lo natural y lo humano- sí parece haber sido intuita a partir del animismo de los primeros vanguardistas. Cuando Hidalgo, siguiendo una parte de la deriva de Marinetti, zoomorfiza a las máquinas y Parra del Riego humaniza a un motor, haciéndolo un "mecanismo humano", o cuando Adán (1928:61) dice "[M]e gusta andar por las calles, algo perro, algo máquina, casi nada hombre", están planteando una intercambiabilidad, una forma de identidad ambivalente.

Es posible percibir dos impulsos diferenciados de la poesía vanguardista peruana frente a las máquinas. Uno es ver en ellas el acceso imaginario a una liberación, y considerarlas la materia prima de una fantasía vinculada a los nuevos poderes que ellas dan: velocidad, potencia, vuelo, ubicuidad.¹¹ Este primer impulso es el que hemos venido observando hasta aquí bajo sus diversas formas. El otro es el que ve a las máquinas como depositarias de condiciones limitantes que pasan de los cuerpos humanos a las estructuras metálicas, y viceversa. En el primer



caso, el de los nuevos poderes, los poetas "manejan" esos aparatos o incluso "son" parte de ellos, concentrándose en su forma, su exterioridad, su funcionamiento. Un tema predilecto de esta fusión carne-metal es la hélice. "Y la lengua que se le batía como una hélice" y las "hélices de neurastenia" dice Portal (1926, 1927 respectivamente), "ruge la hélice de mis cabellos", siente Peralta (1926). En el segundo caso, el del intercambio de limitaciones, los poetas se concentran en mostrar la *interioridad* de las máquinas, en aquella parte que los cuerpos vivos no pueden revelar, lo que suele llamarse sus entrañas. Es posible advertir una insistencia de algunos poetas en vincular la interioridad expuesta de las máquinas con el trabajo, es decir el funcionamiento expuesto ante la mirada poética. Tanto en Hidalgo como en Parra el tema de fondo es la relación máquina-biología. El espacio de encuentro que ambos eligen es el cuerpo mismo: máquina y ser vivo pueden intercambiar rasgos corporales, o sus cuerpos completos, como en *Las metamorfosis* de Ovidio, donde el intercambio ocurre entre los dominios naturales de lo humano, lo animal, lo mineral y lo vegetal. Esa relación entre máquina y hombre es proteica, y tiene una base de deseo, como plantean Giles Deleuze Y Felix Guattari (1973). En 1923 (:62) Hidalgo escribe que "el estallido de las cámaras de goma / hace pensar / en el aneurisma de los automóviles. / ¡Oh pobres automóviles cardiacos!", y Bustamante y Ballivián (1927:7): "En la entraña / del socavón / late la bomba / ahogándose de profundidad". Las cañerías de este último corazón minero se oxidan y se herrumbran, y la consecuencia es la arterioesclerosis que las paraliza.

Tal vez las dos formas diferenciadas de tratamiento de la máquina que hemos mencionado corresponden a una sola urgencia: liberarse del cuerpo, de la tierra, de la mujer, es decir de todo el ciclo de la reproducción orgánica de los seres vivos. No sería casual, entonces, que el "cuerpo" de la máquina, es decir su aspecto humano, sea concebido como enfermo, o por lo menos vulnerable. En el ámbito de la nueva poesía el tema probablemente empieza con un poema de Eguren de 1916 (1974:66), en que "un vapor enfermo / tristemente ha llegado", con



sirena temblorosa. Como cuando Enrique Peña Barrenechea (1928:71) concibe una "VICTROLA TÍSICA EN ESPUTO DOLORIDO DE GRIEG". También es elocuente la estrofa de Mario Chabes (1926:56):

Entra un taxi herido: / Oh luz roja trasera, / hermana bastarda
de las estrellas, / café de los insectos noherniegos. / Pobre
Overland. ¿De dónde viene? / Que lo acuesten, como a un
enfermo. / Duermen las luces. Adelante: / muy cerca está el
garaje de los muertos...

Víctor M. Huaco (1928) habla de un automóvil al que le "suenan el claxon, con voz bronco-neumónica" y "Los ojos afiebrados del auto, ven fantasmas en la noche alquitranada". Bustamante y Ballivián (1927:40) se refiere a "Los autos / de faroles somnolientos / huyen vergozosos / arrebuados". Aludiendo a los ojos de un miope, De la Fuente (1938:98) dice que "En los días claros eran charcos de luz / i en las noches, apenas / como impotentes faros de automóviles Ford". La idea en estas menciones es que el cuerpo de la máquina está cansado, o herido, o enfermo. Enfermo no como podría estarlo en principio una máquina, es decir no funcionando o funcionando mal a causa de un desperfecto mecánico, sino con males de cuerpo humano. Males que por medios poéticos les han sido trasladados, acaso para aliviar la dolencia del cuerpo humano mismo. Así, este conjunto de atributos viene a ser el contrario de los primeros que tuvo la máquina en la poesía vanguardista: potencia y velocidad se convierten en vulnerabilidad. Quizás lo que va de las "máquinas viriles" en el entusiasmo militarista de Hidalgo en 1916-1917 a las visiones de las máquinas enfermas es la decepción de algunos poetas respecto de las esperanzas -sociales y personales- puestas en ellas. En un poema de 1927 (49-50), Enrique Bustamante y Ballivián muestra que "El fusil se envejece / de quietud" y "Está blanca de canas / bajo el sol la bayoneta". En cambio (como se verá hacia el final del capítulo) en algunas aproximaciones populares al tema a comienzos de siglo no parece haber esperanza ni decepción, sino directamente temor y rechazo, una toma de distancia con resonancias de clase. Quizás la enfermedad de las máquinas es consecuencia lógica derivada del encuentro de la capacidad de resistir



del metal con la vulnerabilidad de la carne; o tal vez se trata de un síntoma, es decir de la forma de expresión de una dolencia reprimida en el texto. La máquina enferma vendría a ser la manera cómo el poeta convierte a la máquina humanizada en un hombre-máquina, es decir cómo se convierte él mismo en carne metalizada, e introduce el tema del automatismo en su poesía. El automatismo a su vez puede estar vinculado a diversas reacciones ante la destrucción de la arcadia local en los primeros decenios del siglo y también a la incapacidad de las máquinas para transformar la realidad social peruana en esa época. Beaune (1985:36-37) afirma que desde el siglo XVII hay una ruptura entre la percepción de un cuerpo humano frágil y la de un mundo de máquinas que encarnan la perfección matemática del cosmos, en medio de eso

el autómatas es portador de una ambigüedad que permite olvidar por un tiempo la ruptura pero obliga a colocarla en otra parte: en el dualismo alma/cuerpo, en la diferencia hombre/animal. (...) El autómatas cartesiano, al desear identificar, por la imagería de las técnicas, una física matemática de la claridad con la fisiología del interior oscuro de un cuerpo vuelto visible, asocia una metafísica ficticia o fechada, a un sistema artificial de justificación a menudo simplista.

Ese autómatas cartesiano es el propio poeta vanguardista local. El cuerpo vulnerable de la máquina también puede ser herido, como en el "taxi herido" de Chabes o en la visión de la penumbra cinematográfica en el poema "Pantalla" de Chávez Aliaga (1927:61): "Las sombras se retuercen, / como manadas de osos heridos". Otra versión del tema del metal que asume características de la carne, es el poema "Liberación" donde Bustamante y Ballivián (1927:53-54) presenta al reloj como una máquina doblemente enferma:

Esta caja de ruedas / que todas toman y se engranan / dando inútiles vueltas / sin cambiar de sitio, / tiene la vanidad científica del cálculo. // Divide la vida / en grados de su cuadrante / y hace las horas levantarse / de trabajar y de comer, / y todo lo quiere regular / con su tic-tac asmático / de viejo apolillado de laboratorios.

En primer lugar el reloj, atado a la muñeca izquierda del autor, ha



enfermado de una “vanidad científica” del cálculo, la cual consiste en que sus engranajes dan “inútiles vueltas”, y así dividen, organizan la vida humana, una actividad presentada como antinatural, y en esa medida también patológica. Implícita en tal versión viene una idea de mecanicidad del tiempo. Pero al cometer el *hubris* de medir la vida del organismo humano, la máquina contrae algunos de los males de este: el cálculo es susceptible de fracaso, es decir que pierde su infalibilidad, y su tic-tac, su latido, se vuelve “asmático / de viejo apolillado en laboratorios”. Esto último, el asma, la vejez, la polilla, son la otra enfermedad de la máquina de Bustamante. Ya Federico Bolaños había tocado el tema unos años antes (1922:133) al escuchar “¡El corazón que suena como un reloj enfermo!”

En el segundo poema de la serie “Bulevar” de Xavier Abril fechado en Madrid 1926 (1931:126) es una fantasía entre vanguardista y surrealista acerca de la identidad compartida de los automóviles y las mujeres:

Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan. / Por las avenidas de espejos, del sexo - siglo XX -, grita la sorpresa: / ¡Mujeres hermafroditas! / Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño. / Se mueven las ciudades de espejos. / Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche. / En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arco iris del libido. / Ojos rasgados caen perpendiculares a ciudades de humo. Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer. / La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuando los automóviles sean hombres!

El lujo de los automóviles consiste en rodar, y las mujeres lo comparten en cuanto ruedan. Para rodar no pueden tener piernas sino ruedas. Esta es la condición de partida para el tipo de hermafroditismo que Abril percibe en las mujeres: tienen de humano y de máquina. En su condición de hermafroditas son además mediadoras entre el mundo del sueño y el mundo de lo interior (“abren las puertas de los automóviles al sueño”). En el mismo libro (:98) Abril menciona el tema en el siguiente contexto: “Mujeres. Muchas mujeres. Todos los hombres se han ido a Cuba y Buenos Aires. / La Coruña es una ciudad hermafrodita”. Los automóviles y las mujeres tienen interior, más



precisamente un interior que puede contener otros cuerpos, y en esa medida los automóviles también podrían ser considerados hermafroditas. En una dedicatoria el autor (:39) dice "A mademoiselle Lily, a su vientre cosmopolita y viajero". En otro poema Abril desarrolla las siguientes imágenes:

Las gentes se mueven en cubos de trastorno y hasta por entre las ruedas de los automóviles y puertas falsas (...) Acaso yo no sé a qué interioridad sexual muévase cada hombre, mujer o cosa (:111).

El sueño que penetra por las puertas que las mujeres abren es aquí un principio masculino. Pareciera que al permitir el ingreso del sueño, el automóvil se masculiniza ("raptar una mujer"). Lo cual es algo que el poeta reconoce como un deseo inconciente: "La subconciencia canta en los poetas: / ¡Cuándo los automóviles serán hombres!". En otro poema (:140), el autor expresa un deseo de "Tener miedo a un automóvil al cruzar una calle". Beaune (1985:33-34) recuerda que ya en 1898 Jean Charcot había desarrollado la expresión "automatismo ambulatorio" para referirse a "las imágenes de la neurastenia, de la epilepsia, de la histeria...". La expresión mantuvo vigencia hasta que entre 1895 y 1912 los trabajos de Josef Breuer (1842-1925) y Sigmund Freud (1856-1939) impusieron otra definición de histeria (aunque Beaune anota que "Clembaut y Jacques Lacan conservan a su manera la intuición inicial" de Charcot sobre la existencia de un "automatismo ambulatorio"). Lo destacable aquí es que para Beaune, "en el plano biológico, el automatismo ambulatorio manifiesta el resurgimiento del tema del hombre-máquina que, más allá de las polémicas desde los siglos XVII y XVIII, encuentra nueva expresión en la neurología". En los poemas de Abril (1931) el tema del automóvil-mujer se encuentra cruzado con el de la mujer histérica: "El teléfono suena sus timbres delgados. Parece una muchacha moderna de oficina, algo histérica, terrible..." (:30); "¡Oh, bulvar, en que las mujeres fallecen de histerismo" (:125). Hernández (1931:2) se refiere a "aquella mujer que



quiso ser aeroplano, y raíz de ómnibus lejano". Jones (1998:151) anota que las visiones de la "nueva mujer" mutaron tras la Primera Guerra Mundial, "congelándose en un espectro de reacciones negativas" en virtud de lo que se percibía como una masculinización. La autora atribuye esto a que había "una histeria masculina circulando en torno a la *femme nouvelle* y, en el caso de Picabia, las negociaciones de género epitomizadas por la neurastenia". Esas mujeres, "*hommesses*", estaban vinculadas a la tecnología, y eran, en palabras de Marius Ary Leblond, citadas por Jones, "de carácter activo, público, móvil... asociado por la nueva tensión y energía eléctrica de las ciudades urbanas y las "flamantes chispas" de los inventos tecnológicos del siglo y los "movimientos perpetuos." Se acerca en algo a la visión que tiene Nicanor de la Fuente (1929a:102) de Magda Portal: "la mujer ágil del volante y la imprenta, de la locomotora y el grito electoral". Pero a la vez es una razonable descripción de la prostituta cosmopolita que rueda por "la avenida de espejos, del sexo" y participa en la naturaleza de los automóviles que el poeta Abril quisiera ver convertidos en hombres. Jones menciona la existencia de un "modelo mecanicista del colapso nervioso" vigente antes de que se impusiera la explicación freudiana de la neurosis. A grandes rasgos en esa versión era una suerte de sobredosis de electricidad lo que llevaba a las personas a formas de locura. Washington Delgado (1971) opina que "Gracias a Xavier Abril, la locura y el sueño irrumpen en nuestra literatura, dejan de intimidarnos con su sospechosa apariencia y llegan a cobrar un carácter amable". Ambos espacios estaban aparentemente contrapuestos a los aspectos "duros" de la obsesión maquinística del vanguardismo. Abril (1931:20) en efecto tiene una clara conciencia de su trato con dimensiones heterodoxas de la conciencia y el cuerpo:

Mi método ha sido siempre la especulación psíquica. De esta manera preparé – sin quererlo – lo que después será una sorpresa para mí mismo: la locura [...] Yo he traído a la poesía sudamericana el surmenage, la taquicardia (1926), el temblor, el pathos, el "terror al espacio" (1927).



Luego Abril escribe:

La locura es mi constante existencia. Vivo de mi locura. La locura es mi clima. Por todas partes yo voy a la locura. / (...) Soy una manera de la locura. La libertad de la locura. El fondo, si queréis, de la locura.

El sentimiento de intensidad excesiva del nuevo mundo técnico, de su capacidad de transformar radicalmente la sensibilidad en base a un simple salto mecánico, está muy difundido entre los poetas vanguardistas locales. En el caso específico de la electricidad los ejemplos se multiplican. El célebre futbolista Gradín es "eléctrico" para Parra del Riego (1943: 177, el poema es de 1922) y tiene un "eléctrico temblor" (:178). Para Portal (1926) "Como un baño eléctrico, los Hombres se conmovieron". Para Bustamante y Ballivián (1927:18) "Los alambres / electrizándose / se estremecen, / palpitan, / llevan palabras, / deseos". Lora (1927^a) escribe "Eres alegría, / de pura música / de pura agua / de pura luz / y /eléctrica", y Julián Petrovick (1929:49; el poema es de 1926) escribe "cuando venga la mañana / con su linterna eléctrica". Miró Quesada (1929) habla del "Poema que romperá la luz / sobre la antena eléctrica del pararrayos más alto. // Poema abierto a los reflectores...". En este contexto de una electricidad que lo recorre todo, los impulsos telefónicos vuelven histórica a la oficinista en el poema de Abril. En una prosa poética de Serafín Delmar (1926) define un mundo interior desquiciado por la energía:

pero un pensamiento se entornilló en el cerebro como una gran verdad, en esa instalación eléctrica de un millón de voltios donde el espíritu fuma el meridiano en la pipa de sonrisas donde ser queman los ojos de ver tanto a los 1000 H.P. del tiempo.

Parecidos sentimientos expresa Bazán (1928): "y de las manos del vértigo / se escapa / una mortal corriente / de miedo / e-l-e-c-t-r-i-z-a-d-o". De la Fuente (1938:43) dice: "Tu casa nos miraba / con los ojos de espanto / de las cien bujías de los focos de luz". *Junín* (1930), de Bustamante y Ballivián, escrito a mediados del proceso poético indigenista-2 y al final del vanguardista, es un libro que busca ser fiel a su



título, en la medida en que recorre todo el rico departamento minero y ganadero, cuyas punas aledañas a Cerro de Pasco Bustamante había recorrido a comienzos de 1923. El poemario se desagrega en escenas, lugares y situaciones: los poemas se generan desde fuera del poeta, y en esa medida Bustamante es un *flâneur* andino. De los 29 poemas siete están dedicados a lugares, siete a oficios, y el resto a viñetas recogidas por la región. Pero más allá de ser un microcosmos de Junín en 1930, este poemario tiene el especial interés de plantearse el tema de lo indígena en el indigenismo-2. A primera vista parece un libro sobre los habitantes de la cordillera, pero mejor visto es obvio que los elude, en cuanto los da por sentados, y en esa medida los pierde. El verdadero personaje del poemario es la región, su realidad como paisaje natural y cultural, como espacio de inversiones, como un diálogo entre la naturaleza y la maquinaria. Luis Fabio Xammar (1945:94) opina que "[en Junín] La máquina frente al hombre y su paisaje es la preocupación fundamental del poeta". Esto se encuentra sobre todo en "Pregón lírico" (:7-9), un poema que se presenta como un pórtico de la obra. El poema describe las actividades del departamento como proceso en marcha, con algo de hecho consumado; sus temas implícitos son las relaciones entre lo moderno y lo tradicional, la máquina y la biología, lo natural y lo artificial. Lo nacional está puesto más bien entre paréntesis, en beneficio de la idea de un crisol cultural en curso, acaso como en una fundición metalúrgica. Es la idea de yuxtaposición de polos, como una suerte de cruce y de transvase. El poema es futurista, productivista, científico, y busca explicar la relación máquina-sociedad como defensa del indio. En el escenario de Junín Bustamante y Ballivián percibe tres fuerzas: "los Andes, la máquina y el indio", con "dos fuerzas que se entregan y una que no deja de girar" (:9). Debemos entender que la tercera fuerza de este acertijo, que es el verso final del poema, es el indio que baila, y que luego de haber dominado los cerros, ahora controla la fuerza de la máquina. Supuesto control en virtud del cual han pasado a ser los de Junín "indios mecánicos en las máquinas de arar" (:8). Bustamante tiene fe en que la conjunción de las máquinas y



los extranjeros, que vienen de fuera, y los Andes y los huancas que residen en Junín, producirá efectos positivos para estos últimos. Esto es lo que probablemente quieren decir comentarios como que "los dioses se mestizan" (:8) y que lo hacen "en el sentido dinámico de una nueva realidad". En el poema "Oroya" (:19-20) Bustamante y Ballivián explicita todavía mejor estas ideas: "Realización del sueño yanqui / -- mecánica, capitales, optimismo -- / unida al despertar indígena, / acoplado a la máquina, / viviendo a su compás acelerado" (:20). Esta visión parece una extrapolación hacia la mecánica de las visiones que a lo largo de la época republicana venían identificando al indio con la geología, tal como aparece, por ejemplo, en una parte de la plástica indigenista-2 (Lauer 1997:11-32). Para Bustamante y Ballivián los enclaves mineros de Junín malogran el paisaje, con "humos asfixiantes", pero salvan a la población local, como en el poema "El Chuchi" (:51-52):

Abierta como tu risa y como tu vida / que nació entre un
dinamitazo, / un silbido de tren, un girar de ruedas / y un
derrumbamiento de metales; / como si despertara la sierra /
para que el indio después de la máquina / encontrara su alma

Las máquinas convertidas en los órganos motores de un proyecto de nueva sociedad (que en el Perú todavía no está propiamente instalado), literalmente utópico en términos locales, a pesar de que las máquinas mismas, al menos algunas de ellas, ya están aquí. Esto hay que contrastarlo con las actitudes populares de comienzos de siglo, que ven en las nuevas máquinas sobre todo la desaparición de viejos oficios. Sobre esto hay varias canciones bastante anteriores a los vanguardistas. Por ejemplo está el lamento xenófobo y luddita de "Luz eléctrica" (anon. c.1900, citado en Llorens 1987), que expresa un temor a que la tecnología desplace a las personas y les haga daño, incluso moral:

No sé qué quieren hacer / los extranjeros en Lima, que nos
vienen a poner / una luz tan dañina: la llaman la luz eléctrica, /
competidora del gas, que por muy buena que sea / siempre
causa enfermedad. ¡Pobrecito gasfitero, / qué oficio aprenderá! A
sastre o a zapatero / o lo ajeno agarrará.



En 1905 apareció "Los motoristas" (letra de Belisario Suárez, citado en Llorens 1987) en la misma línea:

Ya se ha formado una empresa / que reemplazará al Urbano: los
caballos y cocheros / tendrán que parar la mano. Pobrecitos
conductores / ya no tendrán que empujar con este nuevo
sistema / ya todo se va a acabar. (...) Tú con el automóvil; / yo,
con el tranvía, recorreremos las calles / de noche y de día.

Violeta Núñez Gorriti (1990:26) menciona que cuando el cine sonoro apareció en 1929 las orquestas desplazadas por los altoparlantes expresaron una protesta. Lo que los reemplazaría a través de los nuevos altoparlantes no era tanto el cine cuanto el negocio musical internacional. En 1933 aparece el *one-step* "El volante" (letra y música de Felipe Pinglo), que incluye una lista de marcas de automóviles de ese momento y el comentario "Al dejar el auto cesa mi pasión"¹². En un tono que se funde con el popular, de la Fuente (1938:91), captura desde el vanguardismo este aspecto del espíritu de los tiempos:

100.000 escapularios nos reparte / la música de un jazz / ese
compás de yanquilandia / que en el Perú ha perdido su compás
// vamos respuntando las horas con hilachas / locales de
emoción...// y casi en la media noche / DIOS / el cantinero
católico y genial / que sabe de esas cosas con barbaridad / sirve
en tus labios un cocktail / de amor al corazón...

NOTAS

¹ Cendrars parece haber influido en varios vanguardistas locales y sus títulos evocan



algunos temas peruanos, sobre todo 19 poemas elásticos. Adalberto Varallanos ha opinado: "No he leído mejores cantos fotogénicos de los desembarques en los grandes puertos, ni de la vida acelerada de las grandes urbes que los de este poeta".

² Cuatro años antes la revista *Hélice* se había referido a Delmar en los siguientes términos: "Su verso parece un ferrocarril sobre los rieles del pensamiento marchando al futuro. O un avión que taladra la atmósfera para curiosear las estrellas" (1925, Nº7:10-11).

³ Shrapnel, obús de artillería relleno de una carga explosiva y numerosas bolas metálicas, por extensión los fragmentos resultantes de su explosión.

⁴ Hidalgo (1917) retoma a la palabra como **superdreagnout** en su marinettiano y lamentable "Canto a la guerra".

5. Abraham Valdelomar visitó Roma en 1913, y hasta vió a Marinetti pasar cerca suyo, pero no evidenció mayor interés por el futurismo.

6. En un poema de alrededor de 1913, "En la carretera", el modernista José Santos Chocano toma el tema del automóvil en el mismo estilo animista, pero con obvias reminiscencias de su poema sobre los caballos de los conquistadores, de 1906: "metálica trompa" que relincha y tiene "como ojos saltones de insecto monstruoso / por sobre la trompa, dos áureas linternas".

7. De toda la poesía de José María Eguren sólo "La nave enferma" (1916), texto animista desde el título, menciona explícitamente una máquina, en este caso un vapor.

⁸ Orvell (1997) hace notar que Walt Whitman preconizaba hacia 1876 una asociación del arte con "la ciencia y lo moderno", pero que tuvo que pasar medio siglo para que otros escritores respondieran a este llamado.

⁹ Una obra sobre el mismo tema es *X Y Z (Novela grotesca)*, de Clemente Palma (Ediciones Perú Actual, Lima, 1934). Se trata de una versión libre de la novela *L' Eve Future* (Paris 1866, segunda edición Paris 1922)

de Auguste Villiers de l' Isle Adam, sobre cómo un científico crea un androide a partir de su decepción sobre el desfase entre cuerpo y alma en una determinada mujer. El androide (más en la línea de la escultura de Pigmalión que el monstruo del Dr. Frankenstein en la novela de Mary Shelley) es eléctrico y está llamado a restablecer la "ética perdida" por aquel determinado cuerpo humano, sin reparar en que la nueva ética consiste sólo en la voluntad del fabricante.

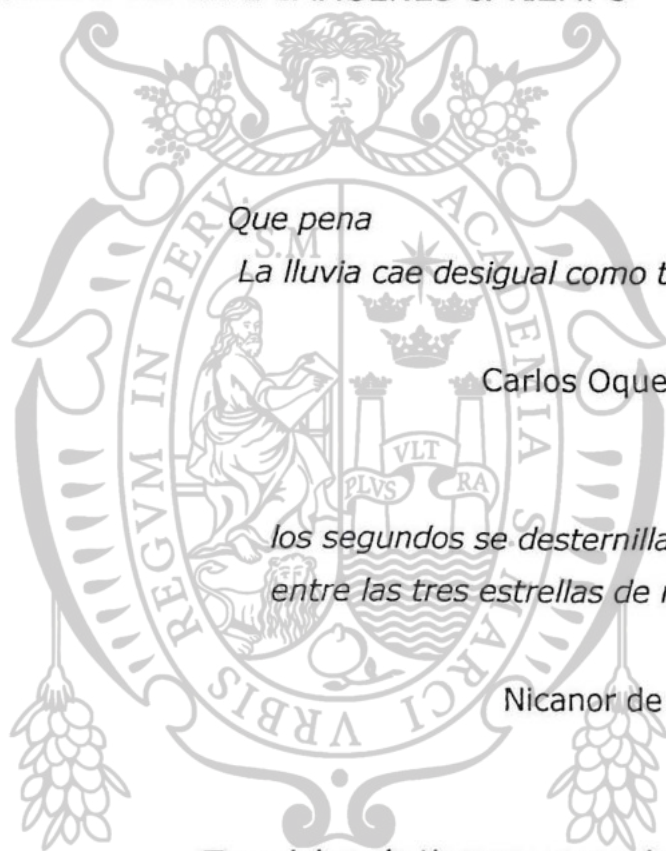
¹⁰ El Golem es un monstruo creado de arcilla en el ghetto de Praga a fines de la edad media, por el rabino Low.

¹¹ Sobre este punto Blum (1995) plantea que "La máquina, símbolo primero del futurismo, que encarna un poder suprahumano e incontaminado por los límites inherentes a lo orgánico, a menudo es personificada y representada, como la fiel y atenta amante del hombre (...) ¿Cuál es la función de esta estrategia? Mi argumento es que esta patética falacia futurista proyecta sobre la materia una ficción de la fuerza de voluntad, fuerza absoluta y deseo saciado".

12. Hay una también de Pérez sobre la electricidad: "Corto circuito (letra y música de Jorge Pérez)" Se encienden las bombillas de tus ojos / con el enchufe de mi pasión. / Tu boca es cocinita de mis besos, / besos traviesos a propulsión. / Tú que antes en el pecho escondías / por corazón un refrigerador, / ahora y con mi calorcito / ya se ha vuelto un hornito / donde se asa mi amor. / Así decía un buen electricista / a una linda modista / que estaba enamorada de él. / "Por tí mi negra mira mis cordones están pelones de puro amor" / La otra noche tras un beso terrible / se me saltó el fusible / y luego, tras el apagón, pedías otro beso papito, / y yo te dije ahí mismito / pero negra, por dios, / esperate mejor un ratito / que si hay corto circuito / nos fundimos los dos".



CAPITULO IV: MAQUINAS DE VER: IMÁGENES & TIEMPO



Que pena

La lluvia cae desigual como tu nombre

Carlos Oquendo de Amat

*los segundos se desternillan de risa
entre las tres estrellas de mi longines*

Nicanor de la Fuente

*Tu palabra de tiempo y espacio
está muerta en todas las imaginaciones*

Julián Petrovick



El tratamiento de la tipografía como parte de una maquinaria constituye el encuadre formal de la juguetería de la modernidad en la poesía vanguardista, un espacio que comprende a la caja de compositor, al linotipo y a la impresora, tres mecanismos que se hacen visibles a partir de la ruptura con la composición tradicional sobre la página, llamada también composición lineal. Willard Bohn (1986) considera a la poesía visual una forma importante y diferenciada de arte contemporáneo, algo así como el espacio de articulación final de la literatura y la plástica. No un híbrido, pues, sino un género creativo por derecho propio. Gerald Janecek (1984) va más allá y le atribuye a la poesía visual historia y continuidad que vendrían desde ciertas páginas iluminadas medievales. Parte de su propuesta es que los orígenes del género están en la cultura pre-gutembergiana de los manuscritos iluminados y en la poesía figurativa barroca. En efecto, los antecedentes del "poema dibujado" son frondosos, y J.A Cuddon nos recuerda que ya François Rabelais (1494-1553) había hecho *Epilénie*, poema a Baco impreso en forma de botella. Johanne Drucker (1994) ubica los antecedentes de la poesía visual contemporánea algo más cerca, en el s.XIX, en la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898), y su origen inmediato en los experimentos de Tomasso Filippo Marinetti, Illya Zdanevich (1894-1975), Guillaume Apollinaire, y Tristán Tzara (1896-1963). En su sentido más general los considera intentos de reproducir con letras y palabras una plasticidad visual cuyo objetivo es producir ya no solo el poema que se lee, sino además el poema que se ve. Así, las dos grandes vertientes del género serían la ruptura del orden tipográfico y la simbiosis con el dibujo. Esta última comienza con los *calligrammes* de Apollinaire, aparecidos en 1918, que buscan reproducir la forma plástica de un determinado objeto. Este "dibujo mediante letras" es lo que Bohn (:3) llama "poesía figurativa", y cuyo origen Kern (1983:75) explica a partir del "deseo de darle al lector todo a la vez con palabras acomodadas para describir el contenido de un poema"¹.

Al lado de los esfuerzos por dibujar con letras se fue desarrollando un



intento por incorporar a la serie tipográfica imágenes preexistentes en otros contextos: jeroglíficos, ideogramas y otros signos convencionales. Ezra Pound (1885-1972) pasó de los caligramas originados en Europa a un interés y uso de los ideogramas en las escrituras orientales. La idea de Pound fue que ciertos aspectos de lo poético solo podían ser transmitidos si se les infundía de una plasticidad simultánea como él pensaba que era la del ideograma². La vertiente de los poemas figurativos de todo tipo en los hechos postula una perspectiva de integración de las artes y por tanto la posibilidad de un lenguaje universal de la creación. Por oposición a los poemas dibujados con letras, para los poemas que no buscan identificar forma y fondo se suele utilizar la expresión "poesía tipográfica". En cambio los poemas tipográficos son una expresión de la fórmula futurista de las "palabras en libertad" (ver más adelante). A medio camino entre el caligrama figurativo y el diseño tipográfico está el poema de motivo o de patrón (*pattern poem*), cuyas líneas han sido acomodadas para evocar una forma geométrica, o dar una sensación dinámica. Drucker llama a los poemas visuales "textos marcados" y para ella, en la línea de Bohn, "la tipografía experimental es una práctica del arte moderno".

Su idea es que la tipografía convencional produce "palabras invisibles" sobre la página (en el sentido lingüístico de género no marcado) que luego la experimentación tipográfica vuelve visible formalismo ruso y su noción de que los elementos lingüísticos forman la esencia del texto poético. Solo que para Drucker a los elementos lins. Esta idea en cierto modo procede del gúísticos se han unido los tipográficos. Comentando estas ideas, Charles Bernstein (1995) sostiene que en la poesía convencional, es decir lineal, "el espacio material sobre la página es muy apresuradamente suplantado por el espacio ideacional del texto" y que



demasiado a menudo los hábitos de lectura fuerzan una suerte de ceguera frente a la elección particular del tipo, del encabezamiento, de la dimensión de la página, y del papel, bajo el régimen de un trascendentalismo léxico que no le concede valor semántico a la representación visual del lenguaje.

En verdad el vanguardismo peruano tuvo una pasión tímida por la poesía visual. Su ejercicio está presente en buena parte de los mejores poemarios, pero en casi ninguno se trata de una presencia definitoria, en el sentido de hacer la diferencia en la calidad del poema. Lo que hubo sobre todo fueron diversos grados de uso de la dimensión gráfica en la vertiente figurativa. Unos se limitaron a hacer irrumpir en la página palabras y hasta versos en letras de caja alta tipográfica, buscando por entre varios efectos posibles: a. un impacto análogo al del titular periodístico, en el cual tamaño equivale a énfasis e importancia, y donde el contraste de tamaños y de familias tipográficas busca atraer la atención, en una suerte de exaltación del primer contacto visual; b. una toma de distancia frente a las maneras previas, "tradicionales", de componer el poema sobre papel, distancias que busca sobre todo como deseo de dejar atrás un orden; c. lo que Marjorie Perloff (1986:29) al hablar del momento futurista considera una "visualización (que) implica la *mise en question* del marco lírico del texto, su identidad genérica como poema lírico, así como su coherencia semántica". Por ejemplo en la segunda página del poema "Frente al mundo", de Serafín Delmar (1927:62) las palabras PESTE y HUMANIDAD, en altas, y el verso LA PESTE LA MISERIA EL HAMBRE parecen buscar un efecto visual relacionado con el cartel. Se trata, en resumen, de intentar reducir el lirismo y escalar la estridencia, de ir saliendo del ámbito poético convencional y de avanzar hacia el de la publicidad comercial o la propaganda política. Sin embargo este cambio de los códigos contextuales es un recurso que se desgasta rápido, al grado de constituirse en una suerte de ripio conceptual o de desaparecer ante la mirada, un poco como sucede cuando se abusa de los signos de exclamación³.



Un grupo más arrojado de vanguardistas visuales peruanos combinó el manejo de las cajas tipográficas alta y baja con una cierta dispersión de las palabras sobre la página, buscando trabajar con la superficie en blanco. Rodolfo Hinostroza (1981:106) sostiene que uno de los sentidos de la poesía visual de *Un coup de dés* (1897), de Mallarmé, es la incorporación masiva del silencio al poema, mediante el paso de la página en blanco como primer plano. Esta incorporación además “permite la desaparición de toda puntuación tradicional, ya que la puntuación no es sino la articulación del silencio en el interior de la página”. Así, la dispersión y la variación tipográficas vendrían a ser formas de puntuación. Pero más que intentos de replicar el racionalismo gráfico de Mallarmé, los ejercicios de la vanguardia local están en la línea del planteamiento de Marinetti sobre el formato tipográfico (citado por Perloff:58): “La armonía tipográfica es contraria al flujo y reflujo, a los saltos y estallidos que recorren la página”. La nueva libertad busca reemplazar a la dictadura del orden tipográfico y de los órdenes tipográficos, y con ello también sustituir la “cifra abstracta” de la sintaxis. Para el futurismo poner a las palabras en libertad significó indiferenciar verso y prosa, y convertir a la página en la unidad gráfica básica de la poesía. Es lo que hace Juan José Lora en un par de poemas como “Eucaliptos” (1927) y “Puerta Sinfónica” (1927^a), que ocupan una página completa de *Amauta*. Una condición para esa libertad es que la página misma esté disponible, es decir en actitud y capacidad de liberar el texto de los rigores tipográficos convencionales. Esta fue una necesidad que presionó siempre por la ampliación de los formatos, y llevó a algunos poetas hacia el afiche. El primer formato de *Amauta* (24 por 34 cm., más o menos ¼ de folio) se prestaba particularmente bien a la experimentación visual, y cuando se redujo, en el N°17, la presencia de poemas visuales disminuyó, aunque en realidad la tormenta vanguardista en general había amainado. Un caso notable de voluntad de hacer poesía visual por parte de una revista es la conversión, debemos suponer que inconsulta, del poema LXV de *Trilce* de



César Vallejo, que apareció con tipografía convencional en la edición original de 1922, y que en su edición de noviembre de 1926 el *Boletín Titikaka* presenta en una tipografía con palabras y frases en altas⁴. Pero intencional o no, este recurso específico ha terminado fechando muy claramente los textos, y mal manejado, por momentos ya no nos comunica sino que estamos ante un poema vanguardista, en lo que sería una vuelta a la invisibilidad a que se refiere Drucker. Es lo que en cierto modo sucede con el duotono fotográfico, que termina ubicando a todas las imágenes en una misma antigüedad, y distrayendo de otros aspectos de su lectura.

Un tercer grupo de poetas locales, algo más sofisticado, hizo textos visuales de motivos, utilizando la disposición de los tipos para lograr figuras sencillas, dentro de lo que la rama tipográfica permitía. Las imágenes más populares fueron las que privilegiaban el eje vertical que desafía la horizontalidad de la línea tipográfica: la escalera, el poste, la curva. Al igual que en los juegos tipográficos de altas y bajas, la intención central aquí no es lograr un efecto estético visual. Los diseños en estos poemas están allí más bien para ubicar la estética estrictamente literaria del texto en un espacio de lo óptico, es decir para que el texto *aparezca* ante nuestros ojos por segunda vez, como quiere Drucker. Debemos pensar, además, que el centro de la iniciativa gráfica del poeta ni siquiera son las figuras visuales en sí mismas, todas bastante limitadas por los recursos de la composición tipográfica y bastante simples, sino su condición de señales de que el rigor tipográfico convencional ha sido roto, de que hay otros códigos actuando en competencia con el tipográfico. Esos otros códigos no son solo los de la plástica, sino los de los mecanismos técnicos de captura y de proyección (liberación) de la imagen. La plástica ya había sido asimilada por los vanguardistas en todas partes y los mundos de la pintura y la escultura se parecían demasiado a la poesía en cuanto género establecido de las bellas artes. Pasar simplemente de la escritura a la pintura tenía elementos de *dejá vu*, y se venía produciendo a diario. Mario Praz (1979:207) sostiene que



[b]asta contemplar las composiciones de Piet Mondrian o escuchar la música de Webern para apreciar hasta qué punto el movimiento futurista italiano coincidió con la tendencia del arte abstracto. Los *calligrammes* de Apollinaire y los *chimismi lirici* (1915) ya eran una forma de arte abstracto: disociación violenta de la oración respecto de todo tema; reducción de la misma a mero signo gráfico para el ojo y sonoro para el oído.

En cambio la captura y proyección de la imagen fue vista como una manera efectiva de dejar atrás las bellas artes, como una experiencia que colocaba al espectador (en este caso un lector) en contacto con la idea de la simultaneidad como parodia del mundo de la "actividad real" en el nuevo contexto tecnológico, en oposición a la linealidad como imagen de lo ficcional. Un sueño de los vanguardistas fue llegar a ser los demiurgos de ese encuentro en la penumbra de lo fotográfico y lo cinematográfico. Los poemas buscan romper la secuencia de lo tipográfico para reemplazarla con una idea parecida a que el poema está siendo proyectado (podría jugarse con la idea adicional de que en este caso es la mirada del lector la que aporta el movimiento, es decir la que "opera la máquina de ver") sobre la pantalla. Es preciso repetir que estos ejercicios poéticos están limitados por los recursos tipográficos del medio y por la ausencia de una plástica vanguardista local que hubiera podido supeditar la tipografía a una composición con elementos pictóricos, en la línea del collage⁵. De modo que estas señales se quedaron apuntando en dirección de su posibilidad subvertidora, pero casi siempre encauzadas por los rigores de lo lineal.

Solo Alberto Hidalgo llegó a practicar, en Buenos Aires, un genuino experimentalismo gráfico. Seis de sus mejores poemas visuales aparecen en *Química del espíritu* (1923:75), en lo demás un libro gráficamente convencional. Los poemas no están allí como parte de un proyecto cabal, sino sobre todo como muestra de lo que era posible hacer. El más logrado es "Jaquica". En él Hidalgo no solo rompe de forma efectiva el marco lírico, sino que se sale por completo del marco tipográfico lineal para producir ya no



palabras en libertad sino incluso "letras en libertad". Sin embargo, ya en otro plano de análisis, viene implícito que esa libertad de los tipos es para el poeta un estado patológico y doloroso. Los tipos revueltos evocan las burbujas de las sales que ya entonces se utilizaba para conjurar una resaca alcohólica, o para calmar una jaqueca, o ambas. El poema informa que al autor la comunicación se le ha vuelto imposible, y entonces más que tipos libres realmente, estos son tipos presos en un movimiento circular que busca la recuperación de su orden original, perdido precisamente por la jaqueca.

Los otros poemas visuales del libro son "Sabiduría" (:25), "Suicidio" (:41), "Choque de trenes" (:49), "Elevación" (:51) y "El destino" (:65). Sin embargo hay en los demás vanguardistas suficientes poemas visuales de diversa factura como para demostrar un conocimiento local de (en oposición a familiaridad con) la experimentación de las vanguardias francesa, italiana y rusa. El repertorio incluye descripciones de intención cinética y búsquedas de nuevos formatos gráficos, ambos esfuerzos bastante influenciados por el deseo de parodiar fórmulas del exterior y por las ya mencionada limitaciones de los recursos tipográficos locales. A lo cual es preciso añadir la incomprensión y las presiones de un público lector ajeno a la nueva sensibilidad. Hidalgo (1923:102) reconoce que "ni se comprenderá el porqué de ciertas cristalizaciones, isomerías, dismorfismos, alotropías, electrolisis". En este campo fueron modestos los riesgos corridos, pero riesgos al fin y al cabo.

También hay poemas visuales (o semi-visuales) de factura menos radical para su tiempo, pero similares en la intención, y poemas que utilizan el espaciado tipográfico:

una mortal corriente
de miedo
e-l-e-c-t-r-i-z-a-d-o. (Bazán 1928)

a lo lejos pitaban su protesta de humo
l a s l o c o m o t o r a s (de la Fuente 1930)



Estos esparcimientos tipográficos, inspirados en la *razryadka*, en un tiempo la práctica del alfabeto cirílico de separar las letras para indicar énfasis, sin más carga semántica que la cursiva (Janecek 1984:154), y otras formas de desperezamiento tipográfico sin embargo fueron especialmente irritantes para los críticos locales de la vanguardia, como María Wiese ó Alfredo Rebaza Acosta. Wiese (1928:102) dice que "Nueva sensibilidad [son] palabras que vienen sirviendo de amparo a todos los mistificadores, a todos los retóricos del arte contemporáneo, que pretenden esconder su pobreza ideológica y su esterilidad emotiva tras de un léxico que ya no es siquiera original. Oh `antenas`, `rascacielos`, `motores` y `revolución`, escritas así

A
N
T
E
N
etc...!

Sois equivalentes a las `princesitas`, a los `cisnes` y a los `ángeles` de los bardos melenudos de antaño." Wiese probablemente está respondiéndole a Antenor Orrego (1928:5-7), quien unos meses antes había hecho en la misma revista *Amauta* una defensa del vanguardismo poético, y en particular de su recurso a los juegos tipográficos:

Para entender la palabra se necesita VER el gesto, fijarlo de alguna manera. Esta es la razón de ese graficismo tipográfico que tanto hace cacarear a las gallinas CONTRA-VANGUARDISTAS. Aunque no se hubiera logrado nada, bastaba para respetarlo, el intento de enriquecer con un nuevo vehículo o instrumento la expresión estética.

Orrego respalda su argumento con una serie de ejemplos de Nicanor de la Fuente:

mi alegría en el alcohol
dentro del pomo de tu ausencia
se c
o



n
s
u
m
e...
i tatuar con sangre en la memoria
la noche de s e t i e m b r e i
tu

n
o
m
b
r
e

"No es lo mismo escribir 'cómo ha de vagar mi nombre entonces / con sus bajadas y subidas / en las columnas de los diarios' que escribir empleando el recurso gráfico:

cómo ha de vagar tu nombre entonces
con todas sus b
a
j
a
d
a
s
i
s
a
s
u
b
i
d
a
s

en las columnas de los diarios..." Por su parte Rebaza Acosta (1928) opina que "un poeta de hoy suprime la puntuación de sus versos, escribe en minúsculas y verticaliza las palabras no porque quiera atender a razones de orden melódico, ni a necesidades expresivas inaplazables, sino porque está de moda la minusculización y está de moda la verticalización"⁶. Pero esta discusión en torno a lo visual y la tipografía no llegó a despegar, y debe ser vista como parte de la polémica general sobre la validez del vanguardismo poético, que tratamos en el capítulo VI y en el apéndice II.

El vanguardismo poético peruano fue, como otras manifestaciones culturales de esa época, una suerte de pararrayos cultural enarbolado frente



a lo nuevo y a lo desconocido con la esperanza de atraerlos. Esta predisposición probablemente suponía un convencimiento de que la apariencia puede convocar a la esencia, o incluso ser una esencia en sí misma. Por ejemplo, para algunos la filmación fue vista como una fase superior de la escritura, y circulaba la idea, algo alquímica, de que había una cierta manera de escribir capaz de elevarse a las alturas de lo cinematográfico o de calar en sus profundidades, sin necesidad de cámara, utilizando la página en blanco como pantalla. Así a la palabra "cinema" y a sus derivados empezaron a brotarles nuevas resonancias. En su "Inventario de vanguardia" Federico Bolaños (1928:38) dice de su texto: "contrayéndose el presente esbozo a la filmación rápida del movimiento lírico"; en el N°3 de *Amauta* el crítico y pintor mexicano Gerardo Murillo (1875-1964), más conocido como Dr. Atl, utiliza "Cinemática mexicana" para titular una serie de apuntes breves. La sección de notas cortas, variadas y rápidas de *Trampolín* (1926) se llama "Bazar de novedades / cinema de nuevas estéticas". César A. Rodríguez (1927) pide "Dar a las llantas del suceso / la impulsividad cinematográfica / y enchufar -codo con codo- / todas las diferencias del paisaje". En todos estos casos el cine es una suerte de taquigrafía para la velocidad que parecían exigir los tiempos, lo que Wiesse (1926:11) llamó por entonces "el ritmo intenso y nervioso del cinema". Las celebraciones del nuevo medio eran variadas, pero muchas de ellas convergían hacia temas de la velocidad y el tiempo, como en los versos de Juan José Lora "Hurra, finos atletas, / cinematográficos como Valentino! (1927) y "Un florentino paisaje de alegría. / Un velódromo de cinematografismo mundial"(1927b). Delmar (1926) concibe "un equipaje surtido de ilusiones y cinemismo raro de proyectos". También crea un personaje "supercosmopolita" que "hoy es el único hombre libre sin procedencia, con absoluto desconocimiento de la vida, pero cree que es una cinta cinematográfica tomada en Alemania durante la guerra y con el concurso de los Zepelines". El de la cinematografía es un culto a los nuevos



ritmos y ambientes que en algunos casos "regresiona" y llega a diluirse en puro lirismo, como en "celuloide ahumado / frutos del trópico" (Portal 1927:81), o "La rosa sonófora como el cine" o "Rui señor de palo y pico de celuloide" (Hernández 1931).

En cambio para Vallejo mencionar el cine en un poema equivale a una suerte de profanación. Para él escribir poesía es una actividad que puede incorporar lo cinematográfico a sus propios términos. Vallejo está entre quienes piensan que la poesía, cuando es suficientemente "nueva", puede suscitar las mismas emociones que el cinema. Por eso plantea la obligación, y en consecuencia la posibilidad, de reproducir "emoción cinematográfica" en el poema que quiera tocar el tema. En esto hay una valiosa intuición temprana de que lo cinematográfico también es un lenguaje, pero a la vez hay una cierta incompreensión del impacto específico de la técnica en la comunicación. La idea es que al lado de las posiciones que intentan unificar los términos de los diversos tipos de lenguajes disponibles, y llevarlos a revelar su común denominador, hay quienes se limitan -por ocio, por falta de talento- a señalar la novedad con el dedo. Esto llega a irritar al poeta en París, y lo lleva a declarar que "al celestinaje del claro de luna en poesía ha sucedido el celestinaje del cinema" (1926a:18). Más adelante reclamará que "la emoción cinematográfica" se logre "de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana" (1926:332) sin necesidad de usar la palabra cinema misma. Pero en cambio Jorge Basadre anota que muchas novedades técnicas no son sino prolongaciones de una mecánica básica, pero diferenciada, y en esa medida no intercambiable; en un texto de 1927 opinó que "sobre el arte gravita la máquina, y lo hace dándole nuevos órganos". Esta es la misma forma de argumentar que utiliza Marshal McLuhan (1969) medio siglo más tarde, cuando afirma que el mundo de la comunicación contemporánea no es sino otras tantas prolongaciones de los diversos sentidos humanos. Para Basadre "[e]l fonógrafo (...) es la imprenta de la música. La fotografía es la imprenta de la realidad exterior; pero da lugar al cinema" (:45). Y el cinema es "arte



autónomo y formidable [que] apenas atisba su formidable poder sobre el espacio, el tiempo y todas las realidades" (1927), al grado que para él "[h]ay en Hollywood y en Moscú los mismos espasmos de parto" (1928:46). McLuhan (:303) dice que

[s]i el cine funde lo mecánico y lo orgánico en un mundo de formas ondulantes, también se vincula a la tecnología de lo impreso. El lector al proyectar palabras, digamos, tiene que seguir las secuencias de blanco y negro en fotos fijas que es la tipografía, y aportar su propia banda sonora.

Quizás fue por esta afinidad que los poetas vanguardistas locales se interesaron más por el *acto* cinematográfico final (sesión, proyección, y el espacio de ambos) que por las historias proyectadas sobre la pantalla. El medio cinematográfico como entorno técnico y físico, no las historias. Así, la proyección cinematográfica, una apariencia esencial ella misma, a través de la cual el cine revela los mecanismos de su existencia en un espacio cerrado, fue una de las manifestaciones artísticas más cantadas y exploradas por los poetas vanguardistas. Hay poemarios que desde el título son un homenaje al cine, como *Hollywood* (1931), de Xavier Abril, o *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea, y hay numerosos poemas dedicados a presentar, comentar, capturar o replicar una particular versión de lo cinemático. César Alfredo Miró Quesada en su libro de crónicas *Hollywood. La ciudad imaginaria* (1939:9-10) transmite bien esta forma de encantamiento especializado frente al cine:

Las audiencias oscuras del cinema tienen ya más parroquia que los templos de todos los cultos, más afiliados que los mítines de todas las confesiones. (...) La moderna sala de cine ha suprimido los palcos y el paraíso; ha dividido la sociedad en dos clases; ha fundado la democracia burguesa del espectáculo.

Acaso la novedad técnica que más impactó en los poetas vanguardistas peruanos fue el proyector de cine, en cuanto máquina que sobre una pantalla representa a otras máquinas modernas, las mismas que interesaron



a los vanguardistas. Vallejo (1973:86) revela aguda conciencia de lo que significa participar en el acto de la proyección, cuando en su "Carnet de 1932" dice "La ventaja del cinema está en que nosotros vemos cara a cara a los artistas, mientras que ellos no nos ven". También es parte de este impulso voyeurista el gusto que expresa en otra parte Vallejo por el silencio que reina en la sala de proyección del cine mudo. Es interesante que en el mismo carnet Vallejo diga (:83) "Cuando leo, parece que me miro en el espejo". Es la idea que la página nos devuelve nuestra mirada, mientras que la pantalla nos enfrenta a un rostro ajeno, como dos experiencias radicalmente distintas en un mismo proceso.

Ricardo Bedoya (1995) establece que hacia fines de los años 10 ya había en el Perú un cierto público urbano, limeño y del interior, bastante familiarizado con el cine. Las primeras proyecciones públicas son de fines del siglo pasado, casi seguro que de 1897; Violeta Núñez Gorriti (1990:24) anota que había ya actividad exhibidora suficiente en 1912 como para justificar un Primer reglamento de cinematógrafos. Aun así, los poemas vanguardistas transmiten una sensación de primer deslumbramiento, hasta de inocencia en el contacto cultural. Pero la actitud maravillada no es propiamente con el cine, sino con la capacidad del cine para redefinir el escenario poético, en el sentido de espacio de encuentro del poeta con el poema, y con la función de cine como nueva dimensión de la experiencia. Función de cine entendida como horas de penumbra tecnológica en las que se puede ver el mundo como desde el interior de una *cámara lúcida*, como metáfora de la realidad, como pie para la construcción del escenario poético, cuyo sentido es percibir la luz desde la penumbra.

Stephen Kern (1983:29) señala que

en el fin de siècle la flecha del tiempo no siempre volaba recta y cierta. Este desafío se fundaba en dos desarrollos tecnológicos: la luz eléctrica y el cine. (...) El cine presentaba diversos fenómenos temporales que jugaban con la uniformidad y la irreversibilidad del tiempo.



Por eso, añade Kern(:71), "[e]n 1916 los futuristas saludaron la capacidad del cine para `darle a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y omnipresencia`". En efecto, con el cine no solo se difunde un trastocamiento de la percepción de las coordenadas convencionales del tiempo, sino también el prestigio del movimiento rápido. Vallejo (1974:42), en una discreta coincidencia con Marinetti, dice que "[e]l ruido de un carro, cuando este va lentamente, es feo y desagradable. Cuando va rápidamente, se torna melodioso". No solo se prestigia el movimiento de las máquinas, sino el de las personas vinculadas a ellas. Un grupo de ellas fueron los deportistas, mecánicos a su manera, poderosos y veloces. Lora (1927) los canta así: "¡Huyrra, finos atletas, / cinematográficos como Valentino, / excelentes tanguistas, / figurines modernos". En un poema del mismo año (1973:13) Vallejo dice que "[c]uando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia posible en el cuerpo. En el momento en que el tenista lanza magistralmente su bola, le posee una inocencia totalmente animal". El texto evoca al lado de la inocencia zoológica una perfección mecánica. La asociación más frecuente es la del deporte con la buena vida burguesa moderna y con un cierto retintín decadente, cuando se trata de deportes considerados elegantes. Bustamante y Ballivián lo resume muy bien en "Sport", un poema emblemático (1927:15-16) de buena parte del ethos vanguardista, incluso en lo de una vaga misoginia:

Rubia sportwoman / cocotte, / raqueta de tennis / espuma de champán / y cabaret, / eres como una pelota / de foot-ball / que vas rebotando / y bailando / borracha de Shimmy / y de fox-trot. // Ríes / fresca y rubia / al recibir patadas, porque tú / como los hombres / estás loca de foot-ball

El otro grupo prestigioso para los vanguardistas fue el de los cómicos que parodiaron la relación hombre-máquina en el cine, con Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) y Harold Lloyd (1894-1971) en la



cumbre del nuevo olimpo⁷. El vanguardismo poético local muy rara vez alcanzó las aceleraciones de sus inspiradores del norte, pero sí practicó una “velocidad gramatical” bastante mayor que la de los modernistas. La figura de la pantalla que para los vanguardistas peruanos mejor parece haber articulado críticamente el mundo del cine con el de la tecnología fue Chaplin. El inglés fue una figura ambivalente que fascinó por igual a los vanguardistas y a sus críticos. Basadre (1927) declara a Chaplin “único caso en que la vanguardia se ha acercado a un cómico”. Vallejo (1928b) lo proclama “un comunista rojo e integral”. Chaplin fue una demostración de que hay posibilidades de una presencia e incluso de una crítica romántica en, y de, la modernidad técnica; los textos críticos acaso vieron esa actitud como una tarea, como en el caso de Vallejo. Además es importante la cercanía de Chaplin al Partido Comunista de aquellos años, lo cual tiene que ver con el debate local sobre una nueva sensibilidad. En una crónica de 1927 Vallejo menciona que en París se desarrollaba una polémica en torno a Chaplin que era en verdad una polémica acerca del cine mismo como medio. En varios textos sobre Chaplin este es visto además como una suerte de habitante privilegiado del espacio de la proyección. Waldo Frank (1929:32) advierte algo de las relaciones de Chaplin con la pantalla:

El tema de la película de Chaplin es Chaplin mismo en relación (oposición) con el mundo. Chaplin transita por él (...) La forma de la película de Chaplin es la de su propio cuerpo, realizado por el mundo: su cuerpo convertido en una máscara...

También Abril ve a Chaplin como la figura central de lo cinematográfico, y lo hace a través de un lente tecnológico. En un texto de 1929 plantea que “la soledad de Chaplin está en el Polo más que en el Circo, que es una manera cablegráfica, radiográfica del Polo”, que “Chaplin tiene la técnica prestada al pobre” (:73), que “Chaplin debería manufacturarse. Así como se compra una villa o un automóvil, se debería comprar un Chaplin” (:74), y que “Chaplin inaugura la NUEVA HUMANIDAD” (:76). En un texto de 1931 vuelve a ver a



Chaplin como un articulador de lo contemporáneo:

Yo sufro como en una película de Charles Chaplin. Todos comen tallarines y miran. Comen y miran. Lo mismo se ve repetido en los espejos. Comen lo del día: noticias, automóviles, humo, mujeres, paredes (1931:31).

Cinema. Conciencia de lo que no vimos. Eso que a veces dobla por nuestros ojos, por la radio de la foto hacia Los Angeles. / Todo va a Nueva York y por sus calles. El lente de la vida toma todos los pies (1931:96).

José Luis Ayala (1998) afirma que el deseo original de Carlos Oquendo de Amat, explicado varias veces por el poeta a lo largo de su breve vida, era que *Cinco metros* hubiera sido "un libro-filmes con páginas de celuloide", una "cinta de cinemapoemas", con una poesía en movimiento. En esto viene implícito el deseo de ver sus propios poemas, y su poesía, como una proyección. Al final parte de su deseo se cumple, como nos hace notar Raúl Bueno (1998:115): "la novena página convencional del libro [*Cinco metros*] con su sola inscripción, *Intermedio, 10 minutos*, tiende un puente entre los contenidos referentes a lo cinematográfico, en los que abunda el poemario, y la forma continua de la extensa página, que recuerda la naturaleza cintiforme del celuloide"⁸. En el poema "Film" (1926) Serafín Delmar define el ámbito de su existencia como "este cuarto geométrico donde estoy arrastrándome de pared en pared" y luego se refiere a "las esquinas de mi vida", acaso evocaciones de una sala de proyección. En un texto rescatado por Ayala, Oquendo de Amat (1998:364) vaticina, con una mezcla de precisión y deslumbramiento que "Entonces / los barcos pasarán en celuloides a colores / no poemas objetos estéticos estáticos / SINO / móviles imágenes asimétricas". El tipo de atracción que siente Oquendo de Amat es expresado también, de manera casi directa, por José Hernández (1931):

Aún me creo cinema. / Siento la voz hiriente del garabato de mi alma; pero allá en la lejanía de ese frío que entra por el ventanal de mi boca. / ¡Cuántas veces habré llorado alabastros, mientras tú dibujabas figuras en los vientos de la noche!



Una lectura posible es que la boca-ventanal del poeta es una pantalla a través de la cual ingresa una historia a la penumbra de su cuerpo. Boca-ventanal como la porción más iluminada en un espacio de penumbra. En el poema "Pantalla" de Nazario Chávez Aliaga (1927:61) aparece más o menos desarrollada la visión del cine como medio y máquina:

Como una película de estreno / pasa por la pantalla de mi memoria
/ tu recuerdo...; / a esta noche tragicómica / llena de tanta gente
incierta / asiste todo el mundo: YO. // Las sombras se retuercen, /
como manadas de osos heridos, / de muerte; / en todos los
ángulos de mi vida, / esta noche, / que bien que arden los focos. //
Ruidos fuertes de profanación; / miradas que vienen de ojos nunca
vistos; / aullidos de perros somnolientos, / aullidos que van como
ríos / sobre la superficie del silencio: / voces que se empapan en
lluvia: / todo anuncia la hora / de invadir el teatro / sin pagar un
centavo.

Al igual que Hernández, Chávez Aliaga se metaforiza como cinema. En este texto el autor se presenta a sí mismo como un dispositivo cinematográfico en el cual su memoria tiene (o es) una pantalla sobre la cual son proyectados los recuerdos. Recordar a una persona convierte al autor en espectador de lo que transcurre en la pantalla de su memoria. El siguiente paso en la identificación con una sala de proyecciones es la aparición de "gente incierta" que es un conjunto de sombras, tema que en otras partes de su libro de 1927 aparece vinculado a la idea que la vida es imprecisión y "floja memoria" (:39). Estos seres de sombra, personajes de la indecisión y la duda del poeta (:29) "se retuercen" al ser alumbrados a consecuencia del acto de la proyección. El espectáculo de la vida del autor, iluminado por el haz de luz de proyección cinematográfica, revela que esta tiene ángulos donde arden focos, y que el poeta está solo: "Todo el mundo: Yo". Luego aparecen ruidos anunciadores del momento en que debe empezar la función; entonces el poeta debe "invadir" el espacio de la proyección y la representación. Los ruidos son lóbregos y se deslizan sobre una "superficie del silencio" que es impenetrable, o cuando menos impermeable: es la



pantalla otra vez, con imágenes que sinestésicamente “suenan a la vista”. La superficie es de silencio entre otras cosas porque la primera película sonora llegó al país en 1929. Lo que Chávez Aliaga intenta es realizar una fusión del cine con la vida. En los poemas que entran a lo cinematográfico más en detalle hay una tendencia a completar el acto de la proyección, algo que puede relacionarse con uno de los nexos poesía-cine: la poesía “suena”, en cuanto puede ser llevada a la voz mediante la lectura, mientras que el cine mudo es precisamente eso. McLuhan (:306) piensa que “con el cine mudo automáticamente suministramos el sonido en nuestro fuero interno en forma de ‘cierre’”. La función de cine a la vez define y enmarca la realidad del poeta. Slavoj Žižek (1997) dice que “el marco siempre está incluido en, es parte del, contenido enmarcado: en el *modernism* la teoría sobre la obra siempre viene incluida en la obra”. Así como hay películas en que la historia narrada revela los mecanismos de su producción -“La noche americana” de François Truffaut (1972) o “La Rosa Púrpura del Cairo” de Woody Allen (1985)- el poema de Chávez Aliaga utiliza la función cinematográfica para tratar de revelar lo que sucede con su vida, homologándola con la manera como la proyección cinematográfica organiza las experiencias en los dos espacios comunicantes de la pantalla y de la sala de proyección. Esto incluye identificar en un punto de los 360 grados de la realidad perceptible una ventana hacia otra realidad con “leyes iguales pero diferentes”. Esto se advierte en uno de los poemas de Oquendo de Amat (new york 1927):

Aquí además del intento de reproducir un ventanal, hay la reproducción de una pantalla cinematográfica fragmentada en imágenes, y un lenguaje poético cuya base tipográfica ha sido fragmentada, o si se prefiere, reordenada por las leyes de lo visual no lineal. En el verso “tú que llevas prendido un cine en la mejilla”



(compañera, 1927), Oquendo de Amat vuelve a ensayar este tipo de metonimia entre una superficie y un medio de expresión. De la Fuente (1938:87) también utiliza el recurso un poco antes: "yo te cedí una entrada a la platea / del cinema de mi alma. / Había mucha gente que pasaba / con ojos distraídos una cinta / de amor en las miradas". También Delmar asume esta manera de mirar las cosas en *Radiogramas del Pacífico* (1927): "un cinema de paisajes en los vidrios" (:33), "y lloró en los ojos cinemas - ventanas del tren (:41), "LA PESTE LA MISERIA EL HAMBRE / cinema arrancado i / frente a mí (:62). En los tres versos de Delmar el cine rodea al poeta fundido y confundido con la vida cotidiana, y a la vez el poeta es parte del tinglado filmico. Vidrios y ventanas hacen de pantalla, y el autor aparece como el espectador perfecto incorporado a la producción, como en la mencionada película de Allen. En cambio la historia que se desarrolla sobre la pantalla por momentos les produce cierto rechazo a los poetas. Como si el discurso narrativo del poeta que acude a lo cinematográfico no viera con buenos ojos la competencia. Portal (1927:55) dice "Qué jadeo el de esta Noche / en la pantalla rosa / donde quema sus alas mi alegría". Más positiva la visión de Amador Huanca (1926), quien en "Película" ve su cuerpo entero como una proyección de sí mismo: "donde apenas sonreía el / paisaje de mis ojos // trágicamente / tendí los brazos al infinito / donde jugué con el viento / y a la media vuelta de mi / vida / me dí conmigo". O la visión de de la Fuente (1938:37): "proyectaba en tus ojos / un film de lágrimas / la angustia". Pero en todos los casos, la identificación de los poetas con el cine, visto en cualquiera de sus facetas, era natural, casi obligatoria. Pues como dice Roman Jakobson (1980:133), a Keaton, Chaplin o Eisenstein "les debemos el haber liberado la metonimia de su sujeción a las asociaciones por contigüidad puramente mecánicas, el haber roto, en los procesos metafóricos, el yugo de la similitud demasiado evidente y obsesiva"⁹.

Si bien una deducción que caía por su propio peso era que el rápido barajarse de las imágenes poéticas podía aproximarse en algo a las técnicas



de montaje cinematográfico¹⁰, hubo, como hemos visto, otros intereses poéticos vanguardistas en torno a lo cinematográfico. Hay quienes como Drucker ven el nacimiento de la visualidad poética en el trabajo de Mallarmé, pero también hay que considerar esos otros espacios de generación de visualidad que fueron acto, el espacio y sobre todo el efecto de la proyección. La emoción cinemática que reclama Vallejo no pudo haber sido sólo la reproducción poética de lo fílmico, sino también la del sentimiento que produce la inmersión en la penumbra habitada de la exhibición misma. Sería la conversión en realidad de la frase de Francis de Miomandre que cita Basadre (1928:47), tan sugerente en el contexto de la vanguardia: "El cinema es el trasatlántico del pobre". Aunque Raúl Bueno (1998:30) sugiere que la visión, la emoción o la experiencia ambiental del cine son específicas para cada realidad:

Sí, estoy de acuerdo con que la cámara y la ventana tienden una línea de separación entre lo contemplado y el sujeto que contempla, pero esa línea es menos importante y hasta soluble entre los latinoamericanos, para quienes la línea que de veras cuenta es la existente entre el sujeto de la contemplación y lo no contemplado: lo que no se quiere o no se puede ver y que es una realidad deficitaria y premoderna.

Uno de los efectos de la línea divisoria contemplador/contemplado es la identificación o, en otros casos, la confusión del cine con la vida, y el deseo de intercambiarlos, como otra manera de pasar al reino de la mayor libertad. McLuhan (:306) plantea que hay una manera pre-moderna de acercarse al cine o la fotografía, que él atribuye en exclusiva a los no letrados, que "no saben cómo fijar los ojos, como hacen los occidentales, a unos cuantos pies de la pantalla. En consecuencia mueven los ojos sobre la foto o la pantalla como podrían desplazar sus manos". Es la sensación que por momento dan algunas miradas poéticas sobre lo fílmico. Escribe Xavier Abril hacia 1926 (1931:194) "Muy a menudo me asaltan deseos de vivir en la pantalla (...) ¡Ser el habitante de una pantalla verde! ¡Dormir en tu sueño, desconocida



de la ciudad!”. Luego el poeta declara sufrir “como en una película de Charles Chaplin” (:31). Para Delmar (1929:29) La Habana que visita es un “cinematógrafo de crímenes”. Alejandro Peralta (1926) llega a decir: “tengo la cara de pantalla /en la ampolla amarilla”, y Portal (1927:17): “mis ojos lentes zeiss de ultrapotencia”. Más tarde (1929^a) Abril se acerca a su manera al tema de la proyección al llamar al cine “Realidad de dos luces – una de ellas es uno – vemos lo que está pasando en nosotros. El cine –como el examen freudiano– es la constatación de nuestra realidad interior” (:52). Esta visión del cinematógrafo como una suerte de máquina para la introspección se diferencia muy claramente de la opinión de Abril sobre el cine como narración y lenguaje, aspecto en el cual ve que “responde a una realidad superada” (:51) debido a que “cuenta para la creación con formas geométricas, tangibles”. Abril le opone la imagen surrealista de “un cinema del sueño”. Todavía un par de años después (1931:17) escribe “Para mí la vida sigue siendo un continuado *film* de sueño”.

A la problemática de la proyección/lo proyectado habría que añadir que el interés por el tema de la fotografía, antecesora del cinema en ser inventada, pero simultánea a él en el ingreso a la industrialización y la difusión masiva, no vino realmente acompañado por un interés en la imagen fotográfica misma como producto final, sino por lo fotográfico como posibilidad transvestida del poeta. Es decir como espacio de la imagen invertida y de la mirada refleja del otro a través de la máquina. De alguna manera, el poeta pasa a través del mecanismo de la máquina, del lente y del proceso de revelado, como en los versos de Federico Bolaños (1927) “Estos recuerdos fotógrafos / no acaban de obtener el positivo / de la desesperación / AIRE PARA LAS ASPAS AMARILLAS DE MI ALMA”. Luis de Rodrigo (1927) ve la cámara como un “ojo cúbico / cristalizado en berilos arcoiris / a la visión fotojénica / de otro hemisferio vital”¹¹. Para Martín Adán la cámara Kodak es el atributo arquetípico de la extranjería y de los que percibe como sus rasgos: técnica, desconocimiento de lo local y vocación turística de explorarlo,



activismo. En *La casa de cartón* (1928:23) describe a una residente extranjera en Barranco como “una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado”¹². Pero el lenguaje del cine en sí mismo también atrajo a algunos vanguardistas peruanos, sobre todo a partir de los que Kern (:218) considera “dos aportes únicos al sentido de la distancia en las artes visuales”: el corte rápido de una escena a otra, y el tipo de primer plano llamado *close-up*. Estos dos recursos son parte de un repertorio amplísimo de técnicas propias del cine que hacia 1916 ya incluía la posibilidad de acelerar, demorar, repetir o congelar imágenes. Esto está en la base del reclamo futurista de que se acelere el ritmo del lenguaje mediante el retiro de elementos gramaticales considerados superfluos. Las velocidades de la modernidad, en la mecánica y en el deporte, eran de los contenidos más apreciados por los nuevos públicos.

Más allá de sus primeros vínculos ideológicos y formales con el futurismo italiano, y su curiosidad por lo actual, el vanguardismo poético peruano no se preocupó realmente por el futuro, sino por el instante, en cuanto acto de llegada del presente. El presente a su vez fue tratado como la materialización de un “futuro anterior”, uno de los que pudo ser en otras circunstancias, entre ellos el que desarrolló la matriz cultural europea. Más aun, el vanguardismo no tuvo manera de concebir el tiempo nuevo sino como velocidad. Bolaños (1927) conjuga bien esta visión de las cosas cuando habla de “las tres potencias de la época: juventud, máquina y velocidad”. De preferencia, alta velocidad. Los poemas vanguardistas de Hidalgo en 1917 son básicamente cantos a la velocidad. Todavía en 1923 (:47) está escribiendo “125 kilómetros por hora. // se enrolla poco a poco / la cinta del camino”. Para Nicanor de la Fuente (1927:26) el 1º de mayo “es una polea que en vómitos de velocidad entona la internacional”. Antenor Orrego (1928:7) autodefine al movimiento así: “Somos los hombres del aeroplano y del radio y nuestra poesía tiene que ser el velívolo de nuestras emociones instantáneas y de nuestro pensamiento apresurado”. A diferencia de lo



sucedido en el Perú, en Europa la idea de la llegada de lo nuevo vino acompañada de un deseo de destrucción del pasado, y por tanto de una encarnizada lucha contra él en los terrenos del lenguaje y de la actitud, de todo lo cual son paradigmáticos los futuristas italianos y rusos. Pero es que Italia y Rusia eran lugares donde el pasado era denso. El movimiento europeo reivindicaba, en su definición standard, la deliberada y controlada irracionalidad, la anarquía, el cinismo y el rechazo a las leyes de la belleza y de la organización social, como formas de cortar con el pasado. En cambio los vanguardistas peruanos casi no hablaron sobre el pasado peruano. En verdad resulta difícil imaginarlos atacando al Imperio Incaico, por ejemplo, como Marinetti lo hacía con la antigua Roma. De hecho los peruanos no lo hicieron, y no tocaron parte alguna del pasado, local o extranjero. De lo que tomaron distancia fue más bien *la idea del pasado* inmediato, encarnada en aquellas mismas figuras que los criticaban a ellos por representar una novedad falsa, o por lo menos inútil. El tono de los vanguardistas locales buscó establecer un espacio público de *actualidad absoluta*, que en varios sentidos se contradecía con la experiencia de lo nacional, y anunciar los tiempos nuevos. Más que una campaña en regla contra el pasado, practicaron una discreta retro-fobia, que venía acompañada de una indiferencia frente al futuro. En cambio si uno observa el futurismo ruso, verá que uno de los primeros motores del movimiento fue el deseo de ir hacia adelante, de colonizar el porvenir. Muchas de las máquinas y sensaciones que trajo en su imaginería la vanguardia local habían hecho su aparición física entre nosotros bastante antes. Pero el tiempo de las máquinas no es necesariamente el mismo que el de su presencia en el imaginario de los poetas. Como señala Bohn (1986:17),

[l]as distorsiones del nexo tradicional entre espacio y tiempo producidas por los recientes avances en las comunicaciones (teléfonos, telegrafía) y en el transporte (aeroplanos, automóviles) se reflejan en una comparable fragmentación y distorsión en el poema. En cierto sentido, como comenta Daniel Delbrell, el poema [vanguardista] celebra nuestra moderna victoria sobre el tiempo y el



espacio.

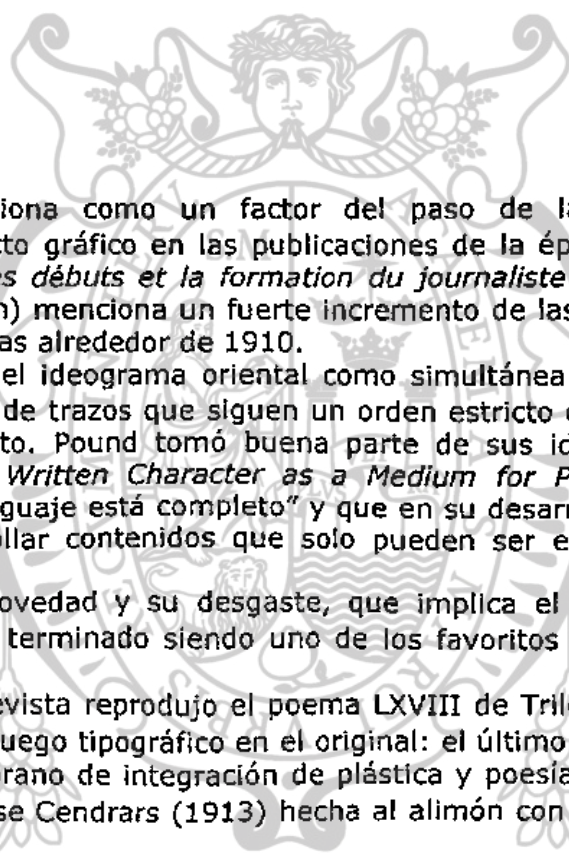
Pero al mismo tiempo esa victoria tiene un precio en el sometimiento de las personas a las leyes de los nuevos artefactos. De modo que Jochen Schulte-Sasse (citado en Berger 1996:XXII) plantea que la alegría vanguardista también puede ser percibida como una forma de resistencia a una maquinabilidad que avanza, y que no será denunciada con todas sus letras, como alienación, sino algunos años más tarde. "Tiempos Modernos", el film de Chaplin sobre el sometimiento del hombre a la máquina, recién aparecerá en 1936. Aunque paradójicamente las máquinas en cuanto mecánicas, es decir repetitivas por definición, en el vanguardismo tienen que coexistir con una ideología de la vida como no-repetición, que es lo que le da sustento a las nociones de originalidad y de novedad¹³.

La importancia de la relación de los poemas con lo nuevo y lo viejo no se debe tanto, o al menos no sólo, a las implicancias del actual debate modernidad/postmodernidad (que sin embargo insume de manera tangencial cuestiones de actualidad, inactualidad y tiempos) sino al choque o a la complementariedad entre diversas culturas de la periferia del capitalismo y la cultura del capitalismo transnacional. Nos referimos a debates como el del fundamentalismo contra la racionalidad occidental, el de la autodeterminación de las naciones autóctonas de América, el del reclamo de valores propios, de carácter autoritario por parte de varios gobiernos asiáticos, o el de los nacionalismos étnicos y culturales que recrudecen en diversas partes del mundo. No en vano Marshall Berman (1988) ha descrito a la modernidad sobre todo como una experiencia compartida del tiempo y del espacio, en algunos casos unida a la sensación de estar viviendo simultáneamente en dos mundos. En los replanteamientos de nuevo/viejo (y el discurso poético vanguardista peruano 1916-1930 es uno de ellos) suele haber algunos patrones establecidos: el culto al progreso, el culto a lo propio (viejo en



el sentido de ya existente, o nuevo en el sentido de nunca antes valorado), y la preocupación por parejas conceptuales como el universalismo/ parroquialismo, desgaste/ moda, olvido/descubrimiento, propio/común a todos. Es posible aproximarse al tiempo en los poetas vanguardistas peruanos como ficción social, es decir como discurso ajeno a los consensos nacidos de la constatación empírica individual o colectiva, como algo llamable tiempo inventado. Sus leyes son flexibles, parece puesto en el poema para ser cuestionado, tiene una relación juguetona con las necesidades de la juventud, no apunta hacia futuro alguno. Los vanguardistas se mueven en una suerte de presente perpetuo, y uno de los contextos de este tema es la ausencia en la cultura peruana del futuro en cuanto construcción cultural. Lo cual lleva a preguntas como ¿por qué a pesar del entusiasmo vanguardista por la máquina y los demás iconos de la modernidad, no ha habido preocupación por explorar futuros imaginarios (en el sentido de ciencia-ficción o de literatura fantástica) en nuestra literatura hasta los años 70? La respuesta a esta pregunta probablemente ha comenzado con la intensa preocupación académica, desde los años 70, precisamente, sobre qué tipo de ficción ha sido el pasado en las obras literarias peruanas. La poesía visual con su búsqueda de la simultaneidad que proporciona una proyección sobre pantalla y la visión de lo cinematográfico como pie para llegar a la función de cine son dos formas en que se expresan el tiempo y los tiempos en el discurso vanguardista.

NOTAS



NOTAS

¹ Bohn (1986:2) menciona como un factor del paso de la poesía a lo visual el fortalecimiento del aspecto gráfico en las publicaciones de la época. Pierre Calzergues en *Apollinaire journaliste: les débuts et la formation du journaliste* (Paris, Lettres Modernes, 1981:21, citado por Bohn) menciona un fuerte incremento de las ilustraciones fotográficas en publicaciones periódicas alrededor de 1910.

² La idea de la lectura del ideograma oriental como simultánea es discutible, puesto que siempre está compuesto de trazos que siguen un orden estricto de escritura, que afecta el proceso de desciframiento. Pound tomó buena parte de sus ideas del folleto de Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Pound (1954:36) pensaba que "ningún lenguaje está completo" y que en su desarrollo una persona expande su lengua hasta desarrollar contenidos que solo pueden ser expresados en una lengua ajena (ver capítulo V).

³ Este juego entre la novedad y su desgaste, que implica el sentido como pérdida de sentido, y viceversa, ha terminado siendo uno de los favoritos en la vanguardia creativa desde entonces.

⁴ En mayo de 1927 la revista reprodujo el poema LXVIII de Trilce ("Estamos a catorce de julio..."), que sí trae un juego tipográfico en el original: el último verso viene vertical.

⁵ Un buen ejemplo temprano de integración de plástica y poesía es la edición de *La prosa del transiberiano* de Blaise Cendrars (1913) hecha al alimón con la pintora Sonia Delaunay (ver Apéndice III).

⁶ En su número de octubre de 1926 el Boletín Titikaka reprodujo el poema LXV de Trilce ("Madre me voy mañana a Santiago...") aplicándole juegos tipográficos –versos enteros en altas, escalas– dentro del espíritu de la revista, entendemos que como iniciativa de sus conductores. En nuestra opinión la diferencia con la disposición tipográfica convencional de 1922 no es muy grande.

⁷ En 1929 Rafael Alberti publica "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos", una serie de cuatro poemas vanguardistas en homenaje a estos tres actores. Sobre Chaplin, véase Abril 1929, Frank 1929, Vallejo 1928b, Cendrars 1989.

⁸ Cendrars hizo 150 copias de su *Prosa del transiberiano*, de modo que los largos de los afiches sumados pudieran alcanzar la altura de la torre Eiffel.



⁹ César A. Rodríguez (1928) llega a darle a la metáfora cinematográfica un aliento cósmico cuando escribe "te entretienes / en ver pasar los esqueletos de las urbes / por el cinematógrafo de Spengler".

¹⁰ En su trabajo sobre "La enumeración caótica en la poesía moderna", Leo Spitzer (1961:288) dice: "Un paso más y la democracia humana se verá rodeada por la democracia de las cosas. Las cosas saldrán de su quicio, que parecía fijado de una vez por todas (...) el torbellino de palabras, de slogans, de frases hechas, se añadirá en las novelas de Joyce o Doblin a los torbellinos de cosas que revolotean en torno al hombre moderno, y puede hacerse más 'real', más obsesivo que la realidad misma de las cosas".

¹¹ Para Walter Benjamin (1936) en el momento en que aparece la posibilidad de reproducirla técnicamente la obra de arte, que antes existía como pieza única, pierde su "aquí y ahora", su relación con una determinada organización de las relaciones entre tiempo y espacio. Lo que Benjamin llama el aura. De este modo el antiguo valor de culto es reemplazado por el nuevo valor de exhibición. Para Benjamin es la fotografía la que empieza a desplazar el valor de culto y a difundir el valor de exposición. Sin embargo en este terreno el valor de culto se resiste, y su última línea de resistencia es el rostro humano. "En la expresión fugitiva de un rostro de hombre, las antiguas fotografías le hicieron lugar al aura, por una última vez". En el caso del cine para Benjamin el arte reproducible por excelencia: "la técnica de producción funda directamente su técnica de reproducción" y establece la difusión masiva como una exigencia de la obra de arte. Añade Benjamin que la posibilidad de reproducir la obra modifica el sentimiento de la masa, que es reacia ante Picasso [no tan reproducible en los años 30 como ahora], pero entusiasta ante Chaplin, por ejemplo. Las técnicas de reproducción en sí mismas tienen un significado liberador para la masa a la que están dirigidas, o a las que estaban destinadas. "Nuestros cafés y las calles de las grandes ciudades, nuestras oficinas y nuestros cuartos amoblados, nuestras estaciones y nuestras fábricas parecían aprisionarnos sin esperanzas de liberación. Entonces llegó el cinema y gracias a la dinamita de los déclms de segundo, hizo saltar ese universo concentracionario". "La cámara por primera vez nos abre la experiencia del inconciente visual, como el psicoanálisis nos había abierto la experiencia del Inconciente instintivo".

¹² Casi 40 años después, en *La mano desasida* (1980) escrita a comienzos de los 60, Adán sigue viendo la cámara Kodak como el elemento definidor de lo que es un turista: "Con su cicieron y su Kodak y su maleta" (:158), "¡Estos turistas de la boina / y del Kodak y de la maleta!" (:276).

¹³ Las naciones también demuestran actitudes diferenciadas respecto del tiempo. Por ejemplo, como nos dice Kern (:4) el contraste entre Austria-Hungría, convencida de que su tiempo se agota, y Rusia, que se sentía con tiempo de más, es impresionante y aparece repetidamente revelado en documentos diplomáticos.



CAPITULO V: FRONTERAS DEL IDIOMA Y DESTRUCCION DEL LENGUAJE LIRICO

[Lenin] con una fuerza de émbolo metió en el mundo las palabras nuevas

Alberto Hidalgo

Más que una confrontación, los seis poemas vanguardistas de Martín Adán (1928^a) bajo el título "Itinerario de primavera", que José Carlos Mariátegui llamó "antisonetos" son una parodia a partir de una relación irónica con las convenciones del soneto. Su tema es su prosodia algo sarcástica, que recorre los tópicos de la nueva poesía en boga en ese momento. El autor combina lo vanguardista en el tono y lo sonetístico en la forma, y logra una suerte de equilibrio inestable que no entrega su sentido fácilmente en una primera lectura, y esto último revela que son textos barrocos a pesar suyo. Son sonetos que alojan recursos de la vanguardia, pero a la vez se vuelven vehículos de sentimientos más bien sombríos, a contrapelo del ánimo vanguardista, y pintan la extraterritorialidad internacional de ese momento con matices más bien lóbregos, de falsa alegría. Debajo de un aparente entusiasmo cosmopolita -los poemas se



llaman "Hotel", "Velocidad", "Urbanismo"- se organiza un mundo de desagradados, distancias y hasta tragedias humanas. De este híbrido resulta un sarcasmo esperpéntico que en efecto anuncia a la distancia los desencantos barrocos del poeta que empezarán a mediados de los años 30. Es un mundo donde bien podría hacer sus estaciones un personaje de Ramón del Valle Inclán. Una faceta de los seis poemas nos habla de un adolescente lúdico a la moda de los años 20, más o menos el mismo tipo humano que recorre *La casa de cartón*, y la otra presenta una visión romántica de lo dramático. Entre los temas que movilizan la negrura están la misoginia y el tratamiento burlón de los hospitales y centros de reposo. Si Mariátegui los llama anti-sonetos, casi por el mismo principio se les podría llamar poemas de anti-vanguardia. En realidad el vanguardismo funciona en ellos sólo como una capa exterior y el soneto sobre todo como un andamiaje formal. Pero no por exterior la capa vanguardista deja de ser poesía de primera calidad, con algunas de las mejores imágenes y metáforas de esta retórica en el Perú. La tensión que mantiene a cada poema de una pieza se da entre la prosodia del soneto endecasílabo, que busca la fluidez del discurso dentro del espíritu del castellano, y la sintaxis vanguardista que viene del futurismo, que busca convertir a las palabras en unidades individuales, lo que el futurismo llamó ponerlas en libertad. Adán no intenta unificar los dos registros, sino más bien mantenerlos cercanos pero enfrentados, poniendo en constante evidencia la ambivalencia del planteamiento. Esto significa, interrumpir la prosodia del endecasílabo con apariciones de una estética de lo insólito, como en "La señora de a mi lado se pone azul, abyecta," o "auto, piloto, luz, metal, pájaro, cada", llevando el vocabulario vanguardista a formas castizas. Se podría hablar de un virtuosismo formal, si hubiera un mensaje más claro puesto sobre la superficie del poema. Pero más preciso es llamarlo una ambivalencia, pues un rasgo clave en la creación del clima de estos poemas es la utilización de una media docena de palabras en idioma extranjero. Dos son nombres corrientes: Suzanne (:6) y Ketty (:9), que nos indican que el contexto genérico es de extranjería anglosajona. Luego hay una marca inglesa de



cigarrillos: *Capstan* (:7), una prenda de vestir: *sweater* (:8), y por último *steamer* (:7), la palabra en inglés para un barco a vapor. En este caso son pocas palabras (hay vanguardistas que llegan a usar casi una docena por poema breve), pero decisivas, indispensables para la construcción del ambiente. En cierto modo son palabras que logran constituir buena parte del sentido de la serie de poemas. ¿Para qué las usa Adán? Evidentemente para colocar a sus lectores peruanos ante una situación determinada: lo extranjero llamado por su nombre y en el idioma original, es decir lo extranjero intraducible, colocado del otro lado de una frontera idiomática. Los nombres nos informan sobre dónde estamos y no estamos. En esto "Itinerario de Primavera" es un ensayo para el espacio, mucho más amplio, de las palabras no castellanas que aparecerá en *La casa de cartón* o en los epígrafes políglotas de *Travesía de extramares* (1951), ambos textos en cierta medida estructurados también sobre las resonancias de la extranjería. Entre nombres de personajes, celebridades, autores, lugares o expresiones, en *La casa de cartón* no hay menos de 75 palabras no castellanas en un texto de no más de 85 páginas. Son palabras que no están allí para reemplazar a otras en castellano, con ánimo decorativo, sino para jugar con un mundo aparte, el de los nombres internacionales, las marcas comerciales transnacionales, las capitales extraterritoriales, en todo lo cual ya se había convertido el mundo de la cultura occidental en 1928¹. Ese sigue siendo parte del encanto de la obra, y su no tan secreto mecanismo de relación con la actualidad.

Los poemas vanguardistas utilizan con especial frecuencia nombres de realidades bautizadas en el exterior y los usan al lado de palabras castellanizadas. El uso de palabras no castellanas es una práctica constante, y ellas aparecen de todas las maneras posibles, en más de una ocasión con errores de ortografía que revelan a las claras poca familiaridad. Pero la débil ortografía también es señal de la fuerza de estas palabras, sacadas violentamente de su contexto e infatigablemente llevadas de un punto al otro del espectro vanguardista peruano, casi por la sola fuerza de su sonido y de sus resonancias. Este es un ejemplo de los avatares que puede tener



una sola de estas palabras en el corpus de la corriente:

El yazzband colorista... / La laguna del dancing / Fonográfica viva de la vida... (Juan José Lora 1925:27; en una reedición de 1930 aparece como jazband)

Un jazz, señor. (...) Antes de volver a la noción vulgar, / un jazz, señor, un jazz (Mario Chabes 1926:23)

el bárbaro / jazz-band de los truenos (Madga Portal 1927:27)

Cuántos tísicos / habrán dejado / de bailar / jass-band (Nazario Chávez Aliaga 1927:89)

Bailas con pianola y jjaz-band (Rodríguez 1928)

I el jazz, tras el redoble del tambor, me hace vibrar de claridad (de la Fuente 1938:44)

Inquietud urbana. Los *autos* hacen el jazz band callejero (Abril 1931:192)

A esta lista incompleta habría que añadir las menciones que hacen de *jazz band* los ensayistas, entre ellos Mariátegui, por cierto (ver capítulo V). Una parte de las palabras no castellanas que utilizan los vanguardistas es para designar máquinas (es imposible leer *jazz band* sin pensar en el conjunto mecánico que son los instrumentos) o realidades científicas y técnicas². Esa parte no es la más frecuente, pero su presencia es decisiva³. Casi todas ellas llegan vinculadas a prácticas, antes que a objetos. En verdad el uso poético de palabras en otros idiomas ya figuraba por entre los versos peruanos mucho antes de los vanguardistas, y ha seguido después de ellos. Pero las palabras no castellanas del modernismo o del simbolismo eran otras, venían más del francés que del inglés, y solían aludir sobre todo a los sentimientos y al resto de la experiencia humana, más que a lugares y personas, bienes y servicios. Además no eran palabras que buscaran definir o indefinir un territorio, mientras que las de 1916 en adelante buscan precisamente ese efecto. Las palabras que aparecen en la poesía de José María Eguren (1974), precursor cercanísimo de los vanguardistas, pero no considerado integrante del movimiento, dan cuenta de un uso del vocabulario de la máquina y el espectáculo muy diferente del que vendría después. Forman parte del ramillete egureniano *marionette* (:12 y 13), *sayonara* (:13), *glacés* (:13), *reverie* (:14), *tam tam* (:14), *mignon* (:14), *Loggia* (:75), *pennas* (:117). El énfasis es en lo delicado y lo evanescente, rasgos de estilo en Eguren, y con



pocas excepciones, son de algún modo prolongaciones del castellano como contexto cultural y se remiten a realidades conocidas en este idioma. No son presencias que nacen de una necesidad de nombrar la novedad, sino más bien de poner de relieve lo muy conocido, cuya mención tal vez pasaría inadvertida en castellano. Sin embargo en *Rondinelas* (1916) aparece *dandy*, palabra antigua pero mucho más cerca del uso vanguardista; el contexto es una "Canción cubista" donde aparecen "mariposas fotos". Luego en "Mística" hay un "azul *cabaret*", y en "Las alfas" figura "*¿nightmare?*". En otro poema (:176) hay "pájaros cubistas" que son "pájaros ateos". Todas señales de que los nuevos tiempos ya estaban gravitando. En cambio las palabras nuevas en la poesía vanguardista peruana no apuntan a definir sentimientos o experiencias, cuya comprensión todos podrían en principio compartir, sino a evocar sensaciones y percepciones que buscan colocarse bajo el signo de la originalidad. Con los vanguardistas el vocabulario no castellano cobra un inédito grado de autonomía, no sólo frente a la experiencia del lector, sino también a la del autor: ya no solo define o describe la experiencia poética, sino que existe como un mundo con referentes propios. Automóvil, aeroplano, fotografía, trasatlántico o rayos-x ya son palabras castellanas, pero a la vez son traducciones cercanas al original por la vía de la recomposición a partir de las lenguas clásicas europeas. Pero *chauffeur*, *destroyer*, *jazz-band*, *kodak*, *superdreagnout* o *zeppelin* son transposiciones o marcas que viajan a través de los idiomas (los "perforan"), y parte de cuyo efecto es llamar la atención sobre la parte extraterritorial del proyecto poético vanguardista. Este efecto no es solo en virtud de que sean palabras en un idioma no castellano, sino por ser palabras que apuntan a la constitución de lo que Jack Rosenthal (1998) llama una "tecno-terminología", y que a partir de allí nos permite hablar de una "tecno-prosodia" que busca educar el oído del lector para familiarizarlo con lo desconocido en cuanto tal. Las palabras referidas a máquinas son en su gran mayoría castellanizadas, es decir recreadas dentro de la lógica del castellano. Donde las palabras no castellanas están más presentes es en el mundo que aporta contexto a las máquinas, o si se prefiere, en el mundo



cotidiano que las máquinas producen. Las máquinas son cuerpos extraños, con nombres en idiomas extraños. Una revisión de estas palabras en seis poemarios vanguardistas (Parra 1943, Abril 1931, Delmar 1927, Portal 1930, Bustamante y Ballivián 1927) muestra que la mitad de ellas se refiere a elementos de la vida en escenarios elegantes, un cuarto al mundo del espectáculo y la música. Pero si estas palabras no castellanas por lo general no nombran máquinas, si tienen con ellas una relación íntima, sobre todo a partir de su condición de imágenes que el poeta presenta al lector. Perloff (1986:57), quien ha explorado las relaciones entre *collage* estético y discurso literario, nos hace notar que ya en dos textos Marinetti (1912-13, 1913) busca en la literatura efectos propios de la máquina:

¿Cómo puede el discurso tradicional con sus frases completas -la cárcel del punto latino- transmitir este nuevo lenguaje de los teléfonos, los fonógrafos, los aeroplanos, el cine (...) la "vieja sintaxis" debe ser abolida: con lo cual la *immaginazione senza fili* (imaginación inalámbrica) se vuelve sospechosamente como el lenguaje del telegrama. En primer lugar los adjetivos están de más porque no permiten que "el nombre desnudo preserve su color esencial"; producen demasiada pausa. Segundo, "uno debe abolir el adverbio, la vieja hebilla que mantiene juntas a las palabras. El adverbio preserva la tediosa unidad de tono dentro de la frase". En cuanto a los verbos, sólo deben ser usados en el infinitivo "porque ellos se adaptan elásticamente a los nombres y no los subordinan al yo del autor que observa o imagina. Solo el infinitivo puede proveer un sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la preserva".

La lectura que hace el vanguardista ruso S. Khudatov (1913:139; citado por Janecek 1984:151) a partir del futurista italiano Aldo Palazzeschi es todavía más radical:

Verbos solo en el infinitivo, sólo aquellos adjetivos verbalmente relacionados, nada de conjunciones, nada de adverbios de lugar o tiempo, nada de puntuación, más interjecciones.

¿Pero que cosa más radical, en esta línea de argumentos, que la suplantación de la palabra castellana por una palabra no castellana que actúa a su vez como una suerte de virus en la máquina de la comunicación lírica?



En anteriores capítulos hemos insistido en el carácter socialmente irreal de la presencia de elementos de la modernidad en el lenguaje vanguardista poético local. El proceso ha sido presentado aquí como un deslumbramiento ante el espectáculo de la modernidad técnica, y como una ilusión que confundía modernización con modernidad, actualidad con avance social, cosmopolitismo con progresismo. Siguiendo a Jean Baudrillard (1994), podríamos hablar también de un simulacro (la pretensión de tener lo que no se tiene, el acto de conjurar una ausencia). Los vanguardistas locales construyen un mundo poético peruano que contiene un elemento ausente, que solo existe para el lector en la forma de una serie de imágenes. Baudrillard habla de cuatro fases de la imagen (fases históricas, pero también aspectos de una sincronía perceptual): una primera en que el lenguaje refleja una realidad profunda; una segunda en que el lenguaje enmascara y desnaturaliza una realidad profunda; una tercera en que el lenguaje disfraza la ausencia de una realidad profunda; y una última en que el lenguaje "carece de toda relación con realidad alguna: es su propio y puro simulacro" (:6). Es razonable pensar que las palabras en idiomas no asequibles, cuya presencia evoca a un tiempo lo desconocido y la imposibilidad de conocer y cuya relación con el resto de las palabras no se puede descifrar sino saliendo del propio idioma, se encuentran en esta cuarta fase en que las palabras dejan de ser palabras para devenir cosas⁴. Dicho de otra manera, en que dejan de ser propiamente representaciones y pasan a requerir ellas mismas de una representación. Este sería uno de los sentidos de las formas poéticas que buscan escapar al lenguaje tipográfico-lineal: algunos tipos de recurso visual⁵ y la glosolalia, en cuanto "creación voluntaria de palabras deformes" (Dubois *et al.* 1973:236). El caso más claro de estos último es "moú Abel tel ven Abel en el té", de Oquendo de Amat(1927), pero también actúa en este sentido "marchaban ambos por la misma vía, nózaroc le otunp la ovuted sel es", de Hidalgo (1923:49), y otros casos en que la comunicación poética da la impresión de interrumpirse. Desde otra perspectiva el empleo de la palabra no castellana resulta un mecanismo con varios objetivos: la destrucción del lenguaje lírico,



establecimiento de cosas (en el sentido de palabras-objeto) en medio de las palabras (creándose así una segunda categoría de contenidos sobre la página), la relativización de la propia representación literaria, y la indicación de que el nexo comunicativo con el lector está amenazado. A esto es preciso añadir que la simulación que vendría a ser la palabra no castellana en el contexto poético tiene obvias correspondencias con el simulacro de modernidad euro-norteamericana que es el vanguardismo poético local. ¿Sería demasiado afirmar que parte de lo simulado es una desaparición simbólica del castellano? Frederick Jameson (1991, citado por Donald Mao 1998:22) afirma que

[l]a modernización triunfa y borra totalmente lo viejo: la naturaleza es abolida junto con la campiña y la agricultura tradicionales; hasta los monumentos históricos que sobreviven, ahora limpios, se vuelven lustrosos simulacros del pasado, no su supervivencia.

Lo que poetas como Marinetti y Khudatov están buscando no es solo adecuar sus respectivos lenguajes a las nuevas realidades maquinísticas, sino además hacer de él un mecanismo con algunos rasgos de la máquina, como por ejemplo la reducción de las pausas subordinadas a la subjetividad humana, lo cual se debe traducir a su vez en la irrupción de un nuevo tipo de velocidad y de regularidad en los textos literarios. La sintaxis infinitiva del futurismo italiano buscaba una forma particular de impersonalidad. No es casual que uno de los debates centrales en torno al vanguardismo, fuera y dentro del Perú, haya sido sobre el papel de la humanidad en el arte. Para Unruh (1994:21) el vanguardismo en América Latina fue un intento de "rehumanización del arte"; para los futuristas se trató, al contrario, de liberar fuerzas de la naturaleza hasta entonces prisioneras de la subjetividad humana. Así, la palabra en idioma extranjero en los textos del vanguardismo peruano funciona también como parte de un *collage*, técnica que "siempre implica la transferencia de materiales de un contexto a otro" (Perloff:47); "la propia palabra *collage* se vuelve así un emblema del sistemático juego de la diferencia, la *mise en question* de la representación que es inherente a su estructura verbal-visual" (:51). Sobre este tipo de transvases Yuri Lotman



(1990:44) plantea que

[e]l principio de la yuxtaposición subyace a varias ramas de la vanguardia (...) el principio generador de significado en el texto consiste en la yuxtaposición de segmentos que en principio no son yuxtaponibles (...) de modo que un tropo [la transposición semántica de un signo *in praesentia* a un signo *in absentia*, en que participa la incompatibilidad semántica de los contextos micro-macro] es un mecanismo para construir un contenido que no podría ser construido por un solo lenguaje.

Esta es una de las maneras que el vanguardismo local encuentra para enfrentar y tratar de incorporar lo moderno. También es una manera como la poesía vanguardista enfrenta el tema del objeto. Las palabras no castellanas ayudan a lo que Douglas Mao (1998:14) llama "desenmarañar a la objetividad respecto del objeto empírico", en el sentido de permitir tolerar realidades materiales que no son objetos. De modo que cada una de esas palabras-cosa viene a ser el nombre de un signo, donde esa materialidad es significante de ideas y sentimientos que no han terminado de llegar: el poema opera como una aduana cultural, poniendo a prueba el idioma propio, desafiándolo a reconocer una insuficiencia que no es poética sino contextual (una a-modernidad) y una condición abierta que sí es poética. Los objetos a los que estas palabras se refieren están en una situación parecida: su ubicación es marginal (oblicua) a la realidad local. El nexos más fuerte de los vanguardistas con ellos es el deseo. En el medio literario se desea la libertad que ofrece la técnica, se desea la fuerza de los motores, se desea la estética del capitalismo central. Las pocas proclamas de estos poetas tienen el tono fresco y algo impertinente del reclamo de un adolescente. Pero en este caso para acercarse a lo deseado fue preciso ceder (perder) una parte del propio idioma, del propio lenguaje. Este es, como explica Marshall Berman (1988: 28-64), el impulso hacia el desarrollo como pacto fáustico: la identidad total del lenguaje entregada a cambio de la modernización. Esta situación también se da con las citas de palabras en quechua y algún otro idioma autóctono en los textos vanguardistas del indigenismo-2. También en este caso es el castellano buscando su identidad total, es decir su capacidad de articular lo que está dentro y fuera de él. Solo que aquí la insuficiencia



contextual confesada no es a-modernidad, sino a-tradicionalidad: la ausencia de una parte de las raíces culturales del proceso, expresada en el glosario al final de algunas de esas obras indigenistas-2.

La propuesta de los futuristas italianos de una poda de elementos sintácticos, mediante la cual deseaban acelerar el ritmo de la escritura y adecuarlas a la velocidad de los nuevos tiempos, ubica al lector en la situación parecida a lo que Roman Jakobson (1969:114) define como una afasia por desórdenes en el eje metonímico, vinculado a las relaciones de contigüidad/alejamiento en la comunicación⁶. En este tipo de afasia se pierde la facultad de formar proposiciones y el contexto tiende a desintegrarse. Esto de alguna manera viene implícito en el título del manifiesto futurista de 1913 sobre "Destrucción de la sintáxis –Imaginación inalámbrica– Palabras en libertad". Estos tres elementos combinados constituyen un programa para convertir a la comunicación vanguardista en un ejercicio diferenciado de la comunicación verbal. De otra parte la inclusión de numerosas palabras en idiomas extranjeros, en el entendido de que son ininteligibles o muy poco inteligibles, remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, y que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. En esta variante del mal, el emisor preserva mejor y utiliza más a menudo "las palabras más abstractas del vocabulario, las unidades puramente analíticas, como las conjunciones, preposiciones, pronombres y artículos". Precisamente aquellos elementos que el radical Palazzeschi desea retirar del discurso creativo futurista. En relación a esto Jakobson (:44) hace notar que "el insuficiente dominio de una lengua extranjera a menudo ha sido comparado al estilo telegráfico a-gramatical o al lenguaje infantil en una determinada etapa de su evolución"⁷. Sin duda es posible percibir en el vanguardismo poético peruano algo de las dos cosas: el deseo de ser telegráfico, que solo se logra en ocasiones, debido a la poca radicalidad de los poetas locales en la poda sintáctica, y el tono algo infantil en el manejo de las unidades del lenguaje.

César Vallejo, quien siempre criticó las negociaciones literarias que incluían el lenguaje⁸, proporciona una espléndida ilustración de esta



proximidad entre patología del lenguaje y vanguardismo. En “Magistral demostración de salud pública”, un cuento corto de Vallejo de mediados de los años 20 (1973:53-58), al narrador le ha sucedido en el Hotel Negresco de Niza, una meca del cosmopolitismo de la época, algo que él tiene dificultades para (o que le resulta imposible) transmitir. Se trata de una experiencia que “es parte de las cosas mudas en sí mismas”, cuya expresión “reside en todas las demás cosas”. Un día descubre, empero, que ciertas palabras en idiomas que no son el castellano, encontradas al azar, le confieren “una cierta posibilidad expresiva” a su experiencia, la cual es presentada a continuación como dispersa por diversos idiomas de la tierra. Al final lo más aproximado a sus necesidades que encuentra el narrador es presentar un “vocabulario” (en verdad un anti-glosario) de palabras que juntas le permiten sentir que transmite lo sucedido en Niza, y encomendarse así a las luces del lector:

Del lituano: futa – emufaifesti – meilla – fautta – fuin – joisja – jaetta – jen – ubo – fannelle.

Del ruso: mekiy – chetb – kotoplim – yaki – eto – caloboletba – saabhoetnmb – ohnsa – abyumb – pasbhith – ciola – ktectokaogp – oho – accohianih – pyeckih – teopethle – ckol – ryohtearmh.

Del alemán: den – frau – borte – sie – abringer – schilder – fausende – maensaelges – vorher – violinistinden – moerke – vier – dadenspiele.

Del polaco: ar – sandbergdagar – det – blivit – vederborande – tva – stora – sig – ochandra.

Del inglés: red – staircase – kiss – and – familiar – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – any – photographer – at – rise.

Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher.

Del italiano: coltello – angolo – io – piroscopo.

Del rumano: unchiu – noaptea.

El texto de Vallejo es una evidente ironía contra aquellos a quienes no les basta el castellano para expresar vivencias cosmopolitas, que viven a la caza de palabras en otros idiomas, las cuales sin embargo no les logran resolver el problema expresivo, y más bien parecen agravarlo. Al mismo tiempo es un ejemplo perfecto en relación a los dos tipos de afasia mencionados más



arriba, pues en este texto no sólo se ha omitido, hasta donde podemos dar fe, casi toda palabra que conecta (aunque *and* es una obvia excepción), sino además las palabras elegidas difícilmente podrían estar todas al alcance de la comprensión de un solo lector. Su modelo es la torre de Babel, una forma de *hubris* que al confundir los lenguajes aniquila el sentido y castiga la arrogancia del esfuerzo cultural. Aunque habría que preguntarse en qué medida, contrario a la lección bíblica, la confusión no es precisamente una potente generadora de sentidos nuevos. Pero el cuento es también la puesta en escena de una patología, de un desfase entre el lenguaje y la experiencia, con esta última susceptible de devenir “muda en sí misma” bajo ciertas condiciones, y es que el lenguaje (no solo el idioma propio, sino el lenguaje natural en sí mismo) revela sus límites como vehículo de la comunicación. En la ironía de Vallejo la vivencia cosmopolita es un acontecimiento transnacional que no puede ser abarcado por un solo idioma “nacional”; en realidad no puede ser abarcado por idioma alguno, y ni siquiera por un “vocabulario” aleatorio en ocho idiomas, una “caprichosa jerga políglota”, salvo aproximativamente. Pero la clave de la ironía de Vallejo no son realmente los idiomas, sino su manifestación como vocabulario, es decir como conjunto de elementos de un archivo paradójicamente marcado por la disociación y lo aleatorio. ¿Cómo construye, entonces, el significado un cosmopolita que tiene una relación aleatoria con las palabras, a quien ellas sólo le sirven de manera azarosa y en una simultaneidad, como un “contagio elocutivo”? En este texto Vallejo ve el cosmopolitismo como una fragmentación desintegradora de la experiencia, y se constituye en tácito defensor de la identidad experiencia-lenguaje. El centro de su ironía reside en que el vocabulario, formado con palabras reales, y la mayor parte de ellas de uso frecuente, y que es una parodia de aquel con el que salpimientan sus textos los vanguardistas que Vallejo viene criticando desde 1925, no tiene nada que ver con los diversos idiomas a los que parece, y en la vida real busca, remitirse. Como si aquí se pudiera aplicar la idea que más adelante desarrolló Jacques Lacan (1901-1981), según la cual en realidad somos hablados por el lenguaje. Al referirse



a un comentario de Lacan a la célebre frase del conde de Buffon ("El estilo es el hombre mismo"), Judith Miller (1991:147) advierte que la versión lacaniana ("El estilo es el hombre al que uno le habla") hace que el hombre ya no sea el autor de su diferencia, sino que pase a estar sujeto a la ley del lenguaje: "es en el discurso del Otro con O mayúscula que él encuentra aquello por lo cual él existe". En este caso el personaje de Vallejo es hablado y definido por los efectos desintegradores del poliglotismo. De modo que el cosmopolita sobre el que ironiza Vallejo en primera persona es "hablado por un multi-lenguaje" que en realidad no existe, que no pasa de ser la fricción que se produce entre las esquirlas de idiomas varios que no llegan a articularse, y que por eso tienen que existir bajo la forma de un archivo con compartimentos estancos (Jacques Derridá 1995). Con relación a esto cabe advertir que a pesar de su evidente nexo con la estética vanguardista, Vallejo en *Trilce* se abstiene de utilizar palabras en otros idiomas (y no menciona máquinas).

Parte del proceso de simulación al que nos hemos referido más arriba implica que el uso de palabras de otros idiomas desplaza el significado original de estas a un segundo plano, de modo que este queda en algún otro lugar, en manos de otras personas. Son a su modo la versión escrita de aquellas máquinas que la cultura local puede no saber cómo operan, aunque sí conoce cuáles son los botones necesarios para hacerlas funcionar. En ambos casos el asunto de fondo es el problema del origen (la génesis) y la posibilidad de reproducción. En esto es clave el grado de desconcierto del lector frente al "idioma desconocido" que se usa, y en el caso del Perú que leía poesía de los años 10-20, es razonable considerar un limitado acceso a idiomas extranjeros, y dentro de ello limitado acceso a los mundos de los que proceden muchas de las palabras utilizadas. Algunas palabras acaso ya eran bastante identificables, debido a la difusión de aquello que denotaban; otras, en cambio, han de haber sido totalmente exóticas para quien no manejara información especializada sobre aspectos puntuales de la actualidad y de la vida en el hemisferio norte. ¿Por qué las usan los poetas entonces? Más allá de las frecuentes acusaciones de snobismo, es más o



menos claro que los poetas percibieron en las palabras no castellanas elementos que aportaban una variedad a la cadena de sus significantes, y cuyo significado era precisamente ser desconocidos en el medio. Ese desconocimiento a su vez fue percibido como un espacio en el cual el público como opinión autorizada se retrae, y el vanguardismo puede existir. El poeta incorpora la novedad incomprensible, al menos no captable de manera total, con el ánimo de quien busca revelar un lado oculto de las cosas. Si el lenguaje creativo vanguardista es también una liberación respecto de la gramática, la palabra extranjera crea a-gramaticalismo⁹, con lo cual el autor violenta *su* lenguaje (no *el* lenguaje) y el marco lírico del poema. El otro idioma, en cuanto discurso "desconocido", funciona como una pieza en el primer motor de la modernidad vista desde la subalternidad¹⁰. Ese es el punto donde se tocan tecno-terminología y extranjería del discurso. Los contenidos extra-castellano del texto poético se pueden lograr de diversas maneras. Una de ellas es el préstamo de otro idioma, otra es la aventura gráfica, y sobre todo tipográfica. La tipografía al servicio del texto puede terminar sirviéndose de él, es decir expresando sus propias cosas. Esa es la lección italiana de 1909-1915 y la rusa de 1910-1930.

El otro idioma puede ser incorporado al medio como extranjero siempre y cuando los intereses locales puedan identificarlo parcialmente, mas no descifrarlo plenamente. Como dice Kachru (1995:293), "el ítem tomado en préstamo tiene significado referencial, pero carece de connotaciones culturales en el contexto de esa cultura específica". Es un recurso para un público no cosmopolita, pero informado de que el cosmopolitismo existe. Nótese que en el caso peruano a pesar de las simpatías por la revolución soviética, no hay citas en ruso en la poesía vanguardista. Y es que "no castellano" no puede significar desconocido o radicalmente inasequible. El otro idioma no está en relación inmediata y directa, sino mediada e indirecta, con el castellano. Entre los mediadores, "palabras intermedias" que valen lo mismo en los dos idiomas, están los nombres propios. El otro contenido de la palabra no castellana, además de que hay un espacio creado por el desconocimiento local y en el cual se puede dar el vanguardismo, es



que el vanguardismo solo puede completar su mensaje apelando a lo que es externo a la cultura local. La cita tomada del exterior comunica que el mensaje poético ha aparecido incompleto y que sólo puede completarse desde otro código. Esta incompletud consiste en que: a. el discurso poético de la primera lengua, la propia, expresa una realidad (técnica, modernamente) incompleta en sí misma por su carácter económico y geopolíticamente periférico, y en cambio lo que busca es una imagen de totalidad, cerrar el círculo de la comunicación mediante la incorporación de lo que antes era extrapoético: prosaísmos, tecno-terminología, otros idiomas, dibujos, escamoteo de elementos sintácticos; b. los otros idiomas están allí para presentar la incompletud textual, geográfica y cultural de partida, buscando una imagen de marginalidad (en la vanguardia) respecto del medio local, c. se plantea un diálogo (una traducción recíproca) entre idiomas en pos de nuevos significados asistémicos frente a la cultura establecida y retira al lector de su mundo de códigos conocidos; d. las palabras no castellanas en su conjunto convocan una realidad alternativa que pone en evidencia la mecánica de la primera lengua, la propia, que es la que se quiere subvertir. Hay implícita allí una definición del castellano frente a la modernidad, lo cual también puede ser leído como un comentario sobre el modernismo poético. Vallejo evita hacer ese tipo de crítica por la vía de otro idioma y opta por retorcer las posibilidades expresivas del idioma original, "su propio lenguaje" y su "propia sensibilidad"; quizás por eso Vallejo es tan duro con lo que considera en general el uso indebido y superficial de los nombres para convocar la modernidad. Mencionar nombres de máquinas en otro idioma es una forma específica de apropiación de un segundo nivel de lenguaje que los contiene (y para esto da lo mismo que exista o no palabra para el objeto en el idioma propio); el problema es que ese lenguaje puede ser dicho en forma de palabras independientes, pero no puede ser hablado como lengua articulada en el poema. Esa es la debilidad del vocablo extranjero y cosmopolita tal como es percibido por Vallejo y que expresa en su cuento. La palabra no castellana es la película exterior, la carrocería que indica la presencia de un mecanismo extra-lírico, pero no el



mecanismo interno, ni los principios que lo constituyen. Ese mecanismo es precisamente la modernidad como un estado de conciencia, lo cual en el sector modernizante del Perú 1916-1930 incluye necesariamente un "estado de ciencia" eurocéntrico.

Jitrik (1982:22) señala que palabras nuevas es la reacción primera a significados nuevos, y habla de "[p]alabras distorsionadas o destruidas (dadaísmo), palabras *portmanteau* (Huidobro), palabras enteramente nuevas (Huidobro, Girondo". El uso de las palabras nuevas, en castellano o no, en un movimiento como la vanguardia peruana aparece debido a que, como dice Werner Heisenberg (1973, citado por Lotman 1990:270),

[I]a mecánica cuántica nos ha planteado exigencias más serias. Hemos debido renunciar del todo a la descripción objetiva de la naturaleza, en el sentido newtoniano, en el cual se atribuían significados definidos a rasgos tan básicos como el lugar, la velocidad, la energía; y en el lugar de ellos hemos debido colocar la descripción de los puntos de observación, y para ellos las únicas certezas son las probabilidades de algunos resultados. Las propias *palabras* aplicadas a la descripción del nivel atómico terminan resultando problemáticas. Podemos hablar de ondas y de partículas, a la vez que recordamos que no estamos tratando con una descripción dualista, sino plenamente unificada de los fenómenos. El uso de las viejas palabras ha perdido precisión.

En otro pasaje Heisenberg es aún más específico:

Para hacer una amplia generalización podemos decir que el cambio en la estructura del pensamiento se pone de manifiesto exteriormente en el hecho que las palabras han adquirido otros significados, distintos de los que tenían antes.

Adoptar una palabra de otro idioma es perder los étimos, la raíz, es decir la capacidad de volver al origen por el camino del desciframiento. Expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición, y constituye una crítica a una sensibilidad dada. Como plantea William Barret (1979:193), "la memoria es una condición esencial para la existencia misma del sentido. Cada palabra en nuestro lenguaje es memoria trabajando para nosotros." Esto a su vez está relacionado con el uso de la tecnología llegada de fuera en un país como Perú: aprovechar los objetos y el funcionamiento de lo que



viene del exterior sin preguntarse por, o cuando menos sin preocuparse por o sin problematizar, el origen, no se diga ya las consecuencias. Las máquinas llegan, no surgen, y con ellas sus nombres, y los del mundo del cual ellas proceden. Martín Heidegger (1889-1976) comenta el fenómeno de la cada vez más frecuente abreviación de los signos en el lenguaje de 1938 (1968:34-35), y llega a la conclusión que este se produce por la búsqueda de más *precisión* (palabra que precisamente quiere decir cortar *al origen*). Se trata, dice, de

un síntoma, superficial a primera vista, del creciente poder del pensamiento unilineal es la proliferación de designaciones que consisten en abreviaciones de palabras o de combinaciones de sus iniciales. Al parecer nadie aquí le ha prestado atención en serio a lo que ya ha sucedido cuando uno, en lugar de *Universidad*, simplemente dice "U". "U" - como "cine". Ciertamente que el teatro de imágenes en movimiento sigue siendo diferente de la academia de las ciencias. Pero aun así, la designación "U" no es accidental, y mucho menos inofensiva (...) el asunto sigue siendo *qué tipo* de orden viene detrás de la difusión de este tipo de lenguaje.

El comentario de Heidegger, directamente relacionado también con el uso de palabras en idiomas ajenos, debe ser visto también a la luz de las ideas sobre autocomunicación y el sistema yo-yo que postula Lotman (1990:20-35) a partir del modelo de Roman Jakobson. En este sistema de autocomunicación las palabras se reducen, para volverse "signos de palabras, indicios de signos", con tendencia a la iso-ritmicalidad, es decir "no forman frases completas, sino una cadena inconclusa de repeticiones rítmicas". Jitrik (1982:20-21) advierte este mecanismo de la vanguardia, pero en relación a su aspecto gráfico, como una transición entre automatismo verbal y control. Este tipo de escisión, que también corresponde a aquella otra de irracionalismo/racionalidad "registra una distribución (...) de una relación entre yo y no-yo que daría lugar a su vez, a una nueva distribución entre lo 'lírico' y lo 'geométrico'". Así, las palabras no castellanas de la poesía vanguardista pueden ser vistas como estos "signos de palabras" que menciona Heidegger, cuyo rasgo siempre repetido



es la interrupción de la secuencia fónica del idioma. Lo que le sucede al personaje del cuento de Vallejo citado más arriba es un caso extremo de auto-comunicación: el vocabulario en ocho idiomas está allí para indicar que sólo el autor puede recibir el mensaje que él está transmitiendo a través de ellas, es decir que se lo está transmitiendo a sí mismo. El tono algo angustiado con que el personaje narra su predicamento sugiere que el contenido de esa autocomunicación no es estático, que nueva información se está generando en el proceso. Uno de los elementos angustiantes es precisamente que el lector no puede penetrar ese enigma de la autocomunicación. Lo que el lector recibe es una ilustración acerca de cómo ha hecho el autor para poder identificar y enviarse a sí mismo su propio mensaje, pero nunca el mensaje de la historia. La historia ilustra asimismo, cargando las tintas y ciertamente caricaturizando, la importancia del sonido con relación al sentido cuando se trata de citas de palabras en otro idioma. El vocabulario del cuento se encuentra al borde de la glosolalia que en el poema de Oquendo de Amat se encomienda al sonido casi puro para explicar "un íntimo aparato para medir el cambio", otra vez "Moú Abel tel ven Abel en el té". Este último es un caso radical de autocomunicación, donde se produce lo que Lotman llama la confrontación o interacción entre un mensaje en un lenguaje semántico y un código suplementario puramente sintagmático (:25), con poco valor semántico o casi sin él. No solo se han abreviado los signos visuales y sonoros, hasta volverse prácticamente una secuencia de sílabas, sino que también los significados se han abreviado. Kern (1983:115) nos recuerda que

Robert Lincoln O'Brien anotó en un ensayo de 1904 sobre "Maquinaria y estilo del inglés" que el telégrafo se volvió tanto más útil a medida que aumentó la necesidad de reportajes rápidos. Como la economía de expresión producía ahorros monetarios, los reporteros se inclinaban a escribir con la menor cantidad posible de palabras.

En el código poético vanguardista local las palabras no castellanas también funcionan como abreviaciones de otras realidades. Incluso que pasan por alto la necesidad de traducir al castellano, constituyen a su manera una



abreviación. Con las palabras que llegan de otro idioma directamente al poema en castellano se elude la necesidad de explicar un contexto cultural distinto del local, en lo que viene a ser una suerte de clave morse de lo cosmopolita. Esto tiene que ver con el *stacatto* de la poesía vanguardista y las inflexiones gramaticales.

Las palabras en otros idiomas buscaron también constituir un grupo ideal de lectores, los habitantes de una modernidad a su vez ideal, en el sentido en que un texto "selecciona" a sus propios lectores, como dicen Lotman (:63), sobre la base de una memoria común. Pero sobre todo quisieron presentar un mundo ideal. Desde el punto de vista de su significado, la gran mayoría de las palabras no castellanas utilizadas en los poemas apunta a una realidad que se podría definir como el mundo del espectáculo (*show business*) y sus alrededores. Si bien ese mundo ya existía desde antes del vanguardismo, la difusión de la radio, el cine y una prensa con más reproducciones fotográficas lo sacó de la penumbra de los *cabarets* y *music-halls* para ubicarlo al centro de la dinámica urbana cotidiana. El espectáculo en esos años es sobre todo la música y la actuación cinematográfica. En torno a esto, como un mundo paralelo, menos asequible pero igualmente atractivo para las capas medias del globo entero estaban el universo de un nuevo consumo suntuario extrañamente asequible a ser observado por parte de las masas y a la vez con el prestigio de lo inalcanzable. Es el espacio de los cruceros en trasatlántico, los desplazamientos rápidos por el mundo, el acceso a los nuevos productos de marca transnacionales y la familiaridad con el deporte elegante. Para la gran mayoría de los lectores peruanos de poesía esos fueron mundos que sólo podían existir *en sus palabras*: muchas de sus realidades hubieran podido ser nombradas perfectamente bien en castellano, pero su realidad final, su "realidad real", estaba en su nombre inglés o francés¹¹. El poeta vanguardista peruano no apareció penetrando ese mundo, sino mostrándolo (contemplándolo) como si estuviera puesto en una vitrina, que funcionó como una suerte de escena teatral o cinematográfica. Portal (1927:27) habla de que "el telón multicolor del arcoiris – finaliza el espectáculo". La



“escena prima vanguardista”, o escena cosmopolita, se encuentra por lo general fuera del espacio nacional, y el poeta se presenta como un intermediario entre el público que presencia (sólo Abril presenta al enunciador de sus poemas como protagonista del espacio cosmopolita que describe). Es un espectador-intermediario entusiasta e informado, pero no tanto como para que el mundo presentado pierda su misterio, y esta última necesidad es otra explicación de la presencia de las palabras no castellanas. Ellas son “ubicadores” del poeta en el proceso creativo, y definen el acto de traducción en curso, que no es lingüística sino cultural.

La escena cosmopolita combinaba muy estrechamente elementos británicos, franceses y norteamericanos y parte del cosmopolitismo consistió también en no diferenciar entre ellos. Esto es lo que Kachru (1995:292) llama una mezcla de códigos (*code-mixing*), cuya finalidad en el contexto hindú es neutralizar las identidades. Tal como la define el conjunto de las palabras no castellanas, se trata más o menos de una película en la cual deportistas-viajeros que suelen recorrer velozmente urbes famosas del mundo bailan al son del jazz mientras beben licor y consumen productos de marcas transnacionales en un ambiente elegante, que por momentos se vuelve prostibulario. Sin embargo esta hipotética composición no aparece completa en poema alguno. Cada poema se acerca a ella a su manera para presentar una porción del todo. Acaso los poemas que más se acercan a constituirlo son “Sport” de Bustamante y Ballivián, citado más arriba, y “La emoción en un ómnibus y los trasatlánticos fumadores”, de Delmar (1927:33-34). El primero presentando música, alcohol, sexo y deporte; el segundo cine, música, viajes y ambiente urbano.

NOTAS

¹ En relación al mundo de las marcas, en 1943 Blaise Cendrars recibió una carta de la Kodak Co. informándole que el título *Kodak* que le había puesto a su poemario de 1924 estaba registrado, de modo que las siguientes ediciones tuvieron que aparecer bajo el título *Documentaires*.

² “Jazz Band Feerie. Este espectáculo nuevo para Lima ha sido recibido con satisfacción



pues la sala del [teatro] Forero se ve muy concurrida en las funciones vespertinas y nocturnas", *Aire libre*, Lima, Nº44, enero de 1924.

³ Kachru (1995:293) hace notar que en los dialectos del área hindú "la lexicalización del inglés es particularmente preferida en el contexto del parentesco, los objetos tabú, la ciencia y la tecnología".

⁴ Sigmund Freud en *The ego and the Id* (1923) plantea que la diferencia esencial entre procesos mentales inconcientes y aquellos pre-concientes o concientes, es que estos últimos han sido puestos en contacto con palabras como presencias, mientras que una idea inconciente es una representación del objeto mismo, de la cosa como presencia. Así la conversión de las palabras en cosas sería propio también del lenguaje de los sueños.

⁵ Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* de 1916 (Madrid, Gredos) explica de esta manera el proceso: "Leemos de dos maneras: la palabra nueva o desconocida es deletreada, letra por letra, ; pero la palabra usual y familiar es aprehendida de un solo golpe de vista, con independencia de las letras que lo componen; la imagen de esa palabra adquiere para nosotros un valor ideográfico" (Citado en Bohn 1986:4).

⁶ Jakobson publicó en 1919 un artículo sobre "El futurismo" y a lo largo de su trabajo mantuvo un vivo interés por la poesía de vanguardia.

⁷ Jakobson (1969:112-113) da un ejemplo: "Un locutor utiliza la palabra "building", pero duda en cierta medida que los auditores lo hayan captado bien. Puede entonces volver a la palabra, diciendo: "Quiero decir rasca-cielos" (sinónimo), o "Ustedes saben, los inmuebles como torres, como en Nueva York" (circunloquio), o simplemente: "He dicho building". Todas estas frases se refieren al código verbal. De hecho dicen que "building" y "rasca-cielos" son sustituibles en la medida en que vehiculan el mismo sentido en el código que empleamos; en ese código, "building" es el nombre de un inmueble de muchos pisos; la palabra que empleo es "building". Allí hay un código que sirve a la vez de sujeto y de vehículo del discurso. El empleo de este lenguaje destinado a hablar del lenguaje, llamado "metalenguaje" en lógica, es deficiente en los afásicos con problemas de similitud".

⁸ Quizás su cita más elocuente y conocida (1974:228) en relación a esta resistencia a la transacción es "(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)", por lo general entendida como una crítica al indigenismo.

⁹ En su sentido vinculado a una afasia de expresión. El diccionario lingüístico Larrouse define el agramatismo como "la supresión casi constante de morfemas gramaticales y la reducción de frases a la sola secuencia de morfemas léxicos, por ej: *hospital rápido tres horas inyección*".

¹⁰ El interés por la subalternidad cultural es una de las partes del conjunto de teorías sobre el discurso colonial. Se refiere al interés académico por los subalternos, en el sentido de los oprimidos, marginados o excluidos. El italiano Alberto Mario Cirese ya utilizaba el concepto y la palabra a mediados de los años 70, y en los años 80 diversos intelectuales de Nueva Delhi hicieron un relanzamiento académico.

¹¹ Sanguineti (1969:8) se refiere a "la oferta de un fetiche más misterioso que cualquier otro: la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida", esto entendido como una suerte de maniobra mediante la cual el vanguardista establece su primacía en el mercado cultural.



CAPITULO VI: LA POLÉMICA DEL VANGUARDISMO, 1916-1928

*En mi cuarto ultraísta
se ha tendido una sombra,
como una duda larga
dentro mi pensamiento*

Nazario Chávez Aliaga 1927

*I la emoción trepida sus motores
de angustia y de emoción
ante lo n u e v o*

Magda Portal 1927

El bautizo de fuego del vanguardismo poético ante la crítica probablemente fue en la reseña de 1916, en la que Clemente Palma desde la revista *Variedades* rompe fuegos contra el primer libro de Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, aparecido poco antes. Buscando aplastarlo con elogios mezquinos, Palma observa que Hidalgo tiene talento, pero que lo practica en un estilo inconveniente, y pasa a atacar a los que “ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas” y cuyas producciones “son mentirijillas sinceras, son cachiporrazos de gong escandaloso, histerismos de arte juvenil”. Palma termina refiriéndose a “Alberto Hidalgo para servir al Kaiser, a Von Bernhardt, al obús 42, a Marinetti, a la Electricidad y al automóvil”. Con la misma famosa falta de olfato crítico que demostró al burlarse del primer libro de César Vallejo, Palma opina que el vanguardismo y la estridencia de Hidalgo son rasgos juveniles llamados a disiparse con la llegada de la



madurez. Una crítica lateral y al paso le merecieron a Palma “unas palabras *liminares* del señor Miguel Urquieta [1893-1947] que, como nada, consagra treinta páginas a presentarnos al poeta [Hidalgo]”¹. A pesar de que en ese año apareció la revista *Colónida*, donde Federico More (1889-1953) y otros empezaban el socavamiento del cánón literario impuesto por la generación del novecientos, en este caso particular, hasta donde sabemos, nadie le respondió por escrito al reseñador. En cambio las críticas al vanguardismo continuaron, puesto que en 1923 Alberto Hidalgo se quejaba de que su volumen *tu libro*, “una composición dispuesta en forma tal que un solo verso, una sola palabra y hasta una sola sílaba ocuparan toda una página”, le había merecido ser acusado de tener un “afán de originalidad”:

Que no me achaquen intenciones que no tengo, que se detengan menos en lo superficial – ortografía, colocación tipográfica, etc. – y más en lo que haya, si hay, de hondo, de bello, de eterno (1923:102).

En 1923 Alberto Guillén, paisano y amigo de Hidalgo, y él mismo autor de algún poema vanguardista, vuelve al ataque a las nuevas tendencias poéticas. “Se llaman futuristas, /ultraístas, cubistas y muchas otros istas./ Pero ni el viento escucha esa palabras fútiles / i los lleva en su copa al cesto por inútiles”².

Diez años después del comentario de Palma, en la última página de la sección “Libros y revistas” (:4) del Nº4 de *Amauta*, de diciembre de 1926, el mismo Miguel Angel Urquieta que había sido criticado por Palma en 1916, publicó una reseña del libro de poemas *La torre de las paradojas*, de su paisano César Atahualpa Rodríguez. Urquieta, ahora anti-vanguardista, aprovechó la oportunidad para declarar que la de Rodríguez sí era poesía de la buena, y que el poeta no había “necesitado vestirse de mamarracho ni andar de cabeza ni asomarla por entre las piernas como los hombres de goma de los circos, en inverosímiles y lamentables contorsiones”. Luego lo llama “nuevo sin ridículo, orquestal sin estridencias, audaz sin jeroglíficos”. Para Urquieta el pecado del vanguardismo, a cuya crítica feroz la reseña dedica bastante más atención que a Rodríguez, es ser “arte pseudo-izquierdista” que se resume “en dos concreciones definitivas: el jazz-band y



las palabras cruzadas”, en probable alusión a la improvisación y a la experimentación tipográfica. El párrafo más elaborado del texto concluye así, evocando un cierto tono metálico de la poesía vanguardista:

Ese ruido de peroles, sartenes, cencerros, guitarras, ukeleles, bacines, todo a un tiempo, mezclado, ensordecedor, dinamita del tímpano. Ese infecundo desgaste medular, que convierte al imaginador en mula, por lo estéril, y al descifrador en papanatas, entreverando palabras de quita y pon, chinitas de colores, gu-gús infantiles, emociones postizas.

En el número siguiente de la misma revista Magda Portal (enero, 1927^a:12) respondió a Urquieta, sin mencionarlo, con un áspero texto en que, citando una idea de Víctor Raúl Haya de la Torre, afirma de plano que *Amauta* en cuanto revista de avanzada tiene como deber “afianzar bien su cartel de órgano de vanguardia”. Su defensa de lo que ella llama “el Arte nuevo” es que este es “hijo de una época de formidables estallidos” y que lleva encima los rasgos de esa circunstancia. De paso Portal confirma el sustento de la fonofobia de Urquieta: “El Arte nuevo seguramente tuvo su primer vagido en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio”³. Esta circunstancia -encarnar una novedad expansiva- era para Portal lo que martirizaba a los críticos comprometidos con el decadentismo o nostálgicos de él. Para ella el tema de la poesía, pues, no es tanto el verdadero o falso izquierdismo, sino la sintonía con la actualidad. Portal termina incluyendo a Urquieta entre “los periodistas seudo intelectuales y demás canalla artística”. Ya antes, en *Colónida*, Augusto Aguirre Morales (1888-1957) había detectado (1916:18) que Urquieta tenía “tendencia hacia la prosa recia” y que marchaba hacia “la rotundidad del pensamiento panfletario”.

En el N°7 de *Amauta* Urquieta responde a Portal con un texto largo (aparecido en marzo de 1927, pero fechado en enero) cuya primera parte ensaya un retroceso galante que incluye encontrar diferencias entre “la novísima sensibilidad” y “el vanguardismo feble”, elogiar a los vanguardistas (Hidalgo, Vallejo, Chabes, Delmar, Peralta y “dos o tres más”) y diferenciarlos de algunos “infelices” a quienes nunca se nombra. Dicho lo cual, Urquieta pasa a profundizar y reiterar su ataque. El argumento vuelve



a ser el pseudoizquierdismo, con algunos añadidos como que una poesía alegre está reñida con la dura realidad social, que las novedades poéticas son logogrifos cuyo desciframiento atenta contra una necesaria economía de medios, o que las novedades técnicas mencionadas por Portal todas provienen del siglo anterior. En este segundo artículo Urquieta pasa de apuntar hacia el falso izquierdismo, que nunca es descrito, a apuntar hacia la inautenticidad. Recoge una cita de José Carlos Mariátegui y una de Vallejo, ambas invitaciones a no confundir lo verdaderamente nuevo con la falsa novedad, tema sobre el que volveremos más adelante.

Portal termina su intervención en la polémica en ese mismo número de *Amauta* (:28) volviendo al tema del choque del pasado contra el presente, y a la defensa de la poesía vanguardista como un futurismo anti-pasado:

De toda la doctrina futurista, con la que más estoy de acuerdo, es con la que asesina el pasado y el recuerdo (...) El pasado lleno de taras es un cadáver en putrefacción que debemos incinerar cada momento para no contagiarnos.

En la página siguiente tercía en el debate Esteban Pavletich (1927), un poeta amigo del vanguardismo, ya entonces en avanzado tránsito hacia la poesía realista socialista. Lo que le interesa despejar a Pavletich es otra vez el tema del verdadero o falso izquierdismo⁴, que otros habían mencionado sin detenerse en él:

Contamos en nuestras filas con una serie de jóvenes artistas luchando por una contexturación más equitativa de la sociedad, aunque—aquí el error—en lo estético militen sinceramente al lado de cualquier “ismo”, en Italia y en España puestos al servicio del fascismo, en toda Europa al del capitalismo, pese a su estridente indumentaria.

Sus conclusiones son que es preciso “analizar teóricamente los esfuerzos desarrollados por la falange de jóvenes artistas rusos -pocos de otros países justificadamente- y de sus obras”, que “es absolutamente imposible entregar la belleza nueva en las tradicionales formas de expresión” y que es preciso esperar algo más para ver los resultados finales del Arte nuevo.

Cabe añadir que el propio César Atahualpa Rodríguez, a través de cuyo elogio Urquieta empezó todo el cambio de palabras, no era inocente de anti-



vanguardismo. En una nota aparecida en *Mundial* de setiembre 30 de 1927 Carlos Espinosa cita una carta del poeta arequipeño:

Simpatizo con todo movimiento de avanzada. Soy yo, como individuo, un vanguardista en plena actividad. Lo he sido toda mi vida. Mas como actor de una época de bancarrota moral y social y como peruano, me siento impulsado a maldecir de ese cúmulo de novedades, que ahogan en simiente la savia nacional. Pienso que un pueblo envejecido –no viejo– no puede improvisarse un alma novísima.

Espinosa por su parte añade lo suyo citando a un corresponsal anónimo que pregunta “¿cómo se llama ese grupo de poetas que ha suprimido el verbo? ¿Y el que ha suprimido la pecosa coma, cómo se llama?”. Pero al final, siguiendo el limeñísimo estilo, Espinosa rescata a Vallejo y a Alejandro Peralta, que sí “son dos poetas que llegan al tono mayor”.

En enero del año siguiente Alfredo Rebaza Acosta (1928), vuelve sobre el tema de la polémica, con una de las notas más recalcitrantes frente al vanguardismo, y presenta la siguiente secuencia, con un tipo de argumento de autoridad que ya había aparecido antes:

¿Será posible transformar el Arte? ¿Será posible señalar una nueva trayectoria a la interpretación artística? Los vanguardistas dicen enfáticamente que sí. Yo creo que no. (...)

- Oiga usted, querido amigo- decíame (Francis) Xandoval, que es ducho en el arte de conversar inteligentemente –la sensibilidad del siglo XX, la vida agitada del siglo XX. He aquí la justificación del simplismo, del graficismo, del cubismo, del vanguardismo. (...)

Pero yo me planto y me aparto, hoy para siempre, de tan singular credo. Y conste por adelantado que no soy el primero en arremeter contra las innovaciones vanguardistas. Ya en el Perú me han precedido voces tan nobles y autorizadas como las de Miguel Angel Urquieta, César Vallejo y acaso también José Carlos Mariátegui.

Y remata Rebaza Acosta con:

César Vallejo –gran poeta (a pesar de *Trilce*), gran corazón y antena luminosa en materia de crítica literaria– ha dicho también que este trueque de moldes (políticos, económicos y artísticos) no tiene novedad alguna.

Acaso el fondo de la cuestión en las críticas a la vanguardia poética en esta



etapa fue la insistencia en separar a los autores considerados sinceros de los considerados farsantes. Esa es la reacción de Urquieta al declarar "especialísimo afecto personal y muy profunda consideración literaria" (:25) por Portal y mencionar "exponentes tan altos y tan ciertos" como Hidalgo, Vallejo, Portal, Chabes, Delmar y Peralta. En el prólogo al libro de un poeta vanguardista amigo suyo Jorge Basadre (1927^a) opina que la bondad de esa tendencia "no excluye que en las riberas de esta vertiginosa corriente, se haya sedimentado el detritus de todos los simuladores, cuya única obra creadora son los nuevos lugares comunes, más vituperables que los otros". En un texto de 1926, publicado póstumamente en 1936 (:21), Adalberto Varallanos hace el mismo tipo de diferencia:

Desde 1924, juzgando la poesía en marcha, se han sucedido en el Perú minúsculas irrupciones de semi-poetas nuevos, de no nueva sino falsa-nueva poesía. El movimiento literario de los grupos editores de Flechas, Guerrilla, Trampolín, etc., no dejó de tener un ingenuismo encantador... y "revolucionario", ignorantista y periférico. Los Peralta pueden ser considerados favorablemente y otros, aisladamente. El vanguardismo como reflejo de corrientes europeas es cosa muerta.

Una idea implícita en este celo por separar el grano de la paja parece ser que todo grupo de recién llegados contiene una cuota de farsantes, y hay en ello una no tan velada defensa de lo tradicional, que vendría a ser el ámbito donde las cosas ya son conocidas y no hay mayores sorpresas.

El vanguardismo despertó las reacciones más intensas debido a su vinculación con los objetos que representaban novedades tecnológicas sintomáticas o precipitantes de cambios sociales. La polémica Portal-Urquieta (y la polémica María Wiese-Antenor Orrego, en el capítulo IV), tan vehemente como superficial, es emblemática de muchos comentarios cruzados de crítica y de defensa de nuevas maneras de escribir y de sus contenidos, dentro y fuera del Perú⁵. El espectro de las posiciones fue bastante amplio, y es posible discernir por lo menos cinco actitudes diferenciadas frente a la poesía vanguardista. La búsqueda de la genuina poesía y de los genuinos poetas era un reflejo romántico que hacía



resistencia a los intentos de desmitificar la obra de arte. En plástica esto se expresa declarando a las obras ininteligibles, y en poesía comparando los textos con expresiones que se consideraban alejadas de la poesía, como ruidos. Asimismo los críticos conservadores buscaban una correspondencia romántica entre las calidades del autor y las de la obra. Una primera actitud corresponde a los entusiastas del vanguardismo, que vieron allí el camino de salida del modernismo literario y del hispanismo, además de la posibilidad de sincronizar los relojes con la actualidad creativa euro-norteamericana. En primera fila de esta percepción estaban, por supuesto, los propios vanguardistas, vitalistas contagiados del aire de esa segunda *belle époque*, ya más convulsionada que plácida, que fue para el Perú la primera postguerra europea. Los indigenistas-2 y los realistas socialistas acompañaron al vanguardismo, unas veces apropiándose de sus recursos de estilo y otras simplemente participando en las mismas publicaciones. La segunda actitud nace de la presencia de algunos poetas pragmáticos, que no percibieron mayor conflicto en lo del vanguardismo, y utilizaron por igual técnicas literarias nuevas y recursos del modernismo ambiente. Quienes con más éxito recorrieron estos terrenos intermedios (que se dieron sobre todo muy al inicio y al final del periodo vanguardista) fueron José Hernández o Enrique Peña Barrenechea, que hacia 1931 ya anuncian de lejos el purismo poético de los años 50. En esta postura el vanguardismo es tratado como una suerte de fenómeno natural de las letras, perfectamente compatible con todos los estilos disponibles, en una visión evolutiva, por oposición a conflictiva, de la evolución cultural. Una tercera actitud fue la de los críticos que miraron al vanguardismo con obvia simpatía, pero también con reservas y hasta sentimientos encontrados. El más articulado de ellos es Mariátegui, simultáneamente promotor, explicador, avalador y crítico del vanguardismo, cuyo mayor aporte teórico fue comprender su importancia para la tradición poética que se estaba formando. Una cuarta actitud fue de directo rechazo al vanguardismo, y su exponente más ilustre es Vallejo, cuya censura dio ánimo a plumas menores -como Urquieta o Rebaza- que calificaron a esta poesía directamente de superchería en lo técnico y error en lo doctrinario.



Una quinta actitud consistió en una simple reacción contra lo nuevo y en defensa del modernismo poético, que mantuvo su vigencia mucho más allá de los años 20, y al cual los vanguardistas gustaban zaherir⁶. Aunque hasta donde tenemos entendido la crítica nunca ha hablado de una “polémica del vanguardismo”, esta se dio, e incluso comenzó antes que la del indigenismo⁷. Las discrepancias entre estas cinco actitudes se dieron en torno a tres ejes: el significado de la técnica, la sinceridad y la profundidad creativas, y la existencia o no de una genuina novedad en la poesía vanguardista.

El motivo más obvio de la distancia frente a la poesía vanguardista local fue –más allá de los motivos nacidos de la ideología literaria, la ideología política y la crítica literaria propiamente dicha- una profunda sospecha respecto de la nueva técnica misma, la literaria y las demás. El mundo de la máquina que, a partir de las lecciones de Marinetti, empezó a ser adorado en el primer decenio del siglo por los intelectuales de muchos países, terminó descalificado, en parte por la carnicería que fue la primera guerra mundial y la vinculación de los futuristas italianos con el fascismo, luego por lo que Marcos Cueto (1989:60) llama “las promesas fallidas del Positivismo”. Cueto anota que en el caso peruano “alrededor de 1915, parecía que el ideal de progreso no se había realizado, [que] el orden había sido entendido como la conservación del *statu quo*, y sólo algunas áreas y clases sociales del país habían recibido los beneficios de la modernización económica”. Este desprestigio del positivismo trajo un auge –quizás habría que decir un retorno- del espiritualismo, y con él una dura crítica local “al manejo materialista y utilitario de la cultura que caracterizó al Positivismo”. Fenómenos como el propio vanguardismo sugieren, sin embargo, que la religión del progreso tuvo un segundo aire en los años 20, por lo menos entre sectores menos reflexivos que los filósofos. El segundo motivo del pesimismo y de la distancia frente a los vanguardistas fue a partir de una nueva exigencia que se le empezó a hacer a la poesía desde la izquierda a partir de 1917 (aunque antes de mediados de los años 30 eso nunca fue dicho con claridad en el Perú): la poesía debía contribuir a revolucionar la



situación nacional de los países, no a darle oxígeno cultural a la modernidad capitalista que competía con la de la Unión Soviética, aun si el proyecto del Partido Comunista de ese país también era un esquema de desarrollo industrial⁸. Mariátegui había definido lo cabalmente nacional en la literatura como la fase siguiente a una etapa cosmopolita, lo cual ubicaba al vanguardismo entre los ademanes provisionales en cuya esencia estaba terminar desplazados por movimientos más nacionalizantes. En lo del carácter transitorio no se equivocó Mariátegui, pues la vanguardia duró poco; pero decir que la literatura post-1930 es más nacional que la anterior sería algo complicado y ya no hay cómo saber qué hubiera pensado Mariátegui sobre el asunto. Un factor adicional de resistencia a la vanguardia fue el multiculturalismo peruano, que invitaba a considerar a la técnica también como una frontera interna, susceptible de ahondar diferencias económicas y sociales. Es decir, como una de esas modernizaciones cuya llegada simplemente postergaba la solución de antiguos problemas, o que incluso podía agravarlos.

Una contribución polémica de especial interés fue el artículo de Rómulo Meneses (1928) enviado desde La Paz (donde pasó largos años de exilio) para *Chirapu*. Aquí el reproche es que existiendo la necesidad de “un reformismo integral, esencialmente económico y también espiritual”, pero “[n]osotros parece que solo nos hemos empeñado en conocer el espiritual i en este lado, el poético”. En el fondo es el mismo argumento de Pavletich, pero con un giro novedoso, que consiste en reprocharle a los poetas la ausencia de tecnócratas: “Si como contamos valores de vanguardismo literario tuviésemos una izquierda preparada en arduas disciplinas económicas...”. Pero Meneses también está introduciendo el viejo tema de lo latino/espiritual y su incapacidad para aprehender los aspectos prácticos de la realidad, en este caso la economía. El castigo a los vanguardistas por estas culpas indirectas es terminar siendo llamados “interpretaciones simias de los *ismos* del curioso decadentismo literario”. En el número siguiente de la revista Francisco Mostajo (1928) sale a discutir y poner en lúcida perspectiva las críticas de Meneses:



No me entusiasma la poesía vanguardista; pero tampoco me escandaliza: la comprendo. Creo que no durará. Lo primero que de ella ha de tragarse el Minotauro del tiempo es su deshumanización y, con esta, la deliberada prescindencia del divino tema: la mujer amada. Pero de la poesía vanguardista quedarán en la poesía eterna, erniqueciéndola con sus formas e intensificándola en su esencia, tres factores, azás fecundos: la acracia métrica y rítmica, la metaforización remota y la independencia del yugo de la lógica intelectual. Basta y sobra para que la poesía vanguardista tenga carta de recomendación abierta en el Arte, mientras cumple su misión ineludible de renovación estética.

Meneses escribió su texto en enero de 1928, Mostajo el suyo en marzo. En junio apareció en *Escocia* (revista que Mostajo dirigía) un artículo de José Luis Villanueva (1928:3), donde este acusa a los vanguardistas de producir algo que

parece un síntoma de "delirium tremens" o de las intoxicaciones en boga, y aún, a veces, el resultado inconsciente de una alarmante desviación del sentido genésico⁹, preguntamos a los "vanguardistas" en arte, qué cosa es su vanguardismo y muchos de ellos no sabrán qué contestarnos, o nos contestarán con frases "vanguardistas", tan obscuras y enigmáticas como el concepto mismo que pretenden esclarecer. Pero los más sinceros nos dirán esto: que ellos todavía no tienen ningún arte, que, bajo este punto de vista han regresado a la época de las cavernas; que están como el hombre de esa época en el balbuceo, en los pininos, de un arte que sólo florecerá en lo futuro; pero que hoy por hoy no se puede saber en qué consistirá.

Ese mismo mes, en *Chirapu*, Antero Peralta (1928) le responde a Villanueva que el vanguardismo

No es ninguna cosa sino un nuevo estado, un nuevo giro, una nueva fisonomía del pensamiento, de la sensibilidad, de la acción. En arte, el vanguardismo tiene un doble aspecto: 1º el de negación de la forma simiesca, servil, esclavista; 2º el de novación, de afirmación de la singularidad racial o continental (...) La raíz del vanguardismo hay que buscar en la trama económico-social (:4). Por eso hasta los adversarios de antaño, pero todos dentro del racionalismo, mejor diré intelectualismo, forman un frente único contra los mozos irreverentes que hablan un idioma chocante para sus oídos monacales. La temática del movimiento vanguardista hai que buscarla en MARX (:5).

Frente al tema del tratamiento poético vanguardista de la modernidad y sus objetos, Mariátegui hacía amables, entusiastas reconvenciones, mientras



que Vallejo no hacía concesiones. Pero ambos dieron muestras de un espiritualismo anti-tecnológico, y en esa medida modernista, que abogaba por lo humano frente a una técnica percibida como deshumanizante, y de un "positivismo social" que buscaba, en el plano de la sensibilidad, formas de congruencia entre los "datos duros" de las nuevas realidades del mundo y las expresiones de la literatura. Las distancias que tomaron Mariátegui y Vallejo frente a los poetas vanguardistas y sus defensores fueron unilaterales, o por lo menos asimétricas y asordinadas, en cuanto ellos lanzaban dardos críticos a poetas cuya única respuesta fue no darse por aludidos y seguir escribiendo más o menos las mismas cosas, y en las mismas publicaciones que quienes los criticaban. Mariátegui (1928^a) lee el vanguardismo como "disparate puro", una definición que no es difícil vincular con Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd. Usar la palabra "disparate" (contrario a la razón, desmesurado) fue una fórmula limeñísima para acoger a la nueva poesía a la vez que se la confina al rincón de las excepciones. Nunca se explica contra qué razón o que medida atentaban los vanguardistas, pero en todo caso hay allí una obvia toma de partido por la sensatez. Aquí fue también una manera de mediar entre las dos filiaciones de una nueva literatura sobre la que él mismo había dicho en 1926 (1984:285):

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer (...) que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. (...) No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. (...) La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también.

Similar reacción frente al vanguardismo había tenido un par de años antes Vallejo (1926:17, 1989:I, 332):

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado por las palabras *cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos*, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. (...) Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna,



han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir *telégrafo sin hilos*, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales (...). Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. (...) Muchas veces un poema no dice *cinema*, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita.

El artículo de Vallejo apareció en París en julio de 1926 y en Lima en noviembre de ese mismo año. En diciembre *Amauta* reprodujo el prólogo al *Índice de la nueva poesía hispano-americana*, en que Vicente o expresa una distancia similar a la de Vallejo:

Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de Golf-stream ni de cocteles, porque el golf-stream y los cocteles se han vuelto más maquinaria que las locomotoras o las escafandras. Y mucho más modernos que New York y los catálogos.

El argumento del uso inconveniente de las nuevas palabras también circulaba entre algunos vanguardistas, siempre atribuido a colegas no nombrados. Es lo que hace la mexicana María del Mar (1926): "En general adolecen los libros nuevos del defecto de pensar en Europa o Estados Unidos; expresiones y términos maquinísticos castrados en magazines técnicos desnaturalizan la inspiración libre; pero Ud. [Alejandro Peralta] ha reunido la técnica nueva a la visión propia". Pavletich no se priva de un comentario en el mismo sentido:

En esta época es falso e insincero el humor jubiloso y deportivo que pretenden los poetas "nuevos" de los tangos y de los automóviles, de las presurosas urbes anémicas de hombres, que no sean productores.

Guillermo de Torre (1965:132) utiliza parecido argumento, y escribe sobre la confusión de los "elementos de la nueva belleza con la belleza misma", y sobre quienes piensan que "utilizar un sistema tipográfico y sintáctico moderno basta para bordar un poema o una obra moderna sobre cualquier cañamazo temático, viejo o nuevo, sin cambiar la sensibilidad".

El blanco de las críticas de Vallejo en última instancia es la propia técnica, literaria o general, y con ellas propone un esencialismo de las novedades



que parece más fácil de expresar desde la crítica que de capturar desde la creación, es decir material más adecuado para escribir manifiestos que poesía. Vallejo está a favor de un proceso de “asimilación por el espíritu” en oposición a lo que se podría llamar el uso directo, en el sentido de aparentemente no elaborado, de los nuevos elementos. La asimilación tendría por propósito ir trasladando los “materiales” artísticos hacia la sensibilidad. Lo que parece estar rechazando Vallejo es la posibilidad de que esa práctica del uso directo esté imponiendo una matriz de técnica literaria nueva, en la cual no procesar sino incorporar directamente (si tal cosa es posible) tiene un papel creativo, como en el *collage*. Vallejo en el fondo exige que las novedades sean asimiladas a una estética de la reelaboración que no parece en sí misma vanguardista y que, si vamos a juzgar en relación con la profundidad de los poemas del propio Vallejo, impone un nivel de exigencia fuera del alcance de casi todos los poetas. Pero lo vanguardista en poesía no es solo la crítica al pasado sino también la crítica a una determinada manera de producir la poesía. Viene implícito en su comentario que Vallejo piensa que la elaboración de los temas en lugar de su aplicación directa los vuelve “más literarios”. Pero lo que buscan los vanguardistas a través de su manejo crudo y hasta ingenuo de la novedad técnica (y de muchos otros temas) es precisamente dar la apariencia de un texto “no literario”. Vallejo quiere también que los objetos pasen por una suerte de aduana espiritual, para que luego puedan ser incorporados al poema en la forma de emoción y sentimiento. El poeta de *Los heraldos negros* (1918) está reaccionando contra una estética de la mención y de la cita, más o menos lo que hoy se llamaría exteriorista¹⁰, y que había comenzado con Blaise Cendrars con su célebre *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913). El poema se presentó como “simultaneísta”, en cuanto su presentación visual buscaba articular el espíritu y la letra, y muy deliberadamente incorpora la documentalidad y el prosaísmo. Cendrars no creía en la asimilación, sino en que la poesía tenía que surgir, como dice Monique Chefdor (1976:33) “de la realidad multitudinaria del mundo”. Esto lo hizo Cendrars mediante una documentalidad que él llamó “fotografías mentales”.



La propuesta de los vanguardistas es *mencionar el mundo* de los nuevos objetos y asimilarse de esa manera a ellos. En efecto, lo que está criticando Vallejo no es un mal uso de las palabras o defectos de estilo, sino un tipo de proceso creativo, el cual consiste en una relación directa, en el sentido de no mediada, con el lenguaje. En medio siglo de desarrollo este proceso llegará hasta el *pop art*, donde las cosas pasan “directamente” de la realidad al lienzo, o hasta la técnica de *cut* de William Burroughs (1914-1998), en que la idea es “des-elaborar” los sentidos ya existentes y aniquilarlos¹¹. Este nuevo tipo de proceso es lo que Vallejo considera una sensibilidad que no es “auténticamente nueva”. Quizás la clave de todas estas resistencias está en su cita de de Torre en la que se diferencia los “elementos de la belleza” de “la belleza misma”. ¿Qué quiere decir esto último?

En la relación entre vanguardia y modernidad hay palabras claves. Una manera de leer la poesía vanguardista peruana es como una corriente de emoción articulada sobre la mención de nombres que aluden a objetos. Estos objetos a su vez son percibidos como símbolos del desarrollo de la modernidad en ese momento, y en esa medida constituyen con su aparición una modernización instantánea, reconocible (no necesariamente descifrable) por el hombre de la calle. En el primer tercio de este siglo el transporte y la comunicación fueron los espacios privilegiados de la modernización, y los más claros emisarios de una modernidad remota y ajena.

En 1925 Vallejo acusó a los técnicos de haber “dividido y subdividido la actividad humana en innumerables casillas” (1984:I, 236)¹². En 1926 Antenor Orrego, amigo de Vallejo, escribió (Spelucín 1926:20) “Nueva York, la babélica urbe de monstruosos y voraces tentáculos, en que se confunden y trasudan todos los instintos, apetitos, vicios y concupiscencias cosmopolitas”. En 1927 Vallejo escribió desde París que “Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres. ¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Un hombre que es artista ya no puede hacer nada que se relacione con el arte sino como artista” (1984:II,111). De alguna manera Orrego y Vallejo están dando versiones de lo que Berman



(1988:16-17) llama "un estribillo familiar del s.XX, compartido por quienes aman el mundo moderno y quienes lo odian: la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas"¹³. En ese mismo año 1927 Vallejo considera que "La velocidad es la señal de lo moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido", pero traslada esa característica del mundo físico al de la percepción, bajo la forma de una "perspicacia máxima", suerte de capacidad de traducir eficazmente la naturaleza a la conciencia. Es importante el comentario de Vallejo acerca de la división en casillas, pues se remite de manera directa a la desagregación de los procesos en sus partes más simples que está ubicada en la base del taylorismo y luego de la industria¹⁴. Vallejo parece percibir en la técnica y sus frutos una descomposición esencial de lo humano, allí donde los vanguardistas optimistas postulan la belleza totalizada, cerrada, de los nuevos objetos. Pero estos le parecen a Vallejo carentes de "la emoción auténtica y humana"; su hostilidad hacia el surrealismo y otras manifestaciones de vanguardia está documentada, y sobre todo su rechazo a que se les presentara como una novedad (1966: 31-39):

Así como en el romanticismo, América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado 'espíritu nuevo', movida de incurable descastamiento histórico (...) En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y los nombres. En los de ahora ni eso.

Luego Vallejo pasa revista a los recursos de la nueva retórica -ortografía, caligrafía, temática, máquina de hacer imágenes, conciencia- y presenta la reciente genealogía europea de esas novedades. Gamaniel Churata (1927) responde a ese texto con cierta ironía, y lo acusa de estar anunciando "un nuevo apocalipsis ajustando pleito por plagio y robo a la generación literaria de indoamérica llamada vanguardista", y de juzgar "con criterio de historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia". Pero Churata se exonera de ir más allá en sus objeciones a Vallejo. En setiembre de ese mismo año Esteban Pavletich (1927) desde México añade a la polémica un comentario a favor de la vanguardia desde *Boletín Titikaka*,



al referirse a libros recientes de Delmar y de Peralta. Es una defensa cargada de reconvenciones, en la que Pavletich está sobre todo llevando agua para su molino social-realista:

Así Delmar no olvida la presencia del maquinismo transplantado a América por los explotadores extranjeros, como excitante para la nueva sensibilidad. Pero tampoco se abstrae de su inmediata y trágica significación humana, "vidas trizadas de obreros incendiados en el fuego de los motores eléctricos". Esto es capturar para nuestro punto de vista el concepto que en Europa se pretende insuflar a "la significación anímica que encierra lo mecánico" desengojándolo de su sentido de injusticia en el orden actual, aislándolo de sus resultantes específicamente sociales

Al año siguiente (1928^a) Vallejo vuelve a la carga. Al blanco vanguardista se ha añadido el surrealista, y a la furia de 1926 ha sucedido el desdén. Un argumento nuevo es que la crisis del capitalismo propicia la multiplicación de las escuelas, y así "irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria"¹⁵. El surrealismo es visto como "una receta más (...) como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros" (:46). Estuardo Núñez, en una conversación privada, me ha sugerido que este tipo de opinión puede haber tenido algo que ver con algunos problemas de recepción que sufre Vallejo con sus libros¹⁶. *Los heraldos negros* (1918) fue leído por muchos como un poemario todavía "infectado" de modernismo, lo cual podría haber distraído localmente de las efectivas novedades que el libro de Vallejo aportó, precisamente en el campo de una nueva sensibilidad poética. Luego la aparición de una obra tan revolucionaria, adelantada y vanguardista como *Trilce* (1922) perdió impacto en el medio al haber coincidido con la irrupción del modernista José Santos Chocano, de vuelta en el Perú bajo la protección y promoción del régimen de Leguía. No hay registro de polémica en ninguno de los dos casos¹⁷, pero la mala sintonía de Vallejo con la escena vanguardista peruana y el que se apoyara tanto en la ventaja comparativa de una residencia en Europa quizás son elementos a tomar en cuenta. En este último texto (1928^a) su desdén por los vanguardistas de todas partes es completo:



esa masa de chiflados que, bajo tal o cual rótulo vanguardista, infestan todo el ambiente [que en otra versión dice toda América] (...) Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indigencia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control. Es el "secreto profesional" que defiende Jean Cocteau (1927^a:122-3).

Más allá de posibles móviles personales, aquí también está latente en Vallejo la polémica entre los poetas próximos a la IIIa Internacional Comunista y un surrealismo que pronto dejará de estar "al servicio de la revolución", como se llamó una de sus revistas. Vallejo no vivió para conocer el final de ese debate entre izquierdistas-americanistas y surrealistas en América Latina, sobre todo México, pero si algo quieren decir sus comentarios de los años 30, está claro de qué lado hubiera estado¹⁸. El y Mariátegui usan un argumento parecido frente al vanguardismo más entusiasta: hay un espíritu, una sensibilidad que organiza a la técnica de la creación y que es el requisito de su novedad. "No basta el procedimiento. No basta la técnica", dice Mariátegui (1926:288). La idea se parece a una de Vicente Huidobro, según la cual "los poetas que creen porque las máquinas son modernas también serán modernos al cantarlas -futurismo y maquinismo- se equivocan absolutamente". Para Huidobro el principio generador es la "estética". Como señala Noe Jitrik (1982:15), "lo 'moderno' en lo que concierne a lo técnico e inventivo es solo, según Huidobro, una prolongación de lo 'natural'", a partir de una idea organicista de la realidad social.

Mariátegui, Vallejo, Huidobro y los demás críticos en esa línea están intentando moderar, lo que perciben como una euforia irreflexiva de los vanguardistas. Pero a la vez defienden una tradición en que los compartimentos estancos entre niveles culturales, géneros, sensibilidades, han sido la norma. Su principal objetivo no es advertir contra lo que no se debe hacer, sino sobre todo contra *lo que piensan que no es posible hacer*, es decir contra el intento vanguardista de inducir la modernidad a partir de



los engañosos hechos que son las palabras y las máquinas, en lugar de deducirla a partir de un hipotético espíritu de los tiempos, o incluso de un espíritu ideal del arte. Acaso en el fondo de esta dicotomía se puede advertir contrapuestas una visión de la sociedad capitalista como hecho consumado, en que la relación entre las personas es a través de objetos, y una visión de la revolución social como hecho deseado, en que las personas se relacionan sobre la base de la sensibilidad. En todos los casos de este tipo de crítica las posiciones eluden la discusión acerca de qué es lo "verdaderamente nuevo", es decir de las palabras no utilizadas y de la sensibilidad no estrenada por los oficiantes de una real o supuesta falsa novedad. ¿La verdadera novedad, la real sensibilidad moderna, está vinculada al sentido de los métodos industriales, de los efectos prácticos de los inventos, de la distribución mundial de las formas de producir, de la explosión de la gramática publicitaria, de las metas prácticas del socialismo y del capitalismo? En Mariátegui y Vallejo también tiene que haberse dado una conciencia de la fluidez de las relaciones entre vanguardismo y fascismo¹⁹, y quizás una intuición temprana de que este último podía asimilar, y terminar encarnando, a la aparente racionalidad de la modernidad. Como señala Harvey (1989:33), las imágenes de velocidad y de poder de aquellos tiempos encajaron sumamente bien con la ética fascista. Cabe preguntarse hoy hasta qué punto esa relación exterior con la modernidad, aparentemente articulada sólo sobre palabras utilizadas con ánimo copión más que creativo, que tanto irritó a Vallejo, no era en sí misma un reflejo del nuevo espíritu vicario de las culturas periféricas frente al fenómeno del imperialismo que se venía reproduciendo en su interior. Lo que Mariátegui y Vallejo están haciendo, además, es poner en duda la relación positiva entre la modernidad de las máquinas y la idea de progreso, y en ello hay una visión diferente, no europea, de la revolución. Además en el Perú la vivencia cosmopolita del vanguardismo no pudo ser mucho más que una costra, algunos versos que juntaban a Lenin con la Torre Eiffel y con la Estatua de la Libertad de Nueva York. En contra habría que decir que el vanguardismo



fue, y era su obligación ser, un sentimiento sin hipotecas frente a la experiencia, y en eso consiste todavía su frescura. Cabe anotar que en los años 80 y 90 esto no ha cambiado mucho: de todas las áreas de lo que Adam Schaff ha llamado la tercera revolución industrial, nos llega precisamente la comunicación, entendida como el transporte y almacenamiento de la información: las computadoras, los artefactos electrónicos, la comunicación por satélite. Hoy la explicación del significado de la persona a partir de los nuevos componentes de la máquina es un ejercicio diario, aunque nadie se pregunta demasiado sobre qué tipo de ordenamiento del espacio y el tiempo, de la sociedad, preceden esos objetos.

Las críticas de Mariátegui y Vallejo no son a todos los vanguardistas sino a sus imitadores peruanos o latinoamericanos, que no logran constituirse en verdaderos creadores de novedad. "Cosmopolitismo de moda de todos los muchachos americanos de última hora", dice Vallejo, en lo que parece un duelo París-América Latina. Pero quizás lo que en estos dos autores está pesando más fuerte que la confrontación entre espacios geográfico-culturales, es la idea de la confrontación de pasado y actualidad como dos tiempos contradictorios. Pankov (1996:51) afirma que "los futuristas rusos tenían una convicción totalmente maníaca acerca de que nada nuevo debía ser establecido antes de que lo viejo hubiera sido descartado". Para los vanguardistas de todas partes la idea de una nueva sensibilidad tenía que ver sobre todo con una adecuación personal y literaria de los creadores a los cambios mundiales de aquel momento. En el fondo la lucha por definir los términos de la sensibilidad en la creación fue también la lucha por la hegemonía ideológica sobre "lo nuevo". Mariátegui (1989:285) lo expone con claridad cuando dice que "no todo arte nuevo es revolucionario, ni tampoco *verdaderamente nuevo*" [subrayado nuestro]. Pero Mariátegui establece que hacer la distinción entre lo revolucionario y lo decadente no es fácil y "a veces, casi siempre, escapa al propio artista". Esta frase trae consigo varias cuestiones. Una es la propuesta de que los creadores por lo general no pueden ser los intérpretes de sus obras, una idea que va al



choque con el estilo de opinar de los vanguardistas. Pues precisamente una de las novedades que el vanguardismo trae es la indiferenciación entre el creador y el crítico, entre el ensayo y la ficción, lo cual se expresa en el manifiesto, como género híbrido de literatura y política (López 1999). La otra novedad es que en su mirada dialéctica, la novedad cierta del vanguardismo está indisolublemente ligada a la falsa novedad. Pues si bien su forma disgregada encarna la disolución del capitalismo, eso a su vez “prepara y preludia un orden nuevo”. Los vanguardistas “acusar una crisis, anunciar una reconstrucción” (1989:286). Con comentarios como estos el director de *Amauta* define su propio papel como de rescate de una verdadera novedad frente a una falsa, en el entendido de que eso es posible. “Los poetas viejos con máscara de juventud”, dice en 1928c (:76). Pero también es una manera como Mariátegui comprensiblemente resiste aquellos cambios culturales que vienen del lado capitalista del mundo y que su actitud abierta no le permite negar del todo, en especial cuando se trata de manifestaciones de origen popular. La otra cultura, la que acaso Mariátegui hubiera querido contraponer al vanguardismo, siempre tuvo un abismo de mal gusto y del mal llamado realismo socialista, con los que Mariátegui nunca transigió. Pero el balance final de todos estos esfuerzos progresista termina en formas de resistencia a lo nuevo, irónicamente a veces por esa misma incapacidad de reconocerlo que Mariátegui atribuye a la mayoría de los artistas. Por ejemplo en un comentario como “Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones dice que ‘los senos salomé’ y la ‘peluca a la garçon’ son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz band* es un heraldo de la revolución” (1989-288). En este párrafo Mariátegui, en otros aspectos un agudo observador de la escena contemporánea, revela en un mismo párrafo una comprensión limitada de las dinámicas que entonces impulsaban al movimiento negro norteamericano y al movimiento femenino. El espectro de novedades socio-culturales que Mariátegui era capaz de captar, siendo tan amplio como era, tenía límites²⁰.

En la segunda mitad de los años 20 tanto Mariátegui como Vallejo se han



constituido, el primero con más éxito que el segundo, en *maîtres a penser le nouveau*. Para Mihai Grunfeld (1995:19) los vanguardistas quieren sobre todo “la captación de lo nuevo y lo inédito en el paisaje urbano”, pero los ideólogos de la época no podían aceptar tal inocencia. Por ello en ese tiempo, como ahora, el debate sobre lo nuevo es en el fondo el debate sobre la definición del mundo contemporáneo, una preocupación que en las letras viene desde la primera generación romántica europea. Había dos novedades compitiendo por el alma de los intelectuales del mundo desde comienzos del siglo XX: una fundada en la lucha por el socialismo, en la idea de los derechos, individuales o colectivos, de las personas, y otra que hoy llamaríamos irracionalista, que leía la cultura a través del prisma de las leyes naturales. El primer camino apuntaba al socialismo y al capitalismo liberal; el segundo al stalinismo y al fascismo. En la vanguardia peruana hay ejemplos para los dos casos (el Hidalgo temprano definitivamente pertenece al segundo). Pero el tono promedio de los textos es una ironía complaciente frente a lo de fuera, un arte esencialmente criollo. Quien mejor cultiva esto último es Martín Adán, para quien los artefactos modernos y las ideas de actualidad son la parafernalia de una extranjería vecina al espacio local. En esto difiere de la mayoría de los demás vanguardistas, en cuyos poemas lo local parece más bien un injerto en la nueva transterritorialidad de lo internacional (Moretti 1986), por lo general se concreta en un telón neutro o simplemente una ausencia. Mariátegui y Vallejo esperan encontrar en esa transterritorialidad la lección de la novedad socialista, y no la encuentran, y de algún modo polemizan contra la novedad irracionalista, que en realidad estaba igualmente ausente en el vanguardismo, y que asomaba más bien en el telurismo del indigenismo-2. Pero cabe preguntarse si el espacio contemporáneo peruano que imaginaba el impulso vanguardista era realmente más artificial que el que presentaba buena parte del indigenismo-2. La violencia, una de las piedras de toque del vanguardismo europeo proclive al fascismo, aquí nunca pasó realmente de un entusiasmo juvenil. Tampoco caló aquí la idea nietzscheana de que la moralidad era “la



venganza de los feos”, y el elogio de Hidalgo a la guerra no tuvo seguidores, quizás por el recuerdo fresco de los horrores de la guerra del Pacífico de 30 años antes. Las máquinas son una presencia confirmadora del vínculo del Perú con ese proceso mundial que iba por dos, y hasta por tres vías separadas, y que cada vez ha sido más percibido como un proceso unificado en que los cambios en la Unión Soviética y los cambios en los Estados Unidos y Europa occidental han tenido más elementos comunes que diferenciadores (Wallerstein 1995). Esto último tiene que ver con la noción de las etapas del desarrollo social (feudal-capitalista-socialista) promovida desde ciertas visiones de izquierda y decenios más tarde asumida con modificaciones por el capital como la teoría de las “etapas del crecimiento”. Incluso la lucha social en un país como Perú ha sido por recorrer ese camino, con o sin atajos. Pero de allí se desprende también el conflicto entre una visión ideológica capaz de percibir las incongruencias esenciales de ese camino (Haya de la Torre, Mariátegui, Vallejo) y una visión vitalista que las pasa por alto. Pero el atractivo cultural de la mecánica y de la máquina en un contexto donde ellas no han echado el mismo tipo de raíces es una realidad en sí mismo, que acaso funciona como la condición evanescente del lenguaje que nos permite leer desde el texto hacia adelante, pero sin posibilidad de mirar “desde atrás del texto”. Así, entre nosotros las máquinas son inevitablemente “leídas” en otro contexto. En esa medida, aunque los automóviles ya circulen por las calles locales, algunos aviones despeguen, y las máquinas de la comunicación y el espectáculo vibren, nuestros poetas vanguardistas están refiriéndose a algo así como máquinas virtuales: sus menciones son más citas de un código cultural que referencias a una realidad efectiva, y de hecho, salvo en *Junín* (1930) de Bustamante y Ballivián y en algunas denuncias sociales, las máquinas aparecen en escenarios desterritorializados. No hay correlato entre el tratamiento que los poemas dan a las diversas máquinas y la presencia de ellas en el medio. Cuando empieza el vanguardismo el cine, el automóvil o la motocicleta tienen casi 20 años en el Perú, la locomotora tres cuartos de siglo, y así



sucesivamente. Estamos, en verdad, ante una suerte de redescubrimiento. Pero si las máquinas no eran nuevas, sí lo era el entusiasmo de las capas medias por su ingreso a la condición de estrato social en competencia con la oligarquía por el prestigio social, la hegemonía cultural, el poder político, y la administración del prometido proceso de desarrollo.

El más difundido reproche local al vanguardismo poético fue el de "falsa novedad", y en esa medida superchería. Superchería espiritual en cuanto se imputa una apropiación del acervo de la novedad para simular una renovación espiritual inexistente. Superchería literaria definida por algunos como que mientras se pretende desplazar a los modernistas, se utiliza una suerte de léxico paralelo al de ellos, y que los parodia. Superchería en la técnica poética por el uso de recursos gráficos efectistas que no aportan nada sustantivo [ver capítulo IV]. Y por último superchería política, como cuando Vallejo (1928^a) le reprocha a los surrealistas no ser "sinceramente revolucionarios". Mariátegui, que poco antes había protegido al vanguardismo poético local, pasó a la crítica y a decir que era preciso acabar con "aquella artificiosa moda vanguardista" (1928:248) que ya había cumplido su tarea y empezaba a resultar el testimonio fechado de una época concluida. Este paso acaso tuvo que ver con la toma de distancia de toda la izquierda internacional frente a la literatura no comprometida, por considerársele neutral en medio de la guerra social que había empezado en 1917²¹. Perloff (1986:33) recuerda

Un comentario de Lenin, hecho ya en 1919, cuando expresó desprecio por los futuristas que no le parecían más que "una plétora de intelectuales burgueses que muy a menudo consideraban el nuevo tipo de instituciones educativas de los obreros y campesinos como el mejor campo de prueba de sus teorías individuales en la filosofía y la cultura."

En 1928 Vallejo tiene una actitud distinta, más reflexiva y que busca sus argumentos en una dialéctica del naturalismo espiritualista:

La vuelta a las artes antiguas es una prueba de que hubo un salto en el proceso de la técnica y que el espíritu retrocede y trata de reincorporarse al ritmo natural y continuado de la creación.



Ese mismo año el activista Ricardo Martínez de la Torre atacó desde *Amauta* “los métodos de racionalización capitalista, [el] taylorismo, [el] fordismo”. Esto implica problemas para conciliar la crítica del capitalismo con la celebración de sus productos. Quizás los vanguardistas peruanos (con la excepción de Hidalgo desde Buenos Aires) no se sintieron demasiado cómodos en la corriente, pues la realidad y el temperamento de la influyente burguesía los alejaban del sentimiento europeo no hispánico, los apartaban de lo tecnológico, y en general de la modernidad industrial de aquellos años. En el caso de Adán hay una ironía irreverente frente a todo el asunto de la Revolución Soviética que la colocación mariateguiana de su poesía bajo el signo del “disparate puro” no llega a mitigar:

la humareda prende un Lenin bastante sincero / un
camino marxista sindic a los chopos (...) la estación
comisaria va a detener a usted señora / y va a
fusilar en usted a la gran duquesa anastasia (1927);
Un amor grave, social, sombrío, que era como una
penumbra de congreso internacional obrero
(1928:27); ¿Por qué habría de fusilarte la Checa? Tú
no has acaparado sino tu alma.(:59): Los perros no
tienen Lenin y esto les garantiza una vida humana
pero verdadera (:61).

Hacia 1928 ya se están discutiendo otras cosas. Fue el establecimiento del estado soviético lo que impidió que hubiera una crítica explícita de la modernización propia y de la modernización ajena, como la que empieza en el mundo en los años 80. Las percepciones de lo nuevo en Carlos Marx en el s.XIX todavía tenían la capacidad de distinguir un segundo sentido en las transformaciones modernizadoras. Sus duros comentarios sobre algunos protagonistas de la independencia de América Latina, dolorosos para muchos y en parte faltos de perspectiva histórica sin embargo revelan una capacidad de tomar distancia también ante la novedad, comprensible en un crítico de la revolución industrial inglesa. Incluso después de 1934, cuando lo social termina de ser stalinizado en la URSS, el prestigio central de la revolución es su capacidad de producir el desarrollo industrial acelerado, al extremo de ganar una guerra. Todavía en los años 60 Nikita Krushev (1894-1966) viaja por el mundo enarbolando el mito de la superioridad industrial



intrínseca del modelo stalinista. Que lo sea o no escapa al tema de este trabajo. La cuestión de fondo es que la revolución soviética terminó asociada en la mente de los sectores progresistas con el crecimiento industrial. El populismo latinoamericano de los años 20-30 se encargó de vender la idea de que ese progreso industrial a su vez era aplicable sin una previa revolución social. Sin embargo posiciones como la de Mariátegui o Vallejo -o en ese mismo momento Lu Xun (1881-1936) en China- comprendieron el esencial espejismo de esa propuesta, y cada uno a su manera habló de la adecuación de los proyectos de revolución social, es decir de modernidad, a sus circunstancias particulares. De allí una parte de sus admoniciones a los vanguardistas.

La resistencia a la técnica por parte de los pensadores más reflexivos es comprensible, y revela una capacidad para ver detrás de la mitología modernizadora de la revolución europea y para concentrarse en los aspectos sociales concretos del cambio que se buscaba para un país como el Perú. A este argumento podría contraponerse que esa visión escéptica no es sino el producto del desconocimiento de la técnica misma, y en consecuencia el rechazo tradicionalista de la epidermis de la modernidad o, dicho de otra manera, la resistencia a las manifestaciones de un desarrollo material amenazante. En los años 90 la intelectualidad de los países pobres sigue compartiendo el mito del avance social mediante el desarrollo tecnológico sin un correlato social: la teoría de la acción histórica de las fuerzas productivas ahora en manos de la burguesía, a veces bajo el nombre de "transferencia tecnológica". No hay poetas para esto, pero la plástica latinoamericana es de tiempo atrás la heredera de ese deslumbramiento, como lo revela su intento de una relación íntima con la modernidad a través del insumo de los materiales de la nueva técnica (García Canclini 1979).

NOTAS

¹ Urquieta e Hidalgo habían fundado juntos una revista. Abraham Valdelomar dedicó 25 páginas a presentar el siguiente libro de Hidalgo (1917).

² Aunque este crítico de la vanguardia todavía en 1927 está escribiendo "escritor / tartamudea mi boca el silabario / de las cumbres escritas en escala / ¡ mi auto pulmón / rubrica todo el mundo con su llanta".

³ Vallejo compartió esta fonofobia: "Si la vida moderna ha inventado tanta máquina



ensordecadora, con todas sus consecuencias resonantes, nos ha dado, en desquite, el cinema, donde reina el silencio" (1927b). Hernández (1931) se refiere, enigmáticamente, a "La rosa sonófora como el cine".

⁴ Al año siguiente César Alfredo Miró Quesada (1928) sigue argumentando en defensa del izquierdismo de la vanguardia: "esta vanguardia joven que se realiza en un doble aspecto de fuerza e integridad; en su doble aspecto ideológico y artístico".

⁵ Dave Bary (1965) opina que en las polémicas entre vanguardistas "dominan los motivos personales en mengua de los motivos literarios", y esto lo relaciona con que "[a]nte lo radicalmente nuevo, público culto y críticos se muestran dóciles. Aplauden lo nuevo por lo nuevo. Los poetas vanguardistas no necesitan imponer su criterio de novedad; a esta la encuentran ya hecha y aceptada. Y esta actitud de críticos y público no puede menos que animar a los poetas a exacerbar su propia tendencia a olvidar la poesía y a pensar en la historia literaria" (:26).

⁶ José Santos Chocano, máximo representante del modernismo poético peruano, tuvo un recibimiento apoteósico cuando volvió a vivir al Perú en diciembre de 1921, y luego fue coronado como poeta nacional.

⁷ Sobre esta polémica véase José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, et al., *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca Azul Editores, 1976. Como era de esperar, el cambio de ideas en torno al tema indigenista fue bastante más articulado y profundo que en el caso de la vanguardia. Para un comentario a la polémica del indigenismo, véase Lauer 1997.

⁸ Immanuel Wallerstein (1995:109) sostiene que la confrontación EEUU-URSS ha sido "contenida, formal, pero no sustantiva", y la antinomia ideológica del siglo, wilsonismo vs. leninismo se basaba en que ambos buscaban la integración de la periferia del sistema-mundo. El mecanismo de esa integración fue por igual el "desarrollo nacional", y la disputa esencial fue realmente sobre qué camino tomar hacia ese desarrollo nacional.

⁹ Quizás esta alusión sea en respuesta a un texto de Guillermo Mercado (1928:6) en que dice que la vanguardia "es la presencia en ACTO de un nuevo sistema de fuerzas todas actuantes en su rol colaborativo e impulsadas por la auténtica y genitora energía visual".

¹⁰ El exteriorismo de los años 60 (Rafael Cadenas, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Enrique Lihn o Roque Dalton) ha sido llamado también neo-vanguardia. Una diferencia central de esta corriente con el vanguardismo es que el exteriorismo se apoya mucho en el tono conversacional. Véase Robert Pring-Mill, "The Redemption of Reality Through Documentary Poetry", en: R.P.M.: *Ernesto Cardenal, Zero Hour and Other Documentary Poems*, Nueva York, New Directions Books, 1980:vii-xxi; Jorge Valdez, "Cardenal's Exteriorismo: The Ideology Underlying the Esthetic", en: *Mid-Hudson Language Studies*. Poughkeepsie, N.Y.: Marist College Press, 1987; pp. 63-70.

¹¹ Hal Foster en *The Return of the Real* (Cambridge, MA, MIT Press, 1996:51, cita a Warhol diciendo "Quiero ser una máquina".

¹² Una frase deliciosa del venezolano Rufino Blanco Fombona de 1934 dice "No olvidemos que mil Edisons no valen un Platón, y que los más altos rascacielos desaparecen -viles motas de polvo- ante el Sermón de la Montaña".

¹³ Vallejo, quizás sin saberlo, está repitiendo muy de cerca palabras de Max Weber (1864-1920) sobre el mismo tema -"especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón"- que aparecen en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, ensayo publicado en 1904-1905 (*Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Vs.XX y XXI), pero que tarda bastante en difundirse en otras lenguas. Al inglés fue traducido recién en 1930, por Talcott Parsons.

¹⁴ Recién en 1929 (*Amauta* No.20:90) Ricardo Martínez de la Torre pasa a atacar "los métodos de racionalización capitalista, taylorismo, fordismo".

¹⁵ Es interesante la coincidencia en este punto con Riva Agüero, quien en su obituario de José María Eguren se refiere con cierto retintín a "los tan multiplicados vanguardistas".



¹⁶ En sus "Apuntes biográficos" sobre su esposo, Georgette de Vallejo (1974:360-361) refuerza esta idea: "*Trilce* aparece en el momento mismo en que Chocano culmina – según sus propios términos– como el 'Walt Whitman del Sur'". Cita a Luis Alberto Sánchez diciendo que el libro fue "recibido con desconcierto por unos y con una hostilidad cerril por otros". Vallejo mismo escribió, nos recuerda, que "*Trilce* cayó en el más completo vacío".

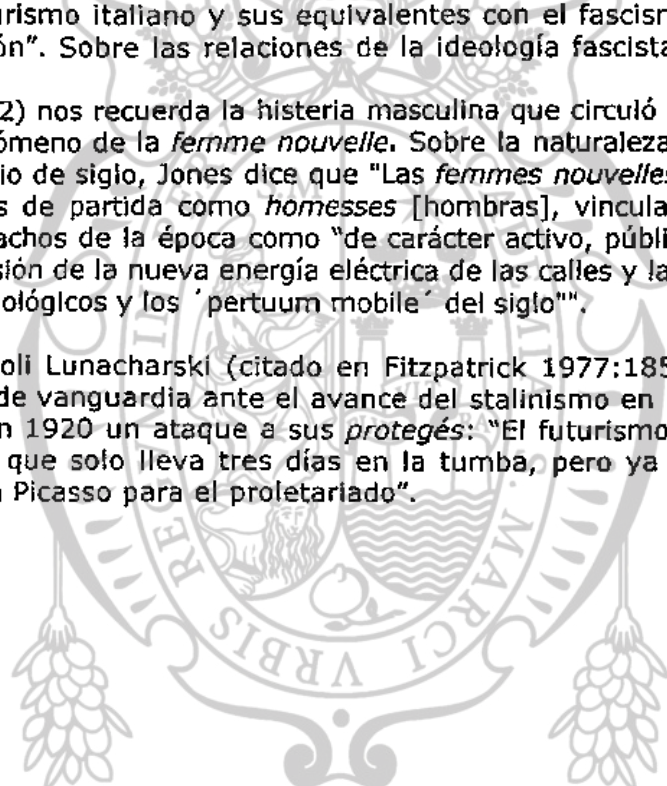
17. Es recién en 1925 que Chocano entra en un curso de colisión con los vanguardistas, al atacar al mexicano José Vasconcelos, declarado maestro de la juventud en Lima.

¹⁸ En varios lugares de América Latina el surrealismo encontró resistencias. En México hubo quienes postularon que muchas obras consideradas surrealistas no pasaban de ser "fantasía mexicana", lo que con el paso de los decenios devino en "lo real maravilloso". Estos críticos, entre los que la más celebre es Ida Rodríguez Prampolini, perciben colonialismo y expoliación en la aproximación surrealista europea a México. Vallejo (1928a) plantea que "[e]s sólo en ese momento [cuando se hace comunista] –y no antes ni después– que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social".

¹⁹ Sin embargo Perloff (1986:36) presenta algunos argumentos para sostener que "[l]a ecuación entre futurismo italiano y sus equivalentes con el fascismo que vendría luego es una simplificación". Sobre las relaciones de la ideología fascista italiana con el arte, véase Silva 1973.

20. Jones (1998:152) nos recuerda la histeria masculina que circuló por Europa en torno a la aparición del fenómeno de la *femme nouvelle*. Sobre la naturaleza de las resistencias al feminismo de cambio de siglo, Jones dice que "Las *femmes nouvelles* del decenio de 1890 eran estigmatizadas de partida como *homesses* [hombras], vinculadas a la tecnología y descritas por los machos de la época como "de carácter activo, público, móvil, y agitado... asociado con la tensión de la nueva energía eléctrica de las calles y las 'chispas flamantes' de los inventos tecnológicos y los 'pertuum mobile' del siglo".

²¹ Ni siquiera Anatoli Lunacharski (citado en Fitzpatrick 1977:185), reputado defensor de las actividades de vanguardia ante el avance del stalinismo en la Unión Soviética, se privó de lanzarle en 1920 un ataque a sus *protegés*: "El futurismo ha muerto. Ya huele mal. Convengo en que solo lleva tres días en la tumba, pero ya huele mal y no hace falta buscar ningún Picasso para el proletariado".





CONCLUSIONES

1. *Las máquinas son claves en la vanguardia peruana.* Las máquinas, con la tecnología que las sustenta y las rodea, fueron una preocupación central en la poesía vanguardista local, y acaso la más vistosa de las puertas de entrada de la literatura peruana al s.XX. En cambio Francisco Mostajo (1928) le reprocha a la poesía vanguardista peruana "la deliberada prescindencia del divino tema: la mujer amada". Esto es formalmente cierto, aunque en el reproche de Mostajo tal vez hay una incapacidad de ver cómo la máquina también en el Perú medió la aproximación de los vanguardistas a las mujeres, que ella fue un nuevo tipo de aproximación, menos romántica pero más erótica. Ningún otro tema específico tuvo una presencia tan intensa y tan frecuente en el vanguardismo como la novedad técnica, al grado que prácticamente no hay poemario de la corriente que no la toque de manera directa.

2. *Los poetas vanguardistas mantuvieron relaciones personales diferenciadas con la novedad.* Si bien cada poeta le imprimió al tema de la máquina y la técnica una intensidad y un sesgo personales, es posible advertir elementos de un tratamiento común. Podría decirse que en el plano temático la referencia a novedades como los automóviles, los aeroplanos, la electricidad, los rayos-x, los motores o el cinematógrafo es lo que produce la atmósfera característica de la vanguardia. En todos los poetas se percibe un



interés, una aprobación, un deseo de establecer un vínculo profundo y una convicción literaria acerca de la pertinencia de tocar el tema. Expresión de esta última seguridad fue el humor con que manejaron los vanguardistas una realidad que hubiera podido llevarlos por varios otros caminos.

3. *La relación máquinas-vanguardia es sintomática del proceso de modernización local.* A pesar de la abundancia de menciones, de la pasión en el tratamiento y de la frescura de las aproximaciones, estos poetas geográfica y/o psicológicamente ubicados en la periferia del sistema literario mundial no tuvieron nada particularmente novedoso que decir sobre el tema en el terreno extra-literario. Nada que no fuera su propio deslumbramiento. Por ello las máquinas y la tecnología de punta que aparecen en los textos dicen más sobre el grupo de poetas vanguardistas que al revés. Lo más saltante en ellos es *el deseo de referirse al tema*, en el sentido de un *deseo de ser vanguardistas* como condición previa a la producción de poesía vanguardista, esto entendible a su vez como el deseo de no ser ninguna otra cosa. Este deseo por lo general lo sacian con gran vehemencia colocando, pensamos que inadvertidamente, en las máquinas cantadas sus propias obsesiones.

4. *La intención vanguardista local fue mirar a las máquinas por fuera.* Si hubiera que compararla, la fantasía colectiva resultante en la poesía vanguardista peruana, y su influencia más fuerte en el campo de las ideas, está más próxima a los valores de la poesía futurista italiana (fuerza, velocidad, liberación) que a la del futurismo ruso (organización, funcionalidad, elaboración a partir del lenguaje de la ingeniería). Pontus K.G. Hulten (1968:11) dice que en general "la visión futurista [de las máquinas] fue bastante superficial". Los peruanos no fueron excepción. De los impresionistas heredaron la tendencia a mirar sobre todo la apariencia de las cosas. "Eran los metales pulidos", dice Hulten, "de los futuristas, los colores brillantes y el ruido de las máquinas lo que admiraban, y la embriagante sensación de velocidad y poder lo que disfrutaban". Las máquinas se miran desde afuera; tanto desde afuera que muchas veces se miran las palabras que hablan de las máquinas en lugar de las máquinas mismas. En la medida que las palabras mismas son



también a su manera máquinas, esto multiplica los extranjerismos (que solamente, casi por definición, puede verse de afuera), y produce una resaca modernista (cuyo impresionismo lingüístico también es externo, cuando no superficial, en ambos sentidos). Pero en el caso peruano este tipo de comentario debe ser llevado aun más lejos: a menudo nuestros vanguardistas dejaron de percibir la imagen misma y se contentaron con tomar la versión escrita de las máquinas presentada por otros poetas; en otros casos es obvio que lo que se toma es más la palabra que su referente, y que se está buscando sobre todo resonancias culturales. Es decir, la vanguardia coincide con lo moderno, pero no se articula a él.

5. *La vanguardia representa un corte en la forma y en el estilo de la poesía contemporánea.* En lo formal las influencias más fuertes en el vanguardismo local fueron el lirismo francés y el ultraísmo español. Si bien es cierto que José María Eguren precede, su influencia palidece al lado de la de las corrientes internacionales. Los principales rasgos de estilo aquí fueron el deseo de establecer coincidencias entre elementos disímiles, el establecimiento de un tono espontáneo, un cultivo de la estridencia. Sin embargo a pesar de las novedades, un número no deleznable de poemarios de esta corriente evidencia la clara resaca modernista a que nos hemos referido.

6. *La poesía vanguardista fue una praxis con sentido del espíritu de la época pero sin teoría real.* La fantasía social de la poesía vanguardista consistió en el establecimiento de una regla de juego cultural que ubica a las máquinas simultáneamente en la distancia internacional y en la escena local. Esta ubicuidad es la que permite un discurso ambivalente, que se mueve –a veces en un mismo poema- entre la celebración del estilo de vida de la burguesía cosmopolita y la denuncia de los efectos negativos del capitalismo industrial en el proletariado. El balance final fue, casi sin excepción, una desconexión entre los panoramas modernos sugeridos por esta poesía y el paisaje social del país de ese momento. Lo cual equivale a una incapacidad de percibir lo que Lewis Mumford (1966) ha llamado una “megamáquina



invisible”, compuesta íntegramente de partes humanas, y que es también una metáfora de la sociedad autoritaria.

7. *La vanguardia funda una nueva geografía cultural.* La máquina metaforizada en la poesía movilizó temas centrales en la relación entre el ambivalente espacio modernidad/modernización y el Perú del segundo y tercer decenio del siglo: a. transmitió un sentido distinto y jubiloso, y a la vez conflictivo y peligroso, de la novedad; b. relativizó la noción de territorialidad en la literatura, en oposición a los desarrollos nativistas; c. Abrió la posibilidad de negociaciones culturales entre la búsqueda de la actualidad y los géneros tradicionales.

8. Por estos tres motivos es necesaria una evaluación general de la vanguardia, que ha estado subsumida, en verdad perdida, en la serie cronológica crítica del siglo XX (esta tesis no llega a ser esa evaluación, sino apenas una cala parcial). El problema hasta aquí ha sido que esa evaluación supone desagregar obras individuales en etapas contradictorias, aceptar que heterodoxias e impurezas pueden ser predominantes en algunas corrientes literarias, y volver al tablero del trabajo filológico básico. Tres tareas que hasta aquí han tendido a complicar los estudios literarios en un medio académico local con pocos recursos para la literatura.

9. En el balance final la poesía vanguardista fue más criticada que elogiada por el medio literario de su momento. No apareció en un momento propicio para una nueva fundación, ni con el tipo de apoyo ideológico más o menos unánime de que gozó el indigenismo-2 desde 1919 hasta 1940. Sin embargo el tratamiento vanguardista de la novedad internacional ha sido la influencia mas importante en la poesía que vino luego de la reacción hispanista y purista de los años 30 a 60.

10. *La presencia de la máquina expresa necesidades personales de los poetas vanguardistas.* La vanguardia concibió un nuevo espacio de desarrollo para la poesía peruana, una zona en la cual la experiencia es la constructora de su propia negación, donde la novedad niega la realidad establecida. Esto es fantasía. Sobre esta opción poética ellos no dieron explicaciones ni pidieron disculpas, quizás porque la formación ideológica de la belle époque no exigía



consistencia con lo local sino solo inventiva, o entendía que lo segundo era condición de lo primero, como fue el caso de Abraham Valdelomar. Viene a colación la frase de Walter Benjamin “Radicales siempre, consecuentes jamás”. En el fondo los vanguardistas poéticos en el Perú no tenían con qué ser consecuentes.





VII. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

NOTA: hemos abreviado la cita de las siguientes revistas:
Amauta: AM; Revista de Crítica Literaria Latinoamericana: RCLL;
Hueso húmero: HH; Boletín Titikaka: BT.

- ABRIL, Xavier
- 1927 "Keswa", en AM, Lima, n. 10:44
 - 1929 "Radiografía de Chaplin", AM, Lima, No.20:73- 76.
 - 1929^a "Estética del sentido en la crítica nueva", AM, No.24:49-52.
 - 1930 *Hollywood (relatos contemporáneos)*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 200pp.
 - 1930^a "Difícil trabajo", AM, No.28:27-30. [Es la segunda parte de Abril 1929]
 - 1971 "El autómata", Creación & crítica, Lima, No.9- 10 [escrito en 1929; un fragmento apareció en Bolívar, Madrid, No.13, 1930]
- ADAM, Auguste Villiers de L'Isle
- 1886 *L' Eve Future*, París. Segunda edición París 1922.
- ADÁN, MARTÍN
- 1928 *La casa de cartón*, Lima, Talleres de Impresiones y Encuadernación Perú, 113 pp.
 - 1928^a "Itinerario de primavera", en: Adán 1980.
 - 1980 *Obra poética*, Lima, Edubanco, 500 pp. [El poema citado apareció originalmente en AM, Lima, No. 13, en 1928]
- ADOLPH, José Bernardo
- 1984 *Mañana las ratas*, Lima, Mosca Azul-Cedep,
- AGUIRRE MORALES, Augusto
- 1916 "Literatos jóvenes de Arequipa", Colónida, Lima, N°.2:17-19.
- ALCIBIADES, Mirla
- 1982 "José Carlos Mariátegui, Amauta y la vanguardia literaria", RCLL, 1982, N°15:123.
- APOLLONIO, Umbro



- 1973 *Futurist Manifestos*, Londres, Thames and Hudson, 232pp.
- ARDIZZONE, María Luisa
1996 "Introduction" a Pound 1996:1-53.
- ARMAZA, Emilio
1928 "La diagonal del hijo", Chirapu, Arequipa, N°2:7.
- ARONSON, Marc
1998 *Art Attack. A Short Cultural History of the Avant-Garde*, NY, Clarion Books, 192pp.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin
1995 *Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 526pp.
- AYALA, José Luis
1998 *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión romántica a la utopía social*, Lima, Editorial Horizonte, 476pp.
- BALAKIAN, Anna
1959 *Surrealism: The Road to the Absolute*, Nueva York, The Noonday Press, 210pp.
- BALLON AGUIRRE, Enrique
1974 *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*, Lima, INC, 214.
- BARRET, William
1979 *The Illusion of Technique*, NY, Anchor/Doubleday, 392pp.
- BARY, David
1965 "En torno a las polémicas de vanguardia", en: VVAA 1965:23-29.
- BASADRE, Jorge
1927 "La estética de la superstición", Jarana, Lima, oct., No.1:2.
1927a "El poema de los cinco sentidos", Jarana, Lima, No.1:17 [prólogo al libro del mismo nombre de Carlos Alberto Gonzáles].
1928 *Equivocaciones, ensayos sobre literatura penúltima*, Lima, Casa Editora La Opinión Nacional, 56 pp.
1963 *Historia de la República del Perú*, Lima, Ediciones Historia, diez volúmenes.
- BAQUERIZO, Manuel Jesús
1994 "La poesía de Junín: vanguardismo y modernidad", HH, Lima, No.30:49-65.
- BAUDRILLARD, Jean
1982 *Para una economía política del signo*, México, S.XXI.
1994 *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press [el original francés es de 1981].
- BAZAN, Armando
1928 "metró", AM, Lima, No.18:38.



- BEAUNE, Jean-Claude
1985 "L'homme machinal et la machine humaine. Perspectives sur l'automate", *Les études philosophiques*, Paris, 1985:33-44.
- BECQ, Annie
1982 "La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique", *Revue des sciences humaines*, Paris, Vol.LVIII, No.186-187, abr-oct:269-278.
- BELLUZO, Ana María de Moraes (ed.)
1990 *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Sao Paulo, Memorial-Unesp, 320pp.
- BENJAMIN, Walter
1935 *Paris, capital del siglo XIX*, publicado en 1971 por Editorial Era, México.
1936 "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, V:40-66.
- BENTON, Tim
1990 "Dreams of Machines: Futurism and l'Esprit Nouveau", *Journal of Design History*, Oxford, Vol.3, No.1:19-34.
- BERMAN, Marshall
1988 *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, S.XXI, 386pp.
- BERNSTEIN, Charles
1995 Reseña de Drucker 1994, *Modernism/Modernity*, Baltimore 2.3:173-175.
- BLUM, Cinzia Sartini
1995 "Transformations in the Futurist Technological Mythopoeia", *Philological Quarterly*, v.72, No.1:77.
- BOCCIONI, Humberto, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini,
1910 "Manifiesto técnico de los pintores futuristas", *Poesía*, Milán.
1910^a "Manifiesto técnico de la pintura futurista", *Poesía*, Milán.
- BOHM, Willard
1986 *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*, Cambridge, Cambridge University Press, 228pp.
1993 *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*, Londres-Toronto, Associated University Presses, 270pp.
- BOLAÑOS, Federico
1922 *Atalaya*, Lima, Imprenta Berrio, 170pp.
1927 "Candilejas", *BT*, No.8.
1928 "Inventario de vanguardia", *La Revista Semanal*, Lima, Año 2, No.53:38, agosto; No.55:42-43, agosto.
- BUENO, Raúl
1998 "La máquina como metáfora de la modernización en la vanguardia latinoamericana", *RCLL*, año XXIV,



No.48:25-37.

- BÜRGER, Peter
1996 *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 136pp.
- BUSTAMANTE Y BALLIVIAN, Enrique
1927 *Antipoemas*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 76pp.
1927a *Odas vulgares*, Montevideo, La Cruz del Sur, 71pp.
1930 *Junín*, Lima, edición del autor, 76pp.
- CALINESCU, Matei
1975 "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: The Culture of Crisis", *Clio*, IV, No.3:317-340.
- CASTAÑEDA, Esther
1989 *El vanguardismo literario en el Perú (Estudio y selección de la revista Flechas, 1924)*, Lima, Amary Editores, 157pp.
- CENDRARS, Blaise
1947 *Du monde entier au coeur du monde*, Denoel, 207pp.
1976 *Complete Postcards from the Americas*, University of California Press, Berkeley, 260pp.
1989 "Si j'étais Charlot (1929)", *Revue des sciences humaines*, Paris, Vol.LXXXII, No.216, oct-dic:183-203.
- CERTEAU, Michel de
1986 *Heterologies. Discourse of the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 276pp.
- CHABES, Mario
1926 *Coca*, Buenos Aires, Talleres Gráficos El Inca.
- CHAVEZ ALIAGA, Nazario
1927 *Huerto de lilas. Poemas*, Cajamarca, Tipografía y encuadernación El Perú, 94pp.
- CHEFDOR, Monique
1976 "Introduction" a Cendrars, 1976:3-43.
- CHOCANO, José Santos
1987 *Obras escogidas*, Lima, Occidental Petroleum 620pp.
- CHURATA, Gamaniel
1927 "Septenario", *BT*, Puno, No.10, mayo.
- COLLAZOS, Oscar (comp.)
1970 *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 360pp.
- CORNEJO POLAR, Jorge
1991 "Vallejo y la vanguardia, una relación problemática", *Apuntes*, Lima, No.28. Reproducido en *Estudios de literatura peruana*, Lima, Banco Central de Reserva-Universidad de Lima, 1998, 340pp.
- COSSIO, José Gabriel
1926 "Estética andina", *BT*, No.5.
- CUETO, Marcos
1989 *Excelencia científica en la periferia. Actividades*



*científicas e investigación biomédica en el Perú
1890-1950, Grade-Concytec, 230pp.*

- DARIO, Rubén
1977 *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 570pp.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari
1973 *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*,
Barcelona, Barral Editores, 422pp.
- DELGADO, Washington
1971 "Xavier Abril", *Creación y crítica*, Lima, No.9- 10.
- DELMAR, Serafín [Reynaldo Bolaños]
1926 *El derecho de matar*, La Paz, Imp. Continental, s/f
[la mitad de los poemas son de Magda Portal]
1927 *Radiogramas del Pacífico*, Lima, Editorial Minerva,
94pp.
1929 *El hombre de estos años*, México, Ediciones Apra,
56pp.
- DUCRO, Oswald y Tzvetan Todorov
1972 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del
lenguaje*, México, Siglo XXI, 421pp.
- DRUCKER, Johanna
1994 *The Visible Word: Experimental Typography and
Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of
Chicago Press, 298pp.
- EAGLETON, Terry
1990 *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford y Cambridge,
MA, Basil Blackwell, 426pp.
- ECKSTEINS, Modris
1989 *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the
Modern Age*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 398pp.
- EDELMAN, Gerald M.
1992 *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the
Mind*, Nueva York, Basic Books, 280pp.
- ESCOBAR, Alberto
1965 *Antología de la poesía peruana contemporánea*, Lima,
Ediciones Nuevo Mundo, 219pp.
- ESPINOZA, Carlos
1927 "Conceptos de vanguardia", *Mundial*, Lima,
No.381, sep 30.
- EGUREN, José María
1974 *Obras completas*, Lima, Mosca Azul Editores, 560pp.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto
1970 "La poesía vanguardista en Cuba", en: *Collazos*,
1970: 311-326.
- FITZPATRICK, Sheila
1977 *Lunacharski y la organización soviética de la
educación y de las artes (1917-1921)*, México,
s.XXI, 400pp.
- FLAKER, Aleksandar
1984 "Sobre el concepto de vanguardia", *Criterios*, La
Habana, Nos.5-12:189-197.
- FLORES GALINDO, Alberto
1994 *Obras completas, Vol.II [Apogeo y crisis de la
república aristocrática, publicado en 1980]*, Lima,



- Sur-Fundación Andina, 642pp.
- FORSTER, Merlin
1975 *Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, [el ensayo de Forster sobre "Latin American 'vanguardismo' chronology and terminology":13-50].
- FRANK, Waldo
1929 "Retrato de Charlie Chaplin", AM, Lima, No.26:29-37.
- FUENTE, Nicanor de la
1929 "Los poemas rurales", AM, Lima, No.28:48.
1938 *Las barajas y los dados del alba*, Chiclayo, Carmona editor, 102pp. [poemas escritos de 1924 a 1928]
- GARCIA CANCLINI, Néstor
1979 *La producción simbólica - teoría y método en sociología del arte*, México, S XXI.
- GARCILASO de la Vega
1991 *Los comentarios reales*, Lima, FCE, dos vols., 878pp.
- GONZALES PRADA, Alfredo
1916 "La hora de la sangre", Colónida, I.
- GREENBERG, Clement
1991 *Art and Culture*, Boston, Beacon Press [el artículo citado es "Avant-Garde and Kitsch", de 1939].
- GRUNFELD, Mihai
1995 *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Hiperión, 560pp.
- GUILLEN, Alberto
1930 *Breve antología peruana*, Santiago, Nascimento, 127pp.
- GUNTHER, Juan y Guillermo Lohmann Villena
1992 *Lima*, Madrid, Editorial Mapfre, 340pp.
- HAGELSTEIN, Virginia
1992 "Loáis Lozowick: An American's Assimilation of Russian Avant-Garde Art in the 1920s", en: Harrison, 1992:243-274.
- HARRISON ROMAN, Gail y Virginia Hagelstein Marquardt (eds.)
1992 *The Avant-Garde Frontier. Russia Meets the West, 1910-1930*, Gainesville, University Press of Florida.
- HARVEY, David
1989 *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 378pp.
- HEIDEGGER, Martin
1968 *What is called thinking?*, Harper & Row, NY, 252pp. [original alemán es de 1954]
- HENDERSON, Linda Dalrymple
1983 *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press



- [reseñado brillantemente, dice Steinberg 1986. por Arthur C. Danto en *The Print Collector's Newsletter*, 16 (mayo-junio 1985:64-66]
- 1998 *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, Princeton University Press, 374pp.
- HERNANDEZ, José Alfredo
1931 *Tren*, Lima. Reproducido en *HH* No.34, 1999
- HEISENBERG, Werner
1973 *Schritte über Grenzen*. [Across the Frontiers, NY, Harper & Row, 1974]
- HIDALGO, Alberto
1916 *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, Arequipa.
1917 *Panoplia Lírica*, Lima, Imprenta Víctor Fajardo.
1918 *Las voces de colores*, Arequipa.
1923 *Química del espíritu*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 112pp.
1925 *Simplismo. Poemas inventados*, Buenos Aires, Editorial El Inca, 128 pp.
1926 "ubicación de lenin (poema de varios lados)", *AM*, No.1:12
- HINOSTROZA, Rodolfo
1981 "Silencio: Mallarmé", *HH*, Lima, No.8:95-107.
- HODIN, J.P.
1972 *Modern Art and the Modern Mind*, Cleveland, The Press of the Western Reserve University.
- HOWE, Irving (ed.)
1967 *Literary Modernism*, Nueva York, Fawcett, 318pp.
- HUACO, Víctor M.
1928 "Cromos andinos", *BT*, No.24.
- HUANKA, Amador
1926 "Película", *Trampolín*, Lima.
- HULTEN, K.G. Pontus
1968 *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Catálogo de la muestra del mismo nombre, The Museum of Modern Art, Nueva York.
- HUSTON, Lorne
1992 "The Theory of the Avant-garde: An Historical Critique", *Canadian Revue of Sociology and Anthropology*, Toronto, Vol.XXIX, No.1, feb:72-86.
- JACKSON, K, David
1998 *A vanguardia literaria no Brasil: bibliografia e antología crítica*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana [Vol.I de la serie de Bibliografías críticas de las vanguardias literarias en el mundo ibérico, que constará de nueve].
- JANECEK, Gerald
1984 *The Look of Russian Literature: Avant Garde Visual Experiments 1900-1930*, New Jersey, Princeton University Press, 310pp.
- JARRELL, Randall
1967 "The End of the Line", *The Nation*, Washington



Vol.CLIV, 1942, en: Howe 1967:

- JAKOBSON, Roman
1957 *Shifters, Verbal Categories and the Russian Language*, Russian Language Project, Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University [recogido en sus *Ensayos de lingüística general*].
- 1969 *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Les Editions de Minuit, 190pp.
- 1981 *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica, 190pp. [original de 1980]
- 1988 *El marco del lenguaje*, México, FCE, 130pp.[original de 1980]
- JITRIK, Noe
1982 "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano", *RCLL*, Lima, N.15:13-24
- JONES, Caroline A.
1998 "The Sex of the Machine: Mechanomorphic Art, New Women, and Francis Picabia's Neurasthenic Cure", en: Jones y Galison, 1998:145-180.
1998^a y Peter Galison (eds.) *Picturing Science Producing Art*, Nueva York, Routledge, 224pp.
- JRADE, Cathy L.
1998 *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas Press, 194pp.
- KACHRU, Braj B.
1995 "The Alchemy of English", en: Ashcroft et al. 1995:291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986]
- KAHN, Douglas y Gregory Whitehead (eds.)
1992 *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*
- KERN, Stephen
1983 *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 372pp.
- KHUDATOV, S.
1913 "Literatura, khudozhestvennaya kritika, disputy i doklady", *Osliny khvost i mishen*, Moscú, Myunster, :126-151.
- KISHIMOTO, Jorge (antólogo)
1993 "Narrativa peruana de vanguardia", *Documentos de literatura*, Lima, No.2/3:9-230.
- LAKOFF, George y Mark Johnson
1999 *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, NY, Basic Books, 624pp.
- LANDOWSKI, Eric
1993 *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*,



México, FCE.

- LAUER, Mirko
1976 *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 214pp.
1982 *Crítica de la artesanía, plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, Desco, 176pp. Existe una edición brasileña: Sao Paulo, Nobel, 1983.
1984 "Notas sobre ideología y tecnología", *El factor ideológico en la ciencia y la tecnología*, Lima, Asociación Cultural Peruano Alemana, 272pp.
1989 *El sitio de la literatura, escritores y política en el s. XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 138pp.
1990 "Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927", en: Belluzo 1990:45-66.
1991 "Lo yanqui, revés de lo latino", *Debate*, Lima, No.67:41-46.
1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, Sur-CBC, Lima-Cusco, 126pp.
- LE BRETON, David
1995 *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión. [edición original en Presses Universitaires de France, 1990]
- LLORENS, José Antonio
1987 "De la guardia vieja a la generación de Pinglo: Música criolla y cambio social en Lima 1900-1904", en: Miller 1987.
- LOPEZ LENCI, Yazmín
1999 *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años 20*, Lima, Editorial Horizonte, 180pp.
- LORA, Juan José
1921 "El dadaísmo. Sus representantes en el Perú", *La Crónica*, Lima, junio 20.
1925 *Diánidas. Poemas*, Lima, Imprenta Rivas, XXXVIIpp.
1927 "Eucaliptos", AA, 6:13.
1927^a "Puerta sinfónica", AA, 6:13.
1927^b "Se fue Isadora Duncan", *Jarana*, Lima, oct, No.1:3.
1930 "Cabaretrin", en: Guillén 1930:105-106.
- LOTMAN, Yuri
1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 288pp.
- LOZADA, Alejandro
1976 *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en hispanoamérica y Perú*, Lima, UNMSM, 289pp.
- MAO, Douglas
1998 *Solid Objects. Modernism and the Test of Production*, Princeton, Princeton University Press, 308pp.
- MAR, María del



- 1926 "Estética andina", BT, Lima, No.5:1
- MARIATEGUI, José Carlos
- 1926 "Arte, revolución y decadencia", en: Mariátegui 1989:285-289.
- 1928 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Editorial Minerva, 264 pp.
- 1928a "Defensa del disparate puro", AM, Lima, No.13:11
- 1928b "Ubicación de Hidalgo", AM, Lima, No.18:41.
- 1928c "El anti-soneto", AM, Lima, No.17:76.
- 1989 Invitación a la vida heroica, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 450 pp.
- MARINETTI, F. Tomasso
- 1909 "Manifiesto fundacional del futurismo", Le Figaro, Paris, feb. 20, 1909.
- 1912-13 "Manifiesto técnico de la literatura futurista Imaginación inalámbrica - Palabras en libertad Destrucción de la sintaxis", Florencia, Lacerba.
- 1915 "La guerra, la única higiene", manifiesto.
- MARTINEZ DE LA TORRE, Ricardo
- 1948 Apuntes para una interpretación marxista de historia social en el Perú, Lima, Tres volúmenes.
- MARTINS, Wilson
- 1970 "El vanguardismo brasileño", en: Collazos 1970: 259-278.
- MARX, Carlos
- 1973 Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy, Londres, Penguin, 904pp.
- MARX, Leo
- 1980 "American Literary Culture and the Fatalistic View of Technology", Alternative Futures. The Journal of Utopian Studies, Michigan, Vol.3, N°2:45-70.
- MCLUHAN, Marshall
- 1969 Understanding Media, Londres, Sphere Books, 382pp.
- MENESES, Rómulo
- 1928 "Ismos, partos y disciplinas", Chirapu, Arequipa, N°2:2-3.
- MERCADO, Guillermo
- 1927 "Con motivo del libro Radiogramas del Pacífico de Serafín del Mar", AM, N°9:41.
- 1928 "Nuestro vanguardismo", Chirapu, Arequipa, N°5:6-7.
- METTRIE, Julien La
- 1747-8 L'homme machine
- MILLER, Judith
- 1991 "El estilo es el hombre mismo", en: Ragland-Sullivan 1991:143-151.
- MILLER, Laura et al.
- 1987 Lima obrera 1900-1930, tomo II, Lima, Ediciones El



- Virrey, 286pp.
- MIRO QUESADA, César Alfredo
1928 "Segundo aviso", Arequipa, Chirapu, N°7:2-3.
1929 *Cantos del arado y de las hélices*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, s/n.
1939 [como César Miró] *Hollywood. La ciudad imaginaria*, Los Angeles, Imprenta de la revista México, 209pp.
- MCNGUIO, Luis
1954 *La poesía postmodernista del Perú*, México, FCE, 252pp.
- MONTAIGNE, Michel de
1965 *The Complete Essays of Montaigne*, Stanford, Stanford University Press, 884pp. [traducción de Donald M. Frame]
- MONTALBETTI, Mario (mod.)
1981 *Literatura y sociedad en el Perú. I, cuestionamiento de la crítica*, Lima, Hueso número ediciones, 92pp.
- MORETTI, Franco
1987 "El momento de la verdad", *HH*, Lima, N°22. Traducción de "The Moment of Truth", *New Left Review*, Londres, N°159, 1986.
- MORO, César
1990 Catálogo de: "Retrospectiva de la obra plástica", Galerie L'Imaginaire, Lima, 30pp.
- MOSTAJO, Francisco
1928 "Opinión suelta", *Chirapu*, Arequipa, N°3:1.
- MUDARRA, Américo
1989 *Ande: una propuesta interpretativa*, Lima, Tesis de Bachiller, UNMSM, 70pp.
- MULLER-BERGH, Klaus
1982 "El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, N°s. 118-119:149-176.
- MUMFORD, Lewis
1966 *The Myth of the Machine*
- NUÑEZ, Estuardo
1938 *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Ediciones Antena, 144pp.
- NUÑEZ GORRITI, Violeta
1990 *Pitas y alambre. La época de oro del cine peruano 1936-1950*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 278pp.
- O'HARA, Edgar
1987 "Alberto Hidalgo, hijo del arretrato", *RCLL*, Lima, N.26:97-114.
- OSORIO, Nelson
1982 "Sobre la recepción del futurismo en América Latina", *RCLL*, Lima, N°15:25-38.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos
1927 *Cinco metros de poemas*. [La que circula aun es la de Ediciones Copé, Lima, de los años 80, edición



- facsimilar de la primera].
- 1929 "poema surrealista del elefante y del canto", AA, N°20:53.
- 1998 "Los barcos dentro de la tarde" [inconcluso], en: Ayala 1998:364.
- ORREGO, Antenor
- 1926 "Palabras prologales" a Spelucín 1926
- 1928 "La obra poética de Nicanor de La Fuente" [se ha impreso LaPuente], AA, N°15:5-7. Aparece como prologo de Fuente 1938.
- ORVELL, Miles
- 1997 "The Artist Looks at the Machine: Whitman, Sheeler and American Modernism", Node 9:1 (versión ampliada y modificada para internet de "Inspired by Science and the Modern: Precisionism and American Culture", en *Precisionism in America 1915-1941: Reordering Reality*, Montclair.
- PALMA, Clemente
- 1916 "Notas de arte y letras", *Variedades*, Lima, N°454:1499-1500, nov. 11.
- PANKOV, Vladimir
- 1996 "How the Future Didn't Happen", *History Today*, Londres, vol.46, N°11:51-56.
- PARRA DEL RIEGO, Juan
- 1943 *Poesía*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguay, 200 pp. [Incorpora Himnos del cielo y de los ferrocarriles, 1925, y Blanca Luz, 1925]
- PAVLETICH, Esteban
- 1927 "Hacia nuestra propia estética", I, II y III, BT, Puno, Nos. 14, 15 y 16.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique
- 1928 "Cinema de los sentidos puros", AM, N°17:69. Este poema no aparece en Peña Barrenechea 1931
- 1931 *Cinema de los sentidos puros*, Lima, Editorial F.E. Hidalgo.
- PERALTA, Alejandro
- 1926 *Ande*, Puno, Editorial Titikaka, 40 pp.
- 1926a "Glosario de arte nuevo", BT, Puno, noviembre, N°4:3.
- 1928 "Poema", *Chirapu*, Arequipa, N°2:2, [reproducido casi simultáneamente en AM N°13:30]
- PEREZ REINOSO, Ramiro
- 1927 "Palabras acerca de la nueva poesía", *Mundial*, Lima, Año VII, No.345:52-53.
- PERLOFF, Marjorie
- 1986 *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 290pp.
- PERROT, Maryvonne
- 1985 "Le futurisme et la machine", *Les études philosophiques*, París, 1985:17-32.
- PETROVICK, Julián
- 1929 *Naípe adverso*, Santiago de Chile, Ediciones Ande,



- 88pp.
- POGGI, Christine
1997 "Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body", *Modernism/modernity*, Boston, vol. 4, N°3:19-41.
- POGGIOLI, Renato
1968 *The Theory of the Avant Garde*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- PÖPPEL, Hubert
1999 *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*, Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 226pp.
- PORTAL, Magda
1923 *Anima absorta*, Lima.
1925 "Serafín Delmar, el poeta de los espejos alucinados", *Hélice*, Huancayo, No.7:10-11.
1926 *El derecho de matar*, La Paz, Imp. Continental, s/f [la mitad de los poemas son de Serafín Delmar]
1929 *Una esperanza y el mar (varios poemas a la misma distancia)*, Lima, Editorial Minerva, 92pp.
1927^a "Andamios de vida", *AA*, No.5:12.
- POUND, Ezra
1954 *Literary Essays of Ezra Pound*, T.S.Eliot ed., Londres, Faber, 464pp.
1996 *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, Durham & Londres, Duke University Press. Selección e introducción de María Luisa Ardizzone.
- PRADO, Julio del
1927 "Cigarrillo", *Jarana*, Lima, oct, No.1:10.
- PRAZ, Mario
1979 *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 262pp.
- QUIJANO, Aníbal
1988 *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, Sociedad y política ediciones, 70pp.
- QUIJANO, Rodrigo
19xx "Modernistas sin modernidad", tesis etc..
19xx "Modernistas sin modernidad", *Socialismo y participación*, Lima, N°69.
- RAGLAND-SULLIVAN, Elie y Mark Bracher (eds.)
1991 *Lacan and the Subject of Language*, Nueva York-Londres, Routledge, 228pp.
- REBAZA ACOSTA, Alfredo
1928 "Frente al vanguardismo artístico", *Variedades*, Lima, enero, Año 24, No.1038.
- ROBERTSON, George, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis y Tim Putnam (eds.)
1996 *FutureNatural. Nature, Science, Culture*, Londres y NY, Routledge, 310pp.
- RODRIGO, Luis de
1930 "A toda velocidad", *AA*, No.7:28.
1927 "Parto", *BT*, No.14.



- RODRIGUEZ, César Atahualpa
1928 "Solo de clarinete en homenaje del homúnculo
izquierdista", *Chirapu*, Arequipa, N°3:4.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida
1977 *Dadá. Documentos*. México, UNAM-IIE, 324pp.
- ROSENTHAL, Jack
1998 "The Fossils of Techno-Terminology", *International
Herald Tribune*, París, sep 21:11.
- ROWE, William y Vivian Schelling
1991 *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin
America*, Londres, Verso, 243pp.
- SALAZAR BONDY, Augusto
1965 *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*,
Francisco Moncloa Editores, Lima, dos volúmenes.
- SANCHEZ, Luis Alberto
1928 "Prólogo" a *La casa de cartón*, en: Adán, 1928: I-
IX.
- SANGUINETI, Edoardo
1969 *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas,
Monte Avila, 146pp.
- SCHWARZ, Roberto
1981 *Ao vencedor as batatas. Forma literaria e
processo social nos inícios do romance
brasileiro*, São Paulo, Livraria duas cidades,
170pp.
- SCHWARTZ, Jorge
1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos
programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra,
700pp.
- SILVA, Umberto
1973 *Ideologia e arte del fascismo*, Milán, Gabriele
Mazzotta Editore, 158pp.
- SILVA SANTISTEBAN, José
1859 *Breves reflexiones sobre los sucesos ocurridos en
Lima y Callao con motivo de la importación de
artefactos*, Lima, Imprenta calle de Jesús
Nazareno, 66pp.
- SMITZ-EMANS, Mónica
1997 "Die Poesie der Maschinen. Literarische
Darstellungen von Automaten und Kunstmenschen in
Zeichen ästhetischer Autoreflexion",
Neohelicon, Budapest, Vol.24, N°2:237-257.
- SPELUCÍN, Alcides
1926 *El libro de la nave dorada*, Trujillo,
Editorial El Norte, 226pp.
- SPENDER, Stephen
1967 "The Modern as a Vision of the Whole",
Literary Modernism, Irwing Howe (ed.),
Fawcett, Greenwich, Conn, pp.50-58.
- SPITZER, Leo
1961 *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos,
306pp.
- STEINBERG, Leo



- 1986 "Art and Science: Do they Need to be Yoked?",
Daedalus, Cambridge MA, Vol 115, N°3:1-16.
- SZEEMANN, Harald
1975 "The Bachelor Machines", *Catalogue of the
exhibition Le macchine celibi/The Bachelor
Machines*, Nueva York, Rizzoli.
- TAMAYO HERRERA, José
1980 *Historia del indigenismo cuzqueño siglos XVI- XX*,
Lima, INC, 396pp.
- TAMAYO VARGAS, Augusto
1954 *La literatura peruana*, Lima, Librería e Imprenta
Domingo Miranda, dos volúmenes [existe una nueva
edición de la librería Studium].
- THORP, Rosemary y Geoffrey Bertram
1985 *Perú: 1890-1977. Crecimiento y políticas en una
economía abierta*, Lima, Mosca Azul Editores,
566pp.
- TORRE, Guillermo de
1965 *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid,
Ediciones Guadarrama, 948pp.
- TROTSKY, León
1973 *Literatura y revolución*, México, Juan Pablos
Editor, 258 pp. [La primera edición es de 1923, y
el texto citado es específicamente "El futurismo y
Maiacowsky"].
- UNRUH, Vicky
1989 "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading
of the Avant-Gardes", *Latin American Research
Review*, New Mexico, Vol. XXIV, No.3:45-69.
1994 *Latin American Vanguards. The Art of Contentious
Encounters*, Berkeley, University of California
Press, 315pp.
- URQUIETA, Miguel Angel
1927 "Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos", AA,
No.7:25-28.
- VALLEJO, César
1922 *Trilce*, Lima, Talleres Tipográficos de la
Penitenciaria, Lima, 121pp.
1924 "Salón de otoño", en: Vallejo 1984:138-140.
1924^a "Enrique Gómez Carrillo", *El Norte*, Trujillo, 17
de mar, en: Vallejo 1984:148-151.
1925 "El hombre moderno", en: Vallejo 1984:247-248.
1926 "Poesía nueva", en: Vallejo 1984:I:332.
1926a "Se prohíbe hablar al piloto", *Favorables-
Paris-Poema*, París, No.2, en: Vallejo 1984:369-
371.
1927 "Religiones de vanguardia", en: Vallejo 1984,
II:111-113.
1927a "Contra el secreto profesional", en: Vallejo
1984, II:120-123.
1927b "Contribución al estudio del cinema", en: Vallejo
1984, II:205-206.



- 1927c "Los escollos de siempre", en: Vallejo 1984, II: 191-192.
- 1928 "Vanguardia y retaguardia", en: Vallejo 1984:268-9.
- 1928a "Autopsia del surrealismo", AM No.30:44-47.
- 1928b "La pasión de Charles Chaplin", en: Vallejo 1984:230-231.
- 1966 *Literatura y arte (textos escogidos)*, Buenos Aires, Ediciones del mediodía, 92pp. [El texto citado es de *Variedades*, Lima, may. 1927].
- 1973 *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul Editores, 108pp.
- 1974 *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul Editores, 466pp.
- 1984 *Crónicas*, México, UNAM, dos volúmenes, 456 y 664 pp. [Hay una selección de los textos dedicados a Perú: La cultura peruana, Lima, Mosca Azul Editores, 1987, 240 pp.]
- VARALLANOS, Adalberto
1936 "Datos para la crítica de mañana", *Altura*, Huancayo, I, N°1:19-23.
- VELASQUEZ, Juan Luis
1924 *El perfil de frente*, Lima.
- VERANI, Hugo
1994 *Las vanguardias literarias en hispanoamérica*, México, FCE, 3ª. Edición, 284pp.
- VILLANUEVA, J.L.
1928 "El arte nuevo", *Escocia*, Arequipa, junio, N°5:2-3.
- VV AA
1965 *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Texas, 141pp.
- WALLERSTEIN, Immanuel
1995 *After Liberalism*, Nueva York, The New Press, 278pp.
- WIESSE, María
1926 "Señales de nuestro tiempo", AA, 4:11-12.
1928 "Dos poetas - Charles Vildrac - Guy Charles Cros", AA, Lima, N°19:102-103.
- WISE, David
1984 "Vanguardismo a 3800 metros de altura: el caso del Boletín Titikaka", Lima, RCLL, N°20:89-100.
- WOLTER-ABELE, Andrea
1995 "How Science and Technology Changed Art", Londres, *History Today*, vol.46, N°.11:64-68.
- YOUNG, Robert C.
1995 *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres y NY, Routledge, 235pp.
- XAMMAR, Luis Fabio
1945 "La poesía de Enrique Bustamante y Ballivián", *Letras*, Lima, primer cuatrimestre:57-95.
- ZIZEK, Slavoj



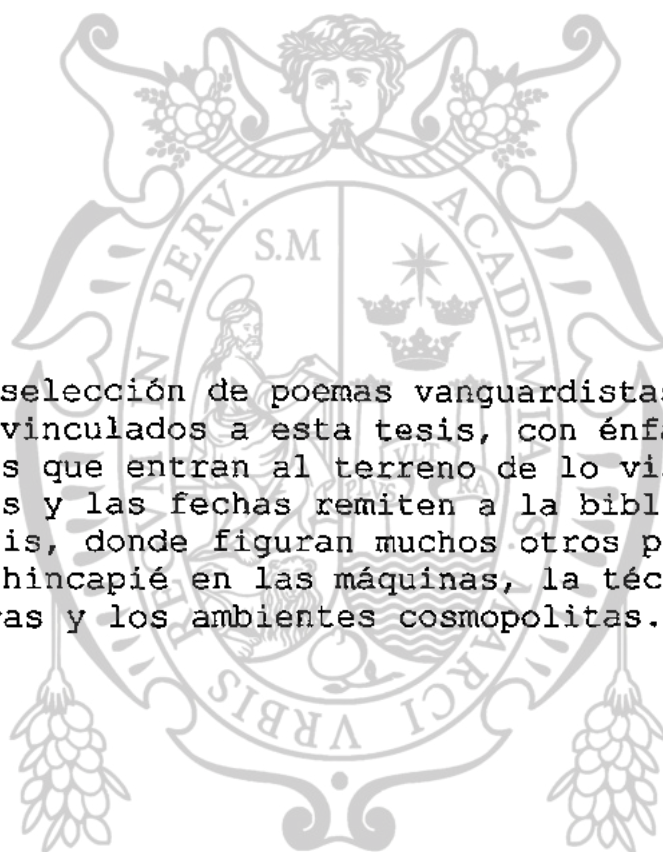
- 1991 *Looking Awry*, Cambridge MA, The MIT Press
1996 "Lacan With Quantum Physics", en: Robertson
1996:270-289.
1997 "From Joyce-The-Symptom to the Symptom of Power",
Lacanian Ink, No.11.
- ZUM FELDE, Alberto
1926 "Conmemoración de Parra del Riego", *Poliedro*, Lima,
Nº8:2.





APENDICE I

Breve selección de poemas vanguardistas que tocan temas vinculados a esta tesis, con énfasis en algunos que entran al terreno de lo visual. Los nombres y las fechas remiten a la bibliografía de la tesis, donde figuran muchos otros poemas que hacen hincapié en las máquinas, la técnica, las palabras y los ambientes cosmopolitas.





meridiana ecuatorial.

La locomotora—loca
deshálase en gemidos
por el despoblado sin fin
de los horizontes vacíos.
El Sol hecho candela
en este horno de siglos
seca y tuesta y quema,
y ciega, los ojos de vidrio.

La locomotora refrénase
y a la luz guasquea un silbido.

Y en la estación estéril
donde no brota sembrío
nadie sube, nadie baja.

Y del torturante cilicio
escapa la locomotora y a la luz
guasquea otro silbido.

Setiembre—1923.



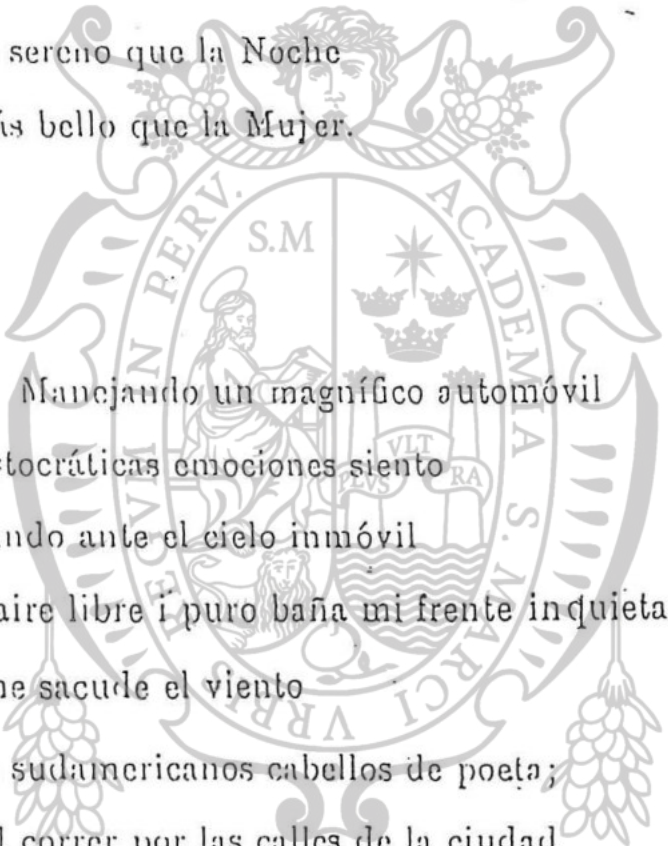
ODA AL AUTOMOVIL





... El Auto nunca es triste; la alegría
en incommensurable derroche
por su carrocería
siempre se vé correr.

El Auto es una clara fuente de poesía,
el Auto es más hermoso i artístico que el Día,
más sereno que la Noche
i más bello que la Mujer.



Manejando un magnífico automóvil
aristocráticas emociones siento
cuando ante el cielo inmóvil
el aire libre i puro baña mi frente inquieta
i me sacude el viento
los sudamericanos cabellos de poeta;
i al correr por las calles de la ciudad
lleno de espléndido alborozo
gozo
con el vértigo insigne de la Velocidad....



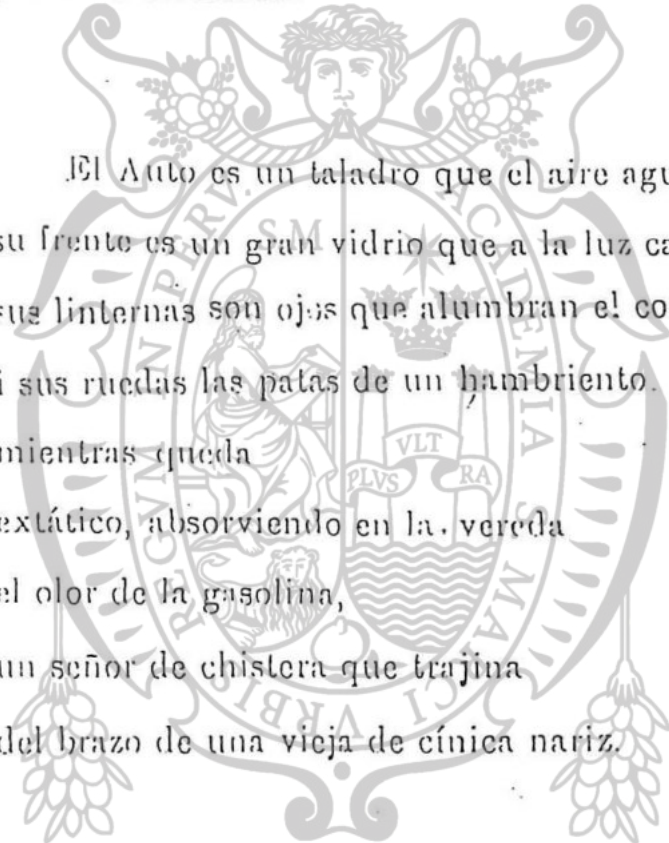
El Auto es un taladro que el aire agujerea;
su frente es un gran vidrio que a la luz cabrillea;
sus linternas son ojos que alumbran el confín
i sus ruedas las patas de un hambriento
monstruo que va luchando con el viento
cuya voz es ladrido de mastín.

El significa el triunfo de la Civilización:
al pasar ante un viejo monumento sagrado
o ante un museo inveterado,
ruge como león
que quisiera furioso devorar el Pasado
i sepultar la Tradición.

El odia lo pretérito, lo gastado, lo muerto,
lo que huele a cadáver siempre le huele mal.
En el paraje incierto,
la sombra aclara, experto,
con sus ojos que tienen párpados de metal.
I por una avenida florecida de damas
marcha haciendo cantar al motor
mientras lánguidamente le abanican las ramas
de los árboles ciudadanos
que reflejándose en los pantanos
simulan un ejército parado al derredor.



El Auto es un enorme paquidermo mecánico:
su sangre es la gasolina,
i el timón
es el alma del Auto que camina
bajo el impulso titánico
que le dá dirección.



El Auto es un taladro que el aire agujerea;
su frente es un gran vidrio que a la luz cabrillea;
sus linternas son ojos que alumbran el confín
i sus ruedas las patas de un hambriento.
mientras queda
extático, absorviendo en la vereda
el olor de la gasolina,
un señor de chistera que trajina
del brazo de una vieja de cínica nariz.

El Auto es un enorme paquidermo mecánico:
su sangre es la gasolina,
i el timón
es el alma del Auto que camina
bajo el impulso titánico
que le dá dirección.



sensación de velocidad

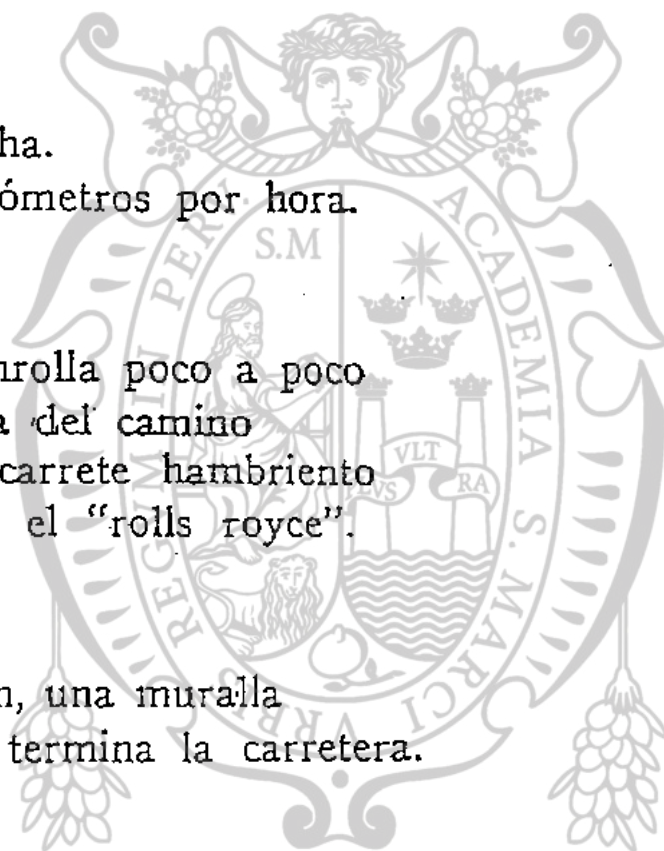
60 hp.
blanca y recta la cinta del camino.
me siento
AGRIMENSOR DEL HORIZONTE.

marcha.
125 kilómetros por hora.

se enrolla poco a poco
la cinta del camino
en el carrete hambriento
que es el "rolls royce".

al fin, una muralla
donde termina la carretera.

me queda el gesto
de quien ha MENSURADO EL INFINITO.
y guardo el auto
en el garage,
bolsillo de los automóviles.

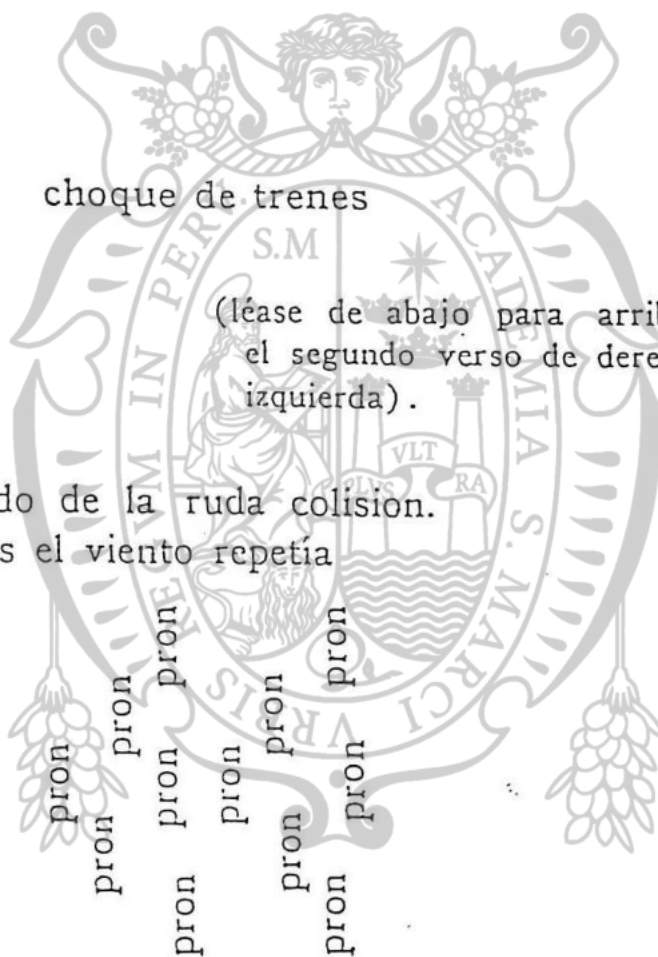




choque de trenes

(léase de abajo para arriba, y
el segundo verso de derecha a
izquierda).

el ruido de la ruda colision.
a lo lejos el viento repetía

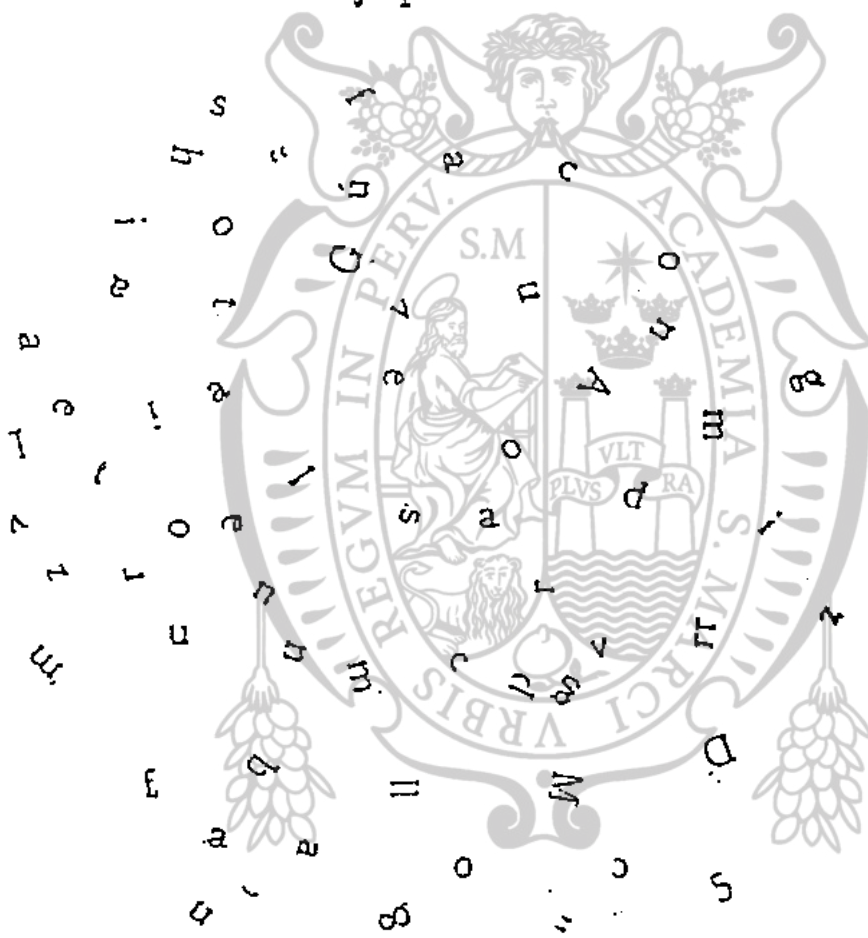


marchaban ambos por la misma vía. nózaroc le otnup la ovuted sel es

química del espíritu



jaqueca



química del espíritu



1924:8

[El Norte, Trujillo, 17 de marzo de 1924]

DESDE EUROPA

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

París, 1924

Once del día. Rue de Castellane, a una cuadra de la Ópera. Arquitectura típica parisiense, zocalcada de espejos.

Tercer piso.

Derecha.

Timbre.

Puerta

Puerta

Gómez Carrillo

Ojos

Robe

de

ch

a

m

b

r

e

Saludos

Cortesía.

Primera estancia

Segunda estancia

Gómez Carrillo parece acabar de abandonar las sábanas. Toda su humanidad está colgada de sus grandes ojos badulaques. Apenas es



VIJILIA DEL GARAGE

RONCAN los Fords.
En el centro del garage
una luz anida la madrugada.

Las llantas, de vez en vez,
hacen algo así como
cambio de posición.

En el piso nadan
los peces rojos y verdes
de los faroles pensativos.

Entra un taxi herido:
Oh luz roja trasera,
hermana bastarda de las estrellas,
café de los insectos noherniegos.
Pobre Overland. ¿De dónde viene?
Que lo acuesten, como a un enfermo.
Duermen las luces. Adelante:
muy cerca está el garage de los muertos...



El super cosmopolitismo de mi amigo

Un día se encontró de sorpresa en el bulevar de Montmartre al lado de José Delteil en el miting de protesta que hicieron los obreros de las fábricas de París contra el abuso del Parlamento para esclavizar la libertad del hombre marroquí y cuando los anarquistas aprovecharon para arrojar bombas al Palacio y apedrear a su presidente

Próspero nacido de esa multitud enardecida miraba con sus ojos de fuego el ir y venir de los autos—palmeando las espaldas de los Omnibus, bailaba sus dedos sobre la cabeza de los Imperiales y destapó el seso de un joven suramericano que fumaba todo el crepúsculo de Xamaica

Próspero—no sabía como se llamaba—era como un bólide de esos que se presentan al azar—Ciudadano del Mundo—hijo de la mujer—quien sabe!

Amaneció su voz a los veinte años, nacido en esa misma edad escupía insultos a todo el siglo y abofeteaba las entrañas de la vieja Europa que se asusta de América que tiende sus brazos de pulpo al Universo

Hoy es el único hombre libre sin procedencia, con absoluto desconocimiento de la vida, pero cree que es una cinta cinematográfica tomada en Alemania durante la guerra y con el concurso de los Zepelines

Una tarde de invierno cuando la nieve polveó la cara de la ciudad y la neblina perfumó sus labios perezosos donde se suicidan los gritos de espanto que silban las cañerías de la miseria—hizo el descubrimiento más grande de los colonos, sacando de uno de los cubos cerebrales un poema que caldeó los polos y entusiasmo al ecuador—Todos los talleres gritaron como apretados por un timbre flameando el humo de sus banderas

Aquel muchacho de cabellera provinciana era un poeta—desde luego un hombre completo—Embarcó sus inquietudes por cualquier puerto a la América de leyenda amarilla, esperanza de manzana y risa de loros en el sol del trópico, trayendo un equipaje surtido de ilusiones y cinemismo, raro de proyectos. Entre su maletín venía uno interesante piando como una ave. La teoría relativista de que el hombre hace lo que puede y no lo que quiere

Cuánta risa almacenó en su cara cuando a bordo escribió en el mar sus mejores poemas que borró con los olas verdes y musgosas del tiempo, pero aun le queda el recuerdo de la emoción que iba llenando los bolsillos con todos los himnos que invita el horizonte a los mari-



nos—Si—este venía de timonel soltando las redes de sus ojos a la cara azul del panorama de donde había bebido más de una vez el cognac de la audacia

Navegó 30 días en su barco mercante de salsas y quesos para Nueva York—allí—en la Avenida Brodway donde el más cosmopolita de los viajeros se ve pisado por todos los motores, donde el más yanki hace gritar sus cinco sentidos para pasar por el gelatinoso barrio de cabezas humanas con alto-parlantes y ojos chorreados de gasolina—Allí Próspero ahogado por los rascacielos y asfixiado por los réclames corrió con los caballos Ford en busca de Carl Sandburg, con quien se había escrito anteriormente, pero el poeta de la pipa eterna (dicen que nació con ella) estaba en cama dando a luz un poemita de Whitman con asistencia de la obstetrix miss Amy Lowell—Próspero no sabía hablar inglés y pensaba en su idioma inventado por el hombre que nace a los veinte años—el más bello y sintético que los humanos no han llegado a comprender hasta apostrofarlo tímidamente: «Señor Embajador de Marte»

Este extraño ladrón de metáforas perseguido por toda la policía de la Academia pasó por la tierra de los aztecas huyendo de la manifestación que le preparaban una legión de piratas; entre ellos Maphes Arce, Kin Taniya, Cardoza y Aragón hasta llegar a Panamá—ombligo de la tierra—el canal que él había visto hace 205 años junto con los sumergibles y los automóviles que volaban

El, que desde las esclusas había visto levantarse un puente de fierro a las fronteras de Europa para que crucen los eléctricos—había visto también a los hombres de hoy del tamaño de la torre Eiffel, pero los hombres son 3 centímetros más pequeños que él

Por sus manos atravesaban todas las líneas radio telegráficas del Orbe—por su cerebro—estación receptora de los pensamientos se yococaban los más importantes diarios, sus ojos eran el ecran de los rápidos y llegó con las puertas abiertas de su alma al Perú

El crepúsculo teñido parecía que sostenía el muelle custodiado por la policía. El mar—era un mar de pájaros y peces flotando los cadáveres hinchados

Humaredas de sangre se escapaban por el puerto oliente a matriz podrida—Los perros con lenguas incendiadas arrastraban las viceas de los obreros por las calles asfaltadas de fuego—Los cadáveres hinchados como navíos fondeados en tierra tripulaban las aves hambrientas como las mujeres que se comían los codos en los rincones agudos y profundos de la noche donde el quejido de las balas perforó la sien del silencio

Los soldados en patrullas olían a cementerio descubierto con el vestido y los zapatos pegados al cuerpo, pero escupiendo la muerte a todos los anarquistas de la Revolución Social



El viento arrastraba olas de putrefacción y los niños se despedían de sus padres en las puertas heridas de hambre—Solo una lágrima en los ojos de esos valientes niños

Las patrullas fantasmas centelleaban sus bayonetas, con pasos macabros que resonaban más en el hueco de la noche

Por las gargantas de algunas calles se izaban vivas a la revolución—los tiros se desgranaban como de un infierno y banderas de pólvora asfixiaban la luz de las estrellas

Por todas partes se veían hombres arrastrados y estrangulados, valientemente altivos—los intestinos enredados a los pies de la caballería que cabalgaban los esclavos

Tres días la ciudad olía a carne humana en putrefacción—un viento amarillo y morado salía de los cadáveres tendidos

Cinco días—murieron los caballos, los perros y las aves que picoteaban los ojos de los cuerpos envenenados—Los soldados se caían botando sangre por la boca, con los ojos que parecían linternas rojas

Dos meses—tres meses—Los esqueletos en las calles servían de trinchera—Jauría de perros extraños y rabiosos en los campos aullaban desesperadamente—De las montañas bajaban las aves carnívoras con los picos gruesos de sangre—Caravanas de microbios cabalgaban las nubes que se asilaban en la peste que visitaba de pueblo en pueblo

Los Asilos cerraron sus puertas—La peste invadió las casas—Se esquelitizaba la ciudad con un color verde pálido—Las fábricas paralizaron por falta de hombres—Se construían nuevos cementerios

En esa desesperación tremenda de sangre, sangre, sangre, triunfa la revolución y se izó la bandera roja en los Andes

Carretillas haciendo sonar huesos pasaban por las calles hacia el mar—Fué la única vez que sintió mi amigo alegría en la vida—y abrazó al pueblo peruano como abrazó al pueblo ruso. Dejando un retazo de su alma se fué a vagar como todos los que no tienen patria ni hogar por los pueblos de América, soñando despierto en los ojos de la LIBERTAD.





l a p a s t o r a f l o r i d a

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van a brincos sobre las quínuas

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo
evoluciona una escuadrilla
de aviones orfeonidas

Hacia las basílicas rojas
sube el sol a rezar el novenario
Sale el lago a mirar las sementeras
El croar de las ranas se punza en las espigas

Los ojos de la Antuca
se empolvan al pasar por los galpones

Ha guturado la campana
el asma tatarabuela del pueblo

Din Don Diiin Dooon

—como tijeras de trasquila
se ha hundido en el vellón de las ovejas



Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa

acorralada entre los cerros

El barro de los l'angos

ha ensuciado el camino bengala de sus ojos

Para qué habrá ido sola al pastoreo

con tantos duraznos abridores

i las caderas reventonas

Tiene la boca llena de tierra quemante

Un kelluncho le brinca sobre los parietales

Bajo un kolli pordiosero

ha hecho acrobacias locas con el Silvico

en el trapecio de sus nervios

I SE HAN SAJADO LAS CARNES

I HAN HECHO CANTAR LA HONDA

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van

planeando

por las cabañas. . .



A toda velocidad

Fué una mañana en que mis ímpetus saltaron todos los hilos.

Una mañana caldeada de agresiva pureza.

Luz que me vió renacer prieto de salmos triunfales.

Encendí la chispa, trepidó el motor, ¡ lancé la máquina hambrienta de camina.

A mi lado estalló la carcajada del viento. Pero mi energía destapó sus válvulas.

*Cinco kilómetros,
veinte kilómetros,
noventa...*

El Espacio tenía una contracción trágica. ¡ los kilómetros se enroscaban en proporción geométrica.

Esa planetaria caricia de las ruedas tendía al CERO definitivo.

¡ Nuevo universal.

¡ Ahó! ¡ ahó!...

Giróvago vertiginoso: surcos, vacas, rieles, ovejas, agua, montañas, montañas.

Lengua de tierra levadiza. Girón de cielo. ¡ la perspectiva en una espantada fuga de líneas.

¿Hasta dónde? ¿C u á n t o?

El Sol encendió su motor diabólico. ¡ nos persigió con tenacidad de fuego. ¿A quiénes? Máquina ¡ Hombre. Hombre ¡ Máquina. El taxímetro te está haciendo saltar los ojos — me grité un poste— ¡ Canalla!

Pero no escuchamos. ¡ al cabo fuimos lo que en verdad deberemos ser: un punto vibrante en el espacio...

¡ Cuántos corazones jadean por la misma ruta...! El motor palpita. ¿Emoción!

Mi corazón trepida. ¿velocidad!

¡ Ahó! A h ó !

El polvo se obstina en flagelarme. ¡ Atrás! El aire me corona con halos de santo católico. De pronto pasa por el écran izquierdo una sombra de Clavileño. Casi me derriba el fulgor espantado de sus ojos.

Me deluve.

Estaba Dios atisbándome detrás de una nube.

¡ Aquel centellante guiño del Sol, ¿será un adiós a mí o al Día?

Me deluve.

La velocidad cobró su infinita constatación:

C E R O.

La Velocidad maromera. La Distancia empujando su tonel. Estaba la Noche alargándome sus brazos ¿Hasta cuándo imploró el corazón?

Ah, cobarde manubrio del Amor.

Llegué a las calles. Más, ¿qué tienen estas calles? Están perplejas.

Con una mirada beoda. Mejor hubieran cerrado los ojos.

Me bastó Yo para verme. Echaron miradas desorbitadas.

Me sabrían salvaje.

Porque llegué con los ritmos de la emoción desbordante.

Del dinamismo agresivo.

De los elementos revolucionados.

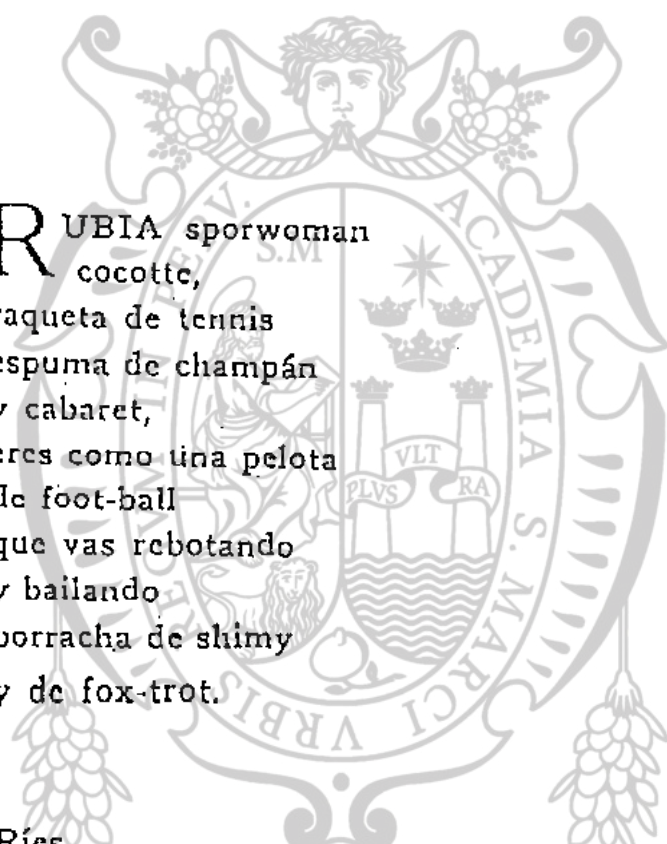
¡ ¡ luego, qué bien me siguió el Campo como un perro!

LUIS DE RODRIGO.

Juliaca.



SPORT



RUBIA sportswoman
cocotte,
raqueta de tennis
espuma de champán
y cabaret,
eres como una pelota
de foot-ball
que vas rebotando
y bailando
borracha de shimy
y de fox-trot.

Ríes
fresca y rubia
al recibir patadas,
porque tú
como los hombres
estás loca de foot-ball.



NOCTURNO DEL AUTO

A 150 kilómetros
el 200 H. P.
va empujando en la noche
el triángulo de luz
cuyo vértice se incrusta
en el radiador.

Trepida isócrono
el anhelo de distancias
que agitan los émbolos
y tiembla todo el acero
un vapor de aceites
y de gasolina
y una sed de inmensidad.

Planeando sobre el camino
como un ave
de alas rodantes de caucho,
fué un vértigo toda la noche
empujar la luz hacia occidente.

Y cuando vino la aurora
en las espaldas
teníamos al sol.



ITINERARIO DE VIAJE

LAS CHIMENEAS DE LIMA EMBANDERADAS DE HUELGAS
YA TIENEN ESCRITAS EN SANGRE EL 23 DE MAYO
QUE NOS SALUDA.

LA CIUDAD, CON AFFICHES MURALES DE MISERIA, TIENDE
SU MANO DE DESPEDIDA CON EL TRAPO DE LA NIEBLA—
HASTA LUEGO—I APRETE LA COSTA EN MIS MANOS
MIENTRAS LOS PITOS RASGABAN EL CIELO DONDE SE HA
ESCRITO LA REVOLUCION.

EN ALTA MAR EL RUIDO DEL TRASATLANTICO ESPANTA
LOS CORDEROS DEL OCEANO —
FUERTE EL VIENTO SE PRENDE DE LAS AMARRAS COMO
EL HAMBRE EN LAS CALLES DEL CALLAO —
CIELO I MAR ABRAZADOS—ALBOROTADO MAR DEL PACIFICO.

VERDE CANAL DE PANAMA —
LAGARTO CON DENTADURA DE CANONES TRITURANDO LA
ESPERANZA PROLETARIA—

ALLI — LA JUSTICIA DE WALL STREET MIRA INSOLENTE
AL MUNDO
I LAS ESCLUSAS LEVANTAN HIENOS A LA TORRE EIFFEL.

LOS LOROS, ROJO INTERNACIONAL,
DEJAN CAER DE SUS PICOS PERFUME
DE FRUTAS.

QUE DULCE ESTA LA MANANA LLOVIDA
EN LAS MEJILLAS DE MI COMPAÑERA!

CANTA EL VIENTO —
SU VOZ EXPRIME JUGO DE CAÑAS—
EN EL PAISAJE TENIDO, LOS PAJAROS
DE COLORES CUELGAN SU CANTO EN LAS
CHIRIMOYAS QUE APUNTAN COMO PEZONES
DE INDIA CAMPESINA.



LARGA SIRENA DE INGENIERIA
CON POTENTES GRUAS QUE EXTRAEN ESTRELLAS
DEL AGUA—
TIEMBLAN LOS DESTROYERS QUE VIGILAN EL SUR.—
EL CIELO FOTOGRAFIADO EN EL LAGO GATUN
ES EL VIENTRE DEL CANAL DE PANAMA DONDE SE INCUBA
OTRA GUERRA. —
¿NO SIENTEN LAS ARENGAS SOCIALES?
LOS HOMBRES SE PINTAN EL CORAZON CON PALABRAS
AGITADORAS ARRANCADAS DE LOS CAMPOS DE AMERICA.
PASA EL ULTIMO PAJARO DE LA TARDE LLEVANDO EL
MENSAJE DE UNA ESTRELLA QUE PONE SU CANTO OLVIDADO
A LOS PIES DE LA NOCHE.

CALLS DE COLON
CON BARRIOS DE COLOR DONDE LOS NEGROS LLORAN
EN EL SAXOFON. —
EN LOS CABARETS LOS KU KLUX KLAN
REMIENDAN CON HILOS DE SANGRE LA NOCHE CUARTEADA
POR LOS GRITOS DE ANGUSTIA QUE LANZAN OBSIDIANAS
MUJERES,
I POR LOS FAROS I LAS MARIMBAS QUE LLORAN EN EL
M U E L L E .

HABANA —
CIUDAD CINEMATOGRAFO DE CRIMENES
CON EL SOL. CENTINELA DE TRAFICO —
AQUI CANTO UN HIMNO ROJO EN LAS CALLES
TRASNOCHADAS DE LA CIUDAD QUE DERRITE SU TRAGEDIA
EN EL VIENTRE DEL SOL DE HIERRO.

DESDE LAS VENTANAS ABIERTAS LADLAN LAS ESTRELLAS
AL PAISAJE CALAFATEADO.—
LOS GLOBE-TROTTERS DE BOSTON, CHICAGO I FILADELFIA
BIEN DESDE EL OJAL DE LOS RASCACIELOS.
MIRANDO LA TRAGEDIA DE LAS CALLES ANGOSTAS
COMO ALAMBRES DE TRANVIA POR DONDE PASA
LA MUERTE ROZANDONOS LA SÚMERA.

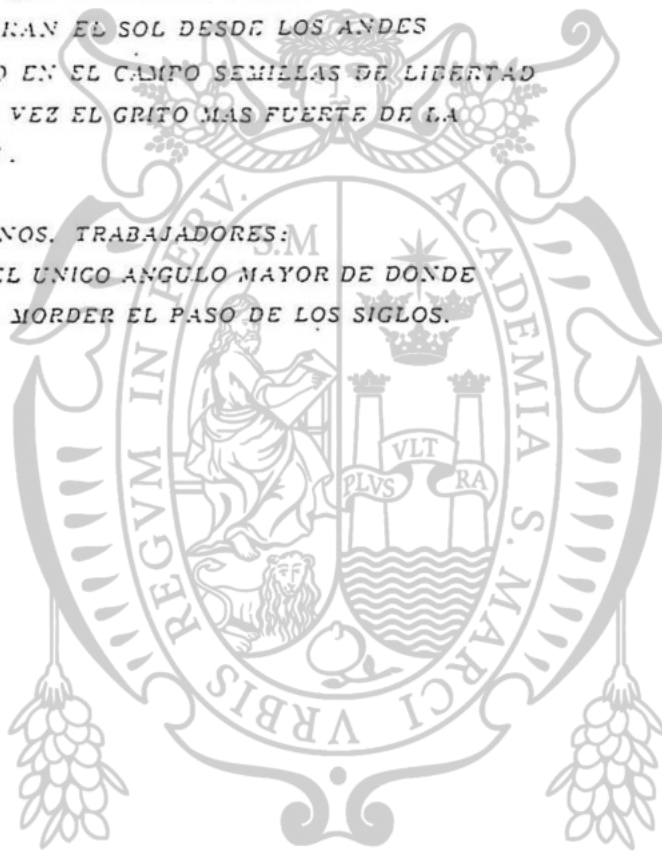


EN CADA VIENTRE DE MUJER LA PROTESTA
SE HACE ANGUSTIA DE COLONOS DEL NORTE —
I EN LA CARTERA DE LOS HOMBRES HA! UNA TARJETA:
PAULA ROMERO, UN SERVIDOR.

ÉSTA LLAMADA ESCRITA EN LA ORILLA DE LOS 2 OCEANOS
ENVUELVE EL GRITO DE 20 PUEBLOS DONDE EL
IMPERIALISMO YANQUI IZA SUS BANDERAS.

CAMARADAS DE SURAMERICA —
AQUI SE SIENTE QUE MEXICO ES NUESTRO. —
LOS INDIOS ESTIRAN EL SOL DESDE LOS ANDES
DESPARRAMANDO EN EL CAMPO SEMILLAS DE LIBERTAD
I EL GRITO—TAL VEZ EL GRITO MAS FUERTE DE LA
REVOLUCION.

ALZAD LAS MANOS, TRABAJADORES:
LA HUELGA ES EL UNICO ANGULO MAYOR DE DONDE
SALEN ONDAS A MORDER EL PASO DE LOS SIGLOS.





radiogramas del pacífico

la emoción en un ómnibus y los trasatlánticos fumadores

un cinema de paisajes en los vidrios—dolor
de nuestras caras que refleja el radio—cerebro

el aire circular en las ventanas toca
su violín de una sola cuerda aguda i
a u l l a n t e
el brockway se juega con las distancias
como con una serpentina

mi compañera—una dama de mirada verde
prendía sus ojos en mi corbata i desde
entonces siempre siento su mirada como
una perla prendida

EL PUERTO

los pasajeros se
derraman por las calles con un pañuelo lleno
de adioses—los klaxons revientan como una
rosa en el horizontē de acero

marinos lostados en el muelle prolongan su
alegría a las olas del mar que se duermen
sobre los senos del oceano—ruborizado ser
árbol frutal de estrellas—las pupilas sobre
las aguas humean

constelación de aves persiguen
sus sombras amarillas

estalla la emoción—manejo de bolas
cristálidas en la alegría de los niños.....

.....

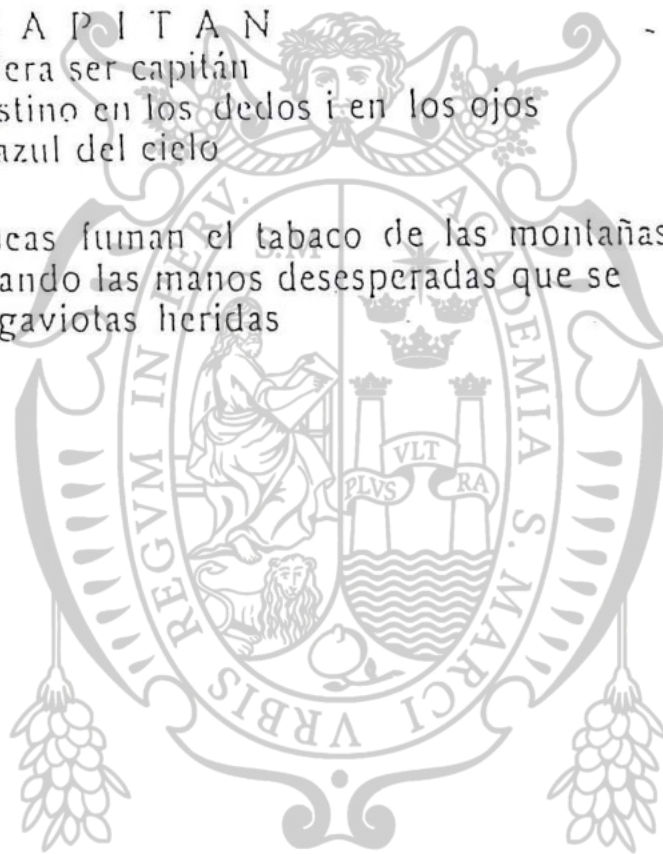


LOS TRASATLANTICOS
el havre
hong kong
con miradas para pulsar los claros continentes
de eterna primavera
las grúas se precipitan cargando algodón para
liverpool

los pasajeros contagiados de tristeza fuman en
sus pipas la nostalgia del mar i hundidos en el
cosmopolitismo del jazz band se enniebran
gitanerías de las risas

EL CAPITAN
cómo quisiera ser capitán
lleva el destino en los dedos i en los ojos
la brújula azul del cielo

las chimeneas fuman el tabaco de las montañas
i parten izando las manos desesperadas que se
van como gaviotas heridas





EUCALIPTOS

Serrana:

fué en tu tierra que me obsequiaste tus primeras lágrimas.
¿Me olvidaré algún día?

¡Eso quisieras, mi ángel!

Mira como este instante tiene la cara de aquel cuando:
¿Acaso no son los mismos eucaliptos?

¡Hurra, fráteres, niños, hurra!
¡Hurra, finos atletas,
cinematográficos como Valentino,
excelentes languistas,
figurines modernos,
primaverales héroes,
siempre de pié

de frente

en la batalla!

Jugais ahora basket y ya os veo marcar un tanto con el sol
en la canasta jardinera del valle:

¡H U R R A !

Salud, mis queridísimos!

Te pusiste nerviosa como la sombra de los eucaliptos,
porque te dije que me iba pronto a México,

solito.

El girasol de tu alegría dobló su tallo
para mojar mi labio en su rocío.

En el viento sentía tu tembloroso corazón
cual un gorrión loco de luz

girando desesperadamente. t o

Hoy me dirás que miento,

que no lloraste,

y que ni me creías a
que en la nocturna perla viese tu monograma.

Todo es mentira,

a ho ra,

u

y, sin embargo, tiembles, como la delirante sombra de
los

PUERTA SINFONICA

D u e r m e s

En el ritmo del reloj se columpia tu nombre.

em-pe em-pe em-pe em-pe...

Más ya no es el reloj sino mi sangre.

Te busco.

He desnudado todo y no te encuentro.

Bueno,

será.....mañana

mañana.....mañana

Tendremos por lecho

la mano de la ternura misma.

¡J u n t o s !

— ¡Ah! —

juntos

estrenaremos una alcoba acústica,

para que eternamente se escuche el canto de t. oesos.

Cómo nos amaremos a la luz de e. as lámparas

PRIMA

VER

A

I

R

a

N

o

I

Pobrecitos mis ojos,
pobrecitas mis manos,
pobrecitos mis labios,

Rokefélleres ¡ellos! que eran tan pobres,
dueños de un universo tierno de oro y plata,
y en el océano de tus pupilas,

viajero,

hacia DIOSALIA!

así, de pronto.

Pobrecitas mi. manos,
pobrecitos mis ojos,
pobrecitos mis labios,

bajo tu imperio,

trino del milagro.

D u e r m e s .

Duerme, porque esa noche, porque ese día, porque ese
instante, despertará tus sueños y los míos, para montar la
guardia de nuestra soledad liberadora.

Duerme, duerme así, porque entonces todo habrá de dor-
mir para nosotros bajo la noche de una sola estrella.

Duerme así, tan lejana, y sé, a mi lado, la palabra que
respira el tiempo esta noche, vuelta una neumática campana
sobre mi pecho.

Duerme, qué importa, duerme tranquilamente: sabes que
sé tu nombre, el nombre que te despertaría por más dormida
que estuvieras, ya que naciste de él para nacerme.

Duerme, oh, reloj mío, duerme.

D u e r m e s :

Eres alegría

de pura música

de pura agua

de pura luz

y

eléctrica

Como

Duermes

la M I R A D A .

SED

Vigila el detective
de tus perfumes íntimos.

HAMBRE

SED

HAMBRE

En la broadcasting del deseo la orquesta de tu alma:

Es la frente de Munstings.

Beethoven en el órgano. En la brisa está Liszt

El vals de tu nostalgia.

El tango de tu forma delirante.

LA GALOPA SANGUINEA

El deliquio.

Y la irisada espuma de tu sueño,

nena,

¡qué mentira!

El reloj dà la una.

D u e r m e s

¡Qué esperanza!

por la avenida de las horas nocturnas, el reflector del automóvil
en que viajan tus ilusiones de novia,

dispara

al centro

de la ciudad trépida de mis ansias

el magnesio auroral.

Y en vano,

mientras el sol te sirve el desayuno,

mi cabeza se inclina para atrás, estirando, angustiosamente, el

cuello)

para encontrar la almohada que no existe.

¡V i v e s !

Empeempe empeempe empeempe empeempe empeempe
empeempe empeempe...

Sigue, sigue, sigue vibrando mágico despertador de su
recuerdo)

JUAN JOSE LORA



a e w y o r k

Los árboles pronto romperán sus amarras
y son ramos de flores todos los policías

Para observarla
HE SA LI DO
RE PE TI DO
POR 25 VENTA-
NAS

CONEY ISLAND
La lluvia es una moneda de aleitar

WALL STREET
La brisa dobla los tallos
de las aristas de la Paramount

de b a j o d e l t a p e t e h a y b a r c o s

El tráfico
escribe
una carta de novia

No canles española
que saldrá George Walsh dentro la chimenea

AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA

100 piso

Los teléfonos
son depósitos de licor

T
I
M
E
I
S
M
O
N
E
Y

Diez corredores
desnudos en la Underwood

El humo de las fábricas

retrasa los relojes

Los niños juegan al aro
con la luna

en las alueras

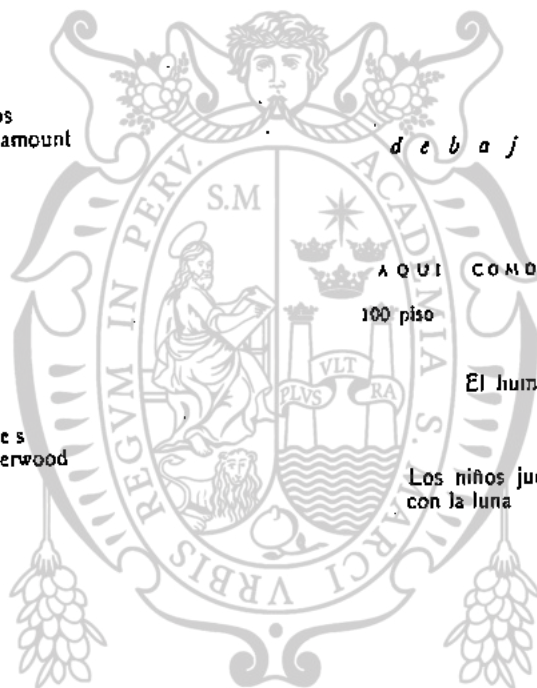
los guarda bosques
encantan a los ríos

Y la mañana
se va como una muchacha cualquiera
en las trenzas
lleva prendido un lebrero

28 piso

CHARLESTON
RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO
NADIE PODRA TENER MAS DE 30 AÑOS
(por que habrán disminuido los hombre 25 centímetros
y andarán oblicuos sobre una pared)

Mary Pickford sube por la mirada del administrador



SE ALQUILA
ESTA MAÑANA

[Oquendo de Amat 1927]



PANTALLA

Como una película de estreno
pasa por la pantalla de mi memoria
tu recuerdo.... ;
a esta noche tragicómica
llena de tanta gente incierta
asiste todo el mundo: YO.

Las sombras se retuercen,
como manadas de osos heridos,
de muerte;
en todos los ángulos de mi vida,
esta noche,
que bien que arden los focos.

Ruídos fuertes de profanación;
miradas que vienen de ojos nunca vistos;
aullidos de perros somnolientos,
aullidos que van como ríos
sobre la superficie del silencio;
voces que se empapan en lluvia:
todo anuncia la hora
de invadir el teatro
sin pagar un centavo.



VELOCIDAD

—Por tus velocidades en que siete colores,
raid de disco de Newton, albean la mañana
y, en llegando, se expresan, desmayando motores,
al espectro de Plucker de su sweater de lana.

—Repto vuelo de aceros que sol buitre amilana
diriges, apretado, por aires inferiores,
con los cuellos tendidos a la vista cercana,
en alas de carbono y ornitales rumores.

—Ahora, miserablemente sin poema, sin nada,
adentrado en la llanta de repuesto, pillete
de colilla y cachucha, contigo yo me fuera.

—Auto, piloto, luz, metal, pájaro, cada
idea, todo término, jarriba en el cohete
de una velocidad que ni es humo siquiera!...

URBANISMO

Extramuros; meaban tufillos de ganado;
el sol, viudo, fregábase la marmita de cobre;
y un ficus malarioso, paupérrimo, baldado,
ingería la purga de un regato salobre.

Ketty; sus ojos agros ya se han urbanizado;
Ketty, yanquis elevan hierro y cemento sobre
sus pupilas palustres; postrero parvo prado
de la corbata verde de algún amigo pobre...

En seda vegetal salvo el color extenso
que ingenieros albinos, mascando chicle, a tenso
cordel y a teodolito, van hurtando a mi pena:

---Viento agudo mondaba la tarde, que era una
manzana madurísima, y el plato de la luna
colmábase de tiras de cáscaras morena...



canto al poema de la revolución

POEMA que romperá la luz
sobre la antena eléctrica del pararrayo más alto.

Poema abierto a los reflectores
numerados de silencio para medir la noche.

Poema sin AHORA y sin AQUI
que aprenderán mañana nuestros hijos.





El bulévar pasea tu elegancia en los automóviles.

La cola de tu traje la lleva la muchedumbre.

Te abanica el aire. Maroman la curiosidad las notas de tus senos.

Entre los más anónimos de los hombres hay uno que sabe de tu carne de melocotón en primavera.

¡Oh, bulévar, en que las mujeres fallecen de histerismo en las mejores tardes del placer y del lujo!

Yo te canto, mujer de todos los hombres, porque toda la ciudad rueda hacia ti.



Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan.

Por las avenidas de espejos, del sexo—símbolo xx—, grita la sorpresa:

¡Mujeres hermafroditas!

Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño.

Se mueven las ciudades de espejos.

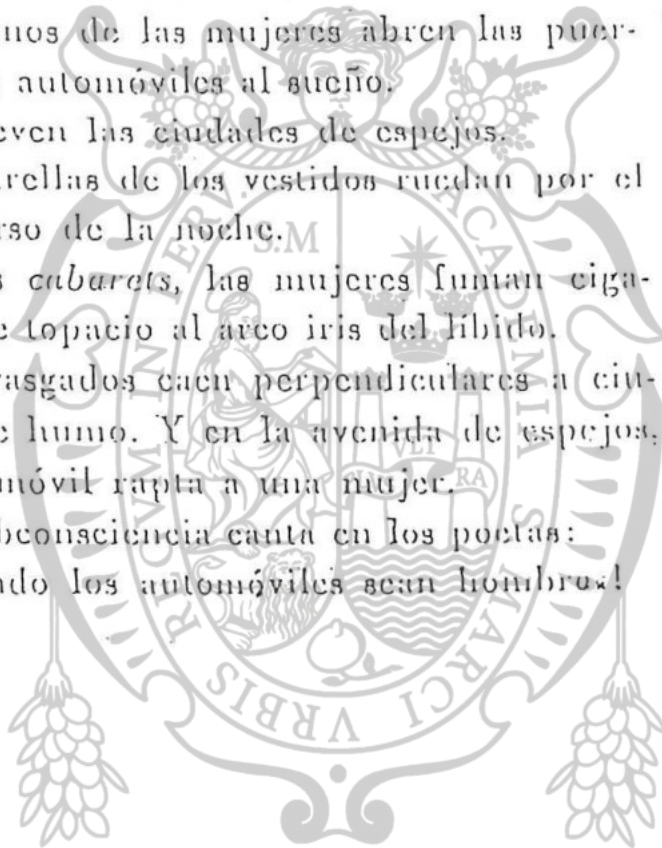
Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche.

En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arco iris del libido.

Ojos rasgados caen perpendiculares a ciudades de humo. Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer.

La subconsciencia canta en los poetas:

¡Cuando los automóviles sean hombres!





La cola de un pavo real de música sensua-
liza el aire.

En el oriente de una vitrina, mi sueño es
una droga.

Aquí va un dibujo.

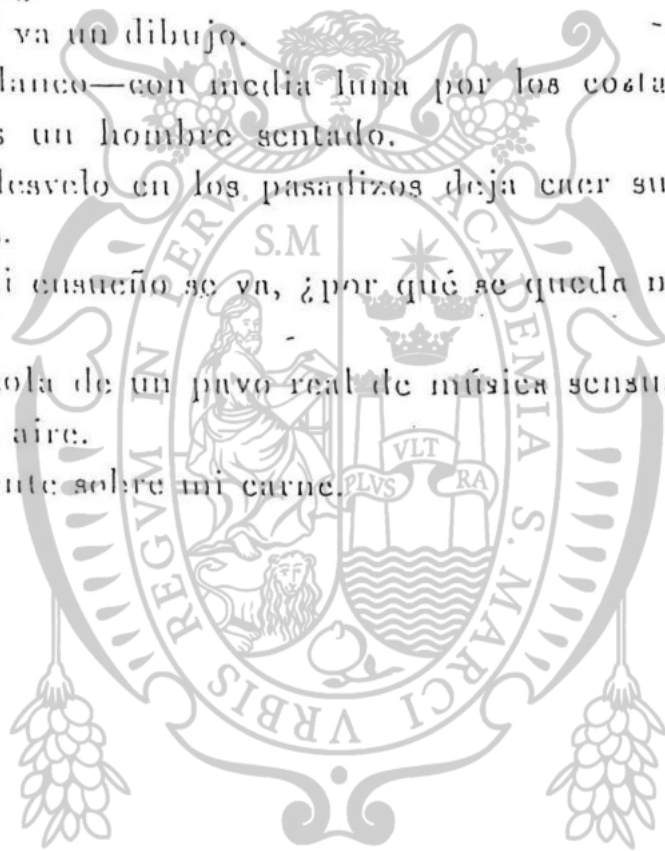
El blanco—con media luna por los costados—es un hombre sentado.

Mi desvelo en los pasadizos deja caer sus
túnicas.

Si mi ensueño se va, ¿por qué se queda mi
carne?

La cola de un pavo real de música sensua-
liza el aire.

Oriente sobre mi carne.





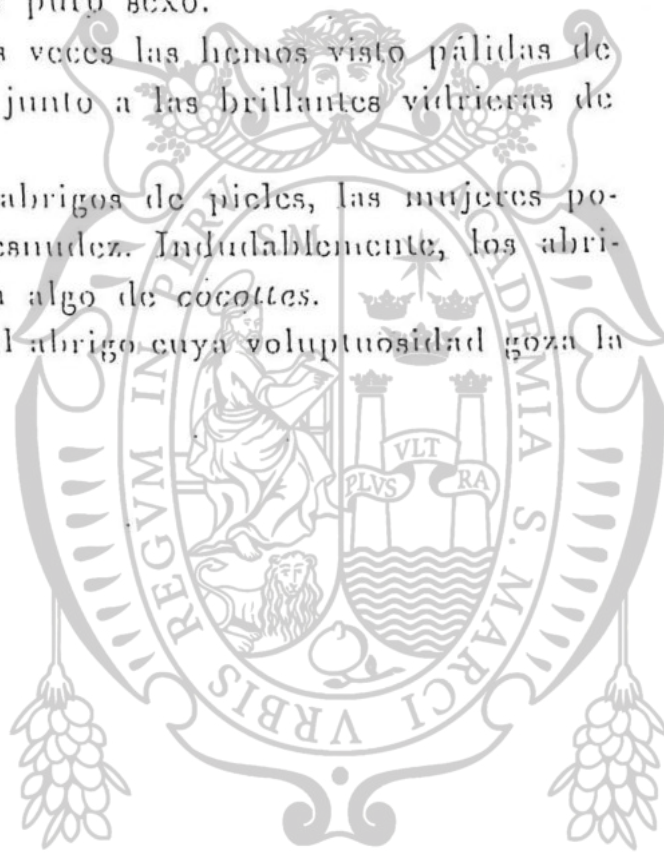
Junto a las vitrinas de modas, las mujeres aprenden a ser *cocottes*.

Son platónicas de algún modo estas mujeres de las ciudades de terciopelo, de piel de animal, de puro sexo.

¡Cuántas veces las hemos visto pálidas de abandono junto a las brillantes vidrieras de luz!

En los abrigo de pieles, las mujeres ponen su desnudez. Indudablemente, los abrigo tienen algo de *cocottes*.

Canto al abrigo cuya voluptuosidad goza la mujer.





El mundo es una gran vidriera.

Siete de la noche. Los pobres se prueban las joyas y se engarzan los dedos con sortijas, cuidadosamente, detrás de los vidrios.

En las vitrinas, los ópalos tienen descom- criminales.





La mujer no acabó de comer la manzana.
Y quiere todavía su futuro amargo, embria-
gada bajo un cielo de humos y de tonos.

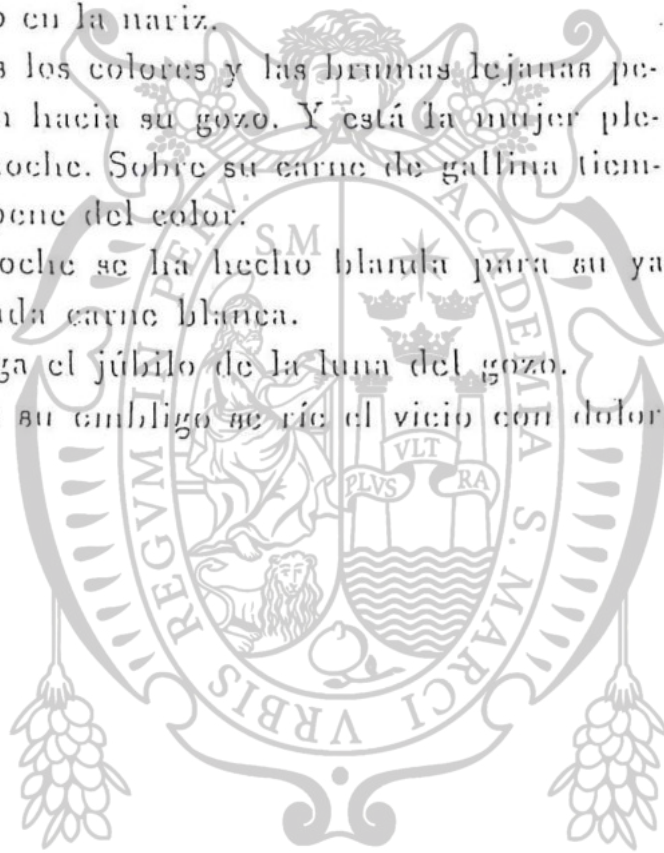
En pleno espacio, la mujer tiene el frío
del Polo en la nariz.

Todos los colores y las brumas lejanas pe-
regrian hacia su gozo. Y está la mujer ple-
na de noche. Sobre su carne de gallina tiem-
bla el pene del color.

La noche se ha hecho blanda para su ya
extenuada carne blanca.

Cuelga el júbilo de la luna del gozo.

Y en su ombligo se ríe el vicio con dolor.





PREGON LIRICO

NIEVES, quebradas, solvas, humos asfixiantes, cumbres que se empinan con sus cabezas blancas.

Metales escondidos, manos que los buscan, indios silenciosos, y yanquis que en estas sequedades sin ley seca, están un poco morados de alcohol, de soroche y de optimismo.

Sembríos en los cerros que escalonan todos los verdes: papas, trigos, cebadas, ocas y quinuas.

Y el Nudo de Pasco donde se amarran los Andes, y los ríos-guaguas que van a formar el río mar.

La capilla y la Cruz de los conquistadores. Procesiones con santos apedreados para atraer las lluvias, y guerreros Santiagos con chillones vestidos de pallas sobre blancos corceles encabritados.



La Virgen y la Luna, con Cristo y con el Sol, y sin que el cura ni el indio lo sepan, un poco de Afrodita, y algo más, de dionisiaca paganía en los maíces dulces como uvas y en la chicha embriagante; en la cosecha y en la fiesta del santo que terminan en loca bacanal.

Y entre tantos dioses que se mestizan desde el fandango colonial, el indio contemplativo y desesperanzado, temeroso y silente ante la inquietud del misterio donde no coge a su alma, al dios que lo puede salvar.

El barreno y la dinamita, y Saucsa, la del Inca, con el camino que iba al Norte y al Sur, cortándose en los cerros.

Y las piedras que cansadas de moler la dureza de los metales se han tendido de barriga al sol, y los hornos al rojo y al blanco, y el cobre candente en los surcos.

Y la máquina que es senda que corre, tren que se arrastra, molino que tritura, arado que rompe la tierra tras el tractor, smelter, barreno eléctrico, bomba que ahogándose sabe el heroísmo de no descansar.

Tierras verticales, hombres que se arrastran, pastores escoceses, e indios mecánicos en las máquinas de arar. Armónica lentitud en las llamas y crepitante vértigo en el tren.



Yanquis que saben de la puna, donde con la nieve se hielan el aire y la claridad. Yanquis que cambian el vértigo de la máquina por la pasiva entrega de la india; las latas de conserva por los picantes anticuchos o el indígena cordero asado de Junín, y la chicha de jora por el whisky "White Horse".

Y todas las razas jugándose la vida bajo la roca, roturando la tierra, navegando a saltos sobre los rápidos, cruzándose y cruzando también los carneros serranos con el cara negra y el rambouillet, y las vaquitas tísicas con los Durham y los Holstein.

Toda la sierra que se plasma en el sentido dinámico de una nueva realidad.

Y, sobre todo, este cielo claro cuya transparencia se seca en la cordillera tras de la tempestad.

Y, abajo, los Andes, la máquina y el indio; dos fuerzas que se entregan y una que no deja de girar.





una esperanza i el mar

15

la luna de aumento de la mañana
ha duplicado al paisaje matemático
ahora todo tiene un noble porcentaje de Sol

mi cuerpo fino de mujer civilizada
arrebujado en brumas neurasténicas
se desnuda a la ducha de un bienestar
acariciante—

recomienzo el horario de la sonrisa
el calendario retrocede

sobre mi viejo pensamiento

"El trabajo intelectual perjudica
la belleza del rostro" Oscar Wilde—

i como todo es relativo
pongámosle un poco de belleza
a estos días heroicos
acribillados de números de acero; celuloideos
de cartas, etc. etc.

yo tengo preso el sueño de la Vida
pájaro en jaula de hierro
con una puertecita a la esperanza

—
el Sol sale todos los días
de sus telarañas de nubes—



dentro de la sala estuvimos
con la película del beso
silbada en mala proyección de muchodumbro

cielos por nuestro propio drama
nos volvimos de espaldas a las caras
contra las "buonas noches" que se avecinaban
en indiscretos intermedios subsiguientes . . . !

el jazz-band roventaba por el viento
i los compases secos
fatigados
como un tuberculoso.

engroídas tus lágrimas
anunciaban el metraje de tu cariño

como Francisca Bertini
hacías la comedia de tus celos
¡caramba! en varios actos.

. . . . en los pasillos acústicos
se desllecaban a toda voz claros avisos:

. . . . para evitar incendios
en la caseta del oscándalo
se suplica al público
no tocar los botones
ELÉCTRICOS DE LOS SENOS.

tu pudor se puso traje largo
i una intonción con pantalones oxford
barajaba con buela las cartas de tus argumentos.



Al motor maravilloso

Yo que conté un día
la belleza violenta y la alegría
de las locomotoras y de los aeroplanos,
qué serpentina loca le lanzaré hoy al mundo
para cantar tu arcano,
tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo
¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!

¡Qué llama enloquecida se enreda en tus fogones
y hace girar la rueda líquida de la sangre
y atiranta las poleas de los músculos
para mecer los columpios súbitos de las sensaciones,
cuando corro, beso, anhelo, callo, sufro, espero, miro,
salta mi alma en una loca carcajada,
floto en sedas de suspiro
o en el charco solitario de la sombra en que me estiro
se me copia el corazón como una estrella desolada.

Y qué electricidades
se me van por los alambres calientes de los nervios
hasta el cerebro, caja de las velocidades
azules y negras y rojas de todos los sueños...
Zumba la turbina sutil de hondos dolores
y saltan imágenes,
y hacia donde ya no alcanza el ojo triste
con sus sedientas ruedas de colores
corre el tren de las imágenes...



Y qué émbolos oscuros se agitan sin cesar,
y qué carbón jadeante de soles escondidos
te hace andar
a todo vapor, a todo vapor,
cuando se me hincha el corazón de una salvaje alegría
o se me quiere romper de dolor
y de melancolía.

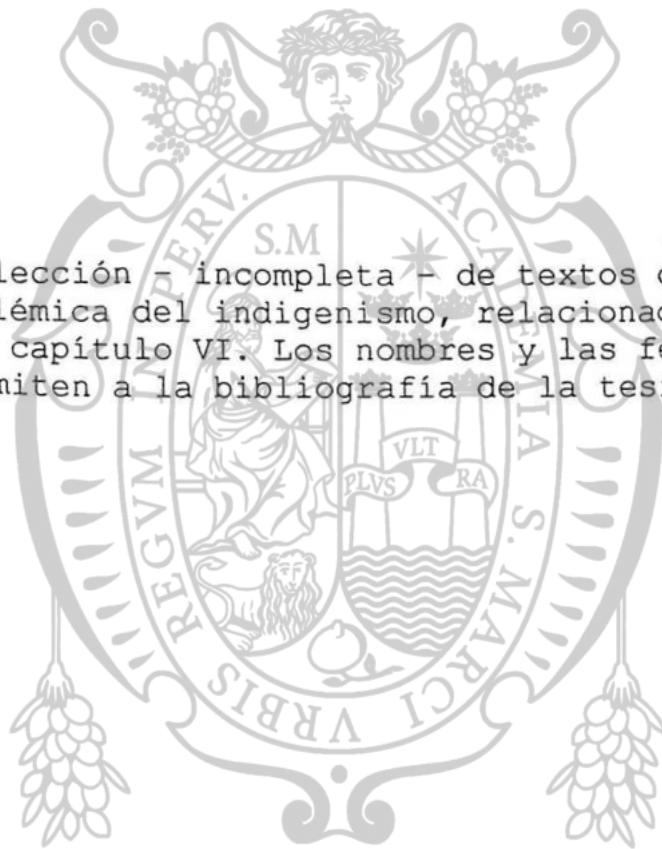
Motor humano: tú eres
la única maravilla de este mundo doloroso,
por tu inmortal prodigio: el beso a las mujeres
el pensamiento firme y armonioso,
la palabra que salta rotunda, patética y viva,
por la célula furtiva
que trabaja en sus telares nuestro ritmo misterioso;
teje un día la Esperanza,
otro día el Sufrimiento,
otro día de Alegría.

Yo siento
cuando queda tensa y viva sobre mi alma la Energía.
¡Motor de la explosión de toda la vida mía!
¡Hondo motor que haces mi cólera y mi llanto
mi callada pasión y mi fuerza y mi canto,
más ligero,
más ligero,
con la carga de esperanza que es mi única conquista:
tú, la máquina del único sendero sin sendero;
yo, tu alado y sangriento maquinista.



APENDICE II

Selección - incompleta - de textos de la polémica del indigenismo, relacionados con el capítulo VI. Los nombres y las fechas remiten a la bibliografía de la tesis.





NOTAS DE ARTES Y LETRAS

Hay en Arequipa, como en Lima, un grupo de escritores jóvenes que han resuelto abrirse camino, cortándole el rabo a su perro, como Alcibíades, esto es copatando a sus conciudadanos a fuerza de extravagancias y desplantes. Lo malo es que, como todos los que escribimos desde hace veinte años, también les hemos cortado en su oportunidad el rabo a nuestro perro, y que pasada la etapa desmochadora, nos hemos convencido de que lo principal en el arte literario es tener talento y no perro rabón, de que estas artificiosidades rimobombantes de liberación de cánones, de que estos alógos espasmódicos que creíamos—y que hoy creen los que nos han sucedido—sentir con la estrechez del ambiente y la expansión de nuestras almas libérrimas, estranguladas en el reducido circuito de la estética que llamábamos antigua, nos hemos convencido, repito, de que todos estos visajes y aspavientos líricos de los modernistas de hoy, que ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas, son mentirijillas sinceras, son cachiporrazos de gong escandalosos, histerismos de arte juvenil desaforado, alaridos de la inofensiva situación de quienes tienen un caudal de años que derrochar en prodigalidades de lirismo ruidoso, búsquedas afanosas de la senda en la natural desorientación de los pocos años. Es, se puede decir, el ritual obligado de la sangre joven, impaciente y pletórica que trata de visitar la Originalidad. Pero, en el fondo, todo eso es mentira, mentira, sincera, es cierto, y, por tanto, simpática y apreciable; y los que tales cosas sabemos, porque por tales convulsiones y espasmos espirituales hemos pasado, nos sonreímos al escuchar las petulancias innovadoras, las audacias bizarras, las clarinadas extravagantes y los alocados reclamos de estupor y admiración públicos, perseguidos por estos buenos muchachos, sin nuevo lastre, herederos de Icaro el de las ansias estupidas y las alas fusibles. Y pienso de ellos lo que sin duda se pensó alguna vez de mí: ¡Bah! Otro que le corta el rabo a su perro! Y á éstos pertenece un joven de Arequipa de bastante talento y positiva madera de poeta que me ha remitido un folletito de poesías titulado *Atenaga lírica al Emperador de Alemania* y otros poemas. Acompaña al librito una tarjeta del autor en la que, entre otras cosas, me dice que "a pesar de que es bien conocida la indiferencia con que mira todas las cosas de las provincias, espera que el señor Palma, que ha llegado á la cumbre, dé la mano á los que van subiendo." Podrá el joven poeta arequipeño ser todo lo futurista que quiera, pero esa sobada mañosa en mi pantorrilla, afirmando que yo he llegado á la cumbre, y ese pellizco sobre mi indiferencia por la producción nacional que no es de la capital, son—si la cosa es escrita con malicia—dos recursos empleados desde los tiempos de Homero hasta

nuestros días, para congraciarse la crítica y que no sientan bien ni con la verdad ni con la huraña fiereza alardeada por quien "orgulloso" hace suya la frase de un héroe de Esquilo: "El tiempo y yo contra todos". Bueno, dejemos eso y prosigamos, previos la protesta de mi modestia ruborizada y el repudio del cargo de indiferencia con los escritores provincianos: casi todos los que algún nombre se han conquistado, casi todos los que han tenido algo en el piso superior, han pasado por las publicaciones que he dirigido y por las que dirijo: desconozco, á mi pesar, á los que se han aislado y no han querido que les conociera, y no deseo conocer, aunque muy á mi pesar estoy en contacto frecuente con ellos, á los grafómanos por ociosidad ó sport que tanto de provincias como de Lima, se empeñan en ser escritores desviando aptitudes que serían de utilidad en la industria agrícola, en el comercio de pasamanería y en las múltiples pequeñas artes vinculadas á la construcción de edificios (fabricación de adobes y ladrillos, enyesamiento, carpintería gruesa, etc).

Consta el libro de poesías de cerca de ochenta paginitas con el siguiente contenido: una portada en papel rosa ocupada casi totalmente por un fotograbado de la testa del autor; una repetición en blanco del retrato, por si se estropea la portada; un viejo escudo peruano con orla azul, de un gusto abominable; una nota en la que el autor declara al mundo, por lo que pudiera al mundo interesar, que no se sigue la ortografía de la Academia Española; la lista de lo que el autor proyecta publicar; dedicatoria del libro á la memoria de un hermano "á quien por la injusticia de Dios, de este Dios impotente, estúpido, fanfarrón y cretino la Muerte le trunco la Vida"; añadiéndose como sujetos entre otros para la dedicatoria "los perros que me han ladrado y me siguen ladrando... Y para los cuales guardo siempre un Colt en el bolsillo de la cartera" (¡Diablo! Este señor mata los perros ladrones á tiros. Buena laya de mataperros!); unas palabras liminares del señor Miguel Urquieta que, como nada, consagra treinta páginas á presentarnos al poeta; un soneto de un señor César Rodríguez, titulado: *Presente*, en el que aconseja al autor, no sé si con pizca de malicia y sorna, que

....deje versos y prosas
que yo por hacer estas cosas
estoy enfermo de la sien.

Sigue un Auto retrato, que debe estar parecido al original, á juzgar por lo que nos refiere el prologuista, y que como factura poética es bastante bueno; entramos en la Arenga que consta alrededor de cien versos; pasamos á un soneto *Alemania* mediocre, y á un Canto á la guerra pirotécnica, escandaloso y escrito más que en loor de la guerra bajo la influencia de las mentecatas de Marinetti, quien quiere supri-



mir el Arte, el Amor y la Fe, es decir los tres grandes dinamismos de la vida de ayer de hoy y de mañana. Y finiquitamos con un soneto Reino Interior, de buena arquitectura, y en el que el autor termina con este interesante rasgo de orgullo artificial para que abran los bobos un palmo de boca:

Me siento inmensamente superior á los hombres
y pongo de los genios junto á sus grandes nombres
mi nombre que resuena como un rudo temblor

Este nombre que resuena como un rudo temblor se va á imaginar el lector que es algo así como León Patapón ó cosa por el estilo. No, señores, es Alberto Hidalgo para servir al Kaiser, á Von Bernhardt, al obus 42, á Marinetti, á la Electricidad y al automóvil. Por lo demás, repito lo que dije al principio, este joven Hidalgo con todos sus despiantes y extravagancias, con todas las ingenuas insolencias y las cándi-

das audacias de forma y de versificación que prodiga en su sonoro dítirambo al Kaiser, con todos sus alardes de superhombria, con todos sus afanes por tumbar de espaldas al lector timorato, á fuerza de restallantes blasfemias y de latigazos á la moral, al arte eterno, á la piedad humana y á todo lo que se respeta, es un mozalvete de positivo talento. Hoy no es prudente darle consejos: hoy se cree el centro del mundo, y no hay más recurso que sonreírse con benevolencia. No hay que contrariar á este niño, que está en pleno acceso de tos convulsiva. Dejadle patear, ponerse rojo á hipar todas las cosas líricas que se le atagantan y puegan por salir. Puede que cuando se tranquilice, encuentre realmente la forma y la idea original que hoy quiere arrancar en manotones alocados en los campos de la epatante exageración y de la pose. Para entonces le volverá á crecer el rabo á su perro.

Clemente PALMA.





A los verdaderos poetas fuertes
y puros; a todos los espíritus jó-
venes ajenos a bajas pasiones que
no han olvidado que fué mi mano
la que arrojó las semillas.

NO HAY RUTA EXCLUSIVA, ni una poesía ex-
céptica de ella misma.

¿Entonces? Buscaremos siempre.

En estremecimientos dispersos mis versos sin guitarra
y sin inquietud, la cosa así concebida lejos del poema, ro-
bar la nieve al polo y la pipa al marino.

Algunos días después me dí cuenta de que el polo era
una perla para mi corbata.

¿Y los exploradores?

Convertidos en poetas cantaban de pié sobre las olas
derramadas.

¿Y los poetas?

Convertidos en exploradores buscaban cristales en las
gargantas de los ruisñores.

Y por eso: Poeta—Globbe trotter sin oficio activo.
Globbe trotter—Poeta sin oficio pasivo.

Sobre todo, es necesario cantar, o simplemente hablar
sin equívoco obligatorio, sino con algunas olas disciplinadas.

Ninguna elevación ficticia, únicamente la verdadera
que es orgánica.

Dejemos el cielo a los astrónomos y las células a los
químicos.

El poeta no es siempre el telescopio transformable en
su contrario, y si la estrella se desliza hasta el ojo por el
interior del tubo no es mediante un "lift," sino gracias a una
lente imaginativa.

Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de
Golf-stream ni de cocteles, porque el golf-stream y los coc-
teles se han vuelto más maquinaria que las locomotoras o
las escafandras. Y mucho más modernos que New York y
los catálogos.

Milán....Ciudad ingenua, virgen fatigada de los Alpes.
Virgen sin embargo.

Y EL GRAN PELIGRO DEL POEMA ES LA POESIA

Entonces yo os digo, busquemos mas lejos. Lejos
de la máquina y de la aurora; tan distante de New York
como de Bizancio. No agregueis poesía a lo que sin nece-
sidad de vosotros la tiene. Miel sobre miel empalaga. De-
jad secar al sol los penachos de las fábricas y los pañuelos
de los adioses. Poned vuestros zapatos al claro de la
luna y luego hablaremos. Y sobre todo no olvideis que el
Vesubio, a pesar del futurismo está lleno de Gounod.

¿Y lo imprevisto?



A pesar de que podría ser muy bella una cosa que se presenta con la imparcialidad de un gesto nacido del azar y no buscado, debemos condenarlo porque está mas cerca del instinto y es más animal que humano. El azar es bueno cuando nos dan los dados cinco ases o a lo menos cinco reinas. Fuera de eso debemos excluirlo.

Nada de poemas tirados a la suerte. Sobre la mesa del poeta no hay un tapiz verde.

Y si el poema puede formarse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y la cabeza.

Haced la poesía pero no la pongáis en torno de las cosas. Inventadla.

El poeta no debe ser el instrumento de la Naturaleza sino convertir la Naturaleza en su instrumento. He ahí todo la diferencia con las viejas escuelas.

Y he aquí ahora que él os trae un hecho nuevo, simple en su esencia, independiente de todo otro fenómeno extraño, una creación humana muy pura y trabajada por el cerebro con una paciencia de ostra.

¿Es un poema u otra cosa?

Poco importa.

Poco importa que la criatura sea varón o mujer, abogado, ingeniero o biólogo, con tal que ella exista.

Viva e inquieta, aún quedando en el fondo tranquila. Quizá no sea el poema habitual, pero es un poema sin embargo.

Así, primer efecto del poema, transfiguración de nuestro Cristo, de nuestro Cristo cotidiano, catástrofe ingenua, los ojos desmesurados al borde de las palabras que corren, el cerebro desciende al pecho y el corazón sube a la cabeza, sin perder sus facultades esenciales. En fin revolución total. La tierra gira en sentido inverso y el Sol se levanta por el occidente.

¿Dónde estás?

¿Dónde estoy?

Los puntos cardinales se han perdido en el montón, como los ases de un juego de cartas.

Después se acepta o se rechaza, pero la ilusión ha tenido asientos cómodos, el fastidio ha encontrado un buen tren y el corazón se ha vertido como un frasco.

La aceptación o el rechazo no tienen ningún valor para el poeta verdadero, porque él sabe que el mundo camina de derecha a izquierda y los hombre de la izquierda hacia la derecha. Es la ley del equilibrio.

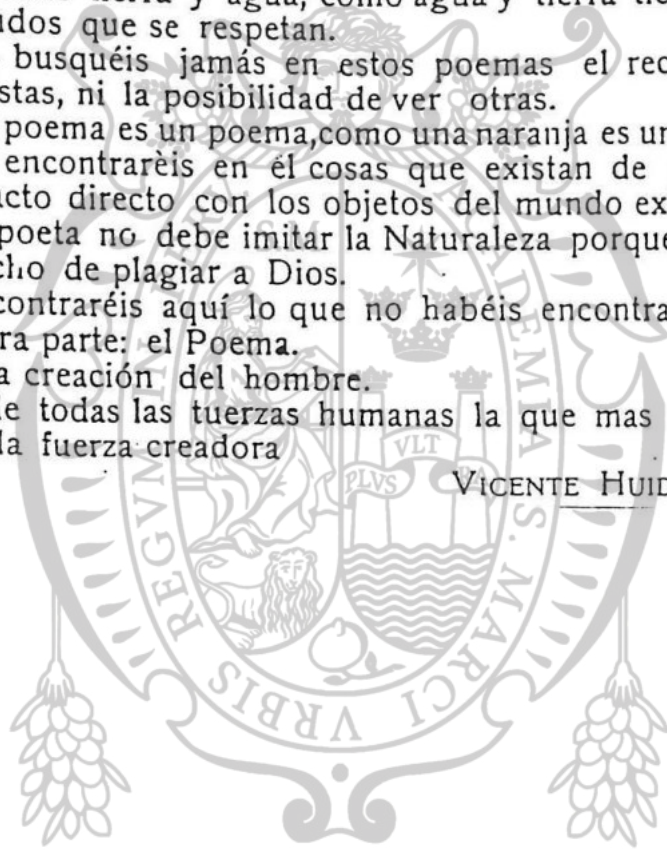
Y luego es mi mano la que os ha guiado, os ha mostrado los paisajes que quiso y hecho brotar un arroyo de un almendro sin darle una lanzada en el costado.

Y cuando los dromedarios de la imaginación querían dispersarse, yo los detuve en seco, mejor que un ladrón en un desierto.



Nada de paseos indecisos.
La bolsa o la vida.
Esto es neto; esto es claro. Ninguna interpretación personal.
La bolsa no quiere decir el corazón, ni la vida los ojos.
La bolsa es la bolsa y la vida es la vida.
Cada verso es el vértice de un ángulo que se cierra y no de un ángulo que se abre a los cuatro vientos.
El poema tal como aquí se presenta no es realista sino humano.
No es realista pero se vuelve realidad.
Realidad cósmica con una atmósfera propia y que tiene seguramente tierra y agua; como agua y tierra tienen todos los mundos que se respetan.
No busquéis jamás en estos poemas el recuerdo de cosas vistas, ni la posibilidad de ver otras.
Un poema es un poema, como una naranja es una naranja.
No encontraréis en él cosas que existan de antemano ni contacto directo con los objetos del mundo externo.
El poeta no debe imitar la Naturaleza porque no tiene el derecho de plagiar a Dios.
Encontraréis aquí lo que no habéis encontrado en ninguna otra parte: el Poema.
Una creación del hombre.
Y de todas las tuerzas humanas la que mas nos interesa es la fuerza creadora

VICENTE HUIDOBRO





Recojí "Ande", nuevo en formato, en ideas y pujanza. Lo leí en compañía de varios poetas y todos estuvimos conformes en la briosa vitalidad que lo anima.

Yo sé decirle que fué uno de los primeros libros que he recibido de Perú, en tiempo y en predilección, demostrándome "Ande" que por fin se liberta la juventud peruana de su tradicionalismo.

En general, adolecen los libros nuevos del defecto de pensar en Europa o Estados Unidos; expresiones y términos maquinísticos cazados en magazines técnicos desnaturalizan la inspiración libre; pero Ud. ha reunido la técnica nueva a la visión propia. Expresarse constituye, seguramente, la virtud más alta de todos los tiempos en el poeta. Y Ud. se expresa.

México

MARÍA DEL MAR





ARTE, REVOLUCION Y DECADENCIA

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

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 puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas.

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado, el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor, un principio— a su elaboración.

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



El arte se nutre siempre, conscientemente o no —esto es lo de menos—, del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *patiner sur place*. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es generalmente el que tiene más desesperada necesidad de un mito.

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? Máximo Bontempelli dice que en 1920 se sintió casi comunista y en 1923, el año de la marcha a Roma, se sintió casi fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo: lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el fascismo es la revolución.)

César Vallejo escribe que, mientras Haya de la Torre piensa que la *Divina comedia* y el *Quijote* tienen un substrato político, Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discutir sobre política, economía y religión. En esta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para Haya y para mí, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia. En las épocas clásicas, o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.

Así lo proclamaron, con su conducta, Louis Aragon, André Bretón y sus compañeros de la "revolución suprarrealista" —los mejores espíritus de la vanguardia francesa—, marchando hacia el comunismo. Drieu La Rochelle, que cuando escribió *Mesure de la France* y *Plainte contre inconnu* estaba tan cerca de ese estado de ánimo, no ha podido seguirlos;



pero como tampoco ha podido escapar a la política, se ha declarado vagamente fascista y claramente reaccionario.

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo. Su mirada, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de decadencia. El autor de la *Deshumanización del arte* no nos dio una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. Esto lo condujo a pretender, entre otras cosas, que "la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica". Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado.

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel à l'ordre*.

Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco. La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia; hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enfermó, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin en un poema de varias dimensiones, dice que los "senos salomé" y la "peluca a la garçonne" son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz-band* es un heraldo de la revolución.

Por fortuna quedan en el mundo artistas como Bernard Shaw, capaces de comprender que el "arte no ha sido nunca grande cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva, y nunca ha sido completamente despreciable sino cuando ha imitado la iconografía después que la religión se había vuelto una superstición". Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomando en la literatura francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron "nuevos" y hasta "revolucionarios".

Amauta. Año I, Nº 3. Lima, noviembre de 1926.

El artista y la época. Lima, Editorial Minerva, 1980. pp. 18-22. (Versión corregida por el autor.)



CESAR ATAHUALPA RODRIGUEZ

La Torre de las Paradojas

Ediciones "Nuestra América"

Buenos Aires, MCMXXVI

Entre tanta puerilidad amariconada y pseudoizquierdista que hoy paren a todo viento los literaturizantes de Europa y América, el libro del "indio Rodríguez" se alza como un alisio de arte viril que, sin ser de extrema zurda, sopla francamente de izquierda.

Para hacer arte de vanguardia, rebelde, inquietador, roturador de horizontes monótonos, el admirable poeta peruano no ha necesitado vestirse de mamarracho ni andar de cabeza o asomarla por entre las piernas, como los hombres de goma de los circos, en inverosímiles y lamentables contorsiones.

Las extravagancias jazzbandianas no son, para mí, arte de izquierda. Eso es hacer con el cerebro lo que Onán hacía con el sexo. Y lo que hacen los seminaristas en el exmisterio de los internados. Sodomizantes que pretenden incluso gomorrizar el arte.

Arte de avanzada y arte permanente es el que vibra en "La Torre de las Paradojas". Nuevo sin ridículo, orquestal sin estridencias, audaz sin jeroglíficos ni urgencia de buscar "la solución mañana" como en las charadas de exfoliador.

El arte pseudoizquierdista—mero alarde de buen humor en unos, paulicianas aberraciones del gusto en otros, novelaria intonsa en los más—, tiene dos concreciones definitivas: el jazz-band y las palabras cruzadas. Ese ruido de peroles, sartenes, cencerros, guitarras, ukuleles, bacines, todo a un tiempo, mezclado, ensordecedor, dinamita del tímpano. Ese infecundo desgaste medular, que convierte al imaginador en mula, por lo estéril, y al descifrador en papanatas, entreverando palabras de quita y pon, chinitas de colores, gu-gús infantiles, emociones postizas. Todo, arena mojada que conserva una forma cualquiera mientras le dura la humedad.

Solo permanece el arte que tiene vértebras de bronce, mármol, granito, cualquiera que sea su dirección.

Junto al faro-rompeolas, espeso de luz, macizo de color y de calor vital, de los "Encadenamientos" de Barbusse, por ejemplo, cuántos millares de castillos, monigotes, apenuscamientos, ciudades enteras de arena, sin cohesión real, fugaces e iguales todos en su aparente diversidad, en su ilusoria resistencia al sol que seca y al viento que desmenuza.

Una literatura con vira y alcances de cuplé, no tiene valor social.

Pienso que la literatura, como toda expresión de arte, ha de ser índice de cultura, guía de humanidad. No guía lo que no es constante, en materia o en espíritu. Libro, monumento, credo cualquiera.

—Urquieta tiene ahora la fobia de lo nuevo—dirán por ahí.

No, señor.

Lo que tengo, lo que tuve siempre, es la fobia de lo feble, de lo falso, de lo catastrófico.

Catastrófico es que talentos de verdad dilapiden médula eyaculando al suelo. El mal ejemplo es como la pelagra. (La pelagra se combate y se cura con buena alimentación y tónicos).

Los muchachos, fácilmente alucinables, prontos siempre a copiar, encuentran que es más cómodo reemplazar cultura y estudio con audacia, y en vez de agudizar el cerebro y desbrozarlo, lo embotan de tontería y vacuidad en la más simiesca de las imitaciones. Y nadie niega que si es lamentable venir del mono, mucho más lamentable resulta regresar a él.

LA TORRE DE LAS PARADOJAS asienta sobre roca firme sus altos muros de bronce. Atahualpa, el torrero, es, por hoy, el más beethoveniano de los poetas del Perú: elevación de pensamiento, belleza de expresión, audacia imaginativa, ágil y vigorosa armonía del verso.

Una obra de arte, en suma. Y un artista.

MIGUEL A. URQUIETA.

La Paz, Noviembre de 1926.



1926:22

[*Favorables Paris Poema* N° 1, París, julio de 1926;

Amauta N° 3, Lima, noviembre de 1926;

Revista de Avance vol. I, N° 9, La Habana, agosto de 1926]

POESÍA NUEVA

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

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 por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "telégrafo sin hilos", a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a combinar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un "rapport" más o menos hermoso y perfecto. En ese caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía a base de metáforas nuevas. Mas también en este caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o "rapports" nuevos —función ésta de ingenio y no de genio— pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.



La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias.

La crónica de 1926:22 aparece reproducida con el mismo título y algunas modificaciones en *El arte y la revolución*, pp. 100-101 (B. N./E 2289, inf. 207-208).





AMAUTA

SEÑALES DE NUESTRO TIEMPO

POR MARIA WIESSE

LA IMAGEN Y LA PALABRA

El ritmo precipitado y, quizás un poco inarmónico, de la vida moderna concuerda perfectamente con el ritmo intenso y nervioso del cine. Esta época es la época de la imagen, que triunfa sobre la palabra. Más que un diálogo nos emociona y nos seduce una actitud, una expresión, un gesto o una mirada. Se anhelan emociones fuertes y, al mismo tiempo, fugaces. No es síntoma de frivolidad, ni de decadencia esta afición de los públicos de hoy por los films policiales y las películas de aventuras. La decadencia actual está, más bien, en el amor desmedido al dinero y en los sacrificios que se hacen por conseguirlo. Tan poca cultura y selección espiritual había en los públicos de antaño, que escuchaban con deleite los interminables diálogos y los retumbantes parlamentos de las comedias de cualquier señor Echegaray o Sardou, como en las gentes de nuestros días, que miran encantadas las cintas de cualquier marca Paramount o Vitagraph. ¿Que, hoy, se gusta demasiado del cine? ¿Que se olvidan las auténticas, las grandes obras del teatro y que Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca van perdiendo sus derechos y su prestigio? No hay que alarmarse por este gusto exagerado por la imagen. Es una señal de la psicología de nuestro tiempo y revela la relación que existe entre estos dos dinamismos; el del espíritu moderno y el de las *moving pictures*, como también se llama en inglés al arte del cine. Porque el cine es un arte y allí está lo que debe alarmarnos; que de una expresión tan rica y brillante de belleza y de vida hagan fabricantes sin talento y sin cultura una industria vulgar, necia, pueril y cuajada de todos los defectos de las malas producciones dramáticas. Esa industria es la que debe condenarse y combatirse, como deben condenarse y combatirse los dramas cursis y las comedias a lo Ohnet y a lo Linares Rivas.

La imagen triunfadora de la palabra; la imagen que nos sugiere y nos cautiva no puede hacer olvidar los diálogos—pasión, poesía y música maravillosas—de Romeo y de Julieta, ni el dolor de Otelio, ni la inquietud de Hamlet, ni la gracia adorable del "sueño de una noche de verano". Las muecas geniales de Charlie Chaplin provocarán nuestra alegría, pero con qué fuerza se apodera de nuestro espíritu la ironía amarga del "Tartufo" o del "Misántropo" y, a pesar de gustarnos mucho, muchísimo, la dulce sonrisa infantil de Lillian Gish, la varonil actitud de Navarro y el rostro inteligentísimo de Signoret, con qué placer saborearemos a Crommelynck y a Bernard Shaw, a Pirandello, a Porto-Riche, a de Curel y a Courteline.

FILOSOFIA DE LA FRIVOLIDAD

La frivolidad no es tan frívola como parece. A veces encierra un sentido filosófico bastante hondo y esas pequeñas y bonitas cosas sin importancia, como son un peinado, un traje o cualquier detalle de la toilette de una mujer, pueden decirnos mucho acerca de las modalidades espirituales de un siglo. Así como lo saya y el manto del coloniaje indicaban el misterio, la picardía y la liviandad, que formaban entonces la trama de las costumbres y de la existencia femeninas, la peluca a la *garçonne*, la falda corta, la silueta a la *garçonne*, son indicios de cómo han entrado el sport y el trabajo en la vida de la mujer moderna. (Y también el anhelo vivísimo de libertad, de emancipación, de igualdad en derechos con el hombre; anhelo que tiene de justo y de injusto y que se refleja en las modas actuales un poco masculinadas, un poco sin la gracia suave y lánguida de hace algunos años.)

En vano han vociferado los moralistas contra la mutilación del cabello femenino y contra la falda, que descubre toda la pierna, restándole casi todo su encanto, por cierto.

En vano los poetas han llorado sobre "la trenzas de oro o de ébano", que caían al suelo bajo la tijera cruel; en vano han prodigado los caricaturistas sus sátiras en diarios y revistas; las mujeres no han querido oír a los moralistas, ni han tenido piedad de las lágrimas de los poetas, ni han temido al ridículo con que las atacaban los caricaturistas. En este siglo de campeonas de tennis y de natación de *chauffeuses*, electoras, oficinistas, periodistas y abogadas, resultaban anacrónicos e incómodos el cabello y el traje largos. Las mujeres han sacrificado su cabellera por obedecer a una moda más o menos graciosa y sentadora, pero también lo han hecho impulsadas por corrientes de este tiempo; deporte, trabajo y feminismo.

FLIRT Y CAMARADERIA

Del contacto frecuente en los centros de trabajo y en los centros de sport ha nacido entre el hombre y la mujer un vínculo que no conocieron otras generaciones: la camaradería. Un joven y una muchacha trabajan juntos en una oficina o se encuentran en el *court* de tennis para el partido diario. No se enamoran el uno del otro, pero sí surge entre ellos un sentimiento sencillo, sano y vigoroso, exento de todas las complicaciones tantas veces dolorosas del amor; un sentimiento muy semejante a la buena amistad de dos compañeros de colegio. La camaradería no es romántica, por cierto, ni la adornan los matices de la amistad, que tan fácilmente se torna "amorosa", pero si tiene la lozanía y la frescura de una planta silvestre. Es muy siglo veinte al revés del flirt—ese juego ingenioso y sutil, pero un poco malsano y cuyo abuso resta al corazón virginidad y al alma transparencia—practicado ya en "ese buen tiempo" de duques pastores, amantes princesas y tiernos galanes, que diría el poeta de "Prosas Profanas". Porque la pareja humana ha gustado siempre de jugar, un poco perversamente, con sus más sagrados sentimientos y lo único nuevo que trae el flirt es su nombre, perfectamente aclimatado al castellano, y subrayado, ahora, con las estridencias del jazz-band.

EL RADIO Y LA LITERATURA

El periódico y la revista crearon "su" literatura—matando, por cierto, muchos talentos, que no supieron escapar, a tiempo, a la voracidad de ese gran monstruo, que es el periodismo—el radio, también, está formando la suya y muy pronto habrá una legión de escritores especialistas



para audiciones de T. S. H. (En Francia, por ejemplo, ya hay novelistas, que se dedican a escribir folletines para los abonados de las estaciones radio-telegráficas, ni más, ni menos que si se tratara de un diario o de una revista ilustrada.)

¿Qué virtudes y cualidades pedirá el radio a "sus" escritores? ¿Cuál será la buena y cuál será la mala literatura de la T. S. H.? Hay que figurarse a un abonado con el fono en el oído o ante su radiola. Ese hombre tiene derecho a escuchar algo breve, ameno y claro. Las lecturas largas—aun sembradas de bellezas literarias y de exquisiteces de estilo—aburren profundamente, al ser transmitidas por la onda. "Salambo"—por ejemplo,—perdería toda su hermosura leída en una estación OAX o LOZ. La novela, cuento o charla—número de programa de radio—tiene que llegar al oyente—ya no se trata del lector—rápida, escueta, despojada de oscuridades y sutilezas, encerrando el máximo de palabras. Y que imaginación tan viva y poderosa han de poseer estos prosadores de radio-telefonía, para urdir la fábula que fuera del marco del libro familiar y querido y del periódico, que ya es un viejo compañero de la existencia actual, haga interesantes y seductoras las horas de la velada hogareña.

LA ETERNA PAREJA Y LA VIEJA MORAL

Ni el amor, ni la moral han cambiado en su esencia. Presentan otros matices, sí, distintos detalles y se han revestido de otro aspecto, pero su estructura y sus líneas generales son las mismas, que al principio del mundo, cuando la pareja humana joven, ingenua y bella se enlazaba bajo el purísimo cielo de las primeras edades del universo. Más sonriente, aligerada de muchos de aquellos prejuicios, con que la envolvió la intolerancia y la pequeñez espiritual de los hombres, se nos presenta hoy la moral. Pero los viejos preceptos permanecen intactos y no ha perdido su fuerza aquella voz, que ordenó, un día, tanto al hombre como a la mujer, ser bueno, compasivo, honrado y cuidar de la limpieza del corazón y de la pureza del alma como de magnífico tesoro. No importa que hayan variado las fórmulas y la letra; perdura y perdurará siempre el espíritu de los deberes y de las grandes leyes morales.

¿Y el amor? ¿Será cierto—como lamentan algunos—que en este siglo sin romanticismo y sin ilusiones se ha agotado la fuente del eterno sentimiento? ¿Acaso el hombre y la mujer ya no saben murmurar las dulces y ardientes palabras, que como un leitmotiv pleno de armonía, ha repetido, desde tiempos inmemoriales, la humanidad? Cargada está la hora presente de preocupaciones económicas y políticas y, sin embargo, el melodioso leitmotiv no ha cesado de resonar. El dinero y el sentido erótico—cuántos crímenes y tragedias pasionales registran las estadísticas—se dividen el dominio del mundo. Los poetas cantan al motor, a la fábrica y al foot-ball, pero también a su amor y a su desesperanza. Muchas veces el artista—como lo hacían los inmortales pintores del Renacimiento—evoca la figura de la amada en el lienzo. Y cómo palpita, honda y dolorida, la nostalgia amorosa en la "sonata" de Leken, en el "Nocturno" de Fauré, en el "Poema" de Chausson y en las canciones de Duparc.

"Más fuerte que la muerte", el amor sigue arrojando a los seres el uno hacia el otro. Ella, la emancipada—la emanciparon la educación, el ambiente, el trabajo y las costumbres—, él, el hombre moderno fuerte, libre, un poco cínico—solo lo inquietan y lo interesan los negocios y los asuntos de finanzas—se encontrarán cualquier día y—a pesar de todo—cantará el viejo tema amoroso en sus corazones. Y buscarán la complicidad del atardecer para formar—en la decoración romántica de un jardín, de una alameda o frente al mar—la inmortal, la eterna pareja humana.

Lima, diciembre de 1926.



septenario

desde el orb o séasela torre eiffel esta vez CESAR A VALLEJO el admirable poeta de "trilce,, conecta hacia Perú por medio de la revista de clemente palma su trompa de pastor caldeo para irradiar nó las sabrosas y ágiles informaciones parisinas a que ha acostumbrado al público limeño sino la versión de un nuevo apocalipsis ajustando pleito por plagio y robo a la generación literaria de indomérica llamada vanguardista sirviéndose para esto de SIETE LOGOS que sintetizan las características de la actual literatura del continente con las fuentes de que procede a saber

- 1.— Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. —Postulado europeo, desde el futurismo hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920.
- 2.— Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba para abajo como los tibetanos o en círculo o al sesgo, como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. —Postulado europeo desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo XV, hasta Apollinaire y Beaudouin.
- 3.— Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. —Postulado europeo en Marinetti como en el sinoptismo poliplano.
- 4.— Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fué el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama "rapport" en la poesía d'après-guerre. —Postulado europeo, desde Mallarmé, hace cuarenta años hasta el surrealismo de 1924.
- 5.— Nuevas imágenes. Advenimiento del polenaje inestable y caustico de los términos metafóricos, según leyes que están sintomáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. — Postulado europeo, desde el procurador Lautremont, hace cincuenta años, hasta el cabirismo del 1914.
- 6.— Nueva conciencia cosmogónica de la vida. El horizonte y la distancia adquieren insólito significado, a causa de las facilidades de comunicación y movimiento que proporciona el progreso científico e industrial. —Postulado europeo desde los trenes estelares de Laforgue y la fraternidad universal de Hugo, hasta Romain Rolland y Blais Cendrars.
- 7.— Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu demoiológico y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. —Postulado europeo, desde Tolstoy, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días.

la estrechez de estas páginas no permite explicar las objeciones q' suscita el J'ACOUS SE neogalo— su contenido es muy interesante por lo demás para no merecer el honor del anfiteatro— este boletín entrega en sus varios aspectos las severas conclusiones del poeta aunque se priva de insertar todo el artículo que las conduce— en él afirma vallejo q' nunca fué más falsa y sin carácter la literatura de américa que con la poesía plebeya y por lo tanto antiestética y maloliente de esta hora— aseverando además que nuestra decantada originalidad no existe que si maples borges y neruda están calcados de tres poetas de francia que nombra la conclusión huelga poco más que agregar

vallejo juzga con criterio historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia pero cuando se le ofrece oportunidad de ahondar en el organismo del movimiento se decide por una solución empírica— no es de otra manera explicable su posición respecto de la verdadera etiología de nuestra descastada vanguardia

lo otro aquello de lo analógico y genealógico no sé hasta donde deba tomarse en cuenta— ocurre con este método lo mismo que con los silogismos de los discutiadores coloniales q' tanto se prestaban para atacar como para lo contrario— relativamente al caso presente hago notar que vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno— pero aun visto el panorama de esta manera resulta incompleto y descentrado porque antes que apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el superrealismo salomón y joel en literatura israelita y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los inkas etcétera lo de nunca acabar

g CEURATA



¿ Oportunismo, Desorientación o Reaccionismo Estéticos ?

POR ESTEBAN PAVLETICH

En el Perú, como en la totalidad de los pueblos indoamericanos, vivimos ideológicamente articulados, en lo político y económico, a las fórmulas actuantes en los países latinos de Europa, principalmente.

Cuando nó, seguimos fervorosamente la corriente de nuevas tendencias, que apenas se insinúan prácticamente, pero con una unilateralidad meridiana. Negamos solo ciertos elementos constitutivos, del orden social burgués, hallándonos, en múltiples manifestaciones humanas, sustantivas, fuertemente ligados por el cordón umbilical a ese pasado que en el fondo aborrecemos sincera y honradamente. Así en el Arte. Por ello, el panorama, para muchos fuertemente revolucionario, presentado por la actual generación de artistas ganados jubilosamente a las nuevas tendencias estéticas, autodenominadas vanguardistas, no es otra cosa que la repercusión, en el Perú, fraccionada, de los diferentes y contradictorios frentes de combate desplegados por la burguesía europea,—gracias a la urgencia de la lucha de las clases, acentuada por momentos, fascismo, laborismo y simple democracia formal. También en el Arte, ya que éste no es más, en su ideología y composición que una de las plurales resultantes de la realidad social.

Este convencimiento no me apesadumbra ni desanima. La existencia de una corriente estética auténticamente revolucionaria en el Perú, no es pues el producto de una elaboración friamente calculada y serenamente razonada, como en los países de una fuerte burguesía industrial. Antes bien, es el fruto de una reacción frente a la vida sombría en que vivimos, el índice de una rebeldía contra lo establecido, duro y cruel.

Determinista, no he de creer lo último como originado por el funcionamiento de un resorte espiritual místico, desconectado de la íntima organización de las cosas, de las instituciones y de los hombres. Es su consecuencia, una de sus consecuencias, para decir mejor.

Y no podía ser de otro modo, dados la situación política y social imperantes y el desenvolvimiento histórico del imperialismo industrial y financiero, el cual—esto es científico, aunque quién sabe circunstancialmente intangible— al restar posiciones —de comodidad, desahogo, bienestar— a intelectuales y artistas, paralelamente que a las masas trabajadoras, aunque en forma menos acentuada, ejerce un dinamismo que llega a elaborar, tal vez si subconscientemente, todo un plan de resistencia y de combate, posibles solo en las izquierdas revolucionarias.

Consecuentemente, contamos en nuestras filas con una serie de jóvenes artistas luchando por una contexturación más equitativa de la sociedad, aunque —aquí el error— en lo estético militen sinceramente al lado de cualquier "ismo", en Italia y en España puestos al servicio del fascismo, en toda Europa al del capitalismo, pese a su estridente indumentaria.

Mas, no es tarea imposible la de ganar a estos hombres de relativo izquierdismo hacia una integral visión del porvenir. El factor objetivo, material, abona ampliamente para su consecución.

Por descontado, no es nuestro propósito, en lo estético, el elaborar fórmulas permanentes y absolutas de belleza a las cuales ceñir pentagramáticamente la tonalidad de tal o cual espíritu y de su producción. Esto ha sido perfectamente discernido por los ideólogos de la revolución rusa, cuando el grupo de intelectuales agrupados al rededor de la revista "Al Puesto" reclamó del Partido Comunista "un programa artístico, que deberá servir de base al desarrollo ulterior de la literatura proletaria", "una dirección —racional y técnica del Arte... Butarin, comprensivo y amplio, habló por el Partido "En el dominio de la creación artística, dijo, es indispensable

hale la libertad. El Partido debe concretarse a emitir directivas muy amplias." "Es preciso hacer obras y no tesis".

Queremos si la realización de un esfuerzo capaz de introducir estéticamente los formidables faces en que se presenta la lucha de clases actual. Colocar —aunque epistómicamente— un arte proletario, clasista, frente al arte burgués. Ciertamente que la producción artística revolucionaria adolecerá de profundos errores, de inevitables tanteos y desviaciones pequeño burguesas, enmendadas continuamente y continuamente vueltas a cometer. Esto es lógico. Desde que la burguesía sintióse económicamente madura y precisada a tomar el Poder político e implantar su dictadura de clase, fundamentó ya su estética, clarificando en ella sus anhelos, su sicología, sus pasiones y sus luchas. Dueña del Poder, durante largos decenios ha venido robusteciendo, fortificando sus posiciones en tal sentido, hasta constituir una verdadera tradición artística y cultural —impuesta también, simplistamente, al proletariado— nó sin antes atravesar por agudas crisis y prolongados periodos de rectificación y enmienda, paralelamente a su desarrollo industrial y a la revolución operada en los medios de producción y transporte.

Hoy, llegada a su etapa máxima, el imperialismo, y forzada a la vez por el despertar violento de las masas trabajadoras, enfoca sus manifestaciones estéticas hacia planos que armonicen con esta situación político-social.

De esta larga experiencia, de este exuberante antecedente estético y cultural, carece la clase productora. Así la poseyera, el periodo de la dictadura proletaria es transitorio y ocasional. Disueltas por su acción las supervivencias del régimen feudal y abolido el aparato de opresión capitalista; desaparecidas las clases, y con ellas sus antagonismos, ábrase un nuevo periodo social, colectivo, por primera vez humano, universal.

Pero durante el accidente transitorio que significa su dictadura, y en el proceso necesario para su preparación y asalto al Poder, las masas proletarias vibran, se agitan, convulsionadas, luchan en combates parciales, triunfan fracturadamente, son reprimidas por instantes, todo lo cual constituye una nueva dinámica en el mundo—nueva por su noción definitiva de internacionalismo y por la sensación de masas activas, imposibles de escapar a la sutil y penetrante visión de aquel que es capaz de hacer belleza y de acondicionar estéticamente una emoción.

Para conseguirlo, es urgente analizar teóricamente los esfuerzos desarrollados por la falange de jóvenes artistas rusos —pocos de otros países justificadamente— y de sus obras. Análisis que llevará a la posesión de una concepción amplísima de este nuevo complejo estético proletario. Reeducarse. Esgrimir serenamente, pero con método y disciplina, una intensa labor de crítica y autocrítica, pasando así por diversas faces, por difíciles posturas, hasta llegar a un plano de equilibrio y de creación. Instaurar una desinteresada e impersonal concurrencia en la producción. Formarse, desde el libro, ideario, pero más que nada, gracias al estrecho y continuo contacto con las masas proletarias, una fé indestructible, científica, en su misión histórica; una honda, profunda consciencia de clase; posible de encender una pasión social ante la cual todas las demás se nulifiquen o decrezcan; porque no basta con la simple y cómoda e noción social, para decir o hacer la belleza nueva y multitudinaria.

Y, así como en lo económico no rechazamos los adelantos técnicos de la producción capitalista —desde que entrañan una realidad indiscutible— que debemos aceptar pésenos o no— y antes bien, facilitan el paso del capitalismo al socialismo, viabilizándolo y forzando para su utilización, así en lo estético, debemos aprovechar y recoger todos aquellos signos propios de la producción artística



burguesa; posibles de adaptarse a las urgencias de una clase en vías de transformar al mundo.

También —este es un error sumamente difundido y necesario de extirpar —es absolutamente imposible entregar la belleza nueva en las tradicionales formas de expresión. La ideología del porvenir rebalsa los moldes en que se brinda la vieja concepción del mundo. Políticamente, oponemos el Estado proletario al Estado capitalista; los Consejos de obreros, soldados y campesinos (soviets), los Consejos de Economía Pública, etcétera, a los municipios y administraciones públicas burguesas, desde que sería absurdo e ingenuo pensar siquiera en que los órganos de opresión de la clase dominante pudieran servir de instrumentos para la liberación de la clase dominada. Debe, tiene que surgir, un medio de exteriorización el complicado del alma proletaria y sus actividades, articulado con belleza, con sus propios elementos y el servicio de sus gloriosas aspiraciones.

Esto no podrá lograrlo la generación presente en toda su plenitud. Cabele si la responsabilidad de aprisionar y fundamentar algunos de sus signos constitutivos esenciales.

Mucho debe hacer, por su parte, el proletariado militante para ver llenada esta importante posición en su frente de batalla contra la burguesía.

Finalmente, mi preocupación constante por lo que al Arte revolucionario atañe, no es la resultante de cierta modalidad anímica personal. La experiencia rusa, en tal sentido, apoya ampliamente mi inquietud. Veo en el Arte una función social, humana, a la cual —sin descuidar por esto los demás aspectos de la vida colectiva— es necesario prestar cariñosa y fina atención, llevados por el imperativo impuesto en esta hora nerviosa y fundamental.

ESTEBAN PAVLETICH





HACIA NUESTRA PROPIA ESTÉTICA

I

En América no han existido en cuatrocientos años, no podían haber existido, corrientes estéticas propias, signos. Descontado el arte indígena precolombino, que constituye nuestro clacisismo, o este otro, lógicamente relegado, desatendido, inescuchado, que es el popular—canciones, música, pintura—América no ha tenido arte, conformándose con un espejismo estético feble, fraudulento, del que nosotros, nueva generación, abominamos militantemente.

Como consecuencia de la imposición brutal de un sistema económico, de instituciones, religión, idioma—españoles—hubo de verificarse la liquidación apresurada y violenta de nuestra cultura vernácula, de nuestro arte, cortados en sus fecundos impulsos, para ser reemplazados por un arte y una cultura también españoles, de privilegio, en armonía con su textura cabalmente feudal.

Con la república, el criollismo se emancipa políticamente del control inmediato de la metrópoli, sin alterar las hondas raíces del feudalismo, lo medular de la colonia. En arte y en cultura, así como en su metodología económica, la república persiste feudo, colonia española. Apenas una que otra mentalidad de excepción tramonta el españolismo, agita sus aguas, aunque sin la vigorosidad suficiente para una independencia auténtica, total, sino que recurriendo al préstamo de dotaciones siempre europeas, francesas primordialmente.

En lo que va de siglo, esta reacción contra las proyecciones de la colonia se acentúa,

culminando el virage hacia nuevas, pero ajenas fuentes, con la importación en gran escala de métodos y tendencias europeas de la postguerra, a los que regocijadamente acuden nuestras juventudes incontroladamente entusiastas.

Impuesta la economía española con su tutelaje político, es lógica la asimilación americana a la cultura y al arte españoles. Realizada una independencia formal, simple transmutación de sedes directoras para la misma realidad, se justifica esa cultura y ese arte espúreos. Pero el intento de transportar—no aclimatar siquiera—a nuestra temperatura, pese a los fundamentos económicos y políticos medioevales que son los de nuestros pueblos, modalidades estéticas producidas en planos donde el industrialismo y la sociedad burguesa han llenado todos los resquicios sociales, no podía marcar para nosotros el ritmo de una nueva etapa, de un nuevo período artístico, concreto y definido, desde que por razón de las bases en que fatalmente han de descansar las manifestaciones del espíritu, significaban un exotismo. La producción poética de los jóvenes argentinos de Martín Fierro, nos alivia el tener que insistir.

1926—de tener que señalar una fecha—si instaura para el arte poético de nuestra América—para el pictórico, antes, con el resurgimiento mexicano—una negación meridiana a lo que podríamos llamar el «latinoamericanismo» de la estética latinoamericana, actitud motorizada en gran parte por la erección de un problema central para nuestros pueblos—el del imperialismo—y en la cual es posible discernir desde su desdoblamiento inicial, dos tendencias precisables.

México—

ESTEBAN Pavlenich

HACIA NUESTRA PROPIA ESTETICA

II

ALEJANDRO PERALTA

Con Ande, el único libro de Alejandro Peralta, tal vez si por primera vez en América, en el Perú por primera vez, se produce una exaltación vigorosa, agraria, de lo que constituye la esencia de la vida colectiva, multitudinaria, en nuestros países. La policromía rural, el alma campesina, la aldea, el trabajo, las fiestas indias, Titikaka—lago que él ha descubierto amanecido para nuestra geografía del porvenir—dado todo en metáforas objetivas y ágiles, casi geométricas. propietarias de color y de volumen, poemas cada uno en sí, juveniles y proletarios. Porque bueno es decir que no es imprescindible la presencia de la terminología económica socialista en un poema, para ser nuestro, revolucionario. Esto, claro, si el estado de ánimo del artista es propicio a las urgencias aereantes de la época. Así, cuando Diego Rivera nos presenta aisladamente una cabeza de mujer, sin el burgués grasiento y fustigante, esa mujer es la mujer nueva, la nuestra, expresada en valores proletarios.

Alejandro Peralta, creo que subconscientemente—el poeta, como el revolucionario, es un gran intuitivo—levanta con su obra tónica la barricada estética—al lado de las nuestras del A. P. R. A. económicas y políticas—con qué resistir victoriosamente a la absorción vertiginosa yanqui, así sea «llenándose los bolsillos de peñascos», según expresión propia.

En la lucha de nuestros pueblos por conservar, o reconquistar, su autonomía, es imperativo mover todos los resortes, aún los más insospechados. Simultáneamente con la penetración económica y el control político, la obra de arte, la religión, la lengua, son otras tantas válvulas de asimilación pacífica imperialista. Izar en las astas estéticas lo vernáculo, lo autóctono, entregando al alma de los pueblos lo que en ellos hay de belleza inédita elevada a la categoría de símbolo, es clausurar uno de los plurales caminos que nos arrastran al coloniaje. Aquí una ancha misión para los jóvenes artistas de nuestras vigilantes filas intelectuales, que Peralta inicia en el Perú, y para América, donde «hasta 1919 nadie había pintado siquiera un maguay».

ESTEBAN Pavletich

MEXICO



HACIA NUESTRA PROPIA ESTETICA

III

SERAFIN DEL MAR

Al lado del certero nacionalismo continental que trasciende de la obra de Peralta, hallamos el internacionalismo clasista de la de Serafín Delmar. Este poeta—que a ratos nos dice su canto con un fuerte acento witmaniano—ha poseído en un amplio abrazo circular el cuadro en que se enmarca el rol histórico, tempestuoso y turbulento de las nuevas generaciones de todas las latitudes.

La contexturación de grandes imperios en la economía mundial ha relegado a la calidad de adjetivos los problemas particulares de cada pueblo, para coordinar lo medular de ellos en un único espinazo universal. En la actualidad no se puede hablar sin miopía de problemas exclusivos de América, Europa o Asia. No hay más que un solo y único problema, el de los oprimidos del mundo, clases y pueblos. Si la producción estética de Peralta eleva al Ande—que es la pétrea y cabal simbolización de la América nuestra—a la categoría de ariete defensivo de nuestros pueblos amenazados por la más dura y total esclavitud, era imperativo—para los fines de la mayor capacitación para la victoria—anudar, conectar esa defensa, articulándola a la que en identidad de circunstancias han verticalizado las masas populares de China y también a aquella otra que por instantes agudizan los productores de las metrópolis. Esta es la significación social de la obra de Serafín Delmar, que en un jalón vigoroso lleva al plano estético lo que nosotros—militantes del Frente Único de Trabajadores Manuales e Intelectuales—propugnamos para lo económico y político.

Cuando tildamos a las corrientes estéticas europeas, denominadas de vanguardia, como desarafadas y exóticas para América, no pretendemos descalificar su significación, que la han tenido. En Serafín Delmar encontramos escorzos de movimientos europeos de la última hora, pero renovados, aplicados con realismo y certeza, en muchos casos ampliados precisamente. No una adición de signos, más bien una síntesis. Así Delmar no olvida la presencia del maquinismo transplantado a América por los explotadores extranjeros, como excitante para la nueva sensibilidad. Pero tampoco se abstrae de su inmediata y trágica significación humana, «vidas trizadas de obre-

ros incendiados en el fuego de los motores eléctricos». Esto es capturar para nuestro punto de vista el concepto que en Europa se pretende insuflar a «la significación anímica que encierra lo mecánico» desenjoyándolo de su sentido de injusticia en el orden actual, aislando de sus resultantes específicamente sociales.

También en lo que hay de instrumento de expresión, de formal en la obra de Delmar—como en la de Peralta—hallamos descubrimientos e invenciones europeos—supresión de mayúsculas y puntuación, modalidad metafórica, arritmo, revalorización de términos usuales, ausencia de anecdótica, etc.—todo lo cual no altera nuestras afirmaciones de autenticidad latinoamericana en la producción de estos dos altos espíritus. Carecemos de antecedentes, de tradiciones, de fuentes estéticas. Y así los poseyéramos, tarea ortodoxamente revolucionaria es la de aprovechar para nuestras realizaciones de todo aquello susceptible de proyección que hay en el arte y en la cultura del pasado, y que hay mucho. El nuevo espíritu lo depura y reverdece.

En estas dos tendencias que procuramos objetivizar someramente en Alejandro Peralta y Serafín Delmar, no hay interferencias. Podríamos asentar que una sin la otra, adolecería de fraccionamiento, de unilateralidad. Ambas se completan, por que ambas responden igualmente—por primera vez—a las urgencias impostergables de nuestra realidad.

Además, hay muchos tonos que hermanan ambas obras. Uno, el que podríamos denominar «sentimiento de la tristeza». No una tristeza sentimental y ramplona, líquida y morbosa. Una tristeza fuerte y retadora fruto de las fluctuaciones sociales, de la tragedia de los muchos. En esta época es falso e insincero el humor jubiloso y deportivo que pretenden los poetas «nuevos» de los tangos y de los automóviles, de las presurosas urbes anémicas de hombres, que no sean productores.

F I N

MEXICO

ESTEBAN Pavletich



REPLICA DE MAGDA PORTAL

Como no estamos de acuerdo, mi querido Urquiza, con aquello de "el admirable autor de "La Torre de las paradojas"—que ya tuvo mi opinión en una crónica de diario—seguimos no estándolo en una cantidad de acápites de su artículo que precede estas líneas—y lo siento.

Primera declaración de fé "izquierdista": amo la expresión sintética—Por eso no analizaré sus demasiado extensas divagaciones.

Yo, claro, no tengo el honor de ser periodista, como yo lo entiendo, sin concesiones, sin cobardías, educador del público—no empleado de periódico—Pretendo lo primero, pero todavía me parece que mis comentarios de arte en periódicos y revistas, no me dan derecho a ese título. Periodista en el sentido de Bernard Shaw, que siendo anónimo se desanonimiza, por su labor encauzada hacia un fin ideal—lo que identifica al periodista con el predicador, con el reformador, con el maestro—Los otros, los periodistas a sueldo y a órdenes, son para mí,—permítaseme esta fea palabra—los proxenetas de la bellaquería y la mala educación de los "lectores de periódicos".

Mi esotérica frase, empieza así: "el arte se desvistió de las inútiles pompas de Dario—la Belleza en sí es estéril, el arte debe ser creador—penetrando en la raíz de la vida empezó su labor humana—Para mí, todo el sensualismo del arte rubeniano, con su evidente *fecundidad*, es estéril, como resultado humano, como aporte a la vida—y el perfeccionamiento intelectual y espiritual—No son humanos los planos de idealidad pura cuya base es el egoísmo. El decadentismo tomado como escuela, fué de una fecundidad fatal o mejor dicho *estéril*—y en cuanto a todo lo que tiene ovarios, también los parásitos tienen ovarios fecundísimos.

"Cultura; estricnina del talento"—Alberto Hidalgo—y nó es que yo crea en la eficiencia del analfabetismo—es que para el poeta—el primer creador—la cultura como base, perjudica su dón original de creación, y su producto es un injerto de todo lo asimilado a su autenticidad—Pero en este siglo obligadamente, no se nace analfabeto ni mucho menos.—En cambio, creo sí que el periodista debe tener como base, la cultura.



De toda la doctrina futurista, con la que más estoy de acuerdo, es con la que asesina el pasado y el recuerdo—aquello feble y concluído de lo que nos agarramos ilusoriamente para sostener nuestro equilibrio en la vida—El pasado lleno de taras es un cadáver en putrefacción que debemos incinerar cada momento para no contagiarnos—No hay enseñanzas de ayer—sólo hay realidades de HOY—Los maestros que vinieron con el pensamiento y la doctrina fuera de su época, siguen estándolo y se situaron entre nosotros, en el presente.

Toda la razón que habría para resucitar el pasado, sería ésta: poder decapitarlo de un tajo—creo en las medidas radicales—y además el pasado está superado—se ha rebasado la posibilidad de la semilla:

Toda la vida es un Presente con los brazos abiertos del Mañana.



ANDAMIOS DE VIDA

FOR MAGDA PORTAL

1º "AMAUTA" Y EL ARTE DE VANGUARDIA

"Amauta" es ecléctica en Arte.—*comulga con todos los credos de Arte, siempre que en ellos la Belleza ilumine las parcelas de tenebrosidad que se trae de sus minas subterráneas de procedencia.*—Pero "Amauta", revista de avanzada, tiene el deber como dice Haya de la Torre, de revisar valores e inclinar toda su estructura moral hacia los vientos de renovación estética e ideológica, para afianzar bien su cartel de órgano de vanguardia.—De ahí que el arte nuevo—tal como lo entendemos los jóvenes de América, para quienes—es necesario decirlo una vez más—los ismos frueridos en Europa no significan sino la primera voz de alerta en la revolución del Arte, y de los cuales ya no quedan sino sus pilgias de historia—tenga en "Amauta" su hogar de derecho.

No es raro oír en toda la clase que no pertenece al proletariado el comentario de burla e incredulidad respecto al triunfo de los nuevos credos ideológicos, que señalan los días amancidos para la fraternidad humana. Así también en la burguesía intelectual, en el periodismo espíreo de los pueblos de América se combate con saña las nuevas manifestaciones estéticas y se les tilda hasta de ser producto de naturalezas invertidas.

2º EL ARTE NUEVO Y LA GENERACION ANTERIOR A LA GUERRA

El fenómeno tiene esta explicación: el Arte nuevo—hijo de una época de formidables estallidos, la guerra europea, la revolución rusa, las hambres alemana, china, rusa, y por último la revolución china—de grandes triunfos científicos que han multiplicado la actividad de la vida, haciendo todos los kilómetros del mapa, desconcertando el sentido común y creando una nueva filosofía—el Arte nuevo tenía que ser un resultado fatal e impostergable. Como todas estas conmociones filosóficas, sociológicas y científicas, pasaron epidérmicamente sobre la conciencia de la generación anterior a la guerra, la persistencia de las nuevas bocinas: jazzband, balacón etc. mortifica sus auditivos acostumbrados a las campanas conventuales del romanticismo y decadentismo, etc.

Pero los hombres nuevos, nacidos en pleno cataclismo, cuando la tierra vivía su más grande hora de tormentosa inquietud, fatalmente cargaron sus cerebros con las placas instantáneas de la comprensión rápida y la creación sintética, como el momento, que es lo único que vivimos: átomo y eternidad.—El Arte nuevo tuvo su primer vajido seguramente en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio.

3º EL SENTIDO VITAL DE LAS NUEVAS ESTÉTICAS

Esto que para nosotras tiene su más perfecto sentido de humanidad y vida resulta alambicando, oscurecido por forzadas erreraciones, para el ojo intelectual de la generación inmediatamente anterior a la guerra.—Para nosotras precisamente el arte nuevo, tiene este sentido simbólico formidable: su DINAMISMO.

El Arte nuevo impele a la oclaración del motor cerebral—todo el, estructurado de nervios en agilidad es un excitante de la energía.—El Arte nuevo canta siempre la realidad de la ACCIÓN: sea pensamiento, sea movimiento.—Y para nuestros pueblos latinos, soñadores e inactivos, demasiado falta hace un propulsor de energías que despierte las fuerzas creadoras de un gran futuro próximo.

4º EL ARTE NUEVO Y LAS NUEVAS CORRIENTES IDEOLÓGICAS

En todas las épocas de la HUMANIDAD, el arte ha sido una resultante lógico de las diversas tendencias sociológicas y filosóficas. No ha sido un producto desconectado y anárquico—por más que en arte es donde más derecho de ser tiene la anarquía.—Directamente ligado a las bases más representativas de la época, el arte ha sido mas bien un espejo anticipado del panorama total inminente a realizarse.

Y esto que está dentro de la más estricta lógica tampoco ha sido violado esta vez, a pesar de haberse violado la lógica común.

El arte nuevo—verdad, sintetismo, humana alegría de vida, fuerza y creación—responde a esta gran época nuestra de la post-guerra, señalada por inusitados triunfos de la ciencia y el grito de libertad que lanza el hombre.

Todo un desfile de cadáveres fue necesario para esto—también los millones de fantasmas hambrientos.—El arte se desvistió de las inútiles pompas de Dario—la Belleza en sí, es estéril, el arte debe ser creador—y penetrando en la raíz de la vida empezó su labor humana.

Antes de la guerra hubo un arte de decadencia, completamente estéril para la vida, enervante y atrofiante para todo lo que no fuera paraísos artificiales.—La guerra con sus lajos de sangre puso más humanidad, más sentido de vida a las manifestaciones del arte y como en toda época caótica el arte tuvo su cans para escapar al decadentismo y llegar a las anchas estepas ya soleadas de libertad, que son el arte nuevo, sin escuela definida, pero hermano en acción y pensamiento a la Revolución Social cuyas semillas fructifican en el mundo.

No importa que los primeros en cumplir esta misión—los poetas precursores—nieguen la ligazón del arte al movimiento social y desdigan lo que oscuramente realiza.—Los que llegan después, y ya han nacido en plena HUMANIZACIÓN DEL ARTE, son los que cumplen conscientemente su doble misión de BELLEZA y de VIDA.

5º EL ARTE NUEVO Y LOS NUEVOS ARTISTAS

Pero con qué derecho "los burgueses de la literatura" exigen a este arte heroico y el único valiente—no desee repetir las razones—un absoluto producto de sinceridad y de talento?

Los soldados de la revolución social, estamos rodeados de una gran cantidad de falsos soldados, en cualquier momentos traidores y desidentes o simplemente inútiles para la acción.—Todas las escuelas artísticas tuvieron sus malos discípulos, D'Annunzio, Chocano etc.—El arte nuevo no está obligado a llenar de carteles eléctricos los panoramas del Mundo, señalando a los malos satélites.—Los periodistas sendo intelectuales y demás canalla artística, no tienen derecho a exigir una selección absoluta en el arte que recién yergue su planta alegre al oxígeno de la Realidad.

Y en cuanto a negarlo, es hacer como el pequeño burgués temeroso y por lo mismo incrédulo, que niega la marcha todavía lejana pero incontenible de los soldados de la Revolución Social.





1927:12

[Mundial Nº 359, Lima, 29 de abril de 1927]

RELIGIONES DE VANGUARDIA

Polémica sobre el cine y sobre Charles Chaplin. Conflicto entre el cine, el circo, el music-hall y el teatro. Consecuencias mundiales del divorcio de Charlot. Una opinión de artista y una opinión de hombre. Cismas entre los cinemistas. Douglas Fairbanks y Rio Jim, personajes de comedia italiana. Espíritu y hombres de las minorías modernas.

París, marzo de 1927

En estas disputas acerca del cinema, nadie sino un profano está autorizado a opinar. En asuntos cinemáticos, como en todas las artes, los iniciados y profesionales son los menos llamados a opinar, cuando, sobre todo, se trata de situar el alcance libremente humano y extra-técnico del arte. Así, pues, hoy que se busca determinar si el cinema llena un rol artístico supremo y si, por consiguiente, posee medios propios y peculiares de expresión, independientes de las demás artes, la opinión de los críticos, autores, actores, *meteurs-en-scène*, carece de autoridad. Ni Jean Epstein, ni Louis Dellus, ni Janning, ni el mismo Chaplin, dirían lo que debe decirse. Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres. ¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre que es artista, ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista. Un poeta juzgará un poema, no como un simple mortal, sino como poeta y así sucede con los cineístas. Abel Gance, *metteur-en-scène* de "Mater Dolorosa"; Douglas Fairbanks, protagonista de "El Pirata Negro"; Charles Chaplin, autor, *metteur-en-scène* y actor de "En pos del oro"; Leon Moussiciac, historiador y ensayista del écran, no alcanzarán a expresar un justo criterio acerca del destino total y humano del film. Ya sabemos hasta qué punto los expertos se apalean entre los hilillos de los bastidores y se fracturan la sensibilidad, caídos por el lado flaco del sistema, del prejuicio o del interés profesional.



En los debates del cinema pueden opinar, a lo más, los escritores libres, los que nada tienen que ver con aquellas entretelas de la profesión. Por ésto, me place, en esta polémica, una idea de Paul Valéry, de Andrés Suarès, de Blaise Cendrars o del doctor Allendy, estén o no a mi gusto. Pero, en general, sólo vale en esta cuestión el parecer del hombre rigurosamente profano, que no sea, naturalmente, un inculto.

Ya los lectores sabrán que a raíz del juicio que a Chaplin le sigue su ex-esposa, Lita Grey, un arduo revuelo polémico se ha suscitado en el mundo, respecto de la personalidad artística de Charlot y, por ende, respecto del valor estético del cinema. En París, un grupo de escritores, encabezados ¡cosa rara! por el poeta católico Max Jacob, ha hecho la defensa y apología de Chaplin y del écran. De otro lado, un segundo grupo de escritores, a cuya cabeza figura Andrés Suarès, carga contra el charlotismo. Un gran periódico parisién publica, en esta ocasión, una encuesta sobre el valor del cinema, del circo, del music-hall y del teatro moderno, en la que aparecen opiniones de muy significados escritores y artistas de París. De este conflicto nadie sabe aún lo que saldrá. Quién sabe caiga el teatro, o el music-hall, o el circo o los tres juntos, en obsequio al arte mudo. Nadie aún lo sabe.

Lo esencial de la encuesta se reduce a saber si el cinema existe o no como un arte nuevo e independiente de las demás artes, y en caso afirmativo, cuál es el estado de su desarrollo y cuáles sus posibilidades para el porvenir. La polémica sobre Chaplin tiende, en el fondo, a resolver idéntico postulado. Nadie, repito, presiente los términos definitivos de la solución. Por de pronto, puede ya deducirse del debate, que "la religión cinematográfica o charlotesca", como la llama sarcásticamente Andrés Suarès, tiene acaparado a un 90 por ciento de la población del globo terrestre. Un 8 por ciento está constituido por enemigos acérrimos e irreconciliables del cinema. El 2 por ciento restante está formado por gente libre y cambiante, que siguiendo los vaivenes de su gusto y las peripecias del desenvolvimiento del cinema, logran dar entonación humana y sincera a sus ataques y a sus elogios, sin sistematizarse ni dejarse llevar por modas ni excepticismo troglodíticos.

¿Existe el cinema? ¡Fuegol! ¡Fuegol! La pregunta, a estas horas, quema ya y pocos se atreven a responder negativamente. Un 90 por ciento, hemos dicho, están listos a votar por la existencia del cinema. El 8 por ciento votan, con todas sus manos, en contra. Ni uno ni otro bando, son pues, honestos, por que ambos están fanatizados. Sólo interesa la opinión libre y humanamente variable, según el múltiple proceso del espíritu del 2 por ciento restante de las gentes. Cuando



estas gentes niegan la existencia del cinema, la niegan honestamente. Cuando la afirman lo hacen también honestamente. Al primer grupo pertenece "todo el mundo", al segundo pertenece "otro todo el mundo" y al tercero pertenecen los mejores.

Entre los adoradores del écran, los hay —sin contar el grueso público y operando entre unidades— que fundamentan su fe cinematográfica en muy sintomáticos motivos. Madame Rachilde prefiere el cinema, por que es más barato. Bib prefiere el cine por que "nada hay en el circo, en el teatro ni en el music-hall, de comparable al genio de Chaplin". Gabriel Trarieux cree y espera en el écran, por que es un arte mundial. "Aparte de la música —dice Trarieux— muy pocas obras artísticas irradian a lo lejos". Dominique Braga cree y espera en el cinema, por que es el arte de la quinta dimensión. "El *metteur-en-scène* —dice Braga— llegará a penetrar, desde el ángulo de la *prise-de-vue* en el interior de su personaje, para interpretar su vida cinematográficamente, es decir, de una manera, a la vez, plástica e intelectual". Y así sucesivamente.

De vez en cuando, se oye una voz disorde, una bofetada al aparato, un bostezo irreverente. Es León Daudet. O Georges Kaiser. O Henry de Naussanne. O el propio Andrés Suarès. O alguno que otro cineísta desengañado o moroso, que, como Galtier Boissière, confiese la partida oblicuamente. "En la actualidad —afirma Boissière— el cinema no es más que un arte de intérpretes y con mucha justicia se ha comparado a Douglas, Ríó Jim y otros a los personajes de la comedia italiana".

La polémica continúa y, en ella, las apuestas a favor del cinema crecen con cada nacimiento y aún con cada muerte.

Una variante transtextual de esta crónica se encuentra en *Contra el secreto profesional*, acápite sin título, p. 38 B.N. E/2297, inf. 368).

Abel Gance (París, 1889) presentó su película "Mater Dolorosa" en París, 1917; Douglas Fairbanks y Alfred Parker dirigieron, sucesivamente "Black Pirate" ("El pirata negro") en Estados Unidos, 1926.

La crónica de 1928:7 está dedicada a "En pos del oro" (1925) de Charles S. Chaplin (Londres, 1889). Chaplin recibió por esta película dos millones de dólares, suma que Lita Grey le reclamaba.

Max Jacob (Quimper, 1876-1944) es uno de los creadores de la "poesía moderna". De origen hebreo, se convirtió al catolicismo en 1915. Es autor de *Obras místicas y burlescas de fray Matorel* (1911), *El cubilete de dados* (1917), *Laboratorio central* (1921), *La finca Bouchaballe* (1923), *El hombre de carne y el hombre reflejo* (1925), *Penitentes en jersey rosa* (1926), etcétera.

André Suarès (seudónimo de Félix Scantrel, Marsella, 1868-1948), escritor y crítico de notable influencia. Obras: *Imágenes de la grandeza* (1901), *El viaje del "condottiero"* (1910-1932), *Debussy* (1927), *Música y poesía* (1928), etcétera.

Una opinión mía sobre "La Torre de las Paradojas" del admirable César A. Rodríguez, publicada en el número 4 de "AMAUTA", ha tenido la extraordinaria virtud ácida de precipitar la hiperestesia combativa, no precisamente de los falsos izquierdistas contra quienes iba enderezada, sino de los izquierdistas de autenticidad indudable. Magda Portal, por ejemplo, para quien tengo especialísimo afecto personal y muy profunda consideración literaria, parece haber tomado frases mías contra el vanguardismo feble como ataques a la novísima sensibilidad, y, volviendo por los fueros de ésta, defiende denodadamente a aquél. Si no se tratase de Magda Portal, se me daría un higo de la polémica y no tendría mayor interés en recoger alusiones ni en realfirmar conceptos. Tratándose de ella, la cuestión cambia totalmente.

La poesía de extrema izquierda tiene en el Perú exponentes tan altos y tan ciertos como Alberto Hidalgo, Magda Portal, César Vallejos, Mario Chávez, Seratin Delmar, Alejandro Peralta y dos o tres más. Pero junto a éstos, al rededor de éstos, mezclados, barajados con éstos, cuántos infelices para quienes el arte nuevo es como una corbata "dernier cri" o como los pantalones "Oxford". Moda, excentricidad, extravagancia, y nada más. Y esto que pasa en el Perú, pasa en todas partes. Un arte nuevo, así, no es más que falitud ensimismada, analfabetismo forrado de insolencia. A pesar de su señorilismo aparente y espectacular, no llega siquiera a burguesía de la literatura. Se queda en plebe: changadores, lustrabotas, suplementeros de las letras. Fifies algunos, y otros bujarrones.

Magda Portal, como Pío Baroja, la emprende contra los periodistas. Olvida que es el periodista — más el espurio que el legítimo —, el que levanta el pedestal de todos cuantos escriben, así sea con la derecha o con la zurda. Sin periódicos y sin periodistas — los máximos difusores de hoy —, muchos se quedarían emparedados en un silencio definitivo. El silencio: he aquí el anticuerpo de la toxina jazebandiana.

Y a propósito: he llamado jazzband al seudoizquierdis-
mo, pero no bataclán, por la sencilla razón de que el bata-
clán no es, como cree Magda Portal, un producto de la post-
guerra. El bataclán es cosa vieja de Europa. Ya en 1870
existía en París el teatro Ba-Ta-Clán. Paul de Kock hizo
literatura bataclán. Hoy la hacen, pero grosera y sin pizca
de gracia, Guido de Verona en Italia y el Carretero Audaz
en España.

Yo no niego la heroicidad del vanguardismo. Al contrario: la exalto. Y encuentro corajudo hasta la temeridad el pseudoizquierdismo, que se lanza a probar que el palotismo es escritura máxima, y quiere convencer al mundo que nada hay más acabado y expresivo, más emocional y sugerente, que los trazos rupestres, sin segundo plano, de las cuevas de Altamira.

Si los pseudoizquierdistas, siquiera fuese por deporte, se propusieran acopiar preparación y cultura dentro del mismo progreso material que tan rabiosamente exaltan a toda voz altoparlante, de cada cien quedarían apenas dos irredimibles, tercios en su vacuidad.

Su analfabetismo recalcitrante y agresivo acaso tenga razón. La ignorancia es manantial de felicidad. Es siempre más espontánea y simple la alegría del ignorante que la del culto. El saber trae molestia y "quien añade ciencia añade dolor". De aquí que yo no crea en la alegría expansiva y sincera del arte nuevo de verdad. Un arte alegre, hoy, solo cabe al margen de la realidad social que vivimos los hombres de todas las razas. Dentro de ella, solo tendrá la risa hueca de Triboulet. Hay toda la catástrofe del pasado inmediato, toda la desolación del presente, toda la preocupación del futuro, para que el arte de ahora pueda ser sanamente alegre. Estamos saliendo apenas, destrozados, de debajo de la mole de infortunio que se nos echó encima, y nos vemos frente a la tremenda responsabilidad del porvenir. La risa, ahora, tiene mucho de histeria. No confundamos la alegría con el humorismo, que es el spleen que sonríe. En la vida de hoy hay más de obligación que de euforia.

He sostenido que una literatura con vida y alcances de cuplé, no tiene valor social. Que la literatura, como toda expresión de arte, ha de ser índice de cultura, gufa de humanidad. Hoy más que nunca. He sostenido que las extravagancias jazzbandianas no son para mi arte de izquierda.

Y esto mismo, simultáneamente, aunque en otros términos, lo han afirmado José Carlos Mariátegui y César Vallejo, también en AMAUTA.

Mariátegui "periodista" como yo, dice:—"No todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Existen poetas que creen que el jazz band es un heraldo de la revolución.....".

Y declara Vallejos, poeta de izquierda y "periodista" como Mariátegui y como yo: — "Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. La poesía nueva a base de palabras y de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna."

La propia Magda Portal, que es "periodista" por cuanto escribe y publica en periódicos, a pesar de su desdén por periódicos y periodistas, reconoce que el arte nuevo se inspira en la novísima ideología y se codea con la revolución social que se avecina.

Yo no combatí el arte de vanguardia, sino el arte de izquierda apócrifa, de vanguardia feble, y exijo el distinguo, la delimitación de campos, aunque mano de mujer me encasille, de un empujón nervioso, y sin duda involuntario, en la "burguesía literaria", pared por medio de los "periodistas seudointelectuales" y demás canalla artística".....

Sin embargo.....

También a los periodistas nos gusta la poesía audaz. Hé aquí, para muestra, versos de un maestro no superado todavía ni en la refinada sensibilidad, ni en la osadía de las metáforas, ni en la originalidad de la expresión:

"Prendiste mi corazón con uno de tus ojos lavadero
en la cámara del vino tu amor como del
 (una bandera suben
tus dientes manadas de trasquiladas ovejas que

Para exaltar la fuerza extraordinaria del arte nuevo, dice Magda Potal: "La Belleza, en sí, es estéril, el arte debe ser creador". Aserción de un esoterismo que no entiendo, ni aún revisando la vieja disputa del subjetivis-



mo y el objetivismo. La belleza lejos de ser estéril, sea interna o sea externa, es fecunda como las mujeres del campo. La belleza interior del artista es creadora; si fuese estéril nada produciría. Produce, precisamente porque tiene entrañas capaces de quedar encinta al más leve contacto exterior. Y recíprocamente: la belleza de fuera, la belleza objetiva, es igualmente fecunda porque suscita en el artista el gran instinto creador. Es decir que la belleza crea y se crea a sí misma en una perfecta y constante reciprocidad. Excita y recibe. Obra como semen y como matriz. Si la belleza fuese en sí estéril, como afirma Magda Portal; es decir si tuviese atrofiados o extirpados los ovarios, única forma de ser estéril en sí, sería imposible que concibiese nada, por tremenda que fuese la potencia engendradora del artista. Estéril—salvo algún sentido secreto que desconozco—es lo que no produce nada. Me resulta, pues, impenetrable la frase de Magda Portal, que acaso, en el fondo, no sea más que una metáfora.

El izquierdismo auténtico necesita tener la espina dorsal muy firme, con las vértebras bien asentadas; vale decir cultura. En otra palabra, disciplina mental.

Disciplina. Justamente la gran fuerza social sin la cual la revolución resultará catástrofe. La nueva ideología requiere una disciplina de hierro. El arte nuevo, si ha de tener carácter social, importancia colectiva y de ser como la otra hoja de la tijera, precisa también disciplina mental. Disciplina que no consiste en reglamentos, como podrían suponer por ahí, sino en el afinamiento, en la cultura, en la selección. Y de aquí precisamente el peligro de llamar izquierdismo a cualquier cosa. El peligro más grave, porque al desacreditar el movimiento artístico revolucionario, haciéndole caer en el disparate y el ridículo, le condena a la simple acrobacia verbal, al clownismo de la imagen, a las contorsiones dislocadas de la composición tipográfica; en suma, al histrionismo más lamentable y contraproducente.

Por eso es que combato la degeneración del izquierdismo, la elefantiasis del disparate que amenaza contaminar el izquierdismo auténtico. Por eso hay que cuidar de la depuración del arte nuevo y de la revisión de sus valores dirigentes.

Magda Portal incurre en flagrante contradicción. Sostiene, como Haya de la Torre, la necesidad de revisar valores, es decir de depurarlos para hacer más segura la marcha y más homogénea la legión. Y a renglón seguido protesta airada, indignada, contra los que pretendemos que se depure el arte revolucionario en sus comienzos. Precisamente es al principio cuando debe hacerse la confrontación. Después podría ser demasiado tarde, porque todo lo vicioso habrá cobrado carta de ciudadanía difícil de cancelar. El disparate pseudoizquierdista, que no es, en último análisis, sino analfabetismo insolente, tolerado, soportado desde su iniciación, perjudicaría en su origen el movimiento ascendente del arte nuevo, y éste llegaría a la cima larvado, tarado, con un pecado original gravísimo e insacudible. La criatura que nace defectuosa, si a tiempo no se la somete a la educación que exige, crece con la deformación. Evitemos que el arte nuevo crezca jorobado, contrahecho, monstruoso. Procuremos, más bien, que tenga toda la sana y fuerte belleza que se le pueda dar. A los niños que vienen al mundo con taras venéreas, se les cura desde el comienzo, inmediatamente. Se les cuida los ojos para evitar el desastre de las conjuntivas. Hagamos igual con un arte que empieza a mostrar gonococos en la vista. Más tarde sería imposible hacerlo. La sabiduría popular, tan sabia como siempre porque se funda más en la experiencia que en la intuición, tiene aquello del árbol que crece torcido. Que el árbol de la nueva sensibilidad crezca derecho, erguido, pleno de luz.

A Magda Portal, que es izquierdista de verdad, ¿no parece que este periodista realiza obra defensora del izquierdismo al pretender que se cuide de insectos nocivos de vicios de savia, la almáciga del arte que esplende prodigioso en el futuro?

El izquierdismo en arte es tan interesante como bello. Es un nobilísimo intento de alquilar, de superación, novedad dentro de la constancia inevitable de la vida del mundo. Pero no hay derecho a que, al amparo de libertad del arte nuevo, infesten los ilimitados campos de arte más ilimitadas legiones de escarabajos, empujando bola hedionda y dorada de necesidad supersuficiente. Una generación de artistas, o de pseudoartistas, que se habilite a disparatar y a ver las cosas con una voluntaria aberración de esterilidad mental, puede muy bien engendrar otra generación con el órgano del disparate perfectamente desarrollado y ya congénito, realizando en lo espiritual principio que Lamarck aplica a lo físico. Mejoremos especie, pero no la echemos a perder.

No valdría la pena habernos salvado de la torre Babel y haber llegado a entendernos nuevamente todos los hombres, en una creciente compenetración de ideas y de sentimientos, en una fraternidad espiritual más definida a medida que más se avanza, para caer de nuevo en babelismo y no entendernos. Si la humanidad, por fuerza misma de su evolución constante, tiende a hacer mayor economía de esfuerzo, es imbécil pretender que todos se vuelvan descifradores de logogrifos.

Si los periodistas necesitamos leer mucho, estudiar, asimilar, confrontarnos diariamente, los poetas no lo necesitan menos. La intuición del artista ayuda, pero no suplente. Hace mucho que pasó el tiempo de las poetas y poetas: trovador, bardo o payador gaucho, que tenían a sobra con un poco de memoria y otro poco de inteligencia ágil.

Ninguna hora como esta que vive la humanidad requiere mayor cultura total, mayor suma de conocimientos, por lo mismo que es hora de reconstruir, de reedificar la nueva ciudad humana. Y no la liemos de levantar quincha ni de barro.

En un libro de lectura norteamericano, encontré hace poco estos cuatro versos tan ingenuos como interesantes: "Estudia, niño, —y juega después,— dice un canchero —del idioma inglés".

Esto que se recomienda a los chicos del kindergarte podría recomendarse también a los izquierdistas. Tanto más que el arte nuevo no es por hoy sino un juego de palabras, de imágenes, de conceptos y hasta de ideas, a guisa de juego. Una especie de Mah Jong literario. Pero para jugar con estas cosas, hay que estudiar, disciplinar el cerebro, labrarlo. Convertir el erizo que ahora escupe al cielo solo la insolencia frondosa de su maleza, en tierra preparada para las grandes siembras y las grandes cosechas.

No pido otra cosa.

Convenga Magda Portal conmigo en que es preciso revisar, confrontar, depurar los valores del arte nuevo. El que valga realmente, no tema el agua fuerte, que deshace el oropel, no ataca el oro.

Evitemos lo que con tanta sagacidad teme Mariátegui citando a Bernard Shaw: que el porvenir se ría de los bienaventurados estupidéz con que tantos pasaron por nosotros y hasta por revolucionarios.

MIGUEL A URQUIETA

La Paz, Enero de 1927.



ISMOS, PARTOS I DISCIPLINAS

Irrefutablemente, los tiempos de hoy, balbucean un reformismo integral, esencialmente económico i también espiritual. Nosotros parece que solo nos hemos empeñado en conocer el espiritual i en este lado, el poético. Precocidad social. Un poco más i las obstetrices se verán precisadas a asistir los partos con la Taquigrafía, pues los americanos próximos, parodiando al niño aburrido de Villers de l'Isle Adam, articularán desde el nacer expresiones vanguardistas ultradesconcertantes.

El caso es que esta carie encierra un doloroso problema. Nuestros países tropicales, imaginativos i sensualistas al tropezarse, traídos de la mano por otros pueblos mayores, con una nueva fase histórica, se detienen como el primero para interpretarla como el último. Así estamos enfocando el vanguardismo contemporáneo. Nihil literae. El trópico, polvo de tabaco en las mucosas de Iberoamérica, nos perturba hasta el estornudo espectacular i aparatoso. Vanguardismo!, cuánta moneda feble, cuánta insensatez se acuña bajo la ancha protección de su capa. Nuestras izquierdas queman un fácil afán de doctrina i literatura i descuidan el lado heroico del factor económico, pedoño i resorte de toda virtual transformación social.

Si como contamos valores de vanguardismo literario tuviésemos una izquierda preparada en ardidas disciplinas económicas, capaz de empujar nuestras actividades productivas por el único camino que tienen que recorrer estos pueblos para conquistar su bienestar; si nuestra producción literaria, desde la trova galana ociosa del Colonaje i el compungimiento de Melgar hasta los últimos encareos de las escuelas neosensibles corriera parida con una tensa inquietud aplicada a los problemas de la tierra, el trabajo i la vida de nuestras repúblicas confiadas e imaginativas; si en vez de doctores, monjes i gentes de armas, una juventud hubiera invadi-

do con fiebre similar los dominios de nuestra economía nacional, posiblemente esta época de tan difíciles problemas no sufriría tanto para un parto incierto i doloroso.

Cuando la mujer siente agitarse en la nobleza de su seno la fecunda gestación de una vida nueva no se detiene a rumiar el recuerdo del pasado deleite, sino que se apresta, pensando en el destino del nuevo ser, a protegerle de la intemperie i el hambre. Previene.

Nosotros nó. Preferimos apañar las épocas nuevas en estrofas de feróz desarticulamiento; tratamos de repetir lo que dicen otras experiencias revolucionarias extranjeras en lugar de sumar sus cálculos i revisar nuestras deducciones. La herencia de la vieja confianza, esa que tundió a Atawallpa en Cajamarcá. La misma que nos perdió siempre, la que entregó nuestras riquezas a Dreyfus i Gracce, a ingleses i a norteamericanos, la que vió transbalsillar el guano i el salitre, el petróleo i las minas. La maldita confianza que nos llevó a la sangrienta orgía del 79 en romántica torpeza que aún se obstina en durar. Confianza temeraria de nuestros caudillos militares, civilistas i neocivilistas que se escondió siempre tras el clownismo de pródigas proclamas de candidatura.

Sumamos que engendrábamos un hijo—el futuro tan adjetivado de antemano—sin reflexionar si lo engendrábamos bien o mal, sin parar mientes en destinar para el sucesor una patria racional en nuestra ilaca económica, tan dedicados estuvimos a componer versos y seguir el rastro de las sensibilidades literarias de otras partes. De esto que ahora, desorbitados ante las arcas vacías, las riquezas periclitadas, el subsuelo ajeno i la casa hipotecada, nuestra América debata sus temeridades bajo el peligro neo—Sajón que, como el de Democles, está suspendido de un hilo a cortar.

Urge restablecer el equilibrio agrupándonos en convicciones de auténtica izquierda, rectificar los viejos caminos reconcentrándonos en el estudio solícito. Disciplinar los brotes



de nuestra rebeldía, porque antes que interpretaciones sinias de los *ismos* del curioso *decadentismo* literario, los pueblos aprecian i comprenden mejor los jaloneos que la juventud conquistó para darle una tierra libre i productiva.

Rómulo Meneses.

La Paz, (Bolivia) 1928





NUESTRO VANGUARDISMO

Pesa una atmósfera cargada de infecciones sobre el espíritu jubiloso de la juventud creadora del Perú. Atmósfera cargada de respiros asmáticos, densa de pesimismo, artillerada de bacilos de senectud. "Se parece a la atmósfera que se viene después de la guerra cuando, tibios aún los cuerpos masacrados, el aire se carga de gritos derrotados, de lamentos salvajes, de maldiciones concas."

Ya no es la atmósfera caldeada por el motor de la lucha; es la atmósfera fría i cuajada de epidemias. No es la rección; es la pudredumbre de todo lo viejo, muerto ya en las lides justas i bellas de la generación nueva.

La vanguardia—este vanguardismo que tanto quema la epidermis del burgués—es el electivo estado, consecuencia de ese rotundo i largo encontrarse de fuerzas opuestas. La vanguardia es la actitud victoriosa que ha seguido a ese torneo desigual en presencia de un organismo temprano i caliente de energías con otro corroído i endeble. La vanguardia, en la hora, sintetiza en un solo grito todas las gestas solitarias de la liberación espiritual. Ella es la presencia en ACTO de un nuevo sistema de fuerzas despertadas, fuerzas todas actuantes en su rol colaborativo e impulsadas por la auténtica i genitora energía vital. Es el impulso único, sin intermedios, desde su punto generatriz hasta lo imprecisable e infinito. Es la ascensión vigorosa hacia la expresión máxima de las emociones. La EMOCION misma—ideal, amistad, alegría, dolor—marcando el grado 100 del espíritu para volcarse en la mundana exteriorización,

Empero la ACTITUD vanguardista define claramente una posición en la vida. Más aún, exige la presencia al desnudo del HOMBRE. El tipo de hombre a medio concepto. Una ideología a penumbras. Un arte con normas. Una pedagogía sin amor. Un ideal con languideces, no corresponden nunca a este proceso del espíritu contemporáneo, cuya esencia—una formidable emotividad—es radical a todo medio ser de actitud o de obra, improbables a redimirse en la plenitud de la belleza. El hombre trunco como la idea desvitalizada han sucumbido en esta plena mar del espíritu.

La vanguardia, mejor que honradez—la honradez ya se estira a gusto de la vara del mercachifle—mejor que esto, decimos, entraña un extenso UNIVERSALISMO en el pensamiento i la práctica del nuevo hombre que la encarna. Ahí está el artista, poeta, músico, pintor, escultor, emocionándose legítimamente, libremente, siendo el centro gravitante de la emoción universal i humana. Ahí está el maestro de escuela, artista también, reencarnado en el tipo creador por excelencia, frente a su obra trascendente. Ahí está la juventud fortalecida, elaborando, construyendo—

pese a los ojos que se cierran—una nueva moral de sudamericanismo anti-imperialista. Ahí están todas las fuerzas nuevas fraguando la próxima belleza social.

La vanguardia traduce el rescate de los puestos beligerantes por las potencias supremas del espíritu: La Voluntad sustituye a la audacia. El Universalismo a la honradez. La Creación a la erudición amarillenta. La EMOCION PURA al sentimentalismo vestido de fiesta.

Vanguardismo equivale a HOMBRIA.

• GUILLERMO MERCADO



SEGUNDO AVISO

No es una nueva escuela de arte la que surge hoy en América mientras giran las poleas de la inteligencia en los talleres creadores de la Revolución. No es un ismo nuevo de artistas burgueses y poetas snobs, el de esta vanguardia joven que se realiza en un verdadero aspecto de fuerza e integridad; en su doble aspecto ideológico y artístico. No es simplemente una forma. Es también y principalmente una emoción.

El arte, función vital, fuerza en movimiento hacia una estrecha convergencia con las más profundas inquietudes de los pueblos, interviene una vez más en el desarrollo de su proceso histórico, cumpliendo en él una misión social. (Dejo constancia, desde luego, del carácter quizás demasiado subjetivo de esta opinión, frente a la teoría marxista del arte. Pero he querido tener en cuenta la fisonomía esencialmente burguesa de la vieja literatura peruana, producto de una clase, que estuvo muy lejos de interpretar los sentimientos populares.)

Esta nueva inquietud, esta emoción, ha devenido, dejando atrás el decadentismo clasista de toda una generación, artistas afirmando en una sola y noble verdad, orientados por una comprensión del más humano de los problemas; urgidos y vigorizados por la más elevada labor de justicia.

Pero América, por la desigualdad de sus troncos raciales y los diferentes problemas que de sus situaciones se desprenden, nos ofrece un aspecto demasiado complejo que no puede ser observado y estudiado en una sola definición total. Es por esto que hemos elegido el grupo de intelectuales del Perú. Parte integrante de este movimiento, se define en una inquietud nacida, ya no sólo de un ambiente de varios siglos de opresión, sino también de lucha, dirigida hacia una independencia de orden económico. (De ahí el poema antimperialista, expresión característica del poema re-

volucionario del Perú.) De este modo, por la homogeneidad que este movimiento presenta, nos vemos obligados a separarlo de los otros que, no obstante estar encaminados hacia idéntico fin, ofrecen sin embargo, muy diferentes procedimientos de ejecución.

Hace apenas unos días, el compañero Seoane expuso en un artículo, el porqué de nuestro propósito al reunir en un libro los poemas revolucionarios peruanos. Estaría demás, que yo tratase de dar al asunto una nueva explicación.

Y volvamos a examinar el sentido exacto de esto que, como hemos dicho, ha dejado de ser simplemente una forma, para convertirse en una emoción.

De los países de América más directamente afectados por la penetración imperialista, el Perú es uno de los que con más intensidad sufre sus consecuencias. Nuestra geografía ofrece el espectáculo de un verdadero croquis de guerra. Como en esos mapas en los que se estudia por medio de pequeñas banderas clavadas en los puntos ocupados por el enemigo, el avance y las posiciones de éste, de igual modo nuestra carta geográfica presenta ya toda una compacta erización de banderas de ocupación. La diferencia no existe sino en la forma. La guerra, planta hay metida. El capitalismo, dólares. El enemigo es el mismo aunque sean diferentes sus procedimientos. Y es conquista, tanto la una como la otra. Esta es naturalmente la situación del Perú.

Y ahora vamos a sus consecuencias: Toda opresión genera rebeldía. El capitalismo yanqui, cada vez más introducido en nuestra vida económica, ha iniciado desde hace tiempo una intensa campaña de dominación. De allí que sus agentes principales, hayan creado una nueva casta imperante que se manifiesta en todos

los órdenes de la industria y el comercio, alimentados por estos capitales. De otro lado el gamonalismo, hijo póstumo de la antigua sociedad feudal, deviene también un régimen de opresión. Y es lógico suponer, que siendo el Perú un país esencialmente agrícola, sean sus indios—campesinos en su inmensa mayoría—los más directamente esclavizados por la explotación. Es por esto que el movimiento peruano, reside también en una reivindicación de los derechos indígenas. De esta situación ha nacido la protesta.

Y queda explicada con lo anterior, la causa de esta nueva literatura. El poema revolucionario, toma entonces estas dos grandes características: antimperialista y reivindicacionista étnico—social.

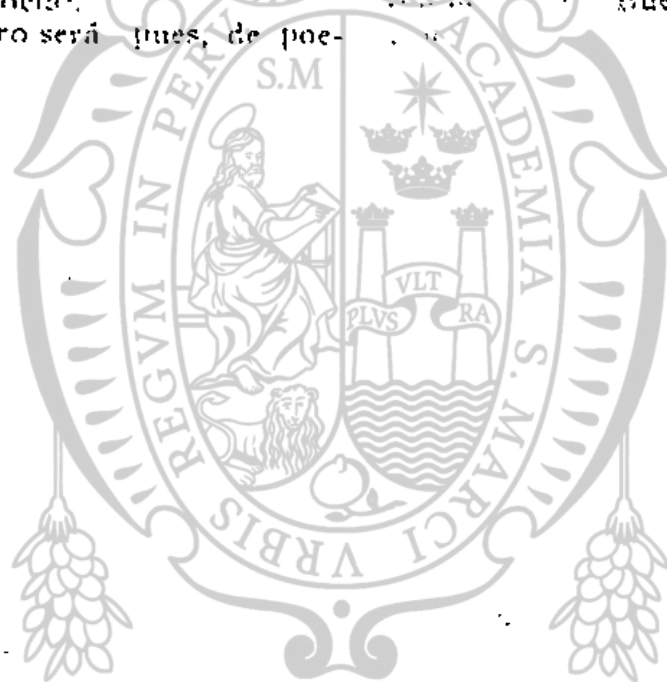
Nuestro libro será, pues, de poe-

mas revolucionarios surgidos de esta inquietud. Su emoción quedará explicada por un natural sentimiento de rebeldía, producto de largos años de explotación. Es por esto, que no es posible definirlo como he dicho al principio, como una escuela. Una escuela, no es sino la expresión de una época, mejor aún, de una moda. Nuestros poemas, abren un primer capítulo en la historia de América, en la verdadera historia, de América.

Así explicamos nuestra actitud. Nuestra emoción es un arte, porque es una verdad. Y nuestra verdad, ha dicho Mariátegui, es la revolución.

CÉSAR ALFREDO MIRÓ, QUEZADA

Buenos Aires, 1928.





La Trinidad

POR V. MARTINEZ MALAGA

OPINION SUELTA

No me entusiasma la poesía vanguardista; pero tampoco me encanduliza: la comprendo. Creo que no durará. Lo primero que de ella ha de trugarse el Minotauro del tiempo es su deshumanización i, con ésta, la deliberada prescindencia del divino tema: la mujer amada. Pero de la poesía vanguardista quedarán, en la poesía eterna, enriqueciéndola en sus formas e intensificándola en su esencia, tres factores, azás secundos: la acracia métrica i rítmica, la metaforización remota i la independencia del yugo de la lógica intelectual. Basta i sobra para que la poesía vanguardista tenga carta de recomendación abierta en el Arte, mientras cumple su misión ineludible de renovación estética.

FRANCISCO MOSTAJO.



ALGUNAS PALABRAS DE PRESENTACION

LA OBRA POÉTICA DE
NICANOR
A.
DE LA
FUENTE

Negativo
fotográfico

Veinte años frescos i ágiles como una brisa mañanera. Miel de bondad, dulcedumbre de panal en las pupilas absortas de niñez. El Sol acaba de levantarse en este labio pueril que sonríe como un amanecer. Su mano aprieta, estrecha, ajonjea como una hermana efusiva de corazón *recien hornado*. Destila la ternura, se desliza subrepticamente de las falanges i se nos pega al pecho. Caliente dón magnético que nos alegra i nos consuela para siempre. "Aquí, me quedo"—dice el hombre, hambriento de amor, i se queda *per omnia secula seculorum*. I así se saldan los débitos cordiales que tanto se reclaman por los caminos de la vida.



I el *Nixa* familiar del grupo tiene el paso presto i fraternal para el amigo. I sirve a nuestras virtudes i a nuestros pecados, a nuestros caprichos i a nuestros malos humores con la misma solícitud amorosa, con la misma sonrisa subrayada de esperanza, con la misma efusión comprensiva i tolerante que entra por los poros del alma y se la apropia.

Pero el hilo de oro de esta sencillez fèrvida se despedaza, se arranca, se desvanece en polvo cuando uno intenta tomarla en la palabra. Película de espíritu materializado que vuelve al Eter despues de tonificarnos. Esencia sutil que se reintegra otra vez a Dios, de donde vino i a donde va, para atestiguar la divinidad del hombre i para documentar en los celestes registros la eterna fluencia bondadosa del ser.

El
paso
vivificante
de
una
aurora



En el inicio, en el orto de este espíritu cristalino pasa el soplo vivificante del poeta de "TRILCE". Ningún gran espíritu de esta generación puede eludir el baño lustral, la influencia vitalizadora i potente de una poesía que nos reintegra a América despues de haber ambulado por el mundo pidiendo limosna a todas las razas.

Aquí cabè recitar, una vez mas, el *a. b. c.* de la cartilla literaria. Lugar común que se repite a menudo, pero que rara vez se repite con significación vital. Si, hay que hablar de una influencia porque todo lo que vive está influído; pero de una influencia organizada, viva, elástica, procreadora. Recepción creadora sin patrón servil i, sobre todo, sin mueca; sin desgonce ni luxación de la propia esencia anímica.



Veamos:

“estoy amargo como una tasa
heroica de café cargado
i sin que nadie falte
mi padre mira hacia mi sitio
porque él sabe que no estoy allí.

.....me busca.

me busco yo mismo....
i el ala de una idea aventurera
bate la brisa de sus sienes canas.”.

(merienda)

“SEÑOR:

yo te señalo siempre
como a un traidor.

.....
oh, señor

y
o
te acuso ante ti mismo

DIOS!”

(oración)

“.....i mis voces quedaron ancladas
en esta pascua que me ofrece éñeros
por sangrar.....

i para nosotros los mayores
son las empanaditas del recuerdo
con su sabor a pena familiar”

(pascua)

“Que te habrás hecho amada
con todas tus columnas de constancia!
QUE TU FIRMEZA HEBREA...?”

(vigilia)



“.....esta noche, Lucila
Perales, hemos venido a la merienda tarde;
en nuestra mesa hay pan i nos vigila
el alma una saudade persistente y cobarde”.
(Lucila)

He aquí al poeta ya, el poeta nuevo, apto para tomar su vuelo, i trillar i suavizar su camino con el coraje i la humildad del artista puro.

Acompáñame, lector, a sus *posadas*, a sus recodos, a sus paisajes, a la propia casa que él amasó con su sangre, con el sudor de su emoción, con el tremor de su pupila, con el afán de su mano.

El
gesto
de
la
palabra

Como todos los artistas vanguardistas éste, también, ha escrito, ha grabado, ha burilado el gesto de la palabra. En la poesía antigua el gesto estaba implícito, pero no expresado en recurso técnico. Recitaba el poeta, pero no recitaba el verso por si mismo. Por primera vez la tipografía o la pluma (de ganso si se quiere) sirve como instrumento estético. I como instrumento para fijar algo que es imposible i huido como el viento, pero que constituye la tonalidad i el ademán del verbo, es decir, su alma. Porque no está en decir las palabras sino en cómo se las dice. Antaño la intención de la palabra se dejó al lector que la interpretaba i sabiendo ya, por entonces, “que no hay palabra mal dicha sino mal entendida”. I para entender la palabra se necesita *ver* el gesto, fijarlo de alguna manera.

Esta es la razón de ese graficismo tipográfico que tanto hace *c a c a r e a r* a las gallinas *contra-vanguardistas*. Aunque no se hubiera logrado nada, bastaba para respetarlo, el intento de enriquecer, con un nuevo vehículo o instrumento, la expre-



sión estética. El arte *debe ser*, el arte *es*, ascensión i superación en todos sentidos. Estamos caminando siempre de la caverna al cielo, del grito inarticulado a la Novena Sinfonía de Beethoven, del cubil del topo a la áurea maravilla de la luz cósmica..... I los recursos técnicos de ayer no pueden ser los de hoy, porque tenemos que seguir siempre la fuga i el frenesí creador de la vida.

Constatémoslo:

"Mi alegría en alcohol
dentro del pomo de tu ausencia
se c

i tatuar con sangre en la memoria
la noche de s e t i e m b r e i

(tatuaje)

No es lo mismo escribir:

"como ha de vagar mi nombre entonces
con todas sus bajadas i subidas
en las columnas de los diarios"



que escribir empleando el recurso gráfico:

“como ha de vagar mi nombre entonces
con todas sus b s

a a
j d
a i
d b
a u
s i s

en las columnas de los diarios.....”

(Crónica i Esperanza)

En el primero, el gesto de la palabra vá implícito; en el se-
gundo, está expresado gráficamente.

Veamos otros ejemplos:

“....se quisieran arrancar todas las costras

s o l l o z a n t e s
de los ecos lejanos

una
a
una
A
UNA”

Y esta pequeña obra maestra que copio íntegramente:

AMULETO

“Solo tú, oh dado amatista
no te aventuras en los tapetes
de las C

A

N

vives

T

conmigo siempre I

ruedas entre mis N

manos

A

el tapete más fino.

S



solo tú sabes de esta cosa
que madruga en mi alma desde julio.

- UN AS
- UN 2
- UN 3

muchos meses dormidos
en las tarimas del olvido.

muchas noches
muchos días
vomitando coágulos de distancia

¿I para qué todo eso, oh dado mío.....?

llegaste con la suerte de sus dedos
PARA EL 3 DE TERNURA
de las 3 letras de su nombre: I

D D
A A
D D
I

Léase "foot-ball" que es otro ejemplo magnífico.

Claro que en esto, a diferencia de Nicanor A. de la Fuente,
se consuman muchos disparates. Es el mal de toda innovación
que cae en manos de gente que no tiene talento. Pero ello no es
culpa del vanguardismo ni de los vanguardistas. En el arte lo
primero: ser artistas. No olvidemos este aforismo, satánico o divi-
no, pero inexorable para toda la eternidad.

El
don
del
humor

I viene la maravillosa sabia del espíritu que se infunde, que
se inyecta en nuestro corazón impregnándolo como a una espon-



ja nueva y sedienta. Se desgaja de nuestra amargura, se cuéla de nuestra acidez i de nuestra melancolía, gota a gota, cabalgada en una sonrisa. Tristeza a florada en bondad humana i en chispeo de pupilas generosas. Sangre confortante i heroica que hien de nuestras entrañas mordidas de dolor. Licor palingenésico que arranca de la mordedura del canto. Luz de estrella que redime la oscuridad del fango humano. Fulgor que clarifica el barro. Espiral del humor que arrastra en la sierpe de sus ondas elásticas la ternura que se abraza calientita a nuestro yermo:

“los segundos se desternillan de risa
entre las 3 estrellas de mi Longines”

(morfina)

“Los relojes
desde lo alto de las torres
con los brazos cruzados sobre el tiempo
vigilan los pasos de las horas.

PERTENECEN A LA SECRETA NACIONAL

.....tambien
denuncian los complots comunistas de la vida,...
hacen confinar beligerancias
proletarias
i deportar ideas
universitarias
como los soplones
los relojes comercian hasta el segundo
que ya se precipita en las ágiles agujas de la nada”

(personalidad de los relojes públicos)

“PASA UN FORD.....CON EL RABO ENTRE LAS PIERNAS”

(vidriera de barrio)



¿Este cartel fotogénico, cual cinemático fogonazo:

.....para evitar incendios
en la caseta del escándalo
se suplica al público
no tocar los botones
ELECTRICOS DE LOS SENOS"

Agradezcamos este pan del alma i esta eucaristía de los espíritus. Agradezcamos esta sonrisa responsable que pasa sobre las cosas comprendiéndolas, amándolas, cirniéndolas, morterizándolas para incorporarlas en arenilla luminosa a nuestra axila oscura. Aquí la bronca desgarradura se agiliza i se avienta al Cielo para crepitar en luz sedante i consoladora. Aquí la gracia del dolor hecha Pentecostés alumbra nuestro costado con fulguraciones inauditas, De la arcilla a Dios; de Dios a la arcilla. He aquí el milagro del arte.

Imágen múltiple

Volvemos a tocar otra característica del movimiento poético de vanguardia: el don de la imágen múltiple. Del simplismo superficial, inmediato i metafórico de nuestros abuelos hemos venido a la madeja compleja, profunda i múltiple de la imágen vanguardista. Imágen fotogénica que siempre está fluyendo y que busca sintonizaciones no por lejanas menos directas. Decimos *lejanas* en lenguaje antiguo, por que en realidad para el cerebro no hay distancias i menos para el cerebro contemporáneo que vive simultanea i sincrónicamente con todo el Universo. Somos los hombres del aeroplano i del radio i nuestra poesía tiene que ser el velívolo de nuestras emociones instantáneas i de nuestro pensamiento apresurado.

¡Mas aún, la poesía es un ser en si misma. Una vez creada, ya es Naturaleza por sí i se incorpora al vasto panorama de lo que vive una existencia autónoma i libre. No se ha inventado un nuevo pecado, pero se han creado nuevos seres con vidas enteras que enriquecen la vida i la significación de la vida. Entidades de maravilla que alientan i se nutren con nosotros. ¿Verdad don



Quijote de la Mancha que vivís con vida más enérgica que vues-
tro padre Cervantes? ¿Verdad vosotros "*Seis personajes en busca
de autor*" que lo encontrásteis en Pirandello?

"sobre el mantel yo desmenuzo
una preocupación recién hor-

n a
d a".

(merienda)

"el aire
barniza de frescura
tus mejillas"

(esperanza de campo)

"en una noche de alegría aldeana
yo te cedi una entrada a la platea
del cinema de mi alma"

(madrugada en el recuerdo)

Es preciso citar algunas más: "Una carta comercial", "Noc-
turno", "Bujía", "Claxon matinal", "Disco familiar", "Foot-
Ball", que son grandes aciertos.

**Sentido
político**

I hasta "nueva orden", la poesía no está negada de la polí-
tica, por que la poesía es vida i la vida es política. Hay dema-
siada injusticia negra en el convivir de los hombres para que no
insurja en la canción el grito angustioso del hombre. Hay dema-
siado *mal dolor* para que el poeta no tome su bandera i combata
por su hermano. Hay demasiada tiniebla de charco en el mundo
contemporáneo para que el puño del justo no se hiera restregán-
dose en el pedernal para arrancar la centella de luz. Hay dema-
siado grito proletario i cavernoso para que el poeta no violente
su músculo por el pan, por la tierra i por la santa alegría de to-

dos. Hay demasiados niños hambrientos i desgraciados para que el poeta desde los incendios de las barricadas no derribe las bastillas.

I en todo tiempo la azada, la canción, el rifle justo i el cañón libertador han sido política.

Es europeísmo i europeísmo decadente la fábula monstruosa de la *poesía pura* i del pensamiento *puro* que quieren inhibirse de dar la batalla *política* de su tiempo. La encrucijada, la tragedia de hoy no se resuelven desde el gabinete frío del poeta neutro. Es preciso aventar el pecho a la calle con el canto o sin el canto. Porque el que canta es el más responsable del porvenir. Nuestra América de hoy i nuestra América de mañana es una América política, por que todo tenemos que rehacerlo, i reconstruirlo, i vivificarlo. La vida amanece en nosotros.

Este poeta no teme ni se avergüenza de ser un político constructor de su América. Leamos: "Disco rayado", "Voluta", "Crónica i esperanza", "Acotaciones al primero de mayo", etc.

I
al
terminar . . .

He de decir que no he hecho sino el bosquejo febril-grosso *modé* - de la ingente riqueza del libro. Este mozo viene a atestiguar, una vez más, la inteligencia i el corazón de la nueva generación peruana.

I que Dios lo bendiga i baje a su cabeza, á sus manos, á sus pasos i á sus palabras.....!

A n t e n o r O R R E G O E

Trujillo-Abril-1928

Legítima Defensa

A las almas rígidas, invariables, de nada puede el mundo servirles, una vez que han llegado a la edad adulta; cuanto más ven, cuanto más viven y experimentan, tanto más superficiales se tornan, porque con órganos cortados para percibir una sola y determinada sección de la realidad, quieren rendir tributo de justicia a muchas otras, y así, necesariamente, obtienen falsas impresiones; lo mejor que pueden hacer los hombres de este tipo es permanecer quietos en su esfera.

CONDOR HERMANN KEYSERLING.

El señor José Luis Villanueva también ha lanzado su pastoral contra el vanguardismo desde las columnas del número 5 de "Escocia". El asunto no era para alarmarse, puesto que está de moda la manía antivanguardista entre la gente añeja. Mas, el caso del señor Villanueva es peligroso no en el sentido criminológico para la opinión pública por lo del principio de autoridad. Pues, personas hai que, más que con la razón de las palabras, convencer más fácilmente con el solo nombre cargado de prestigio. Por eso vamos a poner algunos reparos al artículo "El Arte Nuevo" de don José Luis.

El artículo en referencia, a nuestro modo de ver, por sus apreciaciones sobre el vacío, a más de algunas contradicciones dice muy mal de la autoridad de un sabio. Veamos. Empieza el señor Villanueva el ataque de la siguiente manera: "...en todas partes grupos artísticos más o menos sinceramente revolucionarios, gritaban en todos los tonos que el arte universal, *llegado hace tiempo a su máximo desarrollo*, no ha hecho más que decaer desde el siglo de León X; que por consiguiente, *precisa regresar al principio* al punto inicial de todo arte y de toda civilización, para echar los fundamentos de un arte que sólo florecerá en lo futuro, evolucionando paralelamente a la *humanidad redimida por el comunismo*". Estas pocas líneas que hacen de premisas del razonamiento del Sr. Villanueva, ofrecen puntos fácilmente vulnerables. En primer lugar, atribuye "a los grupos artísticos" la rara afirmación de que el arte ha-

bia llegado a su máximo desarrollo. Creemos que esto es una calumnia, porque si el arte conoce ya el nemó de sus posibilidades, el artista no tiene ya razón de existir. Están condenados a desaparecer como los plesiosaurios, los pterodáctilos, etc. En segundo lugar, aquello de q'se pretende "regresar al principio" es tan absurdo que no llegamos a explicarnos o bien porque el señor Villanueva calumnia por segunda vez o porque "los grupos artísticos" están con las seseras sacocchadas. Si hemos de considerar el arte como un fenómeno histórico, por lo mismo q' es fruto de la actividad humana, tenemos que convenir en la lógica de su irreversibilidad. En tercer lugar, la afirmación de que el arte nuevo florecerá "paralelamente a la humanidad redimida por el comunismo" equivale a "Yo acuso públicamente" i dice de la falta de serenidad del señor Villanueva, perfectamente explicable con el acápito siguiente.

"De ahí—escribe don José Luis—todas esas DEFORMACIONES, todas esas INCOHERENCIAS, que NOS SORPRENDEN I ESCANDALIZAN en las exposiciones de arte de vanguardia". Macanudo! Eso se llama presentarse al desnudo. Claro; es imposible que "uno que tiene su carta de ciudadanía del siglo pasado" pueda contemplar con serenidad—ya no se puede decir con entusiasmo—las cosas de ogaño. Es sordo i ciego para poder vibrar con lo nuevo. Desgraciadamente la corriente vital es cruel para los viejos que, sorprendidos, escandalizados i quizá llorosos también,



pretenden estabilizar su momento cultural en el cauce histórico. El desahogo del señor Villanueva dice muy claro de la angustia de los paradistas frente a la prepotencia de las huestes futuristas.

Como causas del vanguardismo parece señalar, aunque no de manera franca, las "intoxicaciones en hoga" i "una alarmante desviación del sentido genésico". Esta forma de calumniar sube ya de color, porque el vanguardismo, en sus diferentes aspectos es precisamente lo opuesto a lo que cree el señor Villanueva; es la expresión óptima de la vida. Es la fuerza de regeneración. Es el himno de superación. El gesto de creación liberadora. La toxicomania no es creación nueva. Hai que pensar con más enlaido al respecto. En cuanto a la desviación genésica tendremos que afirmar que el vanguardismo entraña, por el contrario, la regeneración genésica. La circunstancia de que el arte haya cambiado de orientación obligado por las contingencias económico-sociales, en una palabra, históricas, no dice nada en contra de la nueva sensibilidad. Creemos más bien que la enaltece. El que los artistas no exploten como temas de preferencia los caprichos de una Pirrieholi, los morbideces de una Primé o la hentitud de una Teresita de Jesús, no acusan un fenómeno de desviación genésica; porque la actitud del nuevo artista es diferente. Es heroica, ante todo. Heroica porque refleja el sentir colectivo, porque encarna el pensamiento de las masas, porque dice el verbo de redención. El artista de hoy, frente a los imperiatismos de toda especie, está tensando sus músculos, su voluntad, su espiritualidad, su personalidad toda, i mal puede, con su actitud bélica, emplearse en cosas domésticas. La temática flácida, dulce, sibarítica no es propia de los momentos heroicos. La hembra de hoy, consciente de su papel, no exige del macho suavidades de Pierrot sino dinamismos de Espartaco. La palabra de arte de hoy no es la oda sentimental sino la aren-

ga revolucionaria (No se vaya a confundir este término con su acepción criolla). No es, pues arriullando, a su cara mitad como ha de cumplir su misión el artista de vanguardia sino traduciendo el calor de las masas, de cara a los problemas comunes; ofreciendo el pecho a los embates de la reacción.

Para satisfacer a la pregunta "Que cosa es un vanguardismo" de don José Luis, diremos que no es ninguna cosa sino un nuevo estado, un nuevo giro, una nueva fisonomía del pensamiento, de la sensibilidad, de la acción. En arte, el vanguardismo tiene un doble aspecto: 1º el de negación de la forma simiesca, servil, esclavista; i 2º el de novación, de afirmación de la singularidad racial o continental (sobre todo en el caso suramericano) i de expresión del patos colectivista. La raíz del vanguardismo hay que buscar, por consiguiente en la trama económico-social. El artista de vanguardia ve las cosas no ya con la sensibilidad de un chambelán sino con la de un hombre libre.

A cualquier hijo de vecino le saca de los casillas aquello de regresión a "la época de las cavernas". No llegamos a explicarnos si el señor Villanueva lo dice ingenuamente o con un propósito perverso de desacreditar el vanguardismo. Si por el afán de llegar a la fuente misma de la sensibilidad de una raza se dirige el pincel, por ejemplo, no en la forma ordinaria, consagrada, estereotipada por el camino trillado, sino en una nueva y por senda insospechada, esto no quiere decir que se "desdibuja" sino q' el jalón intuitivo no cuadra a los modos de captación del espíritu conservador. Como las verdades son relativas a cada individuo, a cada época, a cada región, las nuevas verdades vienen a remover las bases de las verdades añejas; i de aquí la inadaptabilidad de los espíritus devenidos, sedimentados de cultura pasada, bebi-dos de ayer-en tanto que la sangre nueva canta la plenitud de la vida pujante. El gran Diego Rivera que



pinta las cosas de manera EXTRA-ordinaria ha vuelto a la época de las cavernas? El vanguardismo peruano, por nuestra parte, tampoco quiere "retrotraer NUESTRO ARTE a la época de Nazca i Tiquizaco". No. Nuestro vanguardismo está empezando a crear i no a resignarse a la imitación de los patrones EUROPEOS. Pero a crear empapándose en el alma autóctona. No se propone repetir lo hecho, dicho i vivido por los quechuas i aimaras de hace cuatro siglos, sino prolongar, para nuestro caso, el arte nativo, matizándolo con las prestaciones de las sangres importadas i de las culturas dominantes del momento. El arte vanguardista quiere hablar por su sensibilidad, sin desconocer por supuesto, el valor de las formas artísticas consagradas por la historia universal.

Lo curioso del asunto es que el señor Villanueva, con el gesto heroico de quien va a defender su dama i su honor, esgrime su lanza en defensa de NUESTRO arte. Pero tenemos NUESTRO arte? El arte colonial, prolongación, del arte hispano? El arte republicano, prolongación, a su vez, del colonial? O el arte-imitación del europeo? Con el vanguardismo sí que se ha colocado ya la primera piedra de nuestro arte.

Habría que anotar una tercera columna al señor Villanueva. Dice que el Dr. C. D. Gibson I. ha hecho notar que en Francia "Los vanguardistas se identifican con los monarquistas". (Esperaba q' el Dr. Protestara públicamente por esta broma tan pesada). Creemos que con este rompecabeza ha querido tomarnos el pelo don José Luis. Añade este caballero que el vanguardismo en Italia "significa fascismo". ¡Caracoles! Parece que la conducta de un Jean Cocteau o de un Giovanni Papini ha revuelto los pensamientos del señor Villanueva. Curioso el asunto i no merece, por lo mismo, ningún comentario.

Preguntamos al señor Villanueva: Si "hablar aquí de arte burgués resulta grotesco", defender la imitación del arte burgués no resultará doblemente grotesco?

Aquí viene la autoimpugnación del señor Villanueva: "El arte-escribe-

debe ser nacional o continental, o no ser, i por conseguir este ideal DEBEMOS aprender a ver e interpretar libre, pero sinceramente, lo nuestro." Maravillosos! Esto mismo se propone i está haciendo el vanguardismo nacional. (En esta parte de su artículo el señor Villanueva es un perfecto vanguardista) Pero don José Luis, defensor de NUESTRO ARTE, dice burlescamente en uno de los párrafos anteriores de su artículo... "los más sinceros de los vanguardistas dirán esto: que ellos todavía no tienen ningún arte... que están en los pinitos de un arte que sólo florecerá en lo futuro"... ¡Cómo! ¿Por qué después que para conseguir el arte nacional DEBEMOS...? El arte que defiende el señor Villanueva, cuando quiere precisarlo, se le va de entre las manos. No es cierto?

Lo que ocurre después de todo es la diferente posición en que está colocado, desde el punto de vista ideológico, el señor Villanueva i toda la masa conservadora, respecto del vanguardismo. El vanguardismo, dígame lo q' se quiera, parte del intuicionismo bergsonian. Bergson es el precursor de la enorme inquietud espiritual de hoy. El arte vanguardista es esencialmente intuitivo. Ni las líneas rectadas por el clasicismo, ni los colores ennobrecidos según ley, ni las palabras fosilizadas en fensos cotidianos, ni los sonidos sujetos a la metódica satisfacción ya a las exigencias del intuicionismo. El vanguardismo, en literatura, por ejemplo, quiere "una bella caravana de ideas vivas", quiere la palabra "musculosa", dinámica, de vida ágil, inconfundible, quiere la metáfora jugosa de espiritualidad. El vanguardismo quiere infundir vida a su obra, pero VIDA ASCENSIONAL, CREADORA. Los de la otra orilla juzgan todavía las cosas con las herramientas del racionalismo. Por eso, hasta los adversarios de antaño-pero todos dentro del racionalismo, mejor diré-intelectualismo forman un frente único contra los mozos irreverentes que hablan un idioma chocante para sus oídos monacales. Eso es todo.... No; algo más. La temática del movimiento vanguardista ha que buscarla en MARX.

ANTERO PERALTA V.



FRAGMENTOS NUEVOS

La nueva orientación del pensamiento, con sus *extravagancias* i *contrasentidos*, no es sino el resultado de la suma de valores, ayer aislados i ahogados por el clasicismo; hoy, son entidades libres que han obtenido sus derechos por sí mismos.

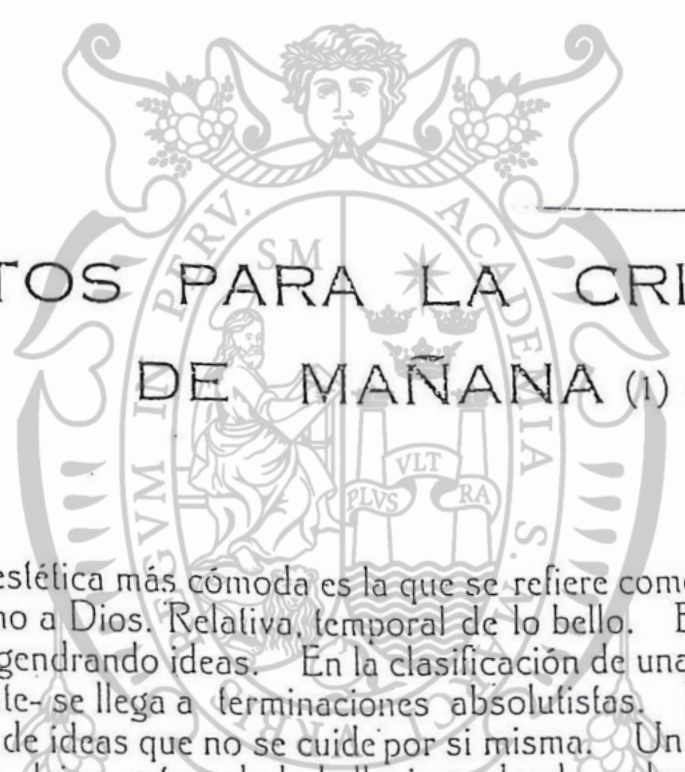
No es cuestión de snobismo: es la objetivación de una fisiología pura, adaptada en el complejo anatómico-espiritual. La vida rutinaria, antes de ahora, no exigió de nuestros sentidos sino la copia de la naturaleza muerta; hoy esos órganos realizan su función a manera de ventosas, extractando lo esencial para que el espíritu devuelva la impresión dinamizada: moviéndose con nosotros mismos, de modo que cada vez, sobre el mismo paisaje, se haga una nueva creación.

No hay por qué asustarse: el niño es el ejemplo. Está mejor organizado i su sistema emotivo-sensitivo le permite tolerar con risa los 120 kilómetros de un automóvil o las acrobacias de un aviador, que a un adulto de nuestros tiempos terminarían por matarlo. Desgraciadamente la Escuela anula estas manifestaciones i los desadapta en ese mundo de simplicidad, para convertirlos en los complicados elementos sociales que al salir de su niñez ya se advierte en ellos atisbos seniles i que más tarde, en la adolescencia, los conducirá a su decrepitud intelectual. Muy pocos, gracias a su organización libre de taras negativas, se mantienen limpios de las influencias extrañas formando el ambiente donde su actividad se desenvuelva con todos los matices de su personalidad.

Hoy, ya no podemos pensar en aquellos individuos que elocubran sus obras a través de los afrodisíacos por que la labor honrada debe ser portadora de salud. Son muchas las llagas que hay que curar..... Tampoco son valores aquellos que se mantienen en medio de la vida como torres inexpugnables; nó, la labor del intelectual no es ni puede ser aislada; hoy más que nunca el sentido de la cooperación se impone no sólo como necesidad espiritual sino como medio educativo. Por eso los individuos que cumplen con estas instancias son sanos, provistos de una robusta inteligencia, que han conservado esos sentidos ocultos transitoriamente por la herencia, pero que más tarde han despertado, excitados por la nueva fenomenología; a esta función fisiológica responde el individuo con el perfeccionamiento del órgano captador respectivo, de modo que pueda ver i mirar las cosas a través de sus facetas. Ya no será un desadaptado, en el concierto artístico contemporáneo.

El arte de vanguardia para los intelectos caídos representó lo que los trabajos de rejuvenecimiento del Prof. Voronoff para los organismos gastados. Vieron en él la panacea de sus espíritus, pero felizmente para ellos significó su muerte, pues conservarán el puesto de *honor* que les depuró el mundo de ayer.

E. RODRÍGUEZ OLCAV



DATOS PARA LA CRITICA DE MAÑANA (1)

LA estética más cómoda es la que se refiere como último término a Dios. Relativa, temporal de lo bello. Estética: belleza engendrando ideas. En la clasificación de una obra -integralmente- se llega a terminaciones absolutistas. No hay un sistema de ideas que no se cuide por sí misma. Un sistema está cerca, lejos o tras de lo bello ingraduado, colocado en un marco de abstracciones; se confunde, al fin, con una serie diferente de valores morales, políticos sociales, religiosos, etc. Ya se sabe que no hay tal valor. Todo depende de uno. Un estético: -Platón (fué el primero?) hasta Jean Epstein y Franz Roh- es un referidor. Hay una entendida generalización. O es una humanidad para permanencia o es la otra, la que transitó. Particularicemos una estética, minúscula, atomizada ya. Establecida la esencia de lo particular, de lo único, en lo fragmentario, defengámonos en un umbral delantero y volvamos la mirada sempiterna sobre el reloj que está en la pared, en la mesa o en el puño: 11 y 30 a. m. Estética de las 11 y.30.

(1)-Párrafos inéditos y póstumos del escritor y crítico literario Adalberto Varallanos. Escritos en 1926.



lirico, se dijo, es la referencia a la pureza límpida del a tratable clasificación de nuestros abuelos: en épi-ramática. Veámos. Lo lírico es lo que está unido

Lo que está lejos, elevado, es lo épico. El dra-ceso, lo que que puede pasar entre dos personas, . Lo lírico condimenta cualquier género literario, novela, el cuento, el periodismo, el saludo, etc.

América, en la producción titulada o consagrada ncia, es difícil, sino imposible la búsqueda de lo o lírico puro, ni lo lírico refinado. Chocano: ado, señor fallecido, es un mar, selva, montaña de entes, grandiosas, solemnes. Procesión de fra-e ser buzo, explorador, pioner. Ay, inútil. Nos S. O. S. Sea en mas cerca: en el «Cancionero os himnos de los muchachos, en el final del diálo-mantes, en las primeras palabras de un niño . . . o: lirismo bruto.

lase a apreciar la raíz cultural. En esta Améri-i el caso de una poesía sin antecedentes cultura-el idioma, de la gramática, de la modalidad artís-

Así, parte de la obra de César Vallejo. Ca-sentido. (Y la otra poesía culta, cercana, deriva-ción. Diversa y la misma). Poesía de primiti-le recorrido cultural, bárbara. Esto puede tener Promesa, precursión, pero no de una estabilidad,

instantes, en los países literarios, se ha tenido io dentro de una creación artística. Extricto, ado solamente. El simbolismo, Mallarmé,



Rimbaud, Maeterlink. Diferentes clases de silencio. Cada artista tiene su particularismo, su característica. Oliverio Girondo decía, que: el silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinkiano, que alucina a los personajes del Greco y los desequilibra la boca, les extravía las pupilas, les diafaniza la nariz, etc.

En las letras peruanas quien lo introdujo, tenía dominio de silencio, fué José María Eguren; no la suspensión, sino el silencio puro unido a su emoción del miedo, de temerosidad, de aristocratismo contenido. (Buscar el silencio en la nueva poesía no es original, es accesorio, corriente. Las musiquillas, los ruidos calaralescos, ya sean de Dario, de Chocano, de Díaz Mirón etc. no nos interesan).M

Aparte. Desde 1924, juzgando la poesía en marcha, se han sucedido en el Perú, minúsculas irrupciones de semi-poetas nuevos, de no nueva sino falsa-nueva poesía. El movimiento literario de los grupos editores de «Flechas», «Guerri-lla», «Trampolín», etc. no dejó de tener un ingenuismo encan-tador..... y «revolucionario» ignorantista, periférico. Los Pe-rálta pueden ser considerados favorablemente y otros, aislada-mente. El vanguardismo como reflejo de corrientes europeas es cosa muerta. Los mismos agitadores de las escuelas lo reconocen. Vuelta hacia atrás. Ya de París -cúideme ese fo-co- nos anuncian una nueva corriente y escuela «reaccionaria»: el impresionismo. Cúideme el cadáver. Unos vuelven a la tradición, otros avanzan a la política, ellos al surrealismo -hablo del Perú. No es cierto, amigo Xavier Abril?. Cada uno tira para su lado..... Ya está.



Para un arte inspirado en la naturaleza es una seguridad casi toda la sierra peruana. En ciertas regiones, las leyendas, costumbres, etc. son relativamente pobres en caudal. Pero el paisaje, los horizontes, los campos y los tipos están inéditos, en espera del artista nuevo-universal-capaz de descubrir y conquistar aquello en beneficio de la literatura, pintura, música, escultura americana. Valery Larbaud desde su mirador altísimo pide a los jóvenes peruanos eso: un arte inspirado en lo que tienen delante, la conquista de las tierras vírgenes. Ha de venir-llegar el Cauguín, el Rimisky, el Guiraldes o el Francis James.

Por otro lado, y muy lejos de esto, Enrique López Albújar, en sus «cuentos andinos» que son «relatos» presentó una tipología indígena que merece todavía admiración, al comprobarse la pobreza de la producción peruana. Observador distante, López Albújar, con prosa dura y carente de tacto artístico, mas bien amplio de documentación humana y enmarcado dentro del realismo del 800, ha dado esos relatos sobrecargados de sociología y tendiente a revelarnos, un poco jurídicamente, la aparente psicología del indio huanuqueño. Falto de visión, de luminosidad; denso, dramático, rudo, sus tipos cojidos de la realidad ya no nos dicen de la belleza sino de la verdad. Esta literatura anti-artística, retrazada, puede sin embargo comprobarse con lo que hoy en Francia produce Francis Carco, criminalista, bajofondista. Agotados sus relatos de éxito inmediato, López Albújar va en su última novela a «descubrir» la realidad de los negros en «Matalaché». Es admirable su poder de renovación y su inalterabilidad ante las manifestaciones de la novela nueva en América y Europa.



La crítica literaria peruana -de las otras actividades artísticas no han nacido todavía los críticos- adolece de comodidad. Es visión y distingo de lo posterior. Si la creación adelanta -tropesando, cayéndose, levantándose,- la crítica se queda, desde su esquina, en permanente seguridad. Y es que, al último, cuando todo está acabado, llega la crítica, sudorosa, jadeante, mostrando que está enterado de todo. Y hace sus constataciones históricas, sociológicas, políticas, de todo. Por la literatura -buena o mala- se llega a cualquier parte y se llega a uno mismo.....

Qué es Palma y su obra dentro de una valorización de crítica nueva? Un momento en la literatura peruana. Un representante prototipo del espíritu colonial concentrado en Lima. Ironista mas o menos perdurable. Palma evocador irónico era un descontento de su presente y del futuro. Falso, falsísimo, aquello de atribuirle espíritu destructor o revolucionario a su obra, como pretende hacer Haya de la Torre y otros. La tradición: literatura castiza de evocación irónica carece de emoción, de pasión. Literatura de época penetrante en la historia. En América, Palma es un narrador de estirpe hispana, interesante, agradable, divertido, etc. y, nada más.

La nueva generación literaria del Perú, revisará oportunamente a Ricardo Palma, Gonzáles Prada y otras figuras cuyos valores relativos, concluidos, quieren prolongarlo al presente algunos miopes al criterio universal o autóctono de la literatura, ajenos al espíritu nuevo de América.

Adalberto VARALLANOS

