

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**“Siete ensayos de interpretación de la narrativa
peruana de vanguardia”**

**Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas
narraciones**

TESIS

**Para optar el Título Profesional de
Licenciado en Literatura**

AUTOR

César Augusto Coca Vargas

Lima – Perú

2014

Siete ensayos de interpretación de la narrativa
peruana de vanguardia

Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones

César Augusto Coca Vargas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

2014

*Con todo el amor del mundo, para
Corcina y Augusto, mis abuelos...
que me criaron, que hicieron
mi corazón semejante al suyo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I	
CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DEL PERÚ DE LOS AÑOS VEINTE....	10
1.1. Hacia la modernidad: el Perú de la “República aristocrática”	13
1.2. Aires de renovación: actitudes del “nuevo espíritu”	24
CAPÍTULO II	
MODERNIDAD Y VANGUARDIA.....	35
2.1. La modernidad de los románticos.....	37
2.2. El radicalismo de las vanguardias europeas	42
2.3. Consideraciones: la narrativa hispanoamericana de vanguardia	50
CAPÍTULO III	
LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA.....	59
3.1. El surgimiento de una nueva sensibilidad: la vanguardia peruana.....	62
3.2. Balance de la crítica sobre la narrativa peruana de vanguardia.....	67
CAPÍTULO IV	
SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACIÓN DE LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA.....	83
4.1. “El hombre que no tenía espaldas” (1926) de Oquendo de Amat	91
4.2. “Círculos violeta” (1926) de Magda Portal	98
4.3. “El ómnibus 44” (1926) de Mario Chabes	106
4.4. “Crónica de varios planos en el circo” (1926) de Serafín del Mar	115
4.5. “El hombre cubista” (1927) de Alberto Hidalgo	125

4.6. “Escribiendo una película” (1927) de Ángela Ramos	140
4.7. “Magistral demostración de salud pública” (1928-1930) de César Vallejo	149
4.8. Propuesta comparatista: confluencias y desviaciones	159
CONCLUSIONES	165
BIBLIOGRAFÍA	168
ANEXOS	177

INTRODUCCIÓN

Cuando en el primer semestre de 2013 recibí de manos de mi compañero de estudios Milton Gonzales el libro *El Perú en los albores del siglo XXI*, descubrí gratamente sorprendido una sección titulada “Perú, novela de novelistas” de Carlos Eduardo Zavaleta. Mi sorpresa se debió a que allí Zavaleta mostraba un conjunto de novelistas y novelas olvidados por la crítica tradicional. Mencionaba una importante cantidad de manifestaciones narrativas caídas en el abandono. Surgió, de esta manera, en mí el interés por revelar aquel virginal mundo. Decidí fijar mi objetivo en la narrativa de vanguardia, pues esta albergaba un potencial todavía sin descubrir. San Marcos, más adelante, permitió que yo conozca la antología de Jorge Kishimoto denominada *Narrativa peruana de vanguardia*. El afianzamiento de mi convicción se dio, entonces, motivado por ambas revelaciones, que coincidían en dar a luz productos narrativos relegados de la vanguardia.

La disposición de integrarme a un proyecto investigativo sobre la narrativa peruana de vanguardia debía, siguiendo la línea convencida de apertura, aportar a nuestra crítica literaria. Cuando inicié los exámenes, lecturas y discusiones con mis contertulios sanmarquinos, caí en cuenta de que el campo que pretendía explorar ya había visto la aparición de algunas tesis en San Marcos y algunas propuestas, a través de artículos y ponencias. Todas, sin embargo, destinadas a nombres particulares o productos narrativos aislados. Así fue como mi vocación por inaugurar una propuesta de naturaleza comparatista brotó. La antología del Kishimoto fue clave para tal empresa. Lo fue también la información brindada amablemente por el profesor Mauro Mamani.

En el segundo semestre de ese mismo año, entonces, determiné iniciar la aventura de averiguaciones y primeros acercamientos a mi objetivo mayor: la sustentación de un estudio comparatista que albergue modalidades de la narrativa peruana de vanguardia. Fruto de aquel primer aliciente fue el trabajo panorámico que presenté en el curso Seminario de literatura peruana, dirigido por el profesor Carlos García-Bedoya. Compuesto de poco más de cuarenta páginas me permitió revisar gran parte de lo que se había discutido en nuestra crítica sobre la narrativa vanguardista. Fue la semilla que permitió el florecimiento de esta propuesta investigativa. De manera paralela a mis convicciones investigativas sobre este campo, el profesor Santiago López me mostraba nuevas propuestas de lectura. El acercamiento original y auténtico, y a su vez sistemático que en una ocasión realizó sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* permitió que yo afianzara el modelo interpretativo de mis aproximaciones críticas. Fue entonces cuando decidí integrar la mirada panorámica y la lectura analítica.

En el verano de 2014 un grupo de estudiantes decidimos conformar un ciclo de lecturas sobre el modernismo y la vanguardia peruanos. Me atreví a insertar el libro de Kishimoto para proponer algunas discusiones que nos permitieran entablar diálogos con la poesía vanguardista. Fue así como leímos a Xavier Abril, Alberto Hidalgo, Adalberto Varallanos y César Vallejo. Mis camaradas¹, conspicuos lectores, agudizaron en mí la afición de continuar con mis estudios sobre el campo ya mencionado. Les debo a ellos también la concreción de estos ensayos². Determiné unir vocación y disciplina para dar a conocer el primer estudio comparatista sobre narraciones vanguardistas peruanas.

¹ No puedo dejar de mencionar a Karen Calle, Helen Garnica, Rubí Estupiñán, Yuly Tacas, Fiorela Estrada, Iván Delgado, Milton Gonzales, David Campos y Miguel Ledezma. Les debo a ellos también la concreción de esta propuesta.

² Quisiera aclarar que el término “ensayos”, utilizado por mí en esta sección y para titular mi propuesta investigativa, no debe ser comprendido *sensu stricto*. Desde mi punto de vista, en el estudio “ensayos” debe adquirir una significación de averiguaciones primeras o acercamientos iniciales, sin ninguna pretensión de rigidez interpretativa.

Cuando hago mención de ser el primer acercamiento, no lo hago con fines de egocentrismo frívolo, sino para recalcar la ausencia de este tipo de estudios. El mayor mérito deseado por mí no es la aceptación de mis propuestas como verdades indiscutibles. No es esa. Me interesa, en cambio, el reconocimiento del proceder utilizado en el estudio, en la intención máxima de aporte. Un primer acercamiento inspirado en llenar el vacío sobre los estudios comparativos de narrativa peruana de vanguardia.

El estudio se encuentra dividido en cuatro secciones, claramente definidas. Las tres primeras de naturaleza panorámica, de balance y reconocimiento crítico, pretenden cimentar las bases de la última sección. Esta alberga la mirada particular de siete brevísimos relatos para luego inscribirlos en una orquestación comparatista. Las cuatro secciones conforman el producto de las investigaciones sobre la narrativa peruana de vanguardia.

El primer capítulo, titulado “Contexto histórico y cultural del Perú de los años veinte”, conduce una evaluación sobre lo acaecido principalmente en el oncenio de Leguía. Si bien refiere a circunstancias históricas y culturales previas, pues estas permiten proponer contrastes con el tiempo leguista, fija la mirada hacia el surgimiento del denominado “espíritu nuevo” de la década de 1920. La sensibilidad de renovación se vio respaldada con el nacimiento de una intelectualidad crítica de su tiempo, la que dio origen al indigenismo y las vanguardias, a los movimientos sociales y los desplazamientos culturales.

El segundo capítulo, nombrado “Modernidad y vanguardia”, empeña sus energías en reflexionar acerca de las ideas de modernidad europea y latinoamericana, mediante

convergencias y particularidades. El rastreo asienta su observación en los románticos europeos como generadores e inspiradores del espíritu de quiebre, transita por los senderos artísticos del siglo XIX y aterriza en la inspección acerca de las vanguardias. Propone el capítulo una somera indagación de los espacios artísticos de Europa y América Latina, aunque puntualizando en las condicionantes útiles para nuestro estudio. Por este motivo, pretende dar a conocer algunas consideraciones necesarias, sin vanagloriarse en sueños de erudición académica.

El capítulo tercero lleva la denominación de “Narrativa peruana de vanguardia”. Aquí se persiguen las reflexiones en torno al estado de la cuestión de la crítica sobre la narrativa peruana de vanguardia. Privilegia aquellos acercamientos panorámicos, aunque incluye las percepciones particulares que permiten dialogar sobre el asunto principal del estudio. Mediante el recorrido crítico, asimismo, evidencia algunas marcas preponderantes y constitutivas de los productos narrativos de la vanguardia.

Finalmente, el capítulo cuarto, designado con el nombre de “Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia”, afirma el aporte más original del estudio. Muestra siete propuestas interpretativas sobre siete narraciones breves de la vanguardia peruana. Se utiliza una propuesta analítica de molde semejante para cada una de ellas y así pues consolidar la visión final con un cuadro comparatista. La intención máxima de este último capítulo es instituir la tesis de la existencia de algunas modalidades en la narrativa vanguardista del Perú. El capítulo acoge la perseverancia de proponer que, a partir del impacto renovador del lenguaje, los siete relatos elegidos exploran direcciones diversas, aunque poseen raíces en común. Las modalidades de la narrativa vanguardista peruana son, de esta manera, las utilidades exclusivas del nuevo lenguaje halladas en cada narración: fragmentaria, onírica, angustiada,

multiimaginativa, experimental, entre otras. El muestrario detallado de aquellas será evidenciado, sustentado y demostrado en el cierre del capítulo. De esta manera, la propuesta de tesis pretende instaurar un primer acercamiento original sobre la narrativa peruana de vanguardia, a partir de la selección de siete relatos con horizontes comparatistas.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DEL PERÚ DE LOS AÑOS VEINTE

La realidad peruana de inicios del siglo XX fue producto de su propio devenir histórico. Marcaron en el Perú un sinnúmero de sucesos que modelaron los prototipos económicos, las relaciones sociales, los intereses culturales y los sistemas gubernamentales. La escisión acaecida a partir del desvanecimiento del Tahuantisuyo, permitió el ingreso del Perú a la irreal conciencia de modernidad occidental. Los muchos acontecimientos ocurridos durante los siglos coloniales y el primer siglo independiente no hicieron más que insistir en tal posicionamiento: la realidad peruana como refractaria de un mundo gobernado por las potencias. Potencias en todos los aspectos que oprimieron a países de igual condición que la peruana. No debe extrañar, entonces, que el Perú de los albores del siglo XX haya vivido de modo contradictorio. Aferrado, por un lado, al recorrido ilusorio de la modernidad, entendida esta como un aparente estado de bienestar, cimentado en las ideas de burguesía y capitalismo. Pero cuestionado, por otro lado, por un grupo de intelectuales críticos de un orden impuesto a rajatabla, que no había nacido en territorio nacional. Orden que no hacía más que evidenciar las miserias sociales de las realidades del denominado Tercer Mundo.

El itinerario político del siglo XIX peruano fue inestable, a cada instante caudillista, de proyectos personales e intereses motivados por el reconocimiento o prestigio económico. La tragedia de 1879 fue así sintomática de la aguda crisis que poblaba a ese incipiente territorio denominado Perú. La falta de institucionalidad, la carencia de redes vinculantes, cívica y moralmente, el mal enriquecimiento de sectores dirigentes, la

opresión de grandes masas indígenas fueron, todos, responsables del fracaso peruano. La apertura ideológica que traían los nuevos tiempos del XIX albergó la semilla de consciencia crítica en algunos destacados pensadores. La ilusión de modernidad, de esta manera, se asentó en el Perú, a través de intelectuales y filósofos, enfrentados reiteradas veces acerca del posicionamiento que debían tomar frente a la vida moderna. Claramente, la realidad peruana vivía el despliegue modernizador: incorporaba pensamientos y aparatos de la modernidad. Sin embargo, aquellos razonamientos reflexivos circularon únicamente en espacios elitistas y de manera restringida: la verdadera consciencia de modernidad jamás fue asimilada, ni pudo haberlo sido, por las grandes masas habitantes de un Perú heterogéneo.

La irreconciliable separación intencional entre Estado/sector oligárquico dirigente y Perú/masas explotadas existió durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. Está claro que las parcelas directivas, denominadas en aquellos años como facción oligárquica, no buscaron en ningún momento la integración con sus conciudadanos. El aprovechamiento de las regalías económicas fue su mayor interés, a través de la explotación intencional de grandes masas indígenas, que solo en papeles eran nombradas como peruanas. Como consecuencia de tales injusticias surgió una intelectualidad de pretendida renovación, aquella que buscaba ardua y fervientemente enfrentarse de manera radical contra el autodenominado dueño del Perú: la oligarquía. “Peruanicemos al Perú” y “El Perú no es Lima” pueden ser tomados como ideas máximas de aquellas posturas radicales. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, el reducidísimo grupo de regeneración intelectual nunca vio conseguidos con plenitud sus objetivos, aplacados y relegados, mediante los fusilamientos o exilios ordenados por los presidentes que veían peligrar su propio bienestar.

El proyecto civilista, el oncenio de Leguía, el pensamiento revolucionario, las ideas anárquicas, los anhelos de la patria grande, etc. se vieron enfrentados durante fines del siglo XIX e inicios del XX. Cada uno de ellos talló de alguna manera la constitución de la realidad peruana, acrecentada por determinados instantes históricos de congestión política o de posibilidad revolucionaria. A cada momento el Perú de inicios del siglo XX propuso idas y venidas, ideologías y reflexiones, gobiernos oligárquicos y militares. La lucha ideológica y política entablada por las dos facciones intelectuales más importantes de aquellos años: la generación del novecientos, de inicial sesgo positivista, y la posterior intelectualidad de izquierda, permitió intensificar el tono de las discusiones sobre el papel del Perú en la modernidad. Los presupuestos máximos de igualdad social y explosión cultural sucedidos en el amanecer de siglo XX fueron concebidos como temas de álgida discusión, a partir de las conocidas polémicas del indigenismo y el vanguardismo.

1.1. Hacia la modernidad: el Perú de la “República aristocrática”

A inicios del siglo XX el Perú inició un vertiginoso desarrollo económico, motivado principalmente por la afirmación de un nuevo orden y la inserción del país en la órbita internacional. Ya desde el último tercio del siglo XIX eran notorios los cambios sucedidos en el devenir político peruano. En 1871 Manuel Pardo y Lavalle (1834-1878) había fundado el Partido Civil, la primera organización cohesionada y estructurada del país. Fue el propio Pardo quien quebró la hegemonía militar en el gobierno peruano y se erigió como el primer presidente civil constitucional (1872-1876). Tras el fracaso del “Primer Militarismo” (1827-1872), los civilistas albergaron la esperanza de un progreso consecuente con la tarea de conducir al territorio hacia el camino de un Estado orgánicamente nacional. Aunque el avance del Partido Civil se vio frustrado por la posterior Guerra del Pacífico y la sucesión en el poder, tras ella, de militares, su propio nacimiento marcó una línea imborrable en el destino nacional.

El “Segundo Militarismo” (1883-1895), que había sucedido a la derrota con Chile, cayó frente al pacto establecido entre el partido de Pardo y el Partido Demócrata, liderado por Nicolás de Piérola (1839-1913). Precisamente este último, en 1895, fue quien asumió la presidencia del país e inició lo que muchos historiadores³, siguiendo a Jorge Basadre, denominan como “República aristocrática”. Otros estudiosos⁴, en cambio, suelen colocar como fecha clave 1899, año en el que el ingeniero Eduardo López de Romaña (1847-1912), de filas civilistas, ascendió al poder. Sea 1895 o 1899, lo cierto es que tras la caída de Andrés Avelino Cáceres (1833-1923) el Perú inició el recorrido hacia nuevos rumbos, dejando atrás el caudillismo y la ingobernabilidad del

³ Por ejemplo, Julio Cotler (2013).

⁴ Entre ellos, Carlos Contreras y Marcos Cueto (2007).

primer siglo republicano e intentando construir una estabilidad que le permitiera consolidar su estatuto de nación. Las condiciones planteadas por el gobierno oligárquico de la “República aristocrática” se afirmaron sobre la base de dos políticas plenamente convencidas: los recursos económicos y la centralización política (Cotler 2013). Ambas de necesidad urgente, pues conformaban dos problemas que debían obtener pronta solución para que el propio régimen pueda mantenerse en el poder. Estas dos políticas debían ingresar en el juego tensivo con las fuerzas terratenientes nacionales y la naciente burguesía extranjerizante.

Sin embargo, las líneas trazadas inicialmente borraron su convencimiento y la dominación oligárquica se terminó consolidando mediante estrategias de represión social y consenso económico, rechazando cualquier interés ajeno al propio y, a su vez, alentando el fragmentarismo identitario⁵. Ellos, los oligarcas, constituyeron un grupo bastante reducido que excluía a las grandes mayorías nacionales. No lograron articular en ningún momento una ideología capaz de desplegarse e insertarse en el imaginario social. De este modo, la denominada “República aristocrática” fue adquiriendo características de una democracia limitada al radio de su propia influencia: propiedades de la tierra, asentamientos mineros y petroleros, importación/exportación, entre otros más⁶; y, consecuentemente, iniciaba una generalizada desintegración social. Tuvieron, por ello, razón de ser los constantes levantamientos campesinos sucedidos en las primeras décadas del siglo XX, ya que estos eran consecuencia del despotismo oligárquico con que se iba manejando las riendas del Perú. Una de las más importantes y sonadas rebeliones causó la admiración de algunos intelectuales de la izquierda

⁵ Se hará mención a las ideas propuestas por Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1984).

⁶ Aunque estos dominios de la oligarquía peruana fueron también aparentes, pues no integrarían un circuito cohesionado. Su existencia se daría por una constante y permanente alianza meramente interesada.

peruana: la acontecida en 1915 liderada por Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como “Rumi Maqui”. Esta rebelión ocurrida en el Altiplano tenía como antecedente a la “Guerra de castas” que se venía librando ya desde mediados del XIX, a lo largo del territorio nacional (Burga y Flores 1984: 111). Integraba, así, el vasto escenario de reclamos, protagonizado por las masas oprimidas del interior del país.

La existencia de un Estado desintegrado que tuvo la capacidad de perdurar en el poder por varios años se amparó, se dijo, en la represión social y el consenso económico. La alianza entre gamonales y oligarcas sustentó el primer mecanismo de control del país. Fueron los gamonales quienes contuvieron y castigaron a los que se atrevieron a integrar cualquier tipo de sublevación. El propio “Rumi Maqui” vio frustrado el renacimiento inca por responsabilidad entera de estos, quienes reprimieron constantemente los reclamos campesinos. Por otro lado, el consenso, un dispositivo más sigiloso pero igual de efectivo, se obtuvo por la inserción masiva del capital extranjero, que permitió afirmar el poder económico de la cúpula administrativa de la “República aristocrática”.

Inicialmente el civilismo buscó dismantelar el funcionamiento del sistema gamonal y afianzar el nexo con el imperialismo estadounidense (Burga y Flores 1984: 83), que iba ganándole terreno a los capitales ingleses. Pero, el débil aparato administrativo de la oligarquía no permitió ingresar a la dimensión nacional de los poderes locales: los grandes hacendados. Estos conformaban por sí solos espacios de una economía semifeudal y regulada de manera autónoma, alejada de la influencia estatal. Del mismo modo sucedía con los enclaves de petróleo y minería. Estos al entablar conexión directa con el mercado externo no recurrían de ninguna manera a establecer lazos constructivos con el Perú. Desarrollaron una relativa autosuficiencia, interesados solo en sus propias

inversiones. En consecuencia, el gamonalismo y el sistema capitalista de inversión extranjera que proporcionaban el sostenimiento del poder en la oligarquía, a su vez, impedían el desarrollo integral de los distintos sectores sociales y económicos del país (Burga y Flores 1984: 85).

El juego entablado por las tres fuerzas dominantes del país: la oligarquía, el capitalismo y el gamonalismo, estableció parentescos de convivencia superficial, en ningún momento tuvo la capacidad, y al parecer tampoco lo deseaba, de conciliar vínculos desinteresados en provecho del Perú. Lo que se propuso, en cambio, fue la existencia de maniobras particulares que facultasen a cada fuerza dominante conseguir sus particulares propósitos. Relegando de modo reiterativo e intencional lo que debió trazarse como el mayor objetivo: la edificación de un estado orgánicamente nacional.

La naturaleza disgregada del gobierno oligárquico podía evidenciarse no solo en los aparatos administrativos de poder, sino en igual medida en las inexistentes relaciones entre las actividades agrícolas y productivas del país:

Esta fragmentación regional afectó al bloque oligárquico hasta el punto de poder distinguir con bastante claridad a las familias oligárquicas de la costa norte, vinculadas directamente a la caña de azúcar... de las que se habían originado en la sierra central y combinaban las actividades mineras con la ganadería ovina..., o de aquellas otras cuya historia marchó paralelamente con el comercio lanero en el sur peruano. (Burga y Flores Galindo 1987: 85)

El apogeo de la “República aristocrática” inició en 1902 con Manuel Candamo (1841-1904) y recorrió casi la totalidad de las dos primeras décadas del siglo XX. La estancia en el poder de la oligarquía no se vio interrumpida, salvo por el gobierno populista de Guillermo Billinghurst (1851-1915) desarrollado entre 1912 y 1914, quien en un intento frustrado quiso consolidar un Perú más nacional (Contreras y Burga

2007). Billinghamurst observaría la caída de su régimen en manos del golpe de estado capitaneado por Óscar Benavides (1876-1945). La creación de instituciones profesionales y empresariales en el gobierno civilista se dio de modo paralelo al incremento de las exportaciones, entre los años 1898 y 1918, que en gran medida se debió a la variedad de los productos agrícolas y materias primas. El despliegue del capital extranjero en tierras peruanas convirtió muy pronto al país en un centro dependiente del imperialismo estadounidense. Sumado a ello, la poca articulación entre los gobernantes y las clases subalternas, el nulo desarrollo industrial y la incapacidad para la creación de un mercado interno, y el sistema precapitalista de las provincias iban dibujando la imagen de un estado disminuido y fragmentado. Notoriamente, dirigido a una próxima hecatombe gubernamental (Cotler 2013).

En aquellos años es posible evidenciar, asimismo, la disputa entre dos sectores opuestos de la realidad peruana (Contreras y Cueto 2007). Por un lado, la denominada “Generación del novecientos” que inicialmente y por estos años alzaría el estandarte del positivismo: progreso material, economía de exportación, libre comercio, educación técnica y científica⁷. Y por otro, la aparición en la escena pública de las primeras protestas obreras y sindicales. Estas cobrarían mayor aliento con el ingreso de intelectuales claramente discrepantes de la oligarquía nacional: Manuel González Prada (1844-1918), Abelardo Gamarra (1852-1924) y Francisco Mostajo (1874-1953). La revelación de estos nuevos actores en la esfera política era consecuente con las propuestas gubernamentales de Billinghamurst, quien a pesar de la brevedad de su mandato, permitió constatar los resquebrajamientos del Partido Civil.

⁷ Esta actitud tendría algunos críticos correligionarios a la mentalidad espiritualista, muy próxima al arielismo del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), quien proponía un educación cimentada sobre valores humanistas. Destacó, entre ellos, Alejandro Deustua (1849-1945).

Coincidente o consecuentemente al gobierno de Guillermo Billinghurst, en los primeros años de 1910 Lima vivió lo que se ha denominado como el “renacimiento inca” del siglo XX. Interesante exhibición de expresiones culturales diversas: música, teatro y arte (Carlos Arroyo 1995). Así pues, la abundante producción de teatro nacional entre 1895 y 1918 que iba de la mano con las tres mil funciones de *El cóndor pasa* (1913) avalarían esta afirmación. La fundación de la Asociación Pro Indígena estuvo también ligada temporalmente a estos años: 1906. Los reclamos campesinos que tenían desarrollo en el interior del país, aunque en primera instancia no mantuvieron relaciones programáticas con las manifestaciones de naturaleza cultural, develaban congruencia en el imaginario social de los sectores subalternos del Perú. Los brotes de perspectiva indigenista, en muy corto tiempo, posibilitaron el nacimiento de un “espíritu nuevo” en los intelectuales opuestos a la dominación oligárquica. José Carlos Mariátegui (1894-1930) personificó al pensador progresista de aquellos años. Él mismo extendió elogios al levantamiento de “Rumi Maqui”, afirmando en 1917:

La vida nacional llega indudablemente a una etapa interesantísima. Se diría que asistimos a un renacimiento peruano. Tenemos arte incaico. Teatro incaico. Música incaica. Y para que nada nos falte ha sobrevenido una revolución incaica. Si ponemos los ojos en la vidriera nos encontramos con una momia. Si ponemos los ojos en un periódico nos encontramos con un artículo del doctor Kimmich sobre las ruinas del Tiahuanaco. Si ponemos los ojos en un escenario, nos encontramos con Ollantay y Sýmacc Tica. Y si ponemos los ojos en otro escenario nos encontramos con el señor Daniel Alomía Robles y con el folklore aborígen. Todas estas circunstancias se confabulan para dictar una sola conclusión: este es el renacimiento peruano. Se abren las huacas para que surjan las sombras de los emperadores del Tahuantinsuyo. Estamos en un minuto solemne. Y si dirigimos la mirada al mapa nos encontramos con que los indios que, por virtud de la palabra del general Rumimaqui, sueñan con la restauración de su dinastía y de su mascaipacha simbólica, se han levantado en armas y les muestran los puños agresivos a los osados mestizos que les sojuzgan y oprimen⁸.

⁸ *El Tiempo*. Lima, 25 de abril de 1917. Cita extraída de Carlos Arroyo (1995: 218).

La oligarquía civilista aparentemente ya era ineficaz para la conducción de un país que requería de nuevos líderes. Aunque, a pesar de todo ello, pudo mantenerse en el poder por algunos años más. Tras el derrocamiento de Billinghurst, iniciaba la segunda y última etapa de la “República aristocrática” (Contreras y Cueto 2007). La primera década del siglo XX, entonces, albergó levantamientos campesinos, movilizaciones urbanas de gremios, aparición de nuevos líderes intelectuales y asociaciones culturales en favor de los más desvalidos. El escenario perfecto para el oncenio de Augusto Leguía (1863-1932), quien en su primer mandato (1908-1912) había afianzado las bases de su posterior supremacía política (Cotler 2013).

Desde 1899 hasta 1919 la conducción política estuvo a cargo de la oligarquía civilista, exceptuando el breve paso de Billinghurst. Incluso el primer Leguía, con claros intereses privados, continuó la política positivista de la intelectualidad del novecientos, habiendo sido, además, él mismo formado en las filas del Partido Civil. El progreso, entendido en términos de la facción oligárquica, tuvo como principal tarea trazar una ciudad a la usanza occidental. El requerimiento de técnicos era urgente y necesario (Contreras y Cueto 2007). El Perú había iniciado un galopante ingreso a la economía mundo, por ello exigía la construcción de extensas carreteras, la urbanización masiva del territorio y avanzados sistemas de transporte. Todas, exigencias con miras hacia una integración física de la geografía nacional. La tarea estaba clara: unir las ciudades y centros poblados peruanos con los aparatos de la modernidad.

En tal sentido, la modernización latinoamericana (1870-1920)⁹ coincidió con la “República aristocrática”, autodenominada conductora del país. Ella inició las

⁹ Abanico temporal propuesto por Ángel Rama (1983). No hay que confundir el marco temporal de lo que él denomina como modernización internacionalista (1870-1920) con modernización literaria (1970-1910).

tentativas en la imposición de un progreso occidentalizado con el objetivo definido: la construcción de una nación. Luego de la tragedia del Desastre Nacional (1879), se había reconocido ya el fracaso en las políticas del “Segundo Militarismo” por alcanzar tal objetivo: los años de este segundo régimen militar habían sucedido con nulo éxito en la política de integración. En cambio, trajeron consigo la inicial hipoteca del Estado peruano a capitales extranjeros, que más tarde desencadenaría en una deuda externa, imposible de cancelar con los años.

La oligarquía asimiló programas de políticas educativas, administrativas, económicas y diplomáticas que rápidamente ingresaron en la dimensión capitalista. Los propios intelectuales cercanos al poder insistieron en “civilizar” a las culturas rurales: alinearlas al ilusorio mundo de las sociedades adelantadas. La generalización de que la palanca de ascenso económico y prestigio social se daba con el acceso a la universidad era bastante conocida en toda Latinoamérica (Rama 1983). Ya en el último tercio del siglo XIX, las grandes ciudades habían iniciado su propia modernización: carreteras, automóviles, luz eléctrica, ferrocarriles, etc. La integración económica con el resto del mundo fue un factor sin dudas relevante¹⁰, pero también lo fue la explosión demográfica sucedida en aquellos años. Por ejemplo, Lima pasó de 114 778 habitantes en 1890 a 223 807 en 1920 (Contreras y Cueto 2009: 239). Similares cifras son detectables en otros países de América del Sur, destacando Argentina, Brasil y Chile, quienes tempranamente asimilaron la consciencia modernizadora.

¹⁰ A propósito de la integración real entre los estados americanos, Tulio Halperin (2005) menciona el descubrimiento del oro en California, sucedido a mediados del siglo XIX, como un acontecimiento notable en los rumbos de integración. El requerimiento de mano de obra y la ilusión de riqueza movilizarían masas de inmigrantes a los Estados Unidos. Estableciéndose, con ello, el encuentro de individuos de diversos países.

La inicial modernización y el incremento de la población trajeron, a su vez, la especialización del trabajo técnico y administrativo. En estos años era posible hablar ya de la formación de los primeros especialistas, en gran parte promovida por la concepción positivista de la vida. Si se deja de lado, por un momento, la aparición de los técnicos, necesariamente hay que fijar el interés en el intelectual. Principalmente, su labor fue ejecutada en los regímenes estatales, vinculados de alguna manera a la naciente diplomacia y la representación de agregados culturales (Rama 1984). Sin embargo, ya era posible advertir la existencia de pequeños grupos dedicados a una actividad de reciente aparición en Latinoamérica: el periodismo crítico (fundamental para el surgimiento posterior de intelectuales radicales o de izquierda).

Si bien la presencia de intelectuales críticos varió mucho en cada país, ella por sí misma inauguró la brecha para una posterior aparición del pensador latinoamericano comprometido con su medio. Se asistía a un hecho notable, ya que de esta pequeña comunidad surgieron las primeras manifestaciones anarquistas y contrarias al imperialismo estadounidense. Incluso los propios intelectuales modernistas, temporalmente anteriores a los izquierdistas, desplegaron esfuerzos en dos direcciones notables: la literatura y el periodismo (Rama 1983). Cuando se habla de modernista o modernismo, en territorio hispanoamericano se hace referencia exclusiva a una tendencia o corriente literaria desarrollada durante el último cuarto del siglo XIX, y de modo extendido a un primer afianzamiento de la intelectualidad hispanoamericana. Dentro del vasto panorama de los estudios críticos que han dedicado tiempo y esfuerzo a la indagación de tal posición literaria, existe la necesidad de mencionar algunos conceptos muy próximos y recurrentes en los investigadores. Ellos son modernización y modernidad, nociones claves y consecuentes para la comprensión global del fenómeno

modernista en Hispanoamérica, desarrollado entre fines del siglo XIX e inicios del XX, algunos años antes de la “República aristocrática”.

La modernidad como categoría sociohistórica¹¹ puede tener muchas aristas, pero en particular interés, debe ser entendida como la consciencia crítica y reflexiva que tiene el ser humano sobre la sociedad que habita. La idea de progreso es clave dentro de los modos de la modernidad, así como la gestación de naciones que se fundamenten en intensos procesos de intercambio cultural y económico, extendiendo horizontes internacionales e integrando perspectivas locales. De esta manera, la modernidad puede ser reconocida mediante procesos complejos evidenciados en el propio desenvolvimiento humano, como individuo consciente de su posición en un nuevo mundo. La modernización, en cambio, es el mecanismo por el cual se accede a productos o formas de la llamada modernidad: automóviles, luz eléctrica, ferrocarriles, carreteras, entre otros. Entonces, son los estados quienes extienden la modernización a sus regiones y localidades. Ardua labor que, como se viene explicando, fue asumida por la oligarquía civilista peruana.

En el imaginario de las clases políticas dirigentes de los países latinoamericanos está claro que el avance modernizador implicaba homogeneizar la sociedad (Rama 1984). Por ejemplo, desaparecer formas de tecnología alejadas del orden occidental. Del mismo modo, parece ser que dicho avance implicaba una imposición relativamente rápida. Caso contrario con la adquisición de una mentalidad plenamente moderna. Era posible, pues, construir carreteras en regiones definitivamente alejadas a la idea de

¹¹ Las ideas mostradas a continuación parten de algunas reflexiones sugerentes tomadas de Marshall Berman (1989).

modernidad occidental. En conclusión, existía un orden social y, sobre todo, uno cultural bastante alterados, desproporcionados y desiguales.

Con estas breves consideraciones, es admisible sostener que el intelectual modernista asimiló los condicionamientos de modernidad y modernización. Por un lado, reconocía su labor como escritor e intelectual, conocedor de su diferenciación respecto a otras actividades, asumiendo, al mismo tiempo, una consciencia crítica sobre su medio. Y por otro, comprometía su actividad en riendas del bienestar social. Adicionalmente, el escritor modernista emprendería formas y mecanismos que revolucionaron sus propios productos e ingresaron al diálogo con tendencias artísticas de otros países. Como se ve, fue también un proceso de integración cultural. Ángel Rama (1983) habla de una modernización literaria y sitúa su espacio temporal en los límites de 1870-1910. Tiempo casi preciso con el propuesto, líneas antes (1870-1920). Sugiere el crítico uruguayo que esta modernización se reconoce porque el escritor renovó su propio quehacer literario, mediante diversas estrategias.

Además en Hispanoamérica (si se quiere Latinoamérica) se produjo, por primera vez, una autonomía de la esfera literaria (Rama 1983). Con ello, se comenzó a construir un sistema literario, es decir, una integración activa entre los intelectuales del continente. El nuevo sujeto literario se especializó en su actividad, dedicando tiempo y energías a sus elaboraciones artísticas, aceptando, también, su posición de ideólogo. El campo de ocupación modernista estuvo vinculado a lo social y lo estético. Evidencia de esto es la participación activa que muchos modernistas tuvieron en periódicos y revistas de diversa índole. Ideología y estética fueron dos ideas más que constituyeron el modernismo hispanoamericano: José Martí (1853-1895), Justo Sierra (1848-1912) y Manuel González Prada, por ejemplo. Posteriormente, los modernistas fueron

duramente criticados por su posición ambivalente, respecto al devenir histórico de América Latina. A pesar de ello, algunos estudiosos, entre los que destaca Ángel Rama, admiten y reconocen la gran influencia que significó la presencia de los modernistas en la constitución de la modernidad latinoamericana, como afirma Ángel Rama.

En el Perú las expresiones intelectuales de renovación no se afirmaron hasta bien entrado el siglo XX. Lo que ocurrió hasta entonces fue más bien la afiliación de los pocos iluminados en las letras, con el poder caudillista y civilista. La agitación continental, motivada en gran parte por el intercambio comercial entre los países latinoamericanos y Estados Unidos, estimuló a los intelectuales peruanos en el pensar críticamente la modernidad. El segundo momento de la oligarquía dirigente se inició con el gobierno de José Pardo en 1915. Fue un escenario propicio para la aparición de revistas, periódicos e intelectuales de renovación: causas y consecuencias, al mismo tiempo, del posterior desmoronamiento civilista. Estos focos culturales emprendieron la ardua tarea de transformar socialmente al país. A todas luces, el largo mandato del orden oligárquico, sustentado en el Partido Civil, presentaba graves síntomas de una cercana y acelerada carta de defunción.

1.2. Aires de renovación: actitudes del “nuevo espíritu”

El año 1919 fue fundamental para la comprensión de los cambios que ocurrieron en el territorio nacional. Leguía, quien había sido deportado en 1913, rompiendo vínculos con el civilismo, retornó al país para tomar el poder. Los once años que duró su gobierno consolidaron la dependencia peruana al capital estadounidense¹² y, a la vez, originaron las causas de la posterior aparición de las luchas populares, ya en la década de 1930. Ese

¹² Los historiadores revisados para el presente estudio coinciden en esta afirmación. Leguía apoyo financieramente sus grandes construcciones en la Foundation Company (Cotler 2013).

mismo año, el gobierno promulgó la ley de las ocho horas y la reforma universitaria. El objetivo máximo que se había trazado Leguía apuntaba a la desaparición del Partido Civil de la escena política nacional. Para ello optaría por las prebendas y el clientelismo, afirmando una economía proimperialista. Los primeros años del gobierno leguista asumieron una posición populista y demagógica. Él mismo se autodenominó, en varias ocasiones, Viracocha y empleó, muchas veces, en sus discursos el quechua, a pesar de que lo desconocía (Burga y Flores 1984).

Al año siguiente decretó una ley en favor de las propiedades indígenas. Esta actitud, claramente radical, parecía enfrentarlo contra el gamonalismo, sistema de explotación y atraso nacional: «En este periodo de 1919 a 1922, la “Patria Nueva” del gobierno leguista parece encaminarse a desarrollar un programa de enfrentamiento con el gamonalismo andino, con los rebeldes poderes regionales» (Burga y Flores Galindo 1987: 115). Su inicial carácter combativo no planteaba firmemente una reivindicación de los campesinos, sino por el contrario el afianzamiento de políticas demagógicas, con intereses únicamente partidarios.

Las intenciones de Leguía al decretar el Día del Indio, la creación del Patronato de la Raza Indígena, la instauración de una sección de asuntos indígenas en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas, así como la aparición de centros agropecuarios y escuelas agrícolas, estuvieron asociadas a la obtención de una popularidad que se construyera sobre la base de aparentes políticas renovadoras (Burga y Flores 1984). Políticas que marcaran un contundente distanciamiento con el civilismo. El aliento inicial que Leguía pareció mostrar a los sectores campesinos inspiró la gran sublevación campesina del sur (1920-1923). Aunque fue el más importante movimiento indígena de aquellos años,

pues surgió de las propias masas oprimidas, fracasó en su intento por la inexistencia de un programa político, claramente definido (Burga y Flores 1984: 123). Consecuente con sus intereses, en 1923 el oncenio de Leguía adquirió una posición más bien conservadora y dictatorial, retomando linderos de la oligarquía civilista. Durante esos mismos años se iba gestando el indigenismo, continuador ideológico de la Asociación Pro Indígena (1906-1916), dirigida por Joaquín Capelo, Pedro Zulen y Dora Mayer.

Entre 1906 y 1916, la Asociación Pro Indígena tomó a su cargo el cuidado y la protección del indio, desde Tumbes hasta Puno. Zulen decía al respecto de su labor «La raza indígena peruana ha necesitado categóricamente un renacimiento»¹³. Varios años antes del desencadenamiento polémico de la vanguardia (que aplica más bien a la esfera cultural, aunque con efectos claros de reivindicación ideológica), los intelectuales insistieron en las reflexiones acerca de la naturaleza híbrida del Perú. Manuel González Prada en su discurso del teatro Politeama (1888), precisamente, había discutido sobre la real existencia de una nación peruana. Concluyó vehemente sus planteamientos con una respuesta en negativo. Con él y un grupo de pensadores floreció en la escena política el término indigenista, relegando al uso frecuente de indianismo, utilizado por parte de los criollos decimonónicos.

El indigenismo, expresión que aludía a una reivindicación en varios planos (social y económico, inicialmente), generó debates intensos en los que participaron, entre muchos, José Carlos Mariátegui, Enrique López Albújar, Luis. E. Valcárcel, Uriel García y Luis Alberto Sánchez. La naturaleza de aquellas discusiones fue diversa, con matices en el campo cultural (pintura, fotografía y literatura), político (representación parlamentaria de los sectores indígenas) y social (legitimidad y justicia en el trabajo

¹³ *Amauta*. Lima, año 1, n° 1, 1926.

campesino). El escenario donde se movieron las nuevas reflexiones acerca de la constitución indígena del Perú se vio, así, circunscrito al oncenio de Leguía. A este pareció interesarle tales asuntos en la medida de que pudiesen darle réditos políticos. Cuando creyó, en cambio, que actitudes beligerantes o de posición activa incitarían movimientos de tendencia revolucionaria combatió autoritariamente contra ellas, como sucedería a partir de 1923, cuando su gobierno adoptó disposiciones rígidas (Burga y Flores 1984).

En la plenitud del oncenio leguista, las revistas limeñas mostraron opiniones activamente beligerantes provenientes de un importante grupo de pensadores nacionales. La polémica del indigenismo, entre los años 1926 y 1927, fue protagonizada por Sánchez y Mariátegui. En ella se reflexionó en torno a la profundidad histórica del reciente indigenismo. La controversia incidió en interrogantes como ¿quiénes construían/modelaban la imagen del indio?, ¿era coherente y cohesionado el denominado indigenismo?, ¿representaba el indigenismo un fenómeno autóctono de la peruanidad?, entre otras más. Manuel Aquézolo Castro (1976) llama la atención en su compilación¹⁴ al presentar a intelectuales como José Ángel Escalante, quien no creía en aquellos representantes indigenistas de “terno y corbata”. O el interés que provocó el elogio realizado por Ventura García Calderón, tradicionalmente considerado como antiindígena, sobre el Imperio incaico: «la raza sometida va adquiriendo consciencia de sí misma, evoca un pasado formidable y se enorgullece de haber encarnado, como los egipcios, una de las civilizaciones más perfectas del mundo» (Aquézolo 1976: 62). Así pues, las interrogantes desprendidas de la polémica sobre el indigenismo testimoniaban la existencia de un terreno espacial y temporal de mayor vehemencia, reflexión y crítica.

¹⁴ Su libro titulado *La polémica del indigenismo* (1976).

El régimen de Leguía inició con la disolución del Congreso de la República, por ende, con la concentración del poder administrativo y económico. Mediante las estrategias de prebendas y clientelismo, Leguía logró subordinar a la clase dominante del Estado. En su gobierno el presupuesto nacional fue incrementado, aunque también sucedió lo mismo con la deuda externa. A pesar de contar con mayores recursos, la distribución económica no alcanzó a ser eficiente (Contreras y Cueto 2007). Los dos males que impedían el desarrollo peruano estaban aún presentes en el oncenio: el trabajo precapitalista y la dominación plena del capital extranjero (Cotler 1013). La segunda fase en el gobierno de Leguía se inauguró en 1923; llegó hasta el final de su mandato. Se caracterizó por la hegemonía estadounidense y el apoyo a la burguesía industrial:

De allí que la participación del capital extranjero se incrementara notablemente en el curso de esa década. Mientras que a comienzos de los años veinte las exportaciones mineras tuvieron un valor equivalente a la mitad de las de origen agrario, en 1925 llegaron a igualarse y en 1930 el valor de las exportaciones de los enclaves duplicó el de los productos nativos. (Cotler 2013: 185)

Inicialmente los programas a favor del indio de Augusto Leguía fueron muy bien recibidos por la Federación de Estudiantes del Perú: en 1918 es llamado por este órgano institucional como el “Maestro de la Juventud” (Burga y Flores 1984: 127). Su inaugural radicalismo fue también aplaudido por los jóvenes Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), Manuel Seoane (1900-1963), Ezequiel Urviola y José Carlos Mariátegui. Sin embargo, un incidente no menor ocurrió en mayo de 1923: en Lima una manifestación popular terminó sangrientamente. La marcha había sucedido por la negativa del gobierno en desistir la advocación del país al Sagrado Corazón de Jesús. Ese mismo año el joven Haya, líder sindicalista y dirigente de las Universidades

Populares Manuel González Prada, fue deportado. El exilio de Haya mostraba definitivamente el rumbo inconstitucional que el oncenio iba adquiriendo.

Mariátegui y Haya fueron críticos insistentes del régimen oligárquico: plenamente convencidos de la necesidad de revolucionar la política y desmontar el aparato administrativo estatal, que había dado suficientes muestras de incapacidad en la conformación de una nacionalidad, vendiendo el Estado peruano al imperialismo capitalista:

Tanto Mariátegui como Haya realizaron un provechoso aprendizaje en Europa y podían figurar entre los mejores conocedores de la cultura occidental de entonces, no solo por el conocimiento que tenían de otras lenguas (francés, inglés, italiano), por las lecturas de autores clásicos y contemporáneos, sino también por ese obsesivo afán de estar informados y conocer los avances que ejecutaba la vanguardia intelectual europea (psicoanálisis, surrealismo, relatividad). (Burga y Flores Galindo 1987: 98)

La acentuación crítico-reflexiva de la atmósfera de modernidad vivida en el Perú fue alentada mayoritariamente por los intelectuales de izquierda o socialistas, iniciando proyectos, en primera instancia, ideológicos para sustentar las bases de una posterior revolución cultural. Y es que para Mariátegui y Haya de la Torre los cimientos de la renovación debían asentarse en una nueva sensibilidad, que se aferrara a sectores históricamente relegados: campesinos, obreros y clases populares (Cotler 2013). Fue por este motivo que, aunque con programas posteriores disímiles, ambos iniciaron la apertura intelectual para repensar la nación peruana como una heterogeneidad cultural y social. La nueva sensibilidad debía acoger un cambio radical, sugerir una multiplicidad estridente de voces que pudiera quebrar los estancos sociales de la oligarquía. De este modo, iniciaron las movilidades sociales, el paulatino alfabetismo y la conformación de una nueva clase social. La ansiada renovación era compleja, pues debía afirmarse desde

distintos horizontes (ideológicos, sociales, políticos y culturales). En la esfera política la fundación del APRA en el año 1924 marcó un momento trascendental en la historia política del Perú:

Mediante la creación de organizaciones periféricas, el APRA se desarrolló como una organización "total", en tanto cumplía no solo las funciones de un partido político sino también las de organizaciones cívicas de naturaleza voluntaria. De esta suerte el APRA fue capaz de satisfacer los nuevos requerimientos de una población en proceso de desarraigo social y cultural, que el Estado desatendía por las transformaciones que provocaba el capitalismo. (Cotler 2013: 217)

Claramente la política propuesta por Haya rechazaba la empeñada tarea de Leguía en urbanizar el país, obviando las profundas complejidades de la sociedad nacional. El líder aprista interpretaba el proceso histórico-social del país, a partir de la síntesis de un feudalismo colonial perdurable y la imposición capitalista en una sociedad en donde nunca había existido burguesía (Cotler 2013: 197). Estas condiciones fueron determinantes para que en el Perú, de manera extendida en América Latina, existiera una estructura social y económica desigual. Reflexiones que el fundador del partido aprista extendió orgánicamente en su libro *El Antiimperialismo y el APRA* (1936).

El impacto de José Carlos Mariátegui en la década de 1920 fue también sustancial. Dos fechas son claves para comprender la huella del intelectual moqueguano, que a diferencia de Haya se había formado mediante el autodidactismo y carecía de estudios superiores. Sus reflexiones fueron respaldadas por un empeño pujante y propio en las letras. Él mismo por sí solo representaba a la nueva intelectualidad surgida de las recientísimas capas medias nacionales. La primera fecha clave debe situarse en 1926, año en que aparece la revista de avanzada *Amauta*. Se erigió como el mayor foco cultural de su época, albergando manifestaciones heterogéneas y reconociendo un Perú

con miras a la integración nacional e inserción a lo mundial. La segunda fecha, en 1928, con la publicación de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, uno de los mayores y sólidos intentos de enjuiciamiento acerca del devenir peruano. Su libro mostraba, mediante ensayos acusatorios, reveladores de las profundas contrariedades peruanas, la consolidación del “espíritu nuevo” o de renovación. En este mismo año, Mariátegui fundó el Partido Socialista Peruano y la revista proletaria *Labor*.

Para Mariátegui, la política y el arte tenían que conformar una dualidad inquebrantable. Ambas debían constituirse como el núcleo que atentara contra las estructuras paralizadas de los consecuentes gobiernos peruanos. Participando, de esta manera, en el proyecto de ruptura y quiebre colonizante que había vivido el Perú. Los tres momentos propuestos por el Amauta¹⁵, de procedencia literaria (colonial, cosmopolita y nacional), eran también fenómenos históricos, sociales, económicos y políticos de la realidad peruana. Consideraba que uno de los modos más eficientes de vulnerar la neocolonialidad, evidente en el oncenio de Leguía, requería del apoyo artístico. Iniciar el recorrido de la revolución en la esfera artística implicaba una liberación espiritual. Y aparentemente, no habría mayor obstáculo en el emprendimiento de una tarea que poco había interesado a los sectores de dominio capitalista. Una vez que el Perú se haya alzado como una nación equipada de artistas, provenientes de diversas regiones, recién en ese momento podría fundar un movimiento de liberación material. De este modo, el arte debía necesariamente hermanarse con la política, en la ardua tarea de rechazo a la oligarquía y con esto iniciar el camino de la revolución.

¹⁵ En “El proceso de la literatura”, último ensayo de su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

No fue gratuita la adhesión de Mariátegui a la causa socialista y el reconocimiento del elemento indígena como ultimidad del Perú, aunque no uno paralizado ni estático, sino de “espíritu vivo”. Tampoco fue coincidencia que aquel “espíritu” haya surgido de horizontes no hegemónicos, revelando múltiples voces marginadas, desde sectores sociales explotados (proletarios y obreros, por ejemplo) hasta espacios geográficos históricamente relegados (Puno, Arequipa, Cusco, Huancayo, por mencionar solo algunos). La generación de Mariátegui consolidó e integró todo un conjunto de cuestionamientos variados y multifacéticos. Todos con un mismo objetivo: la ruptura de la tradición política.

La agitación continental¹⁶, vivida por eso años, estimuló a los propios intelectuales peruanos, quienes mediante sus publicaciones periódicas propusieron diálogos e intercambios culturales con otros centros. Hubo en las primeras décadas una efervescencia en la actividad periodística y la proliferación de revistas culturales, desde varios centros regionales del país. Tal vez el circuito más importante y alterno que conformó el movimiento de renovación cultural o vanguardia peruana se estableció en el sur (Cusco, Arequipa y Puno), que geográficamente le permitió la integración con grandes centros capitalinos (Lima, Santiago de Chile, La Paz y, sobre todo, Buenos Aires).

En 1927 César Vallejo decía: «La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu

¹⁶ La década peruana del veinte participa del movimiento continental regenerativo que sucedía en varios países latinoamericanos: 1921, hoja mural de *Prisma* (ultraísmo); 1921, proclamación de *Actual* (estridentismo); 1922, la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo; 1922, fundación de *Proa* (Buenos Aires).

nuevo»¹⁷. Ya para ese año estaba bien asentada la idea revolucionaria en varios países de la región. Una revolución que había iniciado su lucha en el campo cultural. Esto puede ser evidenciado si se fija la atención en las numerosas revistas y periódicos aparecidos durante esos años. Para el caso peruano¹⁸, es imprescindible mencionar tres instancias culturales trascendentales dentro del panorama de la vanguardia peruana y que a propósito simboliza o ejemplifica la heterogeneidad cultural de la década del veinte: *Flechas* (1924), *Amauta* (1926) y *Boletín Titikaka* (1928).

Flechas, órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú, presentaba una renovación muy selectiva y dirigía su atención a un público reducido, no intentó consolidar un proyecto masivo. El *Boletín Titikaka*, en cambio, desde Puno transitaba por otros senderos, intentaba afirmar un pensamiento ideológico-artístico de base andina. Y *Amauta* participaba del proceso de modernización nacional, albergando por un lado literatura e ideas cosmopolitas; y por otro, literatura y reflexiones indigenistas. En mayor o menor medida, todas ellas exploraron insaciablemente nuevos rumbos de la cultura nacional, mediante la desestabilización y la agresividad provocadora de muchos de sus escritores. Los tiempos que se vivían en el oncenio de Leguía intensificaron la búsqueda por la verdadera realidad constitutiva del Perú: la aparición de nuevos sujetos críticos fue consecuente con la modernidad y la dependencia/neocolonialidad peruanas.

Si los levantamientos campesinos y las huelgas de trabajadores mostraban el rechazo contundente del orden social, los manifiestos y proclamas fueron idóneos intentos de ruptura del orden cultural, consecuentes con el ascenso de las capas medias del Perú.

¹⁷ *Variedades*, año 23, n° 101, 1927. Cita tomada de Hugo Verani (1995).

¹⁸ La investigadora Yasmín López Lenci (1999) muestra datos interesantes al respecto: 1918 (167 publicaciones), 1923 (228 publicaciones) y 1928 (473 publicaciones).

Sintetizaron, por estos años, dos programas complejos a través de dos ideas máximas: igualdad social y explosión cultural. Las dos primeras décadas del siglo XX habían mostrado el rechazo masivo del sector dirigente de la “República aristocrática”. El régimen de la llamada “Patria Nueva” de Augusto B. Leguía, con los años, hubo de ser también resistido. Y, aunque frustrada y autoritaria, luego, el oncenio logró concebir las más consistentes reflexiones del espíritu nuevo peruano, desde lo social con el indigenismo hasta lo artístico con la vanguardia literaria.

CAPÍTULO II

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

En líneas anteriores, se había adelantado algunas reflexiones acerca de la noción de modernidad. Del mismo modo, se intentó vincular la modernidad con ideas próximas de modernización y modernismo. Captar un significado pleno sobre la idea de modernidad es tarea bastante ardua. Por este motivo, las líneas que siguen se limitarán a presentar rasgos esenciales en la constitución de la idea de modernidad. Marshall Berman (1989: 1) define la modernidad como «una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy». Para Berman la modernidad integró a toda la humanidad, incluso a las sociedades que se pretendieron distantes y alejadas de ella. Es decir, la modernidad dotó al mundo de una unidad que, sin embargo, fue paradójica y contradictoria, de desintegración y renovación. El sentimiento de modernidad significaba cobrar consciencia del nuevo tiempo en el mundo. Un mundo caracterizado por el cambio y la aceleración.

La propuesta del crítico estadounidense es interesante, además, porque hace descansar el concepto de modernidad sobre la modernización económica y el modernismo cultural¹⁹. En ese sentido, la modernización fue el despliegue de los aparatos de la modernidad que permitieron integrar las distintas sociedades: medios de comunicación, vías de transporte, generación de macrocentros urbanos, consolidación

¹⁹ En territorio hispanoamericano, más bien, el modernismo debe entenderse como una corriente literaria surgida en las últimas décadas del siglo XIX.

del capitalismo, etc. Mientras que el modernismo debió entenderse más bien como la asimilación crítica de estos cambios, mucho más vinculado con cuestiones culturales e ideológicas de un ser humano situado en un nuevo tiempo. Así, la modernización fue el rostro visible de la modernidad, lo material y lo visible; el modernismo, lo espiritual y lo ideológico.

Entonces, la modernidad fue consecuencia de factores diversos: descubrimientos científicos, la industrialización, el desarrollo de las comunicaciones, los movimientos sociopolíticos, etc. Desde principios del siglo XVI hasta el siglo XX, la experiencia de modernidad asoló paulatinamente el mundo. En ese recorrido temporal, de varios siglos, se fue consolidando la presencia abarcadora de la modernidad: «Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad» (Berman 1989: 1). La modernidad fue progresiva y revolucionaria, se asentó sobre la concepción de un tiempo lineal e irreversible, único e irrepetible. Así pues, la modernidad estuvo provista de individuos capaces de fundamentación crítica, conscientes de que vivían en un mundo nuevo y desconocido, de activo dinamismo.

De modo similar, Matei Calinescu (2003) entiende la modernidad a partir de la dualidad civilización capitalista-duración imaginativa²⁰. Es decir, por un lado, la afirmación de un tiempo no regresivo y que condujo a las sociedades hacia un mismo rumbo: la idea de la burguesía (la civilización capitalista). Pero, por otro lado, al nacimiento de una interioridad, siempre subjetiva, que le permitió al ser humano

²⁰ En palabras de Marshall Berman, la civilización capitalista debería entenderse como la modernización y la duración imaginativa como el modernismo.

aprehender la modernidad (la duración imaginativa). La consciencia crítica autorizó al hombre evidenciar que se encontraba en un mundo de permanente cambio. El Renacimiento fue la primera experiencia, aunque tímida, de la modernidad, pues significó una ruptura fundamental con la Edad Media. La cosmovisión renacentista fue el germen para la posterior aparición de la consciencia moderna. Se desarrolló hasta fines del siglo XVIII. Tiempo este cuando aparecen los primeros románticos alemanes e ingleses, y se suceden las primeras revoluciones mundiales. El siglo XIX fue el gran siglo de la modernidad. La aparición de las grandes metrópolis, la clase burguesa y una economía claramente capitalista fueron condicionantes básicos para la conformación de sociedades modernas. Sin embargo, ser moderno no solo dirigió su estimación en dirección a una sociedad modernizada. Fue sobre todo ser consciente de que se vivían tiempos distintos, de cambios permanentes: la consolidación de un modernismo crítico respecto al mundo que rodeaba al nuevo hombre. Los hombres de la modernidad habitaron su realidad angustiados por un futuro incierto. De aquí que en el siglo XX, los individuos vivieran en contradicción, aferrados a un progreso económico unidireccional, pero desprovistos de libertad: la paradoja entre el mundo material y el mundo espiritual. Síntomas que fueron evidentes con la sucesión de revoluciones sociales y culturales, desde inicios del siglo XIX, incluso desde algunas décadas antes.

2.1. La modernidad de los románticos

La aparición de los románticos y los primeros revolucionarios de principios del siglo XIX, con tonalidades distintas, fundamentaron su existencia en el cambio y la renovación. Ser moderno en el XIX fue asumir una crítica radical del pasado. Significó estar siempre adelante y encontrarse desgarrado entre la desvinculación con el pasado y el sueño por hallar una nueva tradición: «A comienzos del siglo XIX, la palabra

romántico, sinónimo de moderno en la más amplia aceptación, designaba todos los aspectos estéticamente relevantes de la civilización cristiana, considerada como un periodo distinto de la historia mundial» (Calinescu 2003: 51).

Ya desde la primera mitad del siglo XIX, la modernidad hubo de entenderse entre la idea de progreso tecnológico y la idea de anarquía. El rechazo de los románticos hacia la burguesía edificó su postura rehusando la naturaleza meramente utilitaria y mercantil de los productos de la burguesía. No se oponían a la idea de civilización, «sino más bien a la nueva ola de barbarie que, disfrazada de “modernidad progresiva” estaba amenazando los fundamentos de la creatividad humana» (Calinescu 2003: 72). En tal sentido, la modernidad llegó a ser una estética de la imaginación, motivada por las mentes románticas, que se opusieron al desarrollo burgués. Como bien se va entendiendo, el mundo moderno iba albergando a sujetos en tránsito, motivados y desmotivados, a la vez, por el proceso de modernización, impactado además por un modernismo crítico y combativo de su propio tiempo. A partir del siglo XIX, el hombre moderno adquirió una existencia contradictoria: muriendo por la modernidad, pero viviendo para ella.

Octavio Paz (1990) proyecta la situación de la modernidad al campo propiamente artístico. Intenta mostrar cómo los productos culturales, particularmente la poesía, hacen visible el impacto del tiempo moderno. Dice:

Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo. De ahí la ambigüedad de sus relaciones —casi siempre iniciadas por una adhesión entusiasta seguida por un brusco rompimiento— con los movimientos revolucionarios de la modernidad, desde la Revolución francesa hasta la rusa. (10)

Los románticos inauguraron el espíritu moderno, novedoso y heterogéneo. Si bien es cierto que ellos iniciaron su aparición alzando el discurso de la ruptura con la tradición inmediatamente anterior, asumieron un rol protagónico en las sociedades modernas europeas al adquirir una existencia de pasión crítica. De aquí que fue coherente el deseo utópico de los románticos por borrar las fronteras entre la vida y el arte. Consideraban al arte como una manifestación de fe y admitieron una posición activamente crítica frente al pasado. Sthendal, escritor francés, autodenominado romántico, decía al respecto:

El romanticismo es el arte de presentarles a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de ofrecerles el mayor placer posible. El clasicismo, al contrario, les presenta la literatura que dio el mayor placer posible a sus bisabuelos... Imitar hoy día a Sófocles y a Eurípides, y pretender que estas imitaciones no harán bostezar al francés del siglo XIX, eso es clasicismo.²¹

La modernidad cobró vida plena con la aparición de los románticos europeos. Fueron estos quienes tomaron consciencia de la existencia de tiempos nuevos y en permanente renovación. Fueron los primeros que intencionalmente se opusieron al pasado inmediato y rechazaron los modos frívolos de la modernización. El carácter romántico, por este motivo, recibió en el siglo XIX una significación negativa, pues atentaba contra las formas clasicistas. Privilegiaba, pues, la imaginación, el individualismo y la relativización: «El romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial» (Paz 1990: 95). Víctor Hugo llamó al romanticismo como un peculiar modo de ser, a partir de la aparición del genio moderno (de naturaleza subjetiva), que transita sobre el tipo grotesco y el tipo sublime. El genio moderno fue heterogéneo. Para este, la poesía debía ser cuerpo y alma, bestia y espíritu, nunca de armonía imperfecta, pues esta

²¹ En Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad* (2003), pág. 53.

borraba del horizonte el otro lado de la realidad. Los románticos, según Hugo, buscaron la armonía de los contrarios: la combinación perfecta de lo sublime y lo grotesco. La imaginación creativa de los románticos consolidó una estética de la poesía moderna: lo grotesco, lo bizarro, lo único, lo irregular y lo nuevo.

Líneas anteriores habían afirmado que en el siglo XIX ser romántico adquirió significaciones próximas al ser moderno. El rasgo esencial para tal afirmación se da debido a que los poetas románticos fueron los primeros quienes mostraron consciencia crítica y de rechazo a su pasado inmediatamente anterior. Ellos se opusieron al tiempo que les tocó vivir. Para Octavio Paz (1990), la consciencia de modernidad y la crítica del cristianismo fueron muestras fundamentales de que en el siglo XIX existió un rasgo auténtico, solo activo en ese siglo: la ironía. Precisamente, la idea de ironía le permitió al estudioso mexicano trazar el camino de tránsito entre románticos y vanguardistas. Ambos asumieron la ironía como principio de vida en la modernidad. Rechazaron, además, la racionalidad positivista y el credo científicista, a partir de la fundamentación de correspondencias analógicas en el mundo. De esta manera se concedió un rol protagónico a la subjetividad.

En el siglo XIX la modernidad estética, entendida como el romanticismo, se adjudicó el papel de crítica a la modernidad burguesa. Los románticos mostraron las contrariedades de una vida moderna, que admitía dos tonalidades de modernidad, enfrentadas permanentemente. La visión de vida tomada por los románticos contrajo preceptos de renovación, opuestos al régimen de la modernidad burguesa. Buscaron quebrar la consciencia objetiva y racional, que no hacía más que consolidar un mundo utilitarista, desprovisto de toda cuota de imaginación, en la que todo ser humano se

hallaba privado de su libertad. Los primeros románticos iniciaron la tradición de la ruptura, del modo más beligerante, visto hasta esos años:

Desde el punto de vista de la modernidad, un artista está desvinculado —le guste o no— del pasado normativo con sus criterios establecidos, y la tradición no tiene ningún derecho legítimo para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. En el mejor de los casos, inventa un pasado privado o esencialmente modificable. Su propia conciencia del presente, captado en su inmediatez e irresistible transitoriedad, aparece como su principal fuente de inspiración y creatividad... desde los siglos XVIII tardío y comienzos del XIX o, más concretamente, desde que la modernidad estética bajo la apariencia de «romanticismo» definió por primera vez su legitimidad histórica como reacción *contra* los supuestos básicos del clasicismo, el concepto de una belleza universalmente inteligible e intemporal ha experimentado un proceso de erosión permanente. (Calinescu 2003: 19)

Desde bien entrado el siglo XIX, la mayoría de las sociedades europeas se hallaba en plena ebullición de modernización. Se iban consolidando las grandes metrópolis y una economía de proyecciones industriales y, a su vez, la literatura adquiría un rango institucional de importancia, ya no subyugada a lo social y lo político. El poeta francés Charles Baudelaire es considerado por la crítica como el fundador de la poesía moderna en Occidente. En el plano social, económico y político, los países europeos respiraban un desarrollo venturoso, progreso que iba aferrado a una fe convencida en los avances científicos y técnicos de la segunda mitad del XIX.

La literatura de aquellos años vivió envuelta en los cánones realistas y naturalistas, de un sesgo marcadamente positivista. Esto en narrativa. La poesía, en órbitas parnasianas, simbolistas y decadentistas, fue construyendo la autonomía de ella misma: arte por el arte, poesía pura, entre otros. Recién a inicios del siglo XX, las fronteras establecidas y rigurosas de la literatura consolidaron la gran ruptura, iniciada con los románticos e inspirada en ellos. Las vanguardias hicieron su aparición y cerraron la

tradición del quiebre utópico, propuesto por los románticos de la primera mitad del siglo XIX.

2.2. El radicalismo de las vanguardias europeas

La consciencia moderna del siglo XX continuó las formulaciones máximas de los románticos del siglo anterior: la crítica radical del pasado. Desde sus orígenes el concepto *Avant-Garde*, de connotaciones militares, detentaba un sentido de cambio, evolución y adelanto. Era, pues, la reconfiguración del espíritu romántico en tiempos del siglo XX. El término se aplicó a las artes de manera posterior, aunque siguiendo los razonamientos anteriores de novedad²². A inicios del siglo XX surgieron en Europa las primeras escuelas vanguardistas. Estas radicalizaron e intensificaron las posturas románticas, llevando al máximo la relación entre la vida y el arte. Las intenciones vanguardistas aspiraban a retornar la experiencia estética a la práctica: unir la vida y el arte en una dualidad superior e inquebrantable. Por ello es que la vanguardia toda formuló un ataque al estatuto del arte burgués utilitario. Con esta misma lógica es comprensible la existencia de dos vanguardias, una artística y otra política. Ambas, sin embargo, unidas por el afán de ruptura con el sistema impuesto. Por el lado de la vanguardia artística, la crítica contra el arte utilitario de la burguesía adquirió tintes extremistas:

El dadaísmo, el más radical de los movimientos de vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan

²² Aunque es necesario mencionar que, como bien estudia Matei Calinescu, el uso del término “vanguardia” puede rastrearse desde fines de la Edad Media. Sin embargo, es recién desde el siglo XIX y más precisamente iniciando el siglo XX, que el empleo de “vanguardia” cobra el sentido extendido hoy en día.

esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. (Bürger 2000: 62)

De esta manera, los movimientos de vanguardia europea nacieron como un sistema contra el arte burgués, contra su sistema y su propio estatuto. Las primeras consciencias de anarquía vanguardista fueron precisamente el dadaísmo y el primer surrealismo²³ que, consecuentemente con sus planteamientos máximos, apoyaron la revolución rusa y el sistema contrario al capitalismo: el socialismo. El lado político de las vanguardias europeas asumió un compromiso social de cambio y de activa lucha clasista: un ataque pleno al modelo burgués. Por ello es que fue esencial la aparición de los manifiestos que vigorizasen y condujesen programas definidos de renovación/revolución, inspirados seguramente en el manifiesto romántico (1827)²⁴ y el manifiesto comunista (1848)²⁵, que auténticamente se sublevaron contra los modos hegemónicos de su tiempo. El siglo XX fue un tiempo de extremismos, ideológicos y culturales, en el que la vida pasó por ritmos acelerados de socialización. La modernidad ya era una realidad en todo el mundo: la humanidad entera se encontraba sumida consciente e inconscientemente en la vida moderna:

La ampliación del horizonte del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de la vida, que se había iniciado ya en el siglo XVI, avanza en el siglo XIX a un ritmo cada vez más acelerado, y desde el comienzo del XX adquiere una velocidad tan vertiginosa que a cada momento se producen intentos de interpretación objetivo-sintética que inmediatamente son rechazados. El vehemente *tempo* de las transformaciones originaba una confusión tanto mayor cuanto que el conjunto de ellas era inabarcable: tenían lugar simultáneamente en muchos campos de la ciencia, de la técnica y de la economía, de modo que nadie, ni aquellos que desempeñaban un papel rector

²³ Ya antes, sin embargo, habían aparecido el futurismo y el cubismo. Ambos iniciadores de la renovación vanguardista.

²⁴ El prefacio de *Cromwell* del escritor francés Víctor Hugo.

²⁵ Publicado en Londres el 21 de febrero de 1848 por Karl Marx y Friedrich Engels.

en estas zonas aisladas, era capaz de prever o juzgar la situación general que se originaba en cada caso. (Auerbach 1996: 518)

La velocidad acelerada con que se sucedieron las cosas fue claramente concebible también en la esfera artística y en todos los sectores de la vida misma. La idea máxima de la existencia de un movimiento o corriente hegemónica en el siglo XX era irrealizable: no existía ya desde inicios del siglo pasado una tendencia artística dominante sobre otras, sino la simultaneidad vertiginosa de escuelas artísticas, cada una más extrema que la anterior. En este sentido, las formas de vida produjeron un choque activo con las tendencias más heterogéneas, anteriormente nunca visto:

Hasta ese momento del desarrollo del arte, la aplicación del medio artístico estaba limitado por el estilo de la época, un canon de procedimientos admisibles infringido solo aparentemente, dentro de unos límites estrechos. Mientras un estilo domina, la categoría de medio artístico es opaca porque en realidad solo se da como algo especial. Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. (Bürger 2000: 56)

Las contradicciones y rupturas constantes entre las propias escuelas vanguardistas fueron palpables en dos importantes grupos de inicios del siglo XX: el futurismo y el surrealismo. En 1909, Filippo Tommaso Marinetti había fundado el futurismo en Italia. Este “ismo” alentó los avances científicos y promulgó su amor por la velocidad y las máquinas. Creyó en un progreso anclado en la ciencia y, a su vez, propuso el rechazo del conservadurismo artístico. En el futurismo se sintetizó armónicamente la modernidad y la poesía, a diferencia de los “ismos” posteriores. El surrealismo, por el contrario, constituido en 1924 por André Bretón propuso un quiebre radical contra el modelo burgués; fue descreído de los avances racionales y sugirió, más bien, la introspección al subconsciente y la subjetividad del ser humano. Fue notablemente

radical; de aquí su alianza con el marxismo y el psicoanálisis. El surrealismo, al fin y al cabo, obtuvo mayor impacto que el futurismo, erigiéndose como modelo artístico de auténtica revolución extremista.

La vanguardia, entonces, fue continuadora del espíritu de quiebre, iniciado a fines del siglo XVIII con los primeros románticos. Sin embargo, su posición activamente beligerante trascendió toda forma renovadora existente con anterioridad. Los vanguardistas llevaron al extremo el rechazo y con ello produjeron el punto final de la consciencia de ruptura. Más allá de estos, ya nada podría ser novedoso: los experimentos artísticos más heterogéneos, extraños y rebeldes cobraron existencia en las vanguardias europeas:

Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento. Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo; en otros pocos años Pound está de regreso del *imagism*; Chirico pasa de la «pintura metafísica» al clisé académico con la misma celeridad con que García Lorca va de la poesía tradicional al neobarroquismo gongorista y de este al surrealismo. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con el muro. (Paz 1990: 161)

La literatura moderna del siglo XX fue una apasionada negación de la era moderna. Tanto el *modernism* (reaccionario) como las vanguardias (revolucionarias) intentaron fervientemente oponerse al mundo de la burguesía. De aquí que fue consecuente el ataque de las vanguardias contra la *institución arte*. Los vanguardistas colocaron en entredicho la noción de obra artística, pues para ellos era más acertado hablar de manifestación vanguardista, debido a la complejidad en la realización de la misma. Es decir, los artistas de la vanguardia desestabilizaron el concepto mismo de obra,

entendida tradicionalmente como un cuerpo orgánico y simbólico. Por el contrario, propusieron la negación de la unidad, mediante las manifestaciones inorgánicas y alegóricas: el lenguaje vanguardista era discontinuado y nulo en descripción; la presentación de un acto de escuela vanguardista apuntalaba al extrañamiento y *shock* de los receptores, al sinsentido del fin comunicativo. Estos fueron algunos de los motivos por los cuales se consideró a los movimientos de vanguardia como revolucionarios. Estos destruyeron las ideas históricas de lo que se había entendido como obra artística orgánica, que en términos de Walter Benjamín (2003) fue la pérdida del aura: la demolición de la originalidad de la obra de arte.

Los procedimientos utilizados por los vanguardistas fueron amplios y todos muy sofisticados. Su carácter revolucionario resquebrajó, de este modo, los rasgos esenciales del arte burgués: no era una representación objetiva y negaba la individualidad de la creación y la recepción. Los espectáculos vanguardistas no conducían a una dirección definida del arte. Ellos fueron productos del azar, antiteleológicos, surgidos en plena crisis del hombre en el mundo moderno, intensificada por el desencadenamiento de las primeras guerras internacionales. Por este motivo, buscaban extremar las posiciones humanistas del romanticismo y el naturalismo: para los vanguardistas, el ser humano se hallaba consumido por la modernidad burguesa. Su crisis fue notoria con la aparición del mayor conflicto social y bélico hasta ese entonces: la Primera Guerra Mundial.

Todo el siglo XIX respiró aires realistas, en palabras de Ortega y Gasset (1985), incluidos los románticos. El crítico español afirma esta postura, debido a que evidencia en ese siglo creaciones artísticas con basamento de realidades humanas, en las que el centro de inspiración fijaba su interés en las subjetividades u objetividades del hombre.

Para Ortega y Gasset, ninguna manifestación cultural decimonónica deformó radicalmente la imagen del ser humano. Lo que sí ocurrió con el carácter extremista de los vanguardistas. Estos lograron distorsionar la imagen modélica del individuo, viendo a este como un objeto desahuciado, en convencida crisis existencial. Lo que él mismo denominó como la deshumanización del arte, en sintonía con Matei Calinescu:

Distorsionando y a menudo eliminando la imagen del hombre de su obra, trastornando su visión normal, dislocando su sintaxis, los cubistas y los futuristas estuvieron ciertamente entre los primeros artistas que tuvieron la conciencia de que el Hombre se había convertido en un concepto obsoleto, y que la retórica del humanismo debía descartarse. (2003: 131).

Hugo Friedrich (1974) realiza una sugerente caracterización de lo que denomina lírica moderna de inicios del siglo XX. Para él, las nuevas manifestaciones artísticas fueron hostiles frente a la frase lineal: la lírica moderna suprimió intencionalmente los verbos. No asumió tipos de temporalidad, propuso el fragmentarismo como cuota permanente en donde importaba mucho más el significante que la significación meramente denotativa. La lírica moderna, en palabras de Friedrich, era consecuencia directa de la ruptura con la tradición; pero, a su vez, asumía gran receptibilidad para todas las literaturas: albergando manifestaciones heterogéneas para conducir un producto altamente múltiple. Precisamente, en ella confluyeron estilos diversos, los que terminaron otorgándole un grado de complejidad considerable. Pretendió ser, la lírica moderna, de resonancia universal.

Las ideas del crítico alemán Friedrich son consonantes con los planteamientos propuestos por Peter Bürger (2000). Para este, los productos vanguardistas fueron creaciones deliberadas de novedad: el arte moderno debía necesariamente mostrarse con la renovación de motivos, temas y procedimientos. La complejidad hallada en las

manifestaciones vanguardistas desvelaba su naturaleza de objeto artístico. El carácter inorgánico de ellas resaltaba su existencia como artefacto cultural. Bürger reconoce el montaje como un procedimiento básico en el arte vanguardista. Fue, pues, la negación de la síntesis en la que no había unidad de significado. Por el contrario, se proponía una multiplicidad de lecturas, en la que se reconociera no el contenido mismo de la manifestación artística, sino se evidenciara el principio de la construcción artística. En el arte vanguardista el reconocimiento se dio en el procedimiento, en el hacer poético. No se buscó la interpretación denotativa. Sí, en cambio, el efecto de extrañamiento suscitado en los receptores mediante el montaje fragmentario:

Los detalles no pueden ser comparados aisladamente con las partes de la vida real que les corresponde. No se pueden “descontextualizar” para ponerlos en relación con la realidad. Esto se da a conocer por el tipo de interpretación. Pero aquí la sucesión es discontinua, el todo consta de partes independientes que pueden y deben compararse de inmediato con los hechos correspondientes a la realidad. (Bürger 2000: 164)

Dentro de los estudios literarios se han reconocido algunos rasgos característicos y permanentes, distinguibles casi en todos los productos artísticos de tendencia vanguardista. Ya se ha ido mencionando varios de ellos. Para concluir con el balance acerca de la vanguardia europea, los planteamientos siguientes continuarán con algunas ideas más. Para tal objetivo se recurrirá a las reflexiones de Miklós Szabolcsi (1972) y Eric Auerbach (1996).

Interesa del primero el acercamiento que realiza sobre la producción y la recepción de la vanguardia. El estudioso reconoce la abundancia existente entre los diferentes productos europeos de vanguardia que aparecieron de manera continuada a inicios del siglo XX, aunque sin mantener necesariamente relaciones directas. La existencia de una

vanguardia extendida tuvo fundamento en la paradigmática situación de aquellos años: cambios políticos, evolución técnica, factores demográficos, artistas itinerantes. La proyección mundial de las escuelas vanguardistas debió gran parte de su existencia a que los manifiestos vanguardistas nacieron con plena conciencia deliberada de internacionalización. Szabolscsi dice al respecto de las obras vanguardistas:

Sabemos que el tiempo tradicional sufre una modificación, de igual forma que el espacio habitual; espacio y tiempo se funden indisolublemente, el universo se desata, la continuidad se vuelve discontinuidad, el artista tiene el sentimiento de que debe reflejar la realidad atormentada a través del carácter entrecortado, punteado, fragmentario, de su obra. Todo está en movimiento acelerado; durante un tiempo, el artista marcha al mismo ritmo, la simultaneidad será su primera aspiración... predominan la relatividad del espacio y del tiempo, el proceso intemporal de la percepción interna. Los géneros, las formas artísticas, se transforman; se rechaza la descripción, la acción; el rasgo distintivo de la obra es precisamente lo elíptico, lo fragmentario. (1972: 7)

De modo similar, Auerbach detalla algunas características de los procedimientos vanguardistas, a partir de la novela de Virginia Woolf *Al faro* (1927). Tras presentar un extenso fragmento de dicha novela, el estudioso concluye que nos encontramos frente a nuevas formas del quehacer literario. En la narración de Woolf no existe un narrador de estados objetivos, sino más bien la presentación de la consciencia de los personajes. El tono e ilación del contenido es vacilante, interrogador e inquisitivo. Hay multiplicidad de sujetos y el manejo del tiempo se da mediante activos contrastes entre el interno y el externo. Los juegos espaciales y temporales configuran una estructura fragmentaria de la novela misma.

Las nuevas estrategias literarias empleadas por los vanguardistas radicalizaron las propuestas de los románticos decimonónicos. El quiebre de los vanguardistas no únicamente tuvo impacto en la esfera artística, sino que mostró un acto de negación,

rechazo y rebeldía frente al modo burgués de la vida. Su desencanto transfería su existencia, a través de un reclamo artístico que pretendió ser un modo de vida: la manifestación vanguardista alzó su voz como un acto consciente de rechazo al mundo. La transferencia de este rechazo se hizo concreta mediante los procedimientos artísticos utilizados por ellos: contra un mundo edificado por la racionalidad se propuso la desestabilidad plena motivada por la “locura” vanguardista.

2.3. Consideraciones: la narrativa hispanoamericana de vanguardia

La consciencia de modernidad asoló Hispanoamérica con algún retraso. Las guerras de independencia, a pesar de coincidir temporalmente con la ruptura romántica, no alcanzaron a desplegar un espíritu crítico en nuestros ciudadanos. La esfera cultural fue nula, los modelos artísticos fueron réplicas, a lo más copias originales, de tendencias europeas de segundo orden. En este sentido, el territorio hispanoamericano durante gran parte del siglo XIX estuvo sumido en el estancamiento ideológico y cultural. Hispanoamérica conformó un espacio de segundo, o tal vez tercer orden, respecto a los centros hegemónicos de la modernidad.

Octavio Paz (1990) considera que el modernismo, nacido en 1880, fue el equivalente hispanoamericano del parnaso y el simbolismo franceses. Para Paz, con el surgimiento del modernismo se inició en Hispanoamérica la tradición genuina de la ruptura: «El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón — también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo...» (128). Ser moderno en nuestros territorios significó buscar algo indefinible e inalcanzable, vivir en permanente

ambivalencia: ser consciente de la mortalidad y el carácter irreversible de la vida. Los modernos hispanoamericanos hubieron de calificarse de esa manera cuando alcanzaron el discernimiento sobre una modernidad transitoria, particular y extraña.

El tránsito de los modernistas debía necesariamente llegar al extremismo de la ruptura (inspiración de sesgo romántico): poseer una etapa de crisis propia y auténtica. El posmodernismo, así, fue el punto ulterior de la crítica del modernismo por el propio modernismo, su rechazo a la actitud estereotipada y el lenguaje refinado. De este modo, la conducta negacionista de los genuinos románticos hispanoamericanos (en palabras de Paz: los modernistas) vio su notoria aparición con el denominado posmodernismo. En tal sentido, en Hispanoamérica el tránsito del modernismo a la vanguardia tuvo como punto de inflexión el posmodernismo, una instancia de eje pasajero:

Se trata de una tendencia dentro del modernismo: las notas características de esos poetas —la ironía, el lenguaje coloquial— aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los posmodernistas? (Paz 1990: 138)

El término vanguardista en territorio hispanoamericano cohesionó el proyecto de los movimientos artísticos y literarios que ya desde los primeros años de 1920 erigieron los presupuestos de la novedad y el quiebre. Y aunque en Hispanoamérica la recepción de la vanguardia europea no alcanzó su radicalismo (debido a la situación todavía naciente de la modernidad en los países hispanoamericanos), suministró de potencia una nueva sensibilidad de vida. Así, las vanguardias en este parte del mundo direccionaron sus intenciones hacia lo artístico/cultural y lo social/político. De aquí la comprensible labor de intelectuales que estuvieron vinculados a uno y otro campo.

Las consideraciones iniciales acerca de la vanguardia hispanoamericana, sus rasgos o características, partirán de modo inductivo. A partir de una manifestación literaria altamente híbrida y paradigmática: la narrativa, se pretende mostrar cuáles fueron los intercambios procedimentales entre Europa e Hispanoamérica en el contexto de la vanguardia. Con las apreciaciones de Carlos García-Bedoya, Nelson Osorio, Ángel Rama, Hugo Verani, Katharina Niemeyer, Álvaro Contreras y Raúl Bueno, se iniciará el camino. Con el objetivo máximo de comprobar que los mecanismos renovadores detectados en la narrativa hispanoamericana de vanguardia fueron consonantes con las propuestas europeas de un nuevo modo de sentir la vida moderna. Del mismo modo, se indagará sobre la naturaleza experimental y de quiebre que posee la narrativa de vanguardia.

Carlos García-Bedoya (2005) distingue de manera precisa entre dos conceptos próximos, pero no idénticos: vanguardismo y vanguardia. Denomina a la primera como una secuencia de mayor gravitación, con la posibilidad de permanecer duraderamente en la cultura de determinada sociedad. El vanguardismo fue una actitud de continuidad y ruptura, inspirada por los románticos. En cambio, cuando ingresa a detallar acerca del término vanguardia es claro al mencionar que este es un término puntual y destinado a un tiempo concreto: los años de la década de 1920. La vanguardia histórica, como suele llamársele también, fue la fase inicial y más beligerante del vanguardismo. Del mismo modo, en el periodo que comprende 1919-1933, García-Bedoya sostiene que los proyectos del indigenismo y la vanguardia pretendieron modernizar un orden social caduco y reivindicar una identidad nacional de raigambre indígena (2005: 243).

Para Nelson Osorio (1981), la vanguardia hispanoamericana fue una renovación artística frente al modernismo, marcada por una coyuntura histórica particular: el

cuestionamiento crítico que se vinculaba con el ascenso de los nuevos sectores sociales. Sugiere leer las manifestaciones renovadoras de aquellos años como síntomas de las nuevas condiciones históricas de nuestro continente. Es interesante, además, reconocer su visión respecto a dos tendencias aparentemente disímiles: el mundonovismo²⁶ y la vanguardia, pero que coincidieron en manifestar una preocupación agresiva respecto a la tradición anterior. A grandes rasgos, el mundonovismo desde los contenidos y la vanguardia desde las formas fueron actitudes de ruptura frente a los moldes de representación literaria decimonónica y los primeros años del siglo XX. Tanto el primero como la segunda propusieron actitudes de quiebre: negaban vehementemente el tratamiento convencional de la realidad hispanoamericana.

El olvido que ha sufrido tradicionalmente la narrativa vanguardista en Hispanoamérica, en palabras de Hugo Verani (1998), se debe a «la aplastante hegemonía de la narrativa telúrica o regionalista» (117). Es indiscutible que tanto los proyectos regionalistas, de corte ideológico, como los propósitos artístico-vanguardistas se inscribieron en una dimensión continental, articulando ideas estético-ideológicas que discutían los procesos de modernización acaecidos en el continente durante aquellos años. Verani reconoce, a su vez, que la vanguardia narrativa hispanoamericana presentó una heterogeneidad de modalidades (por ejemplo, vanguardia cosmopolita y vanguardia de corriente realista), avalada en la coyuntura particular de nuestros territorios.

La situación paradigmática de los estados latinoamericanos aprueba a varios críticos asumir la consideración extendida sobre una doble articulación de nuestras vanguardias. Ángel Rama (2008) destaca una vanguardia “internacional”, de actitud iconoclasta y

²⁶ Propuesta tomada de Anna Housková (1987). Emplea el término para agrupar el conjunto de literaturas telúricas, indigenistas y regionalistas.

cosmopolita, que permitió el ingreso de Hispanoamérica/Latinoamérica al contexto mundial. Y acentúa la existencia de una vanguardia “nacional”, de identidad y comunidad, o como gusta llamar, *transculturadora*, cuyas obras se construyeron dentro del sistema literario latinoamericano apelando a sus estructuras y a sus contribuciones, tratando de transformarlo y adecuarlo a las nuevas realidades. Ambas vanguardias circularon de manera paralela bajo un proyecto múltiple. Más adelante sostendrá Rama el posicionamiento de una tercera tendencia vanguardista: la que se apoya en una “talentosa imitación” para dar el salto a “la investigación original de la propia cultura”.

La ligereza de la crítica tradicional respecto al tratamiento no específico del término modernización narrativa, posibilita a que Ángel Rama (1982) rechace el simplismo de los estudios sobre la vanguardia, solo desde la noción de “modernización”, pues para el crítico las asimilaciones de modos y formas vanguardistas fueron más allá que una mera cuestión de reformulación en el campo cultural-literario. Aboga, en cambio, por reconocer en las vanguardias hispanoamericanas una actitud de beligerante rechazo de la modernidad. Rama cree que el par reductivo vanguardia-modernización no es suficiente para explicar las profundas contrariedades que trajo la imposición de la modernidad en Hispanoamérica. Así pues, afirma que las vanguardias fueron comportamientos de vida frente al convencionalismo de las formas modernas.

El conjunto de manifestaciones heterogéneas faculta a Katharina Niemeyer trazar objetivos respecto a la novela vanguardista de Hispanoamérica: buscar «su respuesta/propuesta particular dentro de y frente a los código(s) novelístico(s) y los discursos socioculturales vigentes, sus concreciones del proyecto de las vanguardias, en fin, su perfil de sentido individual así como sus *parecidos de familia*» (2004: 11).

Evidentemente, sus indagaciones abogan por la naturaleza renovadora de las vanguardias hispanoamericanas, como marcos propositivos de rechazo. La estudiosa estructura el más ambicioso de los intentos por sistematizar el conjunto global de las novelas hispanoamericanas de vanguardia, a partir del reconocimiento de cuatro títulos representativos: *La señorita etc.* (1922) del mexicano Arqueles Vela, *Escalas* (1923) de César Vallejo, *Dama de corazones* (1925-1926) del también mexicano Xavier Villaurrutia y *Débora* (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio. Para ella, el nacimiento del término vanguardista simbolizó lo nuevo, lo moderno y la ruptura, y su autodenominación responde a la conformación de «una avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, etc.» (23). Por ello, la transgresión de los principios miméticos por parte de los vanguardistas partió de 1) la metarreflexión sobre las funciones y posibilidades de la literatura en la modernidad (hispanoamericana) y 2) la consiguiente insatisfacción con la práctica literaria establecida de la época, incapaz de respuestas/propuestas válidas frente a la experiencia histórica (Niemeyer 2004: 38).

Situando su reflexión en la narrativa vanguardista, Katharina Niemeyer dice: «su proyecto de revolucionar la novela se dirigía, por ende, no solo contra las prácticas novelísticas vigentes en su momento y lugar. También y aún más se volvía contra la noción del género novela que les servía de base» (2004: 69-70). El carácter constitutivo de la narración vanguardista tuvo un alto grado de complejidad. Hugo Verani sostiene que la prosa vanguardista fue altamente experimental, pues realizó una particular reflexión del lenguaje desde el mismo proceso escritural y su consecuente representación literaria. Fueron seis sus rasgos compositivos: 1) de carga lírica, 2) autoconsciente y fragmentaria, 3) que transgrede lo anecdótico y propone personajes

“desvanecidos”, 4) con visión lúdica e irónica, 5) libertad expresiva e imaginativa y 6) ruptura de las fronteras genéricas (1998: 117-118).

Álvaro Contreras (2007) reconoce que el tiempo de la modernidad impactó profunda y enriquecedoramente la concepción del quehacer narrativo. Para él, las distorsiones lingüísticas detectadas en los productos de genuina vanguardia fueron conductas complementarias al nuevo espíritu de intelectuales conscientes de su nuevo tiempo. La narrativa vanguardista, así, fue el cauce que condujo el conjunto complejo de la experiencia moderna:

[...] la experiencia se piensa como extravío de sus marcas de plenitud, dejando, en cambio, resonar en ella todo objeto disruptivo, creando una nueva prosa capaz de revelarla. Si a los modos de experiencia modernos les corresponden un léxico y unas estrategias de transferencia particulares, es posible entonces entender las transformaciones de lo narrativo en relación con la percepción de la vivencia individual y social, abriendo la perspectiva de esbozar formas alternativas de narrar, el juego de posibilidades de expresión sobre el contenido, la coherencia y lo ininteligible del presente. (215-216)

Raúl Bueno (1998) sostiene que la experiencia de los aparatos de la modernidad en Latinoamérica hizo enfrentar una inicial actitud de devoción contra un posterior cuestionamiento de esos mismos aparatos. Para Bueno, la modernidad simbólica de las máquinas permitió saldar las privaciones del continente, pero que simultáneamente a ella vio cuestionada su fundamentación con un lenguaje revolucionario, de ruptura y quiebre:

Sostengo acá, por último, que toda esa modernidad simbólica y maquinaria fue desde el principio puesta en tela de juicio y luego desmantelada por otras simbolizaciones. Se trata de discursos que convivían con ella en el mismo sistema vanguardista, o que habiendo nacido bajo los mismos signos de renovación expresiva y simbólica optaron por otros caminos de representación, a veces contrarios al anhelo vibrante de futuro que había postulado la vanguardia efervescente. (26)

Son notorias las menciones realizadas por los estudios críticos hispanoamericanos sobre dos narraciones peruanas: *Escalas* (1923) y *La casa de cartón* (1928). Esto permite asegurar que el corpus narrativo de la vanguardia nacional no estuvo aislado o relegado del continente. Al contrario, el carácter fundacional del libro vallejiano (*Escalas*) permitiría entablar discusiones desde el mismo centro de las vanguardias hispanoamericanas: «Julio Garmendia, Pablo Palacio, José Félix Fuenmayor, César Vallejo y Martín Adán confirman la consolidación continental de una narrativa insurgente y contestataria» (Verani 1998: 123).

El mismo Hugo Verani refiere la importancia de *La casa de cartón* dentro del panorama continental al decir que la novela de Adán «se distingue por la radicalidad con que asume una nueva estética de la escritura, por la disolución de lo novelesco en la subjetividad lírica, en la discontinuidad, en el fragmentarismo y en la contextualidad disonante» (1998: 124). Tanto César Vallejo como Martín Adán fueron los reconocidos representantes de la narrativa de vanguardia peruana que integraron la antología de Verani, permitiendo a estos dos escritores peruanos formar parte de la órbita internacional de la narrativa vanguardista, por méritos artísticos que les otorgaron la posibilidad de ser denominados autores representativos de la vanguardia hispanoamericana.

Los condicionamientos de la narrativa hispanoamericana de vanguardia trastocaron, del mismo modo que lo hicieron las vanguardias europeas, la imagen tradicional de la literatura anterior. Sus propuestas artísticas albergaron la esencia de novedad y cambio. Las fórmulas vanguardistas rechazaron modelos rigurosos y propusieron activamente la experimentación:

La subjetivación y, al mismo tiempo, relativización de la instancia narradora, la discontinuidad de historia y discurso y el empleo de un lenguaje que no corresponde a ninguna norma “cultura” ya que borra constantemente los límites entre poesía (moderna) y narración, lengua literaria y lengua común, experimentación lingüística y acatamiento a las reglas consagradas... *Escalas* no invita a la identificación, sino que impone una experiencia estética crítica de la *conditio* hispanoamericana contemporánea (Niemeyer 2004: 96).

La experiencia de la modernidad asumida por vanguardistas hispanoamericanos ingresó así en la problemática de «adecuar la narrativa al proceso industrializador de la sociedad» (Verani 1998: 126). Fue una experiencia estética autónoma y dialogante con la modernidad, ecléctica y heterogénea, que signó los relatos de la vanguardia de Hispanoamérica, desde algunos ejes conflictivos: el modo de comunicación específico de sentido, el ensanchamiento de la realidad, la posibilidad del discurso narrativo y la apropiación/participación/remodelización hispanoamericana de la modernidad (Niemeyer 2004: 70). Los narradores vanguardistas, por excelencia, fueron experimentales y propusieron procedimientos constructivos fundamentalmente únicos (aunque siempre influenciados por los “ismos” europeos), matizados con las problemáticas propias de las tendencias literarias del continente.

CAPÍTULO III

LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA

En 1967, Mario Vargas Llosa, al recibir el Premio Internacional Rómulo Gallegos, pronunció un discurso en el que se reconocía ferviente y encantado lector del puneño Carlos Oquendo de Amat. Tal revelación desenmarañaba el eslabón perdido en la literatura latinoamericana: las vanguardias como claras precursoras de la nueva narrativa y el *boom*. Nuestros escritores que parecían haber negado constantemente su tradición (decían —Mario Vargas Llosa y los suyos— ser los fundadores de la narrativa latinoamericana, la primera en haberse liberado del yugo imitativo y fundar las letras en nuestro continente) reconocían acertadamente a sus padres.

Con esas palabras se pretende hiperbolizar una reacción generalizada a partir de la dicotomía novela primitiva-novela de creación. Hoy en día los estudios críticos de literatura han comprobado tres momentos fundamentales en la narrativa de Latinoamérica. Una etapa precursora o inicial, con la vanguardia; otra de consolidación, con la llamada nueva narrativa; y por último, la de apogeo o internacionalización, con el *boom* latinoamericano²⁷.

La afirmación vargasllosiana inserta una problemática hasta hoy interesante de estudiar, que debería iniciar la búsqueda por los contactos entre poesía y narrativa

²⁷ Gerald Martin, conocedor de la literatura latinoamericana, es uno de los que mejor sistematiza el recorrido ficcional de la región con *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century* (1989).

vanguardistas²⁸. Esa problemática trasciende la cuestión genérica y propone ficciones de naturaleza ecléctica, por ejemplo, novela poemática. En palabras de Carlos E. Zavaleta, la novela poemática es una «exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos internos de la narración como son el argumento, el despliegue de sucesos, los personajes, el orden temporal, la atmósfera y el remate. Asimismo debemos mencionar que todos los elementos conllevan a un aliento lírico logrado» (1999: 64). Y a su vez, sitúa la oposición entre una literatura regionalista (o mundonovista) y otra experimental. Este último detalle es también valioso, pues de cierta manera supone una separación tajante e intolerante entre ideología y arte (división rechazada por el propio Mariátegui). Para el Amauta, y también para Vallejo, toda transformación debía afirmar un espíritu fortalecido y que pudiese quebrar la decadente tradición hispánica y europea, en planos sociales y artísticos. Decía Mariátegui «Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación»²⁹, a la par de Vallejo: «La autoctonía no consiste en decir que se es autóctono, sino en serlo efectivamente, aun cuando no se diga»³⁰.

La incongruencia que algunos estudiosos han visto en las ideas sobre el indigenismo de José Carlos Mariátegui queda desechada, pues para el crítico aquel pensamiento era síntoma de una regeneración histórica: «El “indigenismo”, como hemos visto, está extirpando poco a poco, desde sus raíces al colonialismo» (Mariátegui 1980: 350). No opuesto a la renovación artística, sino complementario y sobre todo de afirmación nacional: «Nuestra literatura ha entrado en su periodo de cosmopolitismo... bajo este flujo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian... nos vamos

²⁸ El reconocimiento que una figura importante en narrativa, como Mario Vargas Llosa, realiza sobre Oquendo de Amat, eminente poeta experimental, que permite cuestionar la rigidez genérica entre narrativa y poesía y sugiere una interrogante desplegable: ¿cómo comprender tal afirmación y sus implicancias en el proceso evolutivos de la literatura peruana?

²⁹ *Amauta*, año 1, n° 1, 1926. Cita tomada de Hugo Verani (1995).

³⁰ *Variedades*, año 23, n° 101, 1927. Cita tomada de Hugo Verani (1995).

acercando cada vez más a nosotros mismos» (Mariátegui 1980 350-351). De este modo, la articulación de lo histórico y lo artístico alcanzó vitalidad en los proyectos vanguardistas peruanos, vigorizados en una realidad disímil y tan compleja como la experiencia de la vanguardia europea. Y del mismo modo que en los estudios eminentemente literarios sobre mundonovismo y narrativa de vanguardia, la dicotomía peruana indigenismo-vanguardia proveyó dos posiciones actitudinales complementarias de renovación frente a la vida. En países como el Perú, indigenismo y vanguardia consolidaron el nuevo espíritu vital.

En sintonía con aquellas reflexiones se han ido construyendo los mayores estudios críticos, aunque comprendiendo solo pocos el proceso singular de la literatura peruana. Los estudios sobre la vanguardia, tradicionalmente desplazados por el indigenismo literario (manifestación también de aquellos mismos años), refieren de manera principal a la poesía. La postergación de la narrativa peruana de vanguardia ha dado a luz solo estudios aislados sobre autores, novelas o relatos vanguardistas, y únicamente un esfuerzo mayor: la antología de narraciones de vanguardia compilada por Jorge Kishimoto (1993). El presente estudio propone continuar ese camino apoyando sus primeras impresiones en los materiales bibliográficos limitados.

3.1. El surgimiento de una nueva sensibilidad: la vanguardia peruana

El desgaste del modernismo se había producido desde antes de iniciarse el oncenio de Leguía. Tuvo su último aliento justamente con el regreso de su máximo exponente peruano, José Santos Chocano. De todos modos, los tiempos eran distintos, la imagen irreal y los tonos impersonales, aunque de la mano de un primer impulso nacionalista, de las ficciones modernistas debían cobrar un fortalecimiento anímico e ingresar con fuerza a la esfera artístico-social de 1920. La emancipación literaria latinoamericana había iniciado su recorrido con los modernistas (el primer movimiento de origen americano y de proyección continental) continuando su camino con la vanguardia. Washington Delgado (1984) en su indagación sobre el proceso formativo de la vanguardia peruana reconoce el tránsito del cambio de sensibilidad literaria:

Los límites del vanguardismo, como sucede siempre en la literatura, resultan difusos, variables, inexactos. Sus primeras manifestaciones se confunden con los últimos avatares del modernismo, entre 1915 y 1920; su desarrollo independiente y multiforme, se produce entre 1920 y 1930; su vida se prolonga todavía durante toda la década siguiente. (112)

Si la primera modernización artística había estado a cargo de los escritores modernistas que inauguraron la primera etapa de la literatura cosmopolita latinoamericana, la vanguardia debía adquirir vida con la apertura de una sensibilidad nueva. No fue un cambio de paradigma, sino una continuidad secuencial de los modos literarios, cimentada sobre las bases de la experiencia europea. El modernismo hubo de verse inspirado en el parnaso y simbolismo franceses, su estado crítico vio la luz con el posmodernismo, y dio paso continuadamente a la vanguardia hispanoamericana.

El crítico Luis Monguió (1954) ha identificado los cambios que se suceden entre ambas tendencias literarias y el proceso evolutivo de la literatura de los veinte³¹. El propio Abraham Valdelomar es modélico en este recorrido: concluyó el modernismo e inició algunas formas vanguardistas. En todos los escritores de vanguardia existió una honda preocupación por el lenguaje, la profundidad en un trabajo discursivo que quebrara y alterara los modos tradicionales. Por ello, se privilegió la intuición, la fragmentación, el lirismo y la presencia de elementos modernos (cine, autos y aeroplanos, por ejemplo).

Esa misma preocupación se había dado en los modernistas, aunque con la vanguardia consiguió tonos radicales y sobre todo de ruptura. El intelectual de la vanguardia participó de modo activo en las polémicas sociales y se afilió, varias veces, a las causas de las capas medias, sin descuidar su labor artística. La vanguardia literaria del Perú no fue explícitamente ideológica, pero sí, sugerentemente renovadora e intentó manifestar una alteración en varios ámbitos de la sociedad: el lenguaje fue su arma bélica o de ataque. El carácter genérico de la narrativa peruana abandonó su rigidez, dando paso a la conformación de un nuevo proceder narrativo, a partir del contacto con la poesía. La naturaleza retórica y la musicalidad del modernismo perdieron fuerza y se iniciaron con la literatura vanguardista dispositivos verbales de carácter antirretórico, que privilegiaron la fragmentación mediante las imágenes narrativo-poéticas.

³¹ Menciona un listado de siete puntos. Entre ellos los más importantes: la readmisión de lo intuitivo frente a la conciencia literaria de los modernistas, la adopción de la temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo, la afirmación de la visión literaria de lo local, lo provincial y lo nacional, en oposición al cosmopolitismo y exotismos literarios, la entrada en la literatura poética de una nueva vida deportiva y maquinística, en contraposición con el vivir dieciochesco de los modernistas y la influencia de una escuela europea de vanguardia, el futurismo, en contraste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarrees culturales admirados por los modernistas.

El vanguardismo inicial intentó amalgamar arte y vida (similar actitud mostraba José Carlos Mariátegui en la constitución de su revista). Carlos García-Bedoya (2012) sostiene que para muchos vanguardistas tal actitud significó: «la confluencia de vanguardia política y vanguardia artística: Vallejo, Abril, Oquendo de Amat, entre otros, participarán activamente en los grupos de izquierda, ya sea en el Perú o en las tierras donde escogieron exiliarse» (243). García-Bedoya más adelante reflexionaría acerca de la superposición por la que reflexionamos en estos momentos:

La vanguardia surge en el Perú, al igual que en toda América Latina, como un cuestionamiento a un Modernismo ya desgastado. Sus primeros pasos están vinculados al quehacer de numerosos grupos intelectuales de provincias, que exploran nuevos caminos, y se interesan tanto por menesteres artístico-culturales como político-sociales. (2012: 243)

La mayoría de los escritores de vanguardia fueron provincianos asentados en Lima, se inscribieron en la doble direccionalidad: local e internacional. Asimismo, insistieron en la consolidación de un sujeto mestizo (desde la experiencia propia del vivir peruano). Si se asumen las opiniones generalizadas sobre el modernismo se podrá comprobar que ellas sostienen que este movimiento fue únicamente cosmopolita, sin preocupación por lo nacional. Entonces, la búsqueda incesante (del modernismo) por la integración en la dimensión internacional legitimaría las reflexiones de Mariátegui sobre la posibilidad de una literatura nacional, que debiera apoyarse en un genuino cosmopolitismo. Así, el rumbo en la mirada de los vanguardistas fue coherente: valiéndose de la experiencia europea de vanguardia gestaron la mirada a lo propiamente nacional en consonancia con lo mundial. La acusación realizada por Vallejo en 1927 sobre la frivolidad de los vanguardistas, en especial contra los surrealistas, ingresaba precisamente en la búsqueda por una literatura verdaderamente esencial (por ello la constante alusión a una nueva sensibilidad frente al mundo).

Mirko Lauer (2001) reflexiona sobre la fuerte polémica que se produjo entre 1916 y 1928, a partir del proceder vanguardista y reconoce diversas tomas de posición. También reconoce dentro de estas las relaciones conexas entre modernismo y vanguardia, que dieron paso a la asimilación de novísimos estilos de vida: «el vanguardismo despertó reacciones más intensas debido a su vinculación con los objetos que representaban novedades sintomáticas o precipitantes de cambios sociales» (21). En aquellos años el reproche extendido hacia la vanguardia insistía en su falsa novedad y superchería. El tiempo ha podido demostrar que la vanguardia literaria del Perú dio a conocer colectividades de suma importancia en el panorama latinoamericano: pensadores, poetas y narradores.

La constitución del grupo puneño Orkopata y su expresión cultural mediante el *Boletín Titikaka* (1928), debatieron también sobre la identidad nacional en los procesos de modernización. Para Gamaliel Churata, líder del grupo, la raza indígena debía integrarse a los procesos sociales y económicos que demandaban los nuevos tiempos, a partir de la construcción de un proyecto indoamericano. El *Boletín Titikaka* fue manifestación ejemplar de la actividad editorial (revistas y periódicos) suscitada en el interior del país, desde algunos años antes: *Revista Universitaria* (Cusco, 1915), *La Tea* (Puno, 1917), *Puno Ilustrado* (1919), *Plac-Plac* (Arequipa, 1923), *Kosko* (1924-1925), *Kuntur* (Cusco, 1925)³². Fueron tres los ejes modélicos asimilados por la revista puneña de Churata: la articulación de ideales de intelectualidad, las propuestas de cánones estéticos alternos y las beligerantes posturas ideológicas³³. Esta suerte de síntesis asimiló la mentalidad vanguardista dentro de una ideológica indigenista. De aquí la

³² Yasmín López Lenci es una de las estudiosas que indaga sobre la conflictividad étnica y sus brotes en el indigenismo. La autora rastrea un conjunto heterogéneo de revistas que insisten en tales propuestas.

³³ Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia*. Lima: PUCP, 2000, 16.

aparición de un indigenismo de vanguardia: «Su propuesta estético-ideológica buscaba articularse con los discursos indigenista y vanguardista que le eran contemporáneos» (Vich 2000: 30).

Esta tendencia *sui géneris* integró el rostro múltiple de la órbita periodística nacional. De modo paralelo a los diseños de la intelectualidad serrana, Lima, centro históricamente tradicional, suministró una multiplicidad (aunque no siempre beligerante) de voces, desde lo social y lo cultural: *Nuestra Época* (1918), *La Razón* (1919), *Flechas* (1924), *Poliedro* (1926), *Perricholi* (1926), *Hangar-Timonel-Rascacielos-Trampolín* (1926-1927), *Claridad* (1927), *Jarana* (1927), *La Sierra* (1927-1930), etc. Si bien no todas estas revistas integraron la órbita vanguardista, la condición esencial de sus propuestas buscaba el resurgimiento del legado de González Prada: la evaluación del sistema del periodismo, la necesidad de una prensa libre y la propuesta de un nuevo tipo de escritor para tiempos modernos. Estos criterios pretendieron insertar nuevos modos en el intercambio experiencial de la modernidad. Si la realidad nacional del Perú exponía conflictividades de diversa naturaleza, el discurso literario necesariamente debía proponer una heterogeneidad conflictiva, de manera consecuente. El enfrentamiento entre vanguardistas e indigenistas no fue simple anécdota, pues a la par que gestó formas discursivas híbridas respondía a la interrogante sobre la preponderancia de la narrativa indigenista en los estudios críticos posteriores.

Las fronteras que desvaneció la vanguardia fueron varias. Interesa en particular la discusión genérica entre novela y poesía, ya que esta permitirá comprender cabalmente el constante olvido, por parte de los estudios literarios, de la vanguardia narrativa. La poesía, discurso de élite y dirigida a lectores especializados, parecería siempre estar al margen de los procesos histórico-sociales e ingresaría más bien a una pugna únicamente

en el horizonte literario. Debates posteriores entre poetas puros y poetas comprometidos fueron similares a lo acontecido en la década del 20. La crítica ortodoxa de aquellos años no asimiló la existencia de una narrativa que escapase a las cuestiones sociales. Pretendió que esta indague de manera explícita sobre los males y abusos de la sociedad peruana. Asumió, por ello, la predilección por una narrativa realista, plana y superficial, que relegara a otras manifestaciones narrativas, tildadas de incoherentes, inconexas y sin norte.

3.2. Balance de la crítica sobre la narrativa peruana de vanguardia

La tradición crítica de la literatura peruana ha insistido en la identificación de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán como el único producto relevante en la narrativa de vanguardia. En consecuencia, ningún autor ha dejado de insistir sobre la importancia de la novela de Adán pero, a su vez, no ha dado luces para integrarla dentro un proceso narrativo mayor. Solo equiparable a ella, aunque con varias limitaciones críticas, el libro de César Vallejo *Escalas* (1923) puede proponer un diálogo. Otras referencias a novelas o relatos de la vanguardia peruana son muy limitadas, bastante difusas y no sugieren ninguna tentativa de ambición. A pesar de la abundante existencia de los estudios críticos sobre poesía vanguardista peruana, y más aún, reconociendo que la mayoría, si no todos, los poetas incursionaron en la narrativa, los estudios decisivos de esta hasta hoy no aparecen de manera sistemática y profunda.

La propia experiencia poética de los escritores vanguardistas del Perú (de modo expansible o paralelo a la experiencia latinoamericana) ocasionó la hibridez genérica, la que ha sido aludida hace algunas líneas. *Hollywood* (1931) de Xavier Abril es un clarísimo ejemplo de ello, pues atraviesa lo poético y lo narrativo, incluso es llamada

novela poemática por Washington Delgado (1984). El crítico asevera que la narrativa de vanguardia no mostró claramente un espíritu de renovación, lo que sí llegó a realizar, en cambio, la poesía. Establece un diálogo jerárquico entre ambos géneros y afirma que la poesía de vanguardia fue muy superior, en número y en calidad, a la narrativa de la misma vanguardia (125). El simplismo descriptivo de Delgado lo lleva a asumir opiniones sobradamente superficiales y a no reconocer los intercambios entre el realismo indigenista y la narrativa vanguardista. Para Delgado, la literatura genuinamente nacional fue la que incorporó la vida y el espíritu indio, mediante un tratamiento realista: José Gálvez, Federico More y Enrique López Albújar (123-125). Toma a Vallejo como poeta y no da reflexión alguna sobre *Escalas*, refiere únicamente sobre tres narraciones de vanguardia: *Plantel de inválidos* (libro de cuentos, 1921) de César Falcón, *La casa de cartón* y *Hollywood*. Washington Delgado destaca los libros de Adán y Abril como novelas poemáticas, pues (no lo dice, se infiere) presentan flujos líricos y estructuras semejantes a la poesía. Ambas serían las que inicien la prosa y narración vanguardistas en el Perú (1984: 120).

La sección del libro de Washington Delgado que dedica a la vanguardia se denomina “Vanguardismo y revolución”. De inicio atractivo, aunque de líneas posteriores diluidas, se asemeja a una brevísima presentación de títulos, procesos y autores, con observación insustancial. Es muy frecuente que los estudios abarcadores carezcan de profundidad, debido a la amplitud de temas, aunque tienen algunos méritos innegables, los tiempos actuales requieren de esfuerzos mayores y de vitalidad crítica, apoyados evidentemente en los esfuerzos críticos anteriores.

Luis Alberto Sánchez (1981) no profundiza en la narrativa de vanguardia. Para él, la vanguardia podría resumirse en la manifestación únicamente poética y, además,

subyugada al movimiento indigenista: «Podría decirse que, más que vanguardismo, surge entonces un neorromanticismo... ¿Podría decirse que faltaron estímulos?...» (1477). Su interés fija su objetivo en aquella narrativa de tendencia realista o social. De aquí su intencional olvido respecto a la vanguardia narrativa en la década de 1920.

“Novela regionalista, poemática, cosmopolita, histórica, humorística” titula Mario Castro Arenas (1967) a su escueta referencia sobre la narrativa de vanguardia peruana. Precisamente ese título proporciona al lector las diversas tendencias en las novelas peruanas entre 1920 y 1930, a pesar de la diversidad el autor sostiene que «la novela peruana ostenta una vocación de realismo verdaderamente admirable... sin mixtificaciones» (5). Es tentador el muestrario que presenta Castro Arenas respecto al relato histórico (tópico poco trabajado también en la crítica literaria peruana), de similar importancia es el repertorio de novelas no canónicas que mencionan Ricardo González Vigil (1990), Carlos Eduardo Zavaleta (2000) y Antonio González Montes (2002).

Las modalidades mencionadas por Delgado que interesan son las llamadas prosas poéticas y novelistas al modo “europeo”. Ambas, aisladas, no son asumidas en generaciones narrativas posteriores, dice: «Porque entre 1920 y 1930 nuestros narradores ingresaron modalidades que luego no siguieron los realistas posteriores» (Delgado 1984: 190). La limitación de Castro, también comprensible, se hace evidente en la única mención realizada sobre algún producto narrativo de vanguardia: *La casa de cartón*³⁴. Afirma la singularidad del texto de Adán y exhibe la no continuidad en los novelistas siguientes de las estructuras de vanguardia: «el único novelista peruano que en ese lapso adopta modalidades vanguardistas definidas» (Castro 1967: 204). Es

³⁴ Aunque subraya las probables vinculaciones de *Suzy* (1931) y *Duque* (1934) de José Diez Canseco con la vanguardia narrativa.

innegable que su balance está circunscrito a su tiempo y a sus intenciones literarias: vincular la novela con la evolución social, inclinándose por una narrativa marcadamente realista, testimonial o ideológica. También Alberto Escobar (1960) sostiene que «La novedad estilística y técnica de *La casa de cartón* explica que, a despecho de la cronología, encabece la sección de los últimos. Existe afinidad entre la experimentación formal ensayada en este libro y la renovación operada en las estructuras del cuento...» (411).

Ricardo Silva-Santisteban, a propósito de la novela de Adán, dice: «Prosa lúcida, insólita, novísima, sugerente, a ratos misteriosa, casi siempre irónica, que crea verbalmente el mundo vivido y real de *La casa de cartón* con leyes propias que gravitan desde el centro hasta su periferia» (2000: 12). Estas reflexiones ingresan en la cuestión generalizada sobre el abandono o distanciamiento de las formas tradicionales de la novela realista en algunos niveles (trama, personajes, acciones y lenguaje literario).

Los balances efectuados tanto por Delgado como por Castro Arenas son primeros acercamientos. En ellos se evidencia las limitaciones sobre el conocimiento de la narrativa de vanguardia, los intercambios genéricos (poesía-narrativa), las nulas conexiones y la poca indagación sobre los procesos formativos de la narrativa peruana (1920-1930). Los que permiten acceder a una segunda instancia, mucho más intensa y más importante, en cambio, son estudios de naturaleza realmente panorámica. Las aproximaciones de Estuardo Núñez (1965) y Tomás Escajadillo (1994) son activamente superiores, pues procuran rastrear la influencia inmediata de *La casa de cartón* en autores de fines de 1920 y vincular a Martín Adán dentro de un corpus mayor de obras narrativas de vanguardia.

Tomás Escajadillo (1982) afirma que el impacto de *La casa de cartón* se daría en escritores muy posteriores y que la aparición de la obra de Martín Adán no marcó un hito de influencia próxima. Es decir, según Escajadillo esta novela es retomada recién por los escritores de 1950, salvo contadísimas excepciones: «En lo fundamental pienso que es atinada la actitud de vincular a Martín Adán con narradores de generaciones posteriores, como lo hace Escobar, antes que pretender que tuvo influencia importante y notoria en los escritores que aparecieron inmediatamente después que él, salvo el caso de Diez Canseco» (110). Precisamente, los esfuerzos de Escajadillo en sus estudios se abocan a crear vínculos para comprender el impacto alcanzado por la novela de Adán. Para él, José Diez-Canseco es un autor-puente y *Suzy* (1931) guarda profundas deudas con *La casa de cartón*, tanto en el ambiente barranquino como en «los intentos de *prosa de vanguardia*» (92), que ambas novelas presentan.

La indagación de Escajadillo en cuanto a la prosa de vanguardia peruana se da a partir del establecimiento modélico de la novela de Adán, refiriendo que ella es la manifestación más importante entre 1920 y 1930 de la experimentación vanguardista. Insiste en que *La casa de cartón* no logró formar una tradición: «Ni en su aspecto de novela interesada en determinados personajes urbanos, ni mucho menos en su carácter de novela *vanguardista*» (93). A partir de estas reflexiones, Escajadillo sugiere la interrogante siguiente: ¿existió una vanguardia peruana en la narrativa? Ya se había adelantado la negativa en su respuesta. Entonces, habría que fijar la mirada y la discusión desde las juiciosas investigaciones realizadas, años antes, por Estuardo Núñez. Definitivamente lo se intenta destacar es la ampliación en la polémica sobre narrativa peruana de vanguardia y que explore obras dialogantes con *La casa de cartón*,

si no necesariamente en conformidad con un canon de escuela, sí en la aceptación de un corpus heterogéneo más amplio.

La negativa de Escajadillo estimula el presente acercamiento en la admisión de un conjunto de obras prosísticas de vanguardia, a partir de una mirada que insista, sobre todo, en la necesidad de una apertura en el corpus, con fines comparatistas que permitan evaluar la situación de la narrativa peruana de vanguardia en su real cabalidad:

[...] las quizás más importantes relaciones de *La casa de cartón* con nuestra “vanguardia” en prosa de ficción [puesto que este último problema debería llevarnos a indagar si existió una “vanguardia” peruana en el cuento y la novela o solamente una suerte de “brotes aislados” –el más significativo, la novela de Martín Adán– que no llegaron a formar “escuela”, a constituir una “secuencia”, a permitir que hablemos, en suma (a diferencia de lo sucedido con nuestra poesía) de una “vanguardia narrativa” peruana]. (110)

La propuesta de Estuardo Núñez (1965) hasta el día de hoy parece no haber sido examinada seriamente. Sus primeros intentos en la ampliación de las ficciones en prosa vanguardista aún no muestran estudios críticos, complejos y metódicos sobre nuestro objeto de estudio. El crítico asume que el “nuevo espíritu” del vanguardismo de Adán estaría extendido en los narradores de 1920-1930:

Tal inquietud se puede advertir igualmente en los cuentos de Alberto Hidalgo (*Los sapos y otras personas*, Buenos Aires, 1926); en un escritor prematuramente desaparecido y de gran aliento, Adalberto Varallanos (1905-1929): *La muerte de los 21 años*. Lima, 1939 y en Gamaliel Churata (*El pez de oro – retablos del Laykhakuy*, La Paz-Cochabamba, 1957)... Un libro afín a *La casa de cartón* pero ambientado en Europa y desencantadamente crudo e impudoroso fue en su época el de Xavier Abril (*Hollywood*, Madrid-Buenos Aires, 1931), que contiene, algunos “relatos contemporáneos” con influjo explícito de Martín Adán y Ramón Gómez de la Serna. (83-84)

Como es evidente Núñez no desestima la idea de un espíritu vanguardista extendido en autores contemporáneos a Adán. Reconoce la modernización en los tratamientos

narrativos de estos autores e identifica marcadamente cualidades propias de la vanguardia. Bien es cierto que el crítico no asume una postura controvertida, más bien expone y presenta una aproximación tentativa y provocadora, que debiera ser retomada (y más aún, investigada con detenimiento). Tomás Escajadillo cita la argumentación de Estuardo Núñez, esboza los lineamientos que debieran ser continuados por la crítica literaria peruana y sugiere un estudio de profundidad sobre *Escalas*, que hasta aquí no había sido inscrita en el conjunto global:

Ciertamente, la revalorización de la posible “vanguardia” narrativa resultará en nuevos enfoques de *La casa de cartón* como novela “clave”, personalmente, pienso que ciertas (contadas...) muestras de un “indigenismo narrativo” de tono “vanguardista” (Adalberto Varallanos, Gamaliel Churata) y la prosa de nuestros escritores más “cosmopolitas” de filiación claramente vanguardista (Xavier Abril, Alberto Hidalgo), necesitan ser reexaminadas antes que se puede decir más al respecto. Esto implicaría, también, un nuevo estudio de *Escalas melografiadas*, de César Vallejo (Lima, Taller de la Penitenciaría, 1923). (111)

Tomás Escajadillo expresa ya algunas variantes dentro de la vanguardia narrativa en el Perú, expresión que será tratada a la par por Antonio Cornejo Polar (1980) y más adelante por la crítica literaria. En la revista de avanzada *Claridad* (1923, año I, n° 1), el propio Víctor Raúl Haya de la Torre se refiere a *Escalas* del siguiente modo: «Contra todos los cánones de ortodoxia literaria, rompiendo con la inmóvil actitud prosternada de nuestros profesionales del Arte, César Vallejo crea ya una obra de maravillosa originalidad henchida de valores eternos»³⁵. Estas consideraciones, de pretensión integradora, aseguran que el corpus parece haberse extendido y las reflexiones sobre la narrativa vanguardista no ciñen su mirada únicamente al texto de Martín Adán.

³⁵ Citado en Antonio González Montes (2002).

Augusto Tamayo Vargas (1992) dice a propósito de una novela de José Diez Canseco: «Merece un aparte *Duque*, novela que tiene ya el afiebrado corte de una novela de vanguardia, con metáforas continuas y agitado pulso de oraciones breves, de cambios súbitos de situación... la primera obra que en forma impúdica trató el tema de una alta sociedad corrompida y en crisis sin escatimar crudeza y a la vez cáustica ironía crítica» (859). Así pues, propone también que la conversación se extienda a novelas como la de Diez Canseco, que si bien no es explícitamente experimental en lo formal, sí lo es en el tratamiento de los temas: ironía, burla, crudeza.

El intento de César Falcón por modernizar el relato en las primeras décadas del siglo XX le permite asegurar a Jorge Kishimoto, siguiendo a Washington Delgado, que «no solamente amplió y profundizó los temas narrativos instalándolos en la sierra sino que modernizó sus medios expresivos, aproximándose a los procedimientos vanguardistas sin perder su esencial realismo indigenista» (1993: 37). Sin embargo, no dice qué procedimientos ni discute sobre los contactos (que él mismo asegura) existentes entre vanguardia e indigenismo.

Ricardo González Vigil en su detallado prólogo de *El cuento peruano, 1920-1941* reconoce el simplismo con que han sido tratados los productos narrativos de aquel periodo. Dentro de las limitaciones en un campo tan poco explorado, la no distinción entre técnicas vanguardistas y procesos de modernización narrativa, permite a algunos autores extender laxamente el corpus de la vanguardia prosística. Para muchos (entre ellos el propio González Vigil) la modernización se da desde la novedad del tema referido en determinado relato. Entonces, un tratamiento tradicional de, por ejemplo, la experiencia cinematográfica podría ser considerado como moderno, únicamente desde la referencia concreta de un producto de la modernidad.

Tal aseveración debe ser tomada con sumo cuidado. En opinión generalizada la narrativa de vanguardia adquiere tal denominación a partir de cierto estatuto en sus procederes (ya han sido comentado algunos). Por ello, no debe confundirse la novedad con la asimilación de técnicas y procedimientos discursivos de ruptura. Lo novedoso podrá alcanzar el rango de vanguardista siempre y cuando revele los procedimientos máximos de renovación literaria: la novedad en lo temático deberá estar ligada a la experimentación en el tratamiento.

Ricardo González Vigil (1990), continuando con las reflexiones, asegura que «La narrativa de 1920-1941, en cambio, ha sido reducida a sus manifestaciones “tradicionales” de raíz realista y horizonte regionalista, ignorando sus muestras de “modernidad”, o juzgándolas “marginales” y más poéticas que narrativas (tal es el caso de la aplaudida, década por década, *La casa de cartón* de Adán)» (33). La acusación de González rechaza aquellos acercamientos que ignoraron la profundidad de la narrativa experimental. Lo que intenta el estudioso es sugerir que las manifestaciones vanguardistas históricamente fueron relegadas por sus pares regionalistas.

Las íntimas relaciones entre indigenistas/regionalistas y vanguardistas en la década de 1920 son discutidas en profundidad por Katharina Niemeyer (2004). La investigadora reconoce que los discursos de ambos bloques literarios insisten en el enfrentamiento contra la mentalidad oligárquica, lo que permitiría una suerte de integración entre tendencias aparentemente disímiles:

[...] a partir de los años 20 intervino en todo este proceso de diferenciación cultural, que en cuanto a la formación del discurso opositor mesocrático-proletario en varios países se estaba iniciando, otro factor igualmente nuevo que reclamaba encarnar algo como ‘la oposición fundamental’: el discurso de los primeros movimientos vanguardistas hispanoamericanos... No hay que olvidar que fue precisamente la Vanguardia la que puso el dedo en llaga: el

modo, las condiciones y los objetivos bajo los cuales América Latina entraba en la modernidad. (54)

La incesante actividad periodística y literaria de aquellos años produjo ficciones compuestas de elementos aparentemente contrarios. Para Cornejo Polar, la narrativa que sucede al modernismo se direccionó en tres sentidos: una prosa de vanguardia, otra de relato criollista y una más de narración indigenista. Fiel a su estilo el estudioso emparenta las obras literarias al medio social en que surgen: «Es como si el Perú, a través de su literatura, hubiera necesitado reconocerse en la multiplicidad de sus distintas realidades y en las posibilidades implícitas en cada una de ellas» (1980: 117). Desvía su propuesta a una clase de vanguardia nacionalista en la narrativa, muy distinta al caso de la poesía. Asimismo conforma una triada de hibridismo multigenérico: poesía vanguardista, narrativa de vanguardia y nueva narrativa.

Esta no diferenciación que muestra el desvanecimiento de los géneros literarios en conformidad con productos híbridos (las llamadas novelas de poetas³⁶, en palabras de Hugo Verani, 1998), le permitiría a Jorge Kishimoto proponer tendencias en nuestro vanguardismo. La tridireccionalidad propuesta por el compilador de *Narrativa peruana de vanguardia* sigue los lineamientos de Luis Monguió, aunque se apoya en los textos recogidos en su antología, lo que hace que sus planteamientos cobren una mayor consistencia. Distingue un vanguardismo puro, deudor directo de los “ismos” europeos, y sugiere que los narradores de esta línea insistieron en la experimentación del propio lenguaje literario. Aquí hallamos indiscutiblemente a la novela de Martín

³⁶ Esther Castañeda (1989) menciona como productos vanguardistas los poemarios *Trilce* (1922) de César Vallejo y *Química del espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo. Tales menciones, siguiendo la sugerente propuesta de Verani, admiten colocar a *Escalas* (1923) de Vallejo y *Los sapos y otras personas* (1927), como productos narrativos próximos a sus propias manifestaciones poéticas. De este modo, la afirmación “novela de poetas” aplica en algunos de nuestros casos.

Adán y a la novedosa *El autómata* (1929-1931)³⁷ de Xavier Abril, primera novela surrealista peruana. En palabras de Jorge Valenzuela (2008), Abril, entre 1925 y 1927, se adhiere de modo ortodoxo al surrealismo francés y es él quien extiende los ideales surrealistas en *Amauta*.

Kishimito deslinda una vanguardia indigenista, resultado mestizo, intercultural (andino y europeo). Fundamentalmente insiste en tres autores: Gamaliel Churata con *El pez de oro*, producto híbrido, Adalberto Varallanos «con sus relatos experimentales de aliento andino» (13) y la original *Coca* (1926) de Mario Chabes, «conjunto de poemas y prosas en donde ensaya mixturas temáticas con términos quechuas y mención de objetos de la sociedad *moderna*» (57). Finalmente, expresa una tercera tendencia, la del vanguardismo social. Aunque no menciona explícitamente relatos, agrega algunos nombres más al horizonte narrativo de la vanguardia peruana: Magda Portal, César Falcón, Serafín Delmar, Ángela Ramos y Julián Petrovick. No queda claro cuáles son los modos de estos vanguardistas sociales. En su lugar, Kishimoto inscribe a sus exponentes en la acción política y eventualidades carcelarias, de persecución o destierro.

La novedad con la aparición de Magda Portal en el marco de la narrativa de vanguardia extiende los límites con que había sido desarrollado el presente objeto de reflexión. Portal, colaboradora activa de *Amauta*, participó de las discusiones continentales sobre vanguardia. Precisamente sus contribuciones expusieron el estridentismo mexicano y las ideas del grupo, también mexicano, Contemporáneos (1928) en la órbita peruana.

³⁷ Esta novela aparece por primera vez, de manera completa, en la antología de Kishimoto (1993). A partir de ella aparece su primera edición (Lima: PUCP, Ediciones del Rectorado, 2008) con prólogo de Jorge Valenzuela y una tesis de Cristian Elguera (2012).

Sugestivos planteamientos, también, son aquellos que proponen una suerte de protovanguardia o vanguardismo inicial. Partiendo de la síntesis elaborada por Esther Castañeda (1989) sobre la vanguardia poética y complementando esas ideas con las reflexiones de Kishimoto, se mencionará algunos relatos vanguardistas. La estudiosa afirma:

Si quisiéramos resumir las actitudes que configuran la recepción del vanguardismo entre 1917 y 1924 tendríamos por un lado la actitud modernista representada por J.S. Chocano, las variantes al interior del modernismo en escritores como A. Valdelomar, C. Palma, D. Martínez Luján, E. Peña Barrenechea, que muestran modificaciones en la temática o vocabulario, pero sin violentar la matriz modernista. Una tercera actitud corresponde a los “iniciadores” que en nuestro país son A. Hidalgo y C. Vallejo. (25-26)

El caso de Abraham Valdelomar es modélico para indagar sobre una denominada experimentación protovanguardista. Esta mención surge a partir de “El beso de Evans” (1914) con el uso precoz de la técnica del *racconto*³⁸ y el juego de espacios propios del montaje cinematográfico (Kishimoto 1993: 19-20). Y del relato de Mariátegui “El hombre que se enamoró de Lily Gant” (1915). De algún modo, es factible considerar dentro de esta órbita protovanguardista los relatos de César Falcón incluidos en *Plantel de inválidos* (1921).

Un primer esbozo acerca de la narrativa de aquellos años debería insistir en la presencia de un conjunto protovanguardista, que adelanta algunos procedimientos de la modernización vanguardista. Los relatos que integran este conglomerado se hallaron bajo una atmósfera modernista en decadencia. Ellos propios desestabilizaron la monotonía del modernismo y sugirieron, mediante la innovación temático-formal, la aparición de un nuevo horizonte literario: la vanguardia. Del mismo modo y siguiendo

³⁸ Si bien este procedimiento no puede ser considerado vanguardista, la incorporación al terreno literario peruano es novedosa, precursora de asimilaciones experimentales de mayor envergadura.

las propuestas de Cornejo Polar, las tendencias de la narrativa en los años veinte (criollista, indigenista y vanguardista) no fueron compartimientos estancos e incomunicados, por el contrario, conformaron reiteradamente productos sincréticos³⁹. Más aún, dentro de la propia vanguardia también pueden ser identificables gradaciones o subtendencias. La opinión generalizada sobre estas es asumida por el propio Kishimoto, quien en su estudio distingue las tres direcciones mencionadas anteriormente y aunque no las profundiza es un buen punto de partida, debido a la escasez de estudios globales.

Las líneas críticas más extendidas sobre las tendencias de la narrativa peruana de vanguardia son dedicadas al indigenismo vanguardista. Es esta la que ha recibido mayor atención en las reflexiones anteriores y posteriores a la antología indicada. Sin embargo, no dejan de asombrar las alusiones, aunque mínimas, a relatos hasta hoy nunca estudiados por la crítica: “Día en fiesta de robo” de Felipe Urquieta, “Adán” de Antero Peralta, “El hombre que no tenía espaldas” (1926) de Oquendo de Amat, *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella* (1929) de José Carlos Mariátegui, *Pasajeros - P.S.N.C. Orcoma* (1930) de Luis Alberto Sánchez, *Varia invención* (1929-1931) de Martín Adán, etc. El panorama podría variar o, en el mejor de los casos, cobrar más coherencia desde un estudio conjunto de estos textos y su inscripción en una u otra línea.

Las reflexiones acerca de la vanguardia cosmopolita son escasas y tal vez el caso más estudiado sea Alberto Hidalgo. Un primer estudio íntegro sobre la narrativa de este horizonte se puede hallar en la tesis de Juan Cuya Nina (2012), precisamente a partir del libro de cuentos *Los sapos y otras personas*. Hidalgo dejó dos títulos narrativos de

³⁹ El caso más notorio es la aparición de una narrativa indigenista de tonos vanguardistas, por ejemplo.

vanguardia, el ya mencionado y la novela *Aquí está el Anticristo* (1957), que escapa a los límites temporales del estudio. La insistencia de Cuya determina que los relatos vanguardistas del escritor arequipeño se inscriben en la atmósfera cosmopolita, pues se sitúan en la entonces adelantada/modernizada Buenos Aires. Remarca, además, las referencias a escuelas artísticas eminentemente europeas: cubismo, dadaísmo y futurismo. La narrativa de Hidalgo no pretendió ser localista, más bien proyectó vínculos entre Lima, Buenos Aires y el orbe mundial, mediante la ficcionalización del proceso de una realidad concreta en vías de modernización.

De experiencia similar es *El autómata* de Xavier Abril. Esta novela, desde la mirada de Valenzuela, exhibe una realidad del subconsciente, que transgrede lo “real”, provista de imágenes sucesivas mediante la fragmentación del protagonista Sergio. Así, los pasajes líricos e irónicos de *La casa de cartón*, de algún modo, también se encontrarían en una realidad envolventemente cosmopolita: la vida barranquina y su mirada al mundo occidental, aunque estos son en el mejor de los casos especulativos. Insistirá Valenzuela en la afiliación de la novela de Abril al surrealismo, incluso menciona otra línea: el influjo de James Joyce: «Más bien comparte muchas de las técnicas joyceanas, sobre todo la de la narración cuyo encadenamiento renuncia a la causalidad como dispositivo generador de sentido, para centrarse en la concatenación de imágenes sucesivas, en busca de la creación de un estado interior poblado de fantasmas, temores, inconsistencias, absurdos y vacíos» (Abril 2008: 22).

Las complicaciones se agudizan cuando se contrastan afirmaciones como la de González Vigil: «el Indigenismo de recursos vanguardistas (conscientemente tomados del Expresionismo, el Ultraísmo y el Surrealismo) del grupo puneño Orkopata, con Gamaliel Churata a la cabeza... Adalberto Varallanos también escribió relatos

indigenistas de nuevo corte... además el neindigenismo de César Falcón en los años 20» (1990: 27) con textos que siguieron una revolución lingüística desde otros cánones: “Adán”, relato que experimenta con la escritura indoamericana. Todo en el interior mismo del grupo Orkopata. Así pues, también es posible hallar subtendencias dentro del mismo indigenismo de tono vanguardista: uno de apertura cosmopolita (con basamento andino) y otro de raigambre telúrica (de radicalidad lingüística)⁴⁰.

En el transcurso de las investigaciones se ha podido comprobar el profundo aislamiento en el que se encuentran muchas de las ficciones de la narrativa vanguardista en el Perú. Esta falta ha sido saldada en parte con la aparición de la antología de Kishimoto, referida durante el estudio. Es un importante avance para iniciar debates, diálogos, respuestas y propuestas en torno al proceso global de las narraciones peruanas de vanguardia. Y del mismo modo, es también interesante observar que muchos de los autores aludidos hasta aquí insinúan textos inexplorados por la crítica peruana.

A partir del trabajo realizado por los críticos anteriores, quedan todavía considerables tareas por realizar. En primera instancia es de necesidad inmediata leer la totalidad de las ficciones y contrastarlas, entre ellas mismas y el conjunto global, para admitir su consecuente inserción con los modos vanguardistas. Luego, proponer singularidades y establecer tendencias, afinidades, rupturas, etc. Además, insistir en las posibilidades de una elaboración panorámica, compleja y sistémica. En conclusión, elaborar un estudio sistemático, crítico y reflexivo de envergadura, que no caiga en un simple muestrario de títulos y autores, sino que profundice en los rasgos constitutivos propios de los relatos y novelas, y de la secuencia literaria vanguardista en el Perú. Un trabajo arduo y de

⁴⁰ Esta investigación no profundiza sobre las intrínsecas relaciones del indigenismo de vanguardia. La naturaleza de la misma focaliza su interés en ficciones que escapan a la experimentación híbrida, formal y temática, propia del indigenismo vanguardista.

mucho esmero que aún espera su concreción. Una vez alcanzada la realización de una propuesta trascendental se podrá aseverar que existe una naciente etapa en los estudios críticos de literatura peruana.

CAPÍTULO IV

SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACIÓN DE LA NARRATIVA PERUANA DE VANGUARDIA

Generalmente los estudios literarios sobre la narrativa peruana de vanguardia constituyen un grupo reducidísimo en el panorama global de nuestra crítica. El empeño investigativo ha colmado sus energías en propuestas, lecturas y análisis de la poesía vanguardista. Aunque prevalece en tal empresa una mirada siempre particularizante, en la que el interés se concentra más en nombres que en secuencias, más en lecturas aisladas que en procesos seriales: César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán, entre otros pocos. Consecuentemente, estas exploraciones interpretativas han generado un olvido de otro tipo de manifestaciones literarias de la vanguardia nacional, pero más aún, han impedido las posibilidades de trazar líneas y formular diálogos entre obras o géneros literarios de la vanguardia peruana.

En el capítulo anterior, fue posible detectar que son pocas las referencias panorámicas acerca de la narrativa peruana de vanguardia. Todas ellas sugieren, sin embargo, una vasta pradera ficcional todavía virgen de interpretaciones. La posición de este estudio ha sido manifestada ya en la parte final del capítulo previo. Lo que se propone en este es concretizar esos mismos planteamientos, mediante alcances comparatistas entre siete narraciones breves de la vanguardia peruana.

La iniciativa por alcanzar una mirada comparatista desea saldar la profunda deuda de los estudios sobre vanguardia narrativa. Es decir, dejar por un momento observaciones

privadas de todo horizonte, aisladas del universo ficcional en que se hallan. Sin embargo, habiendo reconocido, la importancia de sendos estudios acerca de textos comprobadamente fundamentales en la literatura nacional. Estos son esfuerzos significativos, pues permiten consolidar la canonización, a cada instante necesaria, de ciertas manifestaciones que asumen así los roles protagónicos del espectáculo de la narrativa peruana de vanguardia. La tarea que motiva hoy al estudio, por ello, transita por senderos poco explorados, de casi nulo estudio crítico.

Precisamente uno de los criterios fundamentales para la elección de siete narraciones es ese: el desvelamiento interpretativo de ficciones nulamente observadas con detenimiento. La antología de Jorge Kishimoto (1993) mencionada, además de agradecida, ha sido imprescindible en ese descubrimiento. Y como este empeño tiene claras intenciones de contribución, dirigida hacia la crítica peruana, se ha decidido relegar del papel protagónico a aquellas ficciones instituidas ya como canónicas o que han recibido últimamente el interés de los investigadores. No obstante, las líneas reconocen al mismo tiempo la aparición de sugerentes estudios⁴¹ que así vigorizan la naciente crítica sobre la narrativa peruana de vanguardia.

Otro de los criterios necesarios para la selección ha sido el intervalo temporal. Como se verá a continuación, las ficciones registradas, que posteriormente serán examinadas, se sitúan en tiempos con plena convicción de renovación. Ninguno de ellos escapa de la órbita vanguardista: “El hombre que no tenía espaldas” (1926) de Carlos Oquendo de Amat, “Círculos violeta” (1926) de Magda Portal, “El ómnibus 44” (1926) de Mario

⁴¹ Debido a la naturaleza del presente enfoque, serán nombradas únicamente algunas tesis presentadas recientemente en la universidad de San Marcos: sobre *Escalas*, Antonio González Montes (1999); interesada en Adalberto Varallanos, Miguel Bances (2000); en torno a *La casa de cartón*, Violeta Malpartida (2004); acerca de Alberto Hidalgo, Juan Cuya Nina (2012); inspirada en *El autómatas*, Christian Elguera (2013).

Chabes, “Crónica de varios planos en el circo” (1926) de Serafín del Mar, “El hombre cubista” (1927) de Alberto Hidalgo, “Escribiendo una película” (1927) de Ángela Ramos, “Magistral demostración de salud pública” (1928) de César Vallejo.

Asimismo, la elección afirma su convencimiento por estas ficciones, ya que ellas son muestras paradigmáticas en la antología de Kishimoto. En esta se dan a la luz poco más de veinte ficciones, de las cuales se ha tomado seis por considerarlas precisas para nuestro estudio: no hay ambigüedades en su constitución como obras de vanguardia narrativa. Si bien muchas tuvieron existencia en formato de libro o de periódico, la antología las muestra en conjunto. El texto de Oquendo de Amat completa la selección de las siete ficciones y es el único que no proviene del libro de Kishimoto. Además, la elección también debe en gran medida a la extensión de los textos elegidos: ninguno de ellos excede las cinco carillas. Esta condición facilita en gran medida, el acercamiento meticuloso en el análisis con proyección comparatista. Así pues, al ser de corta extensión, la mirada acentúa el interés por los procedimientos constructivos y los motivos temáticos.

Hay que reconocer, también, que las propuestas interpretativas fundamentan su existencia en la naturaleza comparatista, de contrastes y semejanzas, entre las ficciones elegidas. Así, se persigue leer cada texto de manera detallada, aunque no difusa, para luego circunscribirlos en el cuerpo global de la selección. Con este objetivo como norte inamovible, las interpretaciones que siguen asumirán lentes que se acerquen a los textos con un mismo lenguaje. La hipótesis máxima planteada en este capítulo es la comprobación de algunas tendencias vanguardistas detectadas en el tratamiento formal y temático de los siete relatos. Todos ellos, semejantes, sin embargo, en el efecto de extrañamiento que provocan en el lector, a partir de la renovación/crítica de los modos

tradicionales de narrar. Así pues, estas ficciones, en mayor o menor medida, son fragmentarias, digresivas, imaginativas y disolutivas. Acentúan su naturaleza artificial, narran historias que transgreden lo meramente anecdótico, sugieren la presencia de un lector partícipe y alteran radicalmente el lenguaje tradicional literario.

El muestrario de características que condicionan las manifestaciones vanguardistas debe fijarse por algunos instantes en la cuestión genérica de ellas. Muchos productos de la vanguardia quiebran los sólidos presupuestos de cuento, novela y poesía, incluso ensayo. Es decir, la proliferación experimental en los procederes del quehacer literario modifica las condiciones de los géneros literarios. Los absorbe todos, los sintetiza y amalgama en un nuevo producto. De aquí que exista en la vanguardia poesía con prosa vanguardista o prosa vanguardista poética. Ya Hugo Verani (1998), junto con varios críticos referidos anteriormente, había mencionado la alta carga experimental de la prosa de vanguardia. De esta manera agrega que existe en la narrativa de vanguardia un desborde en las fronteras genéricas, en que la subjetividad sobrepasa la verosimilitud de los hechos referidos y se exploran formas narrativas nuevas: obra abierta, metanovela, novela paródica, novela fílmica, novela sin ficción, etc.

En opinión de una de las hipótesis centrales del estudio —comprobable tras los análisis interpretativos propuestos—, la narrativa peruana de vanguardia integra el circuito de la latinoamericana. Esta selección, sin embargo, no pretende discutir los exámenes teóricos sobre lo genérico en los productos vanguardistas. Lo que se intenta decir es que la selección ha privilegiado aquellos textos en los que exista un narrador o protagonista que transite por recorridos actorales, mediante lenguajes figurativos, descriptivos o imaginativos. Alguno de ellos incluso autodenominados como cuento. La irradiación lírica que probablemente pueda encontrarse en casi todas no condiciona su

naturaleza narrativa. La hibridez genérica de la vanguardia peruana permite consolidar un tipo singular de narrativa: una en la que se reconfigure la noción misma de anécdota. Al decidir emplear el término de narrativa se está validando que en el repertorio de siete ficciones se privilegian aquellas manifestaciones que insisten en la secuencia (ordenada o desordenada) de sucesos acaecidos a/por un narrador/protagonista, elemento central de toda narración. Así que el abanico de posibilidades críticas siempre está abierto. El objetivo máximo del estudio, entonces, se apoya en tales argumentos, no dejando de lado en ningún instante el deseo por contrastar, a la usanza comparatista, los siete relatos elegidos.

Siguiendo los presupuestos tradicionales de la narratología, es de necesidad imperiosa introducir tres nociones claves que conforman el espacio de toda narración: la historia, que es el significado o contenido; el relato, que es el enunciado en sí mismo; y la narración, que alude al acto de narrar (Genette 1989). De esta manera, el relato tendría que ser comprendido como un enunciado narrativo de acontecimientos, de diversa naturaleza. Incluso que en ocasiones, como en la vanguardia, sea capaz de trascender la rigidez normativa: «Y, en efecto, tal cosa ocurre cuando se fracturan las normas consecuenciales de constitución de las historias y se instalan en el relato funciones o secuencias regresivas, parásitas, circulares, paralelas, isótopas, contrarias, etc., o cuando se rompe el sistema natural de la enunciación narrativa y se juega con la figura, las voces y los puntos de vista del narrador» (Bueno 1985: 16). La acentuación en la importancia de la narración en la vanguardia se debe precisamente a la hiperbolización de las realidades/historias referidas en sus productos: el qué se dice se ve envuelto, atrapado y difuso, en el cómo se dice. Hablar de narratividad vanguardista es quebrantar los preceptos arraigados, hasta ese entonces.

“El hombre que no tenía espaldas” de Carlos Oquendo de Amat tiene un lenguaje altamente metafórico, en el que la sucesión de imágenes provoca sensaciones pasajeras, que deben articularse en un todo fragmentario. La constitución de un personaje carente de sentido, de complexión borrosa, y que acabará muerto entabla contrastes heterogéneos con el tono de un narrador agresivo, irónico y superrealista, a la vez.

“Círculos violeta” de Magda Portal explora instantes desgarradores de una joven con tuberculosis, quien ejecutará un horrendo crimen: la muerte de su niña, recién dada a luz. La realidad revelada en el breve relato va acompañada de atmósferas desesperantes, climas enfermizos, sinrazones vitales y angustias intensivas. La narración tiene como circunstancia álgida la fatal decisión de la madre, mediante la utilización de un lenguaje descriptivo, con abundancia figurativa sobre miembros intestinales del cuerpo moribundo.

“Crónica de varios planos en el circo” de Serafín del Mar presenta una alternancia violenta, en extremo acelerada, de situaciones grotescas, disímiles y caóticas. La celeridad en el lenguaje es alcanzada por la supresión intencional de los signos de puntuación, a través de un narrador en primera persona que explora los placeres sexuales desde la observación de personajes circenses irreales o irrealizables en una realidad cartesiana.

“El ómnibus 44” de Mario Chabes explora el mundo de los sueños, a partir de la construcción de un personaje conscientemente sexual. El trazo temporal de la narración es intenso, único y en exceso breve. Para ello, el lenguaje se vale de un diálogo espacial/sensitivo con el ómnibus: mientras este acelera el protagonista, en ensueño, se

halla en el clímax. La búsqueda, a través de la inserción onírica, de sensaciones placenteras es un rasgo distintivo de esta ficción.

“El hombre cubista” de Alberto Hidalgo despliega una realidad imaginativa, cargada de motivos fantásticos y activamente sugerentes en representaciones de la ciencia ficción. Pueblan el relato seres maquinales, capaces de desplegarse o fragmentarse; viviendo en espacios en movimiento perpetuo, de transposiciones figurativas. El lenguaje detectado se inserta en el camino de la vanguardia europea, apelando a nombres como Apollinaire y Picasso, dadores de vida (en la ficción) del hombre cubista, fruto de los amores entre los seres 65 y 37.

“Escribiendo una película” de Ángela Ramos contiene un relato de otro relato. Es la narración argumental de una película, que tiene como protagonistas a Ben Turpin y Charles Chaplin. De lenguaje ágil, irónico y ligero, el relato juega con las cargas semánticas del cine: liberación de los sentidos, dinamismo temporal, presencia sucesiva de imágenes. Y a su vez, sugiere una crítica compasiva contra la literatura. Propone, así, un relato, a partir de una narradora, que cuenta el argumento de una película que le otorgará grandes réditos económicos.

“Magistral demostración de salud pública” de César Vallejo consolida la idea de una manifestación experimental, desde los modos lingüísticos. Expone la problemática de un narrador incapaz de contar, mediante palabras, una anécdota suya. El relato es un ensayo intenso, abocado a la resolución de tal imposibilidad, con el fin máximo de quebrantar el estatuto estable de la comunicación. Propone, así, la simultaneidad de voces, de origen múltiple, el desdoblamiento de situaciones espontáneas y la asimilación de un nuevo modo de transmitir experiencias vitales.

Como bien se ha persistido, la intención culminante del estudio es sustentar tales formulaciones en cada uno de los relatos. Las propuestas ensayísticas consolidan su interés en la condición comparatista. La elección de los textos, por ello, ha sido paradigmática, pues permitirá dibujar los primeros esbozos de una red de tendencias en la narrativa peruana de vanguardia. Se plantea cimentar las propuestas sobre la base de cuatro aspectos imprescindibles: la narración, el lenguaje, el narrador y las acciones. En cada una de las siete ficciones elegidas se hallará un tipo de narración, dependiente de las condicionantes de lenguaje, narrador y acciones. Si bien es cierto que en la selección convergen al mismo tiempo facetas similares en torno a los aspectos mencionados, no hay duda que cada relato privilegia un tipo específico de variación vanguardista. Todas agrupadas bajo el presupuesto máximo de renovación narrativa. El fin ulterior de las interpretaciones propondrá un cuadro comparatista, regulado por esos cuatro aspectos, que resalte el tipo distintivo o marca predominante en cada ficción. Asimismo, el cuadro final consentirá afianzar la postura comparatista mediante los contrastes entre los textos elegidos.

4.1. “El hombre que no tenía espaldas”⁴² (1926) de Oquendo de Amat

El brevísimo relato de Oquendo de Amat tiene como centro al personaje que es llamado como el hombre que no tenía espaldas. Si bien es cierto que la focalización se da a partir de un narrador en tercera persona, también es claramente verificable que las imágenes mostradas por él insisten en el protagonista. De esta manera, es posible detectar tres momentos en el relato. Cada uno de ellos adquiere un tono particular y una estructura significativa singular, a partir de lo que refieren. Los dos primeros momentos son más bien sucesiones figurativas, vinculadas a sensaciones o propuestas desviadas de la realidad. Recién en el tercer momento es que se introduce al hombre que no tenía espaldas. Las últimas líneas, si bien proponen hechos sumamente alterados, confluyen en el protagonista. “El hombre que no tenía espaldas” posee un conjunto de seres animados: continentes, barcos, bibliotecas, sillas, etc. Pero uno es imprescindible en el tercer momento, pues en este las acciones giran en torno a la búsqueda del protagonista, quien se ha perdido: los otros hombres. Así pues, se integra el circuito completo de los seres animados que se presentan en la narración de Oquendo, a través de la unión consecutiva de tres momentos definidos.

El inicio del relato presenta un tono irónico y lúdico. Compuesto únicamente por dos líneas, introduce la imagen modélica de un narratario no representado en la ficción, aunque de un modo directo, dirigiendo su atención hacia él. La voz del narrador juega y enfrenta al narratario: «Pu Pu Bi Ba 35 24. Váyase Ud. a dormir» (s/n). La apertura de “El hombre que no tenía espaldas” sugerirá, entonces, una anécdota insignificante, meramente de diversión. Si se persiste de modo sensato en el tono inicial del relato: el

⁴² La publicación apareció en *Kosmópolis* n° 2, Lima, junio de 1926, s/n. Como la publicación consta de una sola carilla, sin mención expresa de la página, de ahora en adelante únicamente se colocará (s/n) para indicarla.

narrador ya está anunciando la naturaleza de su relato. La coherencia en las acciones de los otros momentos deberá seguir la línea impuesta en el comienzo: un narrador que disloque la visión del receptor y altere sus prejuicios racionalistas. Lo irónico y lo lúdico se matizan en el segundo momento para conformar el carácter de un narrador que intenta perturbar la realidad, entendida ella a través de moldes de una lógica deductiva. De este modo, marcando su rasgo distintivo.

Las dos secuencias inmediatamente posteriores al primer momento deberán ser tomadas como tales. Son imágenes o destellos que adquieren un sentido completo cuando se unen, pues no manifiestan anécdotas, sino sensaciones mediante el uso activo de metáforas. Estas imágenes o destellos, además, presentan situaciones sin intervención reguladora de la razón. La naturaleza de estas secuencias sugiere, evoca y alude; no representa: «Los cinco continentes se embarcaron en un globo hecho de miradas, y una ola borró el recuerdo amoroso de los barcos» (s/n). Algunas asociaciones que aparecen en la primera secuencia sugieren, además, varios planteamientos significativos. La primera de ellas contiene “cinco continentes”, “ola” y “barcos”. La segunda, “globo hecho de miradas” y “recuerdo amoroso”.

Se muestra de modo más o menos claro que el narrador utiliza algunas figuras retóricas para sugerir sentido a esta primera secuencia. En un primer momento, se hallan dos efectos metonímicos: “los cinco continentes” conforman la idea del mundo y el “globo hecho de miradas”, el deseo de los hombres respecto a las posibilidades del mundo. Pues, bien, es necesario interpretar estas secuencias —como se dijo— en conjunto. La lectura propuesta expresa lo siguiente: los cinco continentes iniciaron su recorrido en barcos, eran observados por un conjunto de miradas, pero de pronto una ola borró el recuerdo amoroso de los barcos. En esta primera secuencia se presenta un

anhelo que se frustra por la figura de la “ola”. Esta es la encargada de evidenciar el fracaso del recorrido de “los cinco continentes”, por tanto, también de desaparecer “el recuerdo amoroso”. La adjetivación última debe ser consecuente (en su significación) con el “el globo hecho de miradas”. Es decir, el deseo de los hombres figurativamente representados en las miradas, es afectuoso, cariñoso, pasional, en fin, amoroso. Entonces, las asociaciones referidas subvierten la representación plana de una realidad. Crean, en cambio, una realidad, a través de la utilización de secuencias semánticamente alejadas, pero que conforman (en un todo) pares o parcialidades con lógicas figurativas.

La presentación de esta primera secuencia narrativa surge a partir de un narrador que ha cambiado ligeramente el tono de sus palabras. Si en el primer momento, se había mencionado que las marcas irónicas y lúdicas eran notorias, aquí, en cambio, se suceden imágenes casi desafectadas de la constitución del narrador. En el pasaje «Váyase Ud. a dormir» (s/n) es el narrador quien aparece, dirige sus palabras y bromea con el narratario. Pero, en el segundo momento, compuesto por dos secuencias, las pretensiones del narrador son otras: referir hechos alejados de su propia experiencia, que se caracterizan por el sinsentido lógico. La alteración de la realidad, entonces, deberá adquirir significado, desde una lectura figurativa e imaginativa.

La segunda secuencia continúa la dirección expresiva de la primera: «En la biblioteca las sillas saltan encima de las mesas, y los lectores se sitúan debajo, a fin de observar la profundidad de las ideas» (s/n). Los efectos distorsionadores son marcas exclusivas del narrador en el segundo momento de “El hombre que no tenía espaldas”. Hay, pues, un juego espacial (ludismo verbal) que representa en la situación de colocar sillas arriba y hombres debajo de las mesas. Un juego, por ello, notorio también con el propio lenguaje: la alteración semántica mediante situaciones incomprensibles con ojos

de una realidad racional. La atmósfera generada aquí es lozana, vital y refrescante, en la que el movimiento (“saltan”, “sitúan”, “observan”) juega un rol importante para tales fines. No existe una recreación suplicatoria, pues el tono del narrador asume coherentemente el sentido de una evocación de superrealidad. Así pues, el narrador aquí es un observador, no implicado en la representación dinámica de objetos que han adquirido ánima y que subvierten la realidad de los seres humanos, ridiculizándolos desde el carácter lúdico: hombres ubicados debajo de objetos (las mesas).

En seguida, sale a la luz el tercer y último momento del cuento (autodenominado de este modo) de Oquendo. Es cuando aparece el protagonista de la historia, quien además está situado espacialmente en los exteriores de la biblioteca, caracterizado por una afirmación única: «A la salida. El hombre que no tenía espaldas pronunció: “POR TODAS PARTES ES NORTE”» (s/n). La carencia de las espaldas adquiere una orientación significativa con la aseveración del hombre. La constitución física de todo ser humano provee que la cabeza se encamine al norte, mientras que las espaldas, al sur. Luego, un individuo que carezca de espaldas impondrá una condena de orientarse, a cada instante y de manera permanente, hacia el norte. Claramente, entendida esta relación, como una dualidad antitética. Siempre es relevante percatarse sobre los cambios tipográficos suscitados. Así pues, las palabras del hombre que carecía de espaldas (totalmente en mayúsculas) invocan una afirmación tajante, plena y convencida, de afirmación existencial.

Los instantes finales del relato introducen la presencia de otros sujetos, quienes realizan la búsqueda del hombre que no tenía espaldas: «Apoyados en una estrella, los hombres, abrían las cajas de música de las nubes. Y lo buscaron en las futuras veredas de caucho, y hasta en el gesto 35,540, registrado de la noche. Los espejos escamotearon

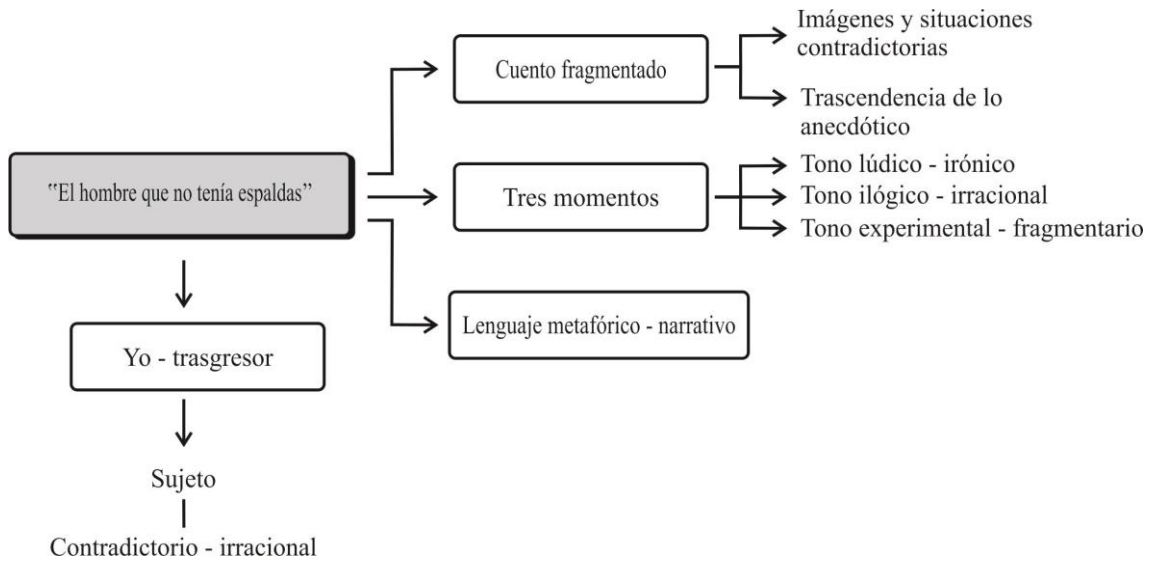
la nada indicios ¡un prendedor!, usaba dónde. Pero él era transparente, y floreció, hasta en la misma pregunta» (s/n). El final del relato insistirá en la constitución fragmentaria que se da a partir de imágenes que evocan realidades heterogéneas. Las referencias a los espacios urbanos en desarrollo (“veredas”), los modos industriales y seriales de la modernidad (“gesto 35,540”) o sus productos (“espejos”, “veredas”) dialogan con los tiempos de la realidad fáctica en que se situaría la vanguardia histórica. “El hombre que no tenía espaldas” propone un diálogo dinámico, en tensión, con los productos de la denominada modernidad. Así pues, la constitución principal del personaje y el lenguaje se dan mediante la fragmentación y la heterogeneidad.

La desaparición del protagonista debe entenderse porque se revela como un ser perecedero, transitorio y traslúcido, capaz de surgir en la misma pregunta “dónde”. Los hombres que lo buscaban tendían a indagar en lugares inconsecuentes. Sus esfuerzos no obtienen satisfacción, ya que se encuentran frente a un ser “transparente”. El lenguaje manejado por el narrador en este tercer momento es claramente experimental, desde imágenes trastocadas hasta representaciones ilógicas. La sintaxis es consecuente con el sentido ulterior de “El hombre que no tenía espaldas”, siempre seccionada o fragmentaria. Asimismo, la revelación de un sujeto efímero ya había sido aludida en el título del relato. La utilización de un verbo en pretérito imperfecto afianza la naturaleza pasajera del hombre: uno que ha dejado de ser. También sitúa el tiempo de la narración de manera simultánea a la desaparición. El narrador, quien es más precisamente un observador, es fiel testigo del desvanecimiento de un hombre que no tenía espaldas.

Entonces, la propuesta analítica invita al establecimiento de tres momentos claramente definidos. El primero, de lenguaje irónico y lúdico, con la presencia de un narrador que se dirige a un narratario, aludido mediante el “usted”. El segundo, de

lenguaje irónico e irracional, con la presencia de un narrador que presenta imágenes metafóricas. Y uno último, de lenguaje experimental y fragmentario, con narrador expresivo e imaginativo. Cada uno y todos ellos conforman la totalidad de un relato renovador, cimentado sobre la base de un personaje singular: el hombre que no tenía espaldas.

“El hombre que no tenía espaldas” es un relato que transgrede la referencia tradicional de una anécdota. Su protagonista es un ser disipado o desvanecido. No tiene ninguna representación en una realidad objetiva. El narrador refiere, en cambio, pasajes contradictorios, inverosímiles o absurdos que adquieren significación únicamente cuando son tomados como destellos partícipes de una orquestación mayor. No hay que buscar en el relato de Oquendo un solo sentido significativo, armonizado por un solo principio lógico. Lo que insinúa su ficción es el desarrollo simultáneo de multiplicidad de sentidos, que obtienen una coherencia exclusivamente en los espacios representados en “El hombre que no tenía espaldas”. La experimentación referencial es ejemplar en este relato: las situaciones incoherentes no pueden ser aprehendidas por medios racionales. El narrador irrumpe la normativa narrativa a través de la trascendencia de los márgenes de la anécdota. Insinúa explícitamente la manifestación de un lenguaje atrevido e irónico, dirigido de modo firme hacia un narratario partícipe en la significación ulterior. Es un ataque directo a los modos tradicionales de narrar, desde lo temático hasta lo expresivo. En conclusión, el relato de Oquendo es muestra paradigmática de la vanguardia narrativa peruana.



4.2. “Círculos violeta”⁴³ (1926) de Magda Portal

Desde el arranque de la narración “Círculos violeta” muestra una estrecha relación entre la atmósfera que rodea la situación por narrar y el estado físico/anímico de la protagonista de la historia. Este par complementario (atmósfera-estado emocional) tiene como eje central o intérprete principal de la historia a una mujer joven, pero con tuberculosis. A partir de la presentación de la protagonista, el lector implícito puede evidenciar cuáles serán las tonalidades de las circunstancias presentadas: trágicas, desgarradas y penosas. El relato es un fluir espacial que se sostiene por el recorrido realizado por la mujer. Es decir, la historia refiere el andar de la muchacha, desde que cuestiona su propia existencia hasta la decisión infausta de acabar con la vida de su niña recientemente nacida.

No cabe duda de que el relato acumula una sola situación narrativa y refiere sobre ella de modo intenso. La brevedad es sintomática, las figuras empleadas no abundan, ya que circunscriben su existencia al asunto central de la historia. Naturaleza y organismo corporal son las imágenes predilectas, desplegadas a lo largo del relato. Ambas integran el conjunto ambiental de la joven madre. Son consecuentes con los tonos de la narración: «Humaredas de angustia hasta ahogar las lágrimas de las estrellas» (59). La equiparación referida es importante para tener en cuenta. Todavía no se ha presentado a la protagonista de la historia, pero ya se fijan abanicos semánticos como “angustia” y “lágrimas”, acompañados de realidades atmosféricas (“humareda”) o cósmicas (“estrellas”). Lo relevante aquí es la asociación realizada en el lenguaje, que ha sido llamado aquí como equiparación significativa. El empleo figurativo carga

⁴³ Publicado en *El derecho de matar* (libro de cuentos). La Paz: Imprenta Continental, 1926. Para el estudio se empleará la versión expuesta en la antología de Jorge Kishimoto (1993).

semánticamente el inicio del relato con aires de desconsuelo o desesperación, a partir de las asociaciones metafóricas que sustentan su plenitud semántica con *de*: “humaredas de angustia” y “lágrimas de las estrellas”.

Una vez instalados en aquel espacio ingresa a escena la protagonista de la historia, aunque todavía no mostrada con plenitud: «Caminaba por los caminos sin dirección estremecidas por los fantasmas de la neurastenia» (59). No existe una caracterización física aún, pero la narración muestra dos rasgos que insistirán más adelante en la configuración total de la protagonista. Uno de ellos recae sobre la historia misma del relato: este cuenta el andar errante de una mujer. Ella caminaba por rumbos sin norte. Y además de esto, su estado emocional presenta cuadros depresivos o de trastorno. En esencia, tales condiciones anímicas la llevarían al atentado contra su hija. Las primeras secuencias de desvelamiento intestinal se hallan justamente en los momentos en que aparece el otro personaje de la historia: «Y es que en el fondo de las entrañas como un chisporroteo tenue sintió el hervor de una vida que no era la suya» (59). La sensación de brotes o saltos internos está clara. Los significantes empleados son modélicos para obtener los efectos deseados: “entrañas”, “chisporroteo” y “hervor”. Todos ellos confluyen en la carga vital del ser que está por aparecer: movimiento, que sería el significado ulterior, es señal contundente de nacimiento/vida.

De inmediato, surge otra asociación figurativa, pero que forma parte de un diálogo recriminatorio entre la consciencia de la protagonista y los hechos concretamente identificados. La vida que está por nacer es, en palabras de la consciencia protagónica: «AMOR» (59). No se hace esperar la reacción de la voz factual: «¿Pero es que el amor encierra la única razón del HIJO?» (59) Así pues, se evidencian saltos reflexivos con contestaciones inmediatas. Lo que busca la narración es comprender la situación penosa

de la protagonista para insistir en la naturaleza desdichada de la historia. Al interrogarse acerca del amor como razón del hijo, es posible notar halos de ironía desgarrada: una sucinta, pero intensa provocación a la malicia de la vida: ¿qué futuro podría esperarle a un hijo de una condenada a muerte? Para llegar a estas alturas de la narración, se ha pasado por tres escalas coordinantes: presentación del espacio, aparición de la protagonista, revelación del hijo. Aunque extremadamente someras, cada una de ellas fundamentará, en líneas posteriores, la decisión final de la joven. Desde allí inicia en la narración lo que se ha decidido nombrar como diálogo recriminatorio:

Ya debiera encenderse de ojos profundos la ceguera criminal de la Naturaleza
 ¿Para qué?
 Todas las noches mirándose en el espejo de su carne fatigada y enferma por el proceso lento se le apretaba el corazón Y hubiera querido con el espíritu de rodillas amanecer como si fuera todo un sueño
 ¿PARA QUÉ?
 Le quemaba el hierro de la pregunta
 Sus pulmones mordidos por la tuberculosis su soledad su vida sin objeto vagabunda por la vastedad hostil de la tierra
 ¿Para qué pues el hijo? ¿La prolongación de las lágrimas mudas del abandono del extravío? La prolongación de la miseria del mundo
 Y la negación rotunda no le rasgaba las entrañas (59)

La adjetivación de la Naturaleza es contundente. No hay indicios de apariencias, Entonces, una narración directa y conclusiva de lenguaje agresivo surge de tales estrategias discursivas. La recriminación tiene solidez desde la posición del ente narrador: este ataca la idealización de la vida, a partir de la existencia trágica de madre e hijo. Las descripciones físicas, de decaimiento, ya aparecen en este segundo momento narrativo. La propia mujer es quien se observa y concluye con la reflexión quimérica de “si fuera todo un sueño”. La joven, contraria a la posición de lozanía, fresca y vitalidad, es de “carne fatigada y enferma”. Las sentencias afirmativas de su posición y

negativas respecto a la vida insisten en la revelación mediante pares figurativos: sus pulmones atrofiados, su existencia sin objeto, ella como vagabunda.

La insistente voz de los hechos no duda en reprochar la situación, así concluir con vehemencia que el mal acogido/indeseado por la mujer es muestra máxima de la miseria del mundo. La soledad de la mujer no participa únicamente de la esfera privada, sino que es manifestación del rechazo público hacia los seres de sus mismas condiciones. Su camino errante o su vida sin sentido muestra mayor frustración al verse relegada del mundo, sin apoyo alguno que pueda aplacar los momentos finales de su vida (más aún es sus circunstancias, las de dar a luz a un niño). La ubicación crónica de la protagonista es revelada por el ente narrador durante los pasajes finales, previos al acto del asesinato, de los primeros momentos:

Todos los días hervía un poco más aquel fermento del acaso
De sus ojos brillantes y lánguidos salía a bailar en las ojeras y en la cara
extenuada
Y en verdad sentía como si llevara en su vientre todo el dolor de la humanidad
Los fantasmas de la neurastenia le hundían sus dedos en las celdillas del
cerebro
En sus ojos empezaron a inmovilizarse los paisajes más rojos (59)

Las sensaciones evocadas en el pasaje anterior no dudan en presentar pesares, desesperaciones, tormentos. Siempre desde la utilización de un lenguaje con acento desgarrado, pero acometedor. El sujeto narrador es capaz de ingresar a los estados de la protagonista: él puede saber lo que la mujer siente. Así pues, la probable relación de ambos también estaría aprisionada por la pena de la situación: “extenuada”, “dolor”, “neurastenia”, “hundían” e “inmovilizarse”. Todo el conjunto anterior conforma parte de la primera etapa de la narración. Son los momentos previos al fatídico hecho de la muerte. Lo que se ha ido revelando muestra claramente las condiciones obligatorias

que la llevarían a la toma de decisión. Atmósferas, estados, personajes y relaciones se trazan hasta aquí. Luego de esto, sucede que hemos dado un salto en el tiempo (aunque breve) hasta la hora del parto o alumbramiento: «Cuando llegó la Hora cayeron sobre sus pupilas los telones de la indiferencia» (59-60).

La relación madre-niña es displicente, no existe por el lado de la madre filiación sentimental. Ella muestra, en cambio, desamor y desinterés por el nacimiento de su hija. El empleo de “Hora”, con mayúscula inicial, sugiere que el instante divino del alumbramiento no es consecuente con los sentimientos de ternura, sino que hay desolación en el suceso. La madre —como se dijo ya— es una mujer desolada, por la condena de muerte que le ha impuesto la tuberculosis. Carece de sentido, entonces, y más aún mostraría un acto de maldad, el dar a luz a una vida, desde antes condenada a la desdicha. Por algunos instantes, la narración muestra pasajes de descripción virginal, pura e inocente, cuando centra su objetivo en la niña: «Le miró cuidadosamente como a una muñeca de biscuit Tenía claridad de aurora en las pupilas y las carnes suavemente rosadas Era una niña» (60). Es evidente el contraste figurativo entre madre (enferma) e hija (naciente). Esta se esboza a través de “claridad”, “aurora” y “rosadas”. Cada una es marca expresiva de candidez pueril.

De modo continuo, el tono del relato vuelve a su inicial contundencia: «Lloraba estremeciendo la dulce masa de su carne Le envolvió en unos trapos y se echó a andar por las calles como siempre no llevaba dirección Al fondo divisó en su mole blanca el Hospicio de Huérfanos Retrocedió Incubador de esclavos y asesinos» (60). Ya es explícita la imagen grotesca que se conforma entre la niña y su alrededor: el llanto estremecedor, envuelta en trapos, andando sin rumbo. La posibilidad de dejar a la niña al cuidado de otros es tajantemente rechazada por el presupuesto máximo de

negatividad o corrosión que en los albergues se gesta. Aquí, voz reflexiva, la propia protagonista, y voz narradora se entremezclan para no permitir la dilucidación acerca de quién está profiriendo tal pensamiento. Las directivas de la narración, entonces, transitan por la descripción de hechos y la reflexión de sentimientos. “Círculos violeta”, si bien posee una anécdota clara, no es meramente referencial, pues expresa condiciones subjetivas que podrían entenderse como ruidos líricos. Estos ruidos se sostienen a lo largo de la historia, gracias al muestrario (adjetivación de situaciones) pasional y figurativo colocado en el texto, sin interrupción de algún signo de puntuación.

La acción consecutiva es la conclusión de la vida pueril. Es decir, tras el rechazo, por parte de la madre, de dejarla en el hospicio decide arrojarla a un río. La representación del instante horroroso adquiere matices lingüísticos coherentes: colores opacos y movimientos lentos. Nada queda y todo se diluye en un instante. Tal como ha nacido, en desgracia y completo olvido, la niña muere ahogada:

Caminó en sentido contrario La masa negra del río tan profunda y tan negra
que parecía inmóvil copiaba el panorama del cielo
Le miró largo rato recostada en un árbol
Después envolvió a la niña en su amplio abrigo y sencillamente la arrojó
El río se abrió en un punto para dejar pasar a la huésped y se volvió a cerrar
(60)

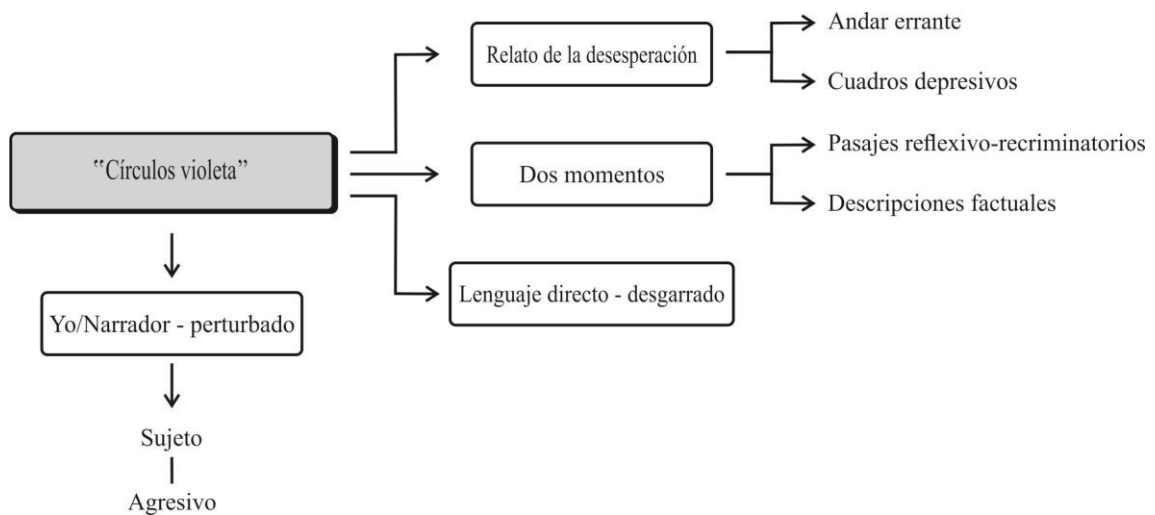
La joven madre actúa por simpleza, tiene cabida en ella la extrema ligereza en sus decisiones. Parece que no le agobia ni le pesa el haber tomado tal determinación. El modo referido para acometer tal acto es “sencillamente”. La construcción figurativa del río aproxima su imagen hacia los cuadros de un ser devorador (“masa negra”), que alberga a desgraciados: aloja a condenados. Aquí es necesario retomar algunas ideas anteriores sobre el hospicio de huérfanos, también espacio de albergue, pero de otras

condiciones. Ante la disyuntiva, la madre decide por el albergue devorador de vidas, pues le parece que la existencia carece de sentido. Transmite su propia imposibilidad (al estar condenada por la tuberculosis) hacia su pequeña niña. Así pues, arrastra su pleno convencimiento trágico para conformar un relato con las mismas perspectivas tormentosas.

Los pasajes finales del relato recrean un entorno asociado a la Naturaleza. Esta como un espacio desolado, consecuente al triste final de la niña. Cada participante hunde su pena, transmitiendo, a la vez, un profundo dolor. La figura que contrasta es la joven madre. Ella no se siente conmovida, en ningún instante. Si se recuerda todo lo que ha ido caracterizando su actitud desde el nacimiento de su hija, será posible evidenciar indiferencia, rechazo, desamor, etc. Precisamente, la síntesis semántica que alberga el título del breve relato de Portal ahonda en tales razonamientos. Los movimientos neurasténicos, cargados de tuberculosis, implicados en un cuerpo enfermizo recorren el delirio infinito en círculos sin sentido. La perpetua condena es un camino errante sin salida, al que siempre se vuelve, de trayecto circular: tiempo eterno y acciones frustrantes de vivirlas. El agobio de la protagonista, la recreación espacial, y el trágico final de la niña son un constante sufrimiento, que no posee salida aparente. La alusión simbólica al color violeta implicaría que se anduvo recorriendo pasajes y reflexiones de carga ambivalente, de poder y violencia: «Solo un instante se quebraron las estrellas en sus ondas revueltas La MADRE tomó el regreso a su posada bañada de indiferencia Se insinuaba la aurora como en los ojos de la niña Todos los pájaros lloraban» (60).

Por propia condición, “Círculos violeta” es un relato renovador. En él es posible detectar cuadros descriptivos acompañados de efluvios reflexivos. La perturbación del sentido idealizado de la vida, mediante la presencia de un lenguaje cargado de severas,

agresivas y contundentes aseveraciones conduce a sentenciar que el relato de Portal aloja muchos principios que quiebran por sí solos los modos tradicionales del quehacer narrativo. La sintaxis, aunque en brevedad, es densa en los sentidos propuestos por la narración, profundamente metafórica, pero que apuntalaba firme su objetivo primordial. Trasciende, además, la simple argumentación de una anécdota, desde la apertura de un tema condenado por su novedad. No presenta pesadez en su lectura, pero violenta la estructura castiza con su propuesta temática renovadora.



4.3. “El ómnibus 44”⁴⁴ (1926) de Mario Chabes

La apertura del relato de Chabes instala ya tres condicionamientos permanentes: la narración desde la primera persona, la localización espacial de un ómnibus y las nociones de despliegue y tiempo. La historia referida en “El ómnibus 44” transcurre en un ómnibus que se dirige desde la posición actual del protagonista hasta Magdalena. Y la duración temporal del relato es correlativa al despliegue recorrido por el ómnibus. El corto viaje realizado por el protagonista coloca también en la palestra de las acciones a dos mujeres, madre e hija, quienes intercambiarán sensaciones placenteras con el aludido. Sin embargo, es este quien extiende las redes vinculantes entre ellos, a partir de su ensoñación erótica: las mujeres son, así, objetos que le permitirán saciar sus deseos. Entonces, el relato es precisamente la recreación del momento de ensoñación vivido por el protagonista en el ómnibus, que concluye cuando este se detiene, de manera representativa con el “¡tac!” de la parada.

El espacio ómnibus, entonces, es el lugar donde se desarrolla la acción total. Cuando este inicia su recorrido, salen a la luz dimensiones de aceleración: la ciudad es vista mediante trazos en movimiento, no definidos del todo, ella salta, se agita y es instantánea. La realidad dibujada desde que el protagonista ingresa al ómnibus transgrede toda imagen anterior y es metaforizada como un espacio de imágenes dinámicas. Objeto (el ómnibus) y sujeto (el protagonista) se funden en uno solo para recrear una superrealidad, a través del ensueño erótico, motivado por las mujeres. Así pues, la inauguración del relato es modélica para comprender el espacio de la calle,

⁴⁴ Revelado en *Coca*, Buenos Aires, 1926. Para el estudio se empleará la versión aparecida en la antología de Jorge Kishimoto (1993).

relegado cuando el hombre se encuentra en el ómnibus. El protagonista inicia su anécdota, instantes previos al inicio de la ensoñación:

Palabra, tuve urgente necesidad de ir a Magdalena. Esperé diez minutos, un tranvía, nada. El día enormemente triste, como esos gallinazos, dos tres, que nos miran desde el techo. Esperé, pero toda espera es inútil; más bien, que nos esperen. Decidí tomar un ómnibus el 44. Solo tenía dos pasajeros: una hermosa señora, una señorita, hija de la señora... (63)

Será, pues, la única muestra de una realidad alejada del ómnibus. Todo lo que se observa de allí en adelante será con una mirada dominada por la ilusión de la velocidad. Esta es causa trascendente para el desarrollo posterior de los movimientos realizados por el protagonista: los contactos físicos que realizará con las mujeres. El narrador-protagonista es un sujeto de placeres que enciende su descarga con el detonante de las mujeres: «Rodó el ómnibus por calles y plazas bailando. Ah, la señorita que estaba frente a mí, deslicé una mirada a sus ojos, sus ojos eran dos estupendas joyas; su boca un verso de Eguren; “manos de felicitación”, recuerdos de crepúsculo» (63). La activación sensorial del protagonista coincide, de este modo, con la presencia de la señorita. A partir de ella supedita su existencia a las de las mujeres y el ómnibus: él, de deseos placenteros; ellas, de belleza atractiva; y el ómnibus, vehículo quimérico que intensifica sus sensaciones eróticas.

La respuesta a la atracción de la señorita no se hace esperar. El narrador asume una voz reiterativa, que ingresa en el sendero de la demencia. La imagen de la mujer es el motor que permite arrancar con su ensoñación. Ella, la señorita, se insinúa como una Venus de Milo, provocadora y seductora: «Pero no quise embobarme más en la maravillosa pasajera, pero su idea fue como el arquetipo de la mujer, la encarnación de todas las bellezas. Hombre, me dije, he aquí el asomo del idílico ensueño, de la noche

pasada. Y me di a ensoñar. Yo ensueño, yo soy uno de los elegidos del Ensueño, uno de los pocos que ensoñar saben» (63). El lenguaje en las líneas finales intensifica su delirio, y aunque desde el inicio el narrador ha ido apresurado, en estos instantes alberga condicionamientos mucho más vehementes. Ve en la imagen femenil el objeto erótico que le permitirá aplacar sus deseos. Para esto se deja llevar por el mundo extasiado de la ensoñación.

Todo lo narrado por el protagonista, desde su caída al mundo de las ilusiones, transgrede lo meramente anecdótico. La sucesión de imágenes posteriores está caracterizada por el intercambio físico que él realiza (aprovecha) sobre las mujeres: el movimiento y la velocidad. En el segundo momento del viaje, aparece la imagen del conductor, individuo que desde la perspectiva del narrador se encuentra embriagado por el alcohol. Las consecuencias, entonces, del despliegue son mayores aún: los arrebatos del ómnibus, junto con la ensoñación erótica, son llevados al clímax por intermedio del alcohol:

Al fondo, la tarde torcía el poniente. Una montaña saludaba al mar. Rodaba el ómnibus. Pero de súbito la señora lanza un ¡ay! y el ómnibus gana el salto largo de seis metros; los ventanines repican insoportables. Ella palidece, su mirada llora, se para. —No se mueva— le grito y me acercó, ágil, al chofer. —Eh, le grito, por qué hace tan veloz el viaje, qué pasa imbécil?—. Pero el chofer me contesta con una sonrisa de burro. Descubro que está ebrio. Trato de examinarle la mirada, porque la mirada es lo importante en la vida, como lo he dicho ya varias veces, pero el chofer tiene escondidos los ojos en unos anteojos grandes y negros como los que a veces usan los búhos, cual ojos muertos. (63)

La acentuación rítmica de este pasaje está poblada de griteríos y reclamos por parte del narrador. Los intercambios experienciales se dan mediante las miradas, entre uno y otro personaje. La mujer, madre de la señorita, en esta escena adquiere un halo de vida: palidece, llora y grita. Sin embargo, es la imagen de una figura aprisionada en sus

miedos. Ella por sí misma no buscará atender la brusquedad del viaje en el ruedo del ómnibus. El delirio de ilusiones vivido por el protagonista es concomitante con la aceleración y los movimientos de las mujeres (gritos, llantos, saltos). Toda la realidad construida desde el instante en el que el narrador–protagonista decide iniciar su recorrido erótico (“Y me di a ensoñar”) es fascinantemente onírica. La síntesis imaginativa se produce en el tercer momento del viaje, tiempo en que la velocidad, el delirio y el alcohol irrumpen en el espacio ómnibus: «Y el ómnibus entra en una nueva carrera, desmayante, de terror; salta, se bambolea, cruje, ríe, llora, y nosotros saltando como en un baile grotesco. Creería que alguien con cuerda invisible jala, arrastra el ómnibus desde el fondo de la avenida. La avenida se traga los vehículos. Sí, el ómnibus se estrellará en el crepúsculo» (63).

Hay que fijar la atención en el empleo verbal de términos asociados al efecto de movimiento: “entra”, “salta”, “arrastra”, “traga” y “estrellará”. Estos, acompañados de un lenguaje acelerado (las imágenes esbozadas en el relato se suceden sin pausa alguna), semantizan las ideas de vértigo y peligro. Del mismo modo que estos sacudimientos físicos son realizados por el ómnibus —se había precisado ya sobre la fundición entre objeto (ómnibus) y sujeto (protagonista)—, también son escenificaciones de los intercambios sensoriales entre el hombre y las mujeres. Es decir, las oscilaciones del objeto/espacio ómnibus también son vibraciones corporales entre los individuos/pasajeros. Y aunque hasta aquí todavía no se presencie, de modo explícito, el aprovechamiento del protagonista, está claro que el convencimiento desvariado circunscribe su intensidad en el objeto de placer: las mujeres: «—¡Chofer! — gritamos todos, ¡hasta el conductor! Pero el ómnibus sigue. Y en ese instante, el

pasado y el devenir vienen a mí y se funden en un sonoro suspiro: Ella. Y ensueño. Yo ensueño hasta en el peligro» (63).

La desesperación, motivada por el peligro de la aceleración, es correlativa a la exaltación del clímax que le ocurre al protagonista. El final conclusivo del viaje ensoñador, hasta en momentos de riesgo, hace evidente la presunción de un delirio gozoso por parte del individuo extasiado. El tiempo desplegado en la historia de “El ómnibus 44” hasta aquí es reducido: probablemente de unos cuantos minutos de viaje. La narración ha ido trazándose mediante un lenguaje bastante comprensible, de esquemas secuencialmente cronológicos. No existe ninguna dificultad mayor en la comprensión de las acciones recreadas por el narrador. Los méritos que llaman la atención están vinculados con el esparcimiento de una realidad, más bien, una superrealidad, motivada por un mundo de velocidades, prestezas y celeridades. Relativa, además, a un espacio onírico y erótico, conformado por un sujeto atraído por el deseo sensual/sexual.

La sincronía entre los momentos inminentes del peligro y las vinculaciones físicas que realiza el protagonista sobre la mujer es desvelada en los últimos instantes del relato. Insistimos acerca de la carga semántica que tienen los vocablos empleados en “El ómnibus 44”. Todos mantienen una estrecha relación significativa, pues integran el circuito completo de una superrealidad (lenguaje, ómnibus, movimientos, empleo de verbos y adjetivos, sujeto de deseo y objetos de deseo):

La señora se agarra del asiento y murmurando un preludio de oración, rompe a llorar. Ella, como un capricho de marfil angustiado. La señora se ha desmayado. Ella quiere ganar la portezuela. Oh, bramo, y me lanzo a ella, a sus pies, arrodillado... Abrazo con dulzura sus ínclitas piernas; a su contacto me renuevo. Poco a poco la abrazo, a ella misma, y suspiro, como una bestia, inmensamente: qué importa que nos mate el ómnibus... (63-64)

Aquí está claramente detectada la relación que mantienen ambos individuos. La posición del protagonista, respecto a la mujer, es la de un ser devoto. La recurrencia activa del nombramiento de “ella”, a cada instante, acompañada por instantes angustiosos y bestiales, es simultánea al intercambio físico. Aunque —como ya se mencionó— la mujer es, de modo más certero, un objeto del cual se aprovecha el protagonista. En la secuencia mostrada, ella se halla desmayada o viviendo una realidad febril, es rodeada por las manos del narrador que la envuelven en un abrazo cargado de goce. La posición del hombre aquí erige una argumentación opuesta a la del pasaje anterior. En este, cuando su reclamo airado por el peligro de la velocidad, aludía temor a la muerte; en cambio, en tiempos de placer (como cuando está aprovechándose de la mujer, siempre en una realidad de delirio o demencia) el sentido común se echa a un lado, pues prevalece la satisfacción del placer. La representación del objeto ómnibus no existe como tal. Hay que decir que no se encuentra, —en momentos de clímax— la explicitación de ventanas, pasillos, asientos. No. En cambio, su existencia es referida mediante efectos causados en los actores (gritos, desmayos, locuras, etc.)

El desarrollo final del relato consolida la representación de una mujer vestal, deseada por el protagonista precisamente por la atracción de sus formas puras. El extremo cuidado con el que es acechada da garantías de tal propuesta. “El ómnibus 44” es un discurso de acciones, no de descripciones. El lenguaje del narrador insiste en mostrar sus alusiones sensuales, así como los efectos alternos de las imágenes esbozadas en el trayecto fugaz del ómnibus:

Religiosamente beso una de sus manos, de nieve, y creo haber bebido el más caro de los elixires, la sabiduría. Me aprieto a ella castamente; me aprieto a ella como el ensueño. Ella, me mira asombrada. Yo, le elevo una mirada pura, firme, y sonrío; hubiese querido sonreírle como un niño pero, ¡tac!, el ómnibus

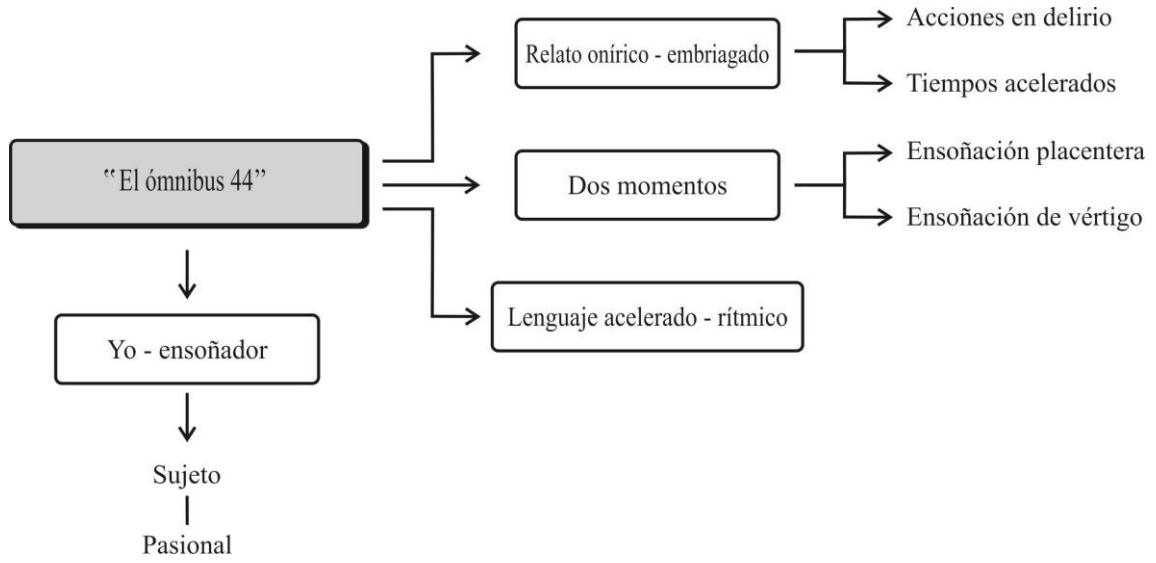
paró en seco. La primera parada. El conductor animó a la señora. Yo, rápido, tonto, me fui a mi asiento. Y salieron ellas, ella; se apearon. (64)

El tono es llano o plano, pero angustiado, acelerado y demente. Esto es, el empleo de proposiciones simultáneas (abundancia de verbos y adverbios), enlazados por comas, puntos y coma y puntos; la abundante adjetivación de los estados de los personajes; el cambio instantáneo de los planos, debido a la utilización de verbos de movimiento; las vinculaciones entre personajes a través de los usos nominales (“yo” y “ella”); y la poca, casi nula, pausa reflexiva del narrador (quien es, en cambio, un individuo pasional, nunca racional). El incremento en el éxtasis alcanzado por el protagonista coincide con el desplazamiento del ómnibus: ambos integran la dualidad objeto-sujeto. Así pues, la carga semántica del lenguaje recorre un camino de ascendencia. Si se detiene la mirada en el desarrollo de los párrafos (que coinciden con la sucesión de acciones), se notará la existencia de una penetrante acumulación de estados exaltados. En la parte media de “El ómnibus 44” todavía era evidente la presencia el chofer o las calles, por ejemplo. Sin embargo, en los instantes últimos ellos ya no tienen cabida en la narración. Se da insistencia, por el contrario, en la nominalización verbal de los implicados en el intercambio sensorial. Así pues, la conclusión del relato está cimentada sobre la base solo de acciones, entre el protagonista y la mujer.

El quiebre de la ensoñación febril establece, a su vez, el rompimiento de la dualidad que se había conformado entre el objeto (ómnibus) y el sujeto (narrador). El detenimiento del viaje, representado en el “¡tac!” del ómnibus, detiene la devoción carnal hasta allí referida. Devoción, pues el último intercambio pasional asienta la imagen de una mujer, dadora de conocimiento, trazada de modo divino: “religiosamente”, “castamente”, “sabiduría” y “pura”. El cese de la ensoñación,

como se notará al final, es constitutivo del protagonista. Es decir, cuando se ve ella (la representación onírica) interrumpida es solo cuestión de que el hombre ingrese al mundo de las ilusiones para construir una nueva superrealidad, activamente vinculada con las sensaciones de placer: «Parte de nuevo el ómnibus. Todo es nada, me digo, y me doy nuevamente al ensueño. Ya suena el mar, pero ese ruido ácido de la parada del ómnibus, ese ¡tac!, acorde final, cuando se quiebra algo...» (63).

Finalmente, el relato de Mario Chabes presenta altas cuotas de experimentación onírica. Toda la realidad trazada en “El ómnibus 44” transita por ideales de vértigo o aceleración extrema. Su protagonista es un individuo inmerso en el mundo del placer/sensual, a cada instante atraído por las figuras femeninas de la madre y la hija. No hay instante en que el delirio erótico del protagonista, acompañado por la velocidad del ómnibus, aplaque su potencia, salvo cuando el objeto ómnibus interrumpe los momentos de ensoñación erótica. Así pues, este relato permite sustentar que en la narrativa peruana de vanguardia hubo también acercamientos hacia realidades de dinamismo pleno, consecuentes con la aparición objetiva de máquinas de velocidad. Pero que en el relato de Chabes, confluyen con las sensaciones subjetivas/oníricas del protagonista.



4.4. “Crónica de varios planos en el circo”⁴⁵ (1926) de Serafín del Mar

El breve relato de Serafín del Mar sitúa la atención en el espacio de un circo, a través de la mirada de un narrador en primera persona. Instala, a su vez, de manera alternada, espectadores (el público asistente a la función del circo) y espectador (el propio narrador). Es decir, el narrador de “Crónica de varios planos en el circo” asume la voz de un yo, cuando las sensaciones vividas en la función impactan directamente en él; y se adjudica la voz de un nosotros, cuando ocurre un despliegue sucesivo de imágenes circenses que provoca alto impacto en los asistentes. En síntesis, la narración es un muestrario apasionado, heterogéneo y acelerado de disposiciones actorales en el circo. Como bien refiere el título, se está frente a la presentación de una crónica (aunque no entendida esta en el sentido tradicional del término) de varios planos, de naturaleza variada en el circo.

Una primera relación detectada en las líneas del relato es el vínculo establecido entre disposiciones actorales y efectos/impactos en (el) los (espectador) espectadores. Es decir, no se está únicamente frente a la narración de un muestrario diverso de actos circenses, sino sobre todo ante la presencia de situaciones sensoriales. No interesa, pues, la comprensión parcial de los actos. En cambio, sí las impresiones causadas por ellos, dirigidas y recibidas por (el) los (espectador) espectadores, tomadas como parte de un todo. Por ello es comprensible la alta carga connotativa del relato: la abundancia de símiles, la importancia de las metáforas y la presencia de hipérbatos. De esta manera, entre otras muchas características, son tres las que pueden sintetizar las disposiciones actorales: heterogeneidad, aceleración/simultaneidad y alta carga sensorial/erótica.

⁴⁵ Mostrado en *Hangar* n° 2, Lima, segunda quince de octubre, 1926. Para el estudio se empleará la versión localizada en la antología de Jorge Kishimoto (1993).

Estas tres consideraciones pueden ser identificadas ya desde el inicio del relato. La sensación de vértigo que busca producir el lenguaje del relato se sostiene también por la intencional supresión de los signos de puntuación, aunque es posible identificar algunos momentos del espectáculo circense, a partir del cambio de las disposiciones actorales y la receptividad del narrador. Los momentos hallados son cuatro, además, son acumulativos; es decir, el ordenamiento que presenta “Crónica de varios planos en el circo” está afirmada sobre la base de cuatro párrafos, de modo explícito. Acumulativos, pues mientras se van sucediendo las líneas se nota un incremento en el delirio de los espectadores: las imágenes que se presentan son más intensas. Hay que decir también que los últimos dos párrafos son los más extensos del relato, ya que acumulan una mayor alternancia de esbozos sensoriales.

Se había mencionado también que los tres rasgos reconocidos se presentan desde el inicio: «una noche con olor a cielo palabras húmedas arrolladas en el suelo dora gutrí en un vértigo de velocidad rompió con su caballo blanco todas las miradas agarradas de sus senos que reían en el redondel que se tragaba kamerín haciendo a un lado el viento multiplicado centuplicado la música cáfrica se desesperaba» (71). Dora Gutrí, de origen africano, es la persona que inaugura el espectáculo. En ella es posible detectar el repertorio de sensaciones provocadas en el narrador/los espectadores: es el centro de atracción en la apertura del espectáculo.

El empleo de términos como “arrolladas”, “vértigo”, “velocidad”, “multiplicado” y “centuplicado”, asimismo, debe resaltarse. Estos participan en el proyecto de un lenguaje que quiere cargarse de celeridad, activamente en movimiento. Se está en presencia de un primer plano, modélico, de un espectáculo en extremo dinámico. Asimismo es posible reconocer expresiones como “olor”, “miradas”,

“senos”, “viento” y “música”. Todas las facultades sensitivas se acumulan en la disposición actoral de Dora Gutrí: olfato, vista, tacto, oído y gusto. El par consecuente aceleración-sensación permite edificar la relación sugerida en un inicio, entre actos presentados e impresiones causadas en los espectadores. Así pues, no estaríamos frente a varios planos de disposiciones actorales desprovistos de la participación de los espectadores, sino observando un espectáculo en el que se condensan ambos. El elemento resaltante/resultante de la presentación del circo es la sucesión de actos/espectadores. Estos últimos integran el circuito, lo completan y lo cargan, para conducir a la heterogeneidad, aceleración y sensación de las escenas circenses. En síntesis, los espectadores (incluido, claro está, el propio narrador) son también partícipes de los actos: el intercambio experiencial entre estos y los actores, los guiños, los toques, etc., consolidan tal afirmación.

El narrador, en primera persona, es un sujeto que además busca placeres sensoriales: ve en las dos mujeres africanas del espectáculo el erotismo de las carnes. Esta marca del protagonista es dispuesta en el cierre de cada fragmento narrativo. Es decir, concluye cada párrafo, luego de haber presentado las disposiciones actorales, con secuencias personales de emociones fisiológicas:

yo estaba paralizado en el vértice del grito dora gutrí era bella sus carnes tenían fragancia de frutas yo estaría por apostar que algún pájaro se paró en su boca que olía a nido pero en el circo se vendía por 20 céntimos y una galantería que le decían los mozos al pasar cerca de mí la apreté en mi deseo y ella soltó un carcajada que rodó por todos los rincones (71)

Este segundo segmento, conclusivo del primer momento, sigue la lógica del primero: la sucesión acelerada de imágenes sensoriales. Ya es posible caracterizar también la representación del espacio circo: nunca silencioso, siempre activo, de movimientos

físicos, de desenfreno emocional y sensaciones en éxtasis. Esto es, la extremosidad como un rasgo esencial/constitutivo del circo. Además, en la configuración del lugar circo, parece que no existiera una división espacial entre espectadores y actores. Todos ellos, integrantes de un espectáculo caótico, conviven en un mismo terreno (Dora Gutrí carcajeó al ser tocada por el miembro viril del narrador: una risotada que rodó por los rincones del espacio circo). Ella misma es una bailarina que vende sus placeres. Más adelante será posible conformar una idea general del espacio circunscrito por el circo, que más allá de albergar un espectáculo, acogería la sustancia primigenia del ser humano, visto este como un ser pasional, alejado de la racionalidad.

El segundo momento, dispuesto en el segundo párrafo, presenta la simultaneidad de acciones circenses: «los clownes en sus volantines arcoirizaban el espectáculo la música de los negros aullaba como gatos alegres sobre la luna que se goteaba en los techos arriba el trapecio un niño se dislocaba y tony cae al suelo de un salto mortal» (71). Cronológicamente son consecutivas al acto de Dora Gutrí, pero son instauradas en el relato de manera sincrónica, activando al mismo tiempo las sensaciones del (los) espectador (espectadores). A pesar de la intencional supresión de las pausas, el pasaje textual permite encontrar cuatro sujetos actorales: clownes, negros, un niño y Tony. La acumulación de estas sucesiones insiste en la carga semántica del movimiento: “volantines”, “trapecio”, “cae” y “salto mortal”. El cierre de este segundo momento presenta la imagen de otra mujer africana, desde la percepción de un narrador-sensorial: «sale la negra norah de djibuti deslumbrante vestida de verde escupiéndonos en la cara el nevado frío de sus dientes sube a un alambre ella flexible igual al sonido de un vaso de cristal en equilibrio prodigioso su sexo se derrite como un limón» (71).

Es una constante —en estos dos párrafos iniciales— la alternancia que asume el narrador (a veces como un yo, otras como un nosotros). La mirada del yo es reflexiva acerca de las sensaciones que le suceden; la postura del nosotros es meramente pasional. De aquí que se pueda acceder a la significación ulterior de “Crónica de varios planos en el circo”, a partir de la representación del narrador-protagonista. Es decir, los espectadores establecen una relación, si bien dinámica con las disposiciones actorales, todavía unidireccional: los artistas circenses impactan emocional y sensorialmente en ellos. En cambio, el narrador, también de relación dinámica, intercambia exaltaciones con los artistas. Su relación es más bien bidireccional. No deja ni un instante, el lenguaje del relato, de colmarse con efectos sensitivos: “verde”, “frío”, “sonido”, “sexo” y “limón”. Así pues, disposiciones actorales y artistas son dibujados por un lenguaje prominentemente adjetivado. Una más de las constantes vistas en el texto de Serafín del Mar.

En este segundo momento, además, salta a la vista una marca reflexiva que permitirá asumir una interpretación figurativa del espacio circo. El narrador en medio del segundo pasaje refiere: «todos los países se citan en un circo mi recuerdo un mapa» (71). La posibilidad de conformar un nuevo eje dual debe ser consecuente con el lenguaje sensorial del relato. Es decir, el boceto de un mundo/países consolidado en la figura de un circo, necesariamente tiene que poseer los rasgos esenciales de las disposiciones actorales: heterogeneidad, aceleración y erotismo. Entonces, la supresión de los signos de puntuación y la homogeneidad tipográfica en las palabras (todas en minúsculas) pretenden construir un espacio lingüístico sin barreras, en la que todas integren de igual manera la imagen figurativa del mundo/circo. La forma en la que se presenta “Crónica

de varios planos en el circo” mantiene la lógica de los contenidos, mediante un hilo conductor que es el narrador-sensorial.

En el tercer momento, de mayor extensión que los anteriores, el narrador alterna sus funciones. En una primera instancia asume la voz del nosotros. Entabla, así, un diálogo sensorial entre las disposiciones actorales y las impresiones causadas en los espectadores:

bravo negra los ogros inflaban los carrillos para hacer sonar más los trombones
 la noche se había dormido en las carnes de norah las estrellas fumaban sus
 cigarros en las lentejuelas un viento afiebrado nos aventaba el vaho de las
 fieras las pantallas de sus ojos se metían en nuestra atención sentimos labios de
 selva con el trópico que nos quemaba el corazón los pájaros en sus audiciones
 de música se burlaban del fracasado eric satie en las ramas fraternas se mecían
 enormes culebras que nos inyectaban una lluvia de emociones jaaaijaaai
 púmmm la vestal negra bailaba un shimmy mortal música alambre mujer era
 una sola cosa parecía que la mañana despertaba en su cuerpo que ya tenía olor
 a aurora de selva (71)

Este primer segmento es interesante de observar, pues presenta algunas relaciones figurativas importantes. La narración apresurada de las situaciones actorales, en este punto, es trazada mediante asociaciones entre uno y otro elemento. Ya ha quedado establecido el punto acerca de la voz de un nosotros, asumida por el narrador. Las asociaciones que se refieren son enlazadas a través del relacionante *en*. Sugieren, así, la construcción de actores y disposiciones como recipientes o contenedores de otros:

- La noche se había dormido *en* las carnes de norah
- Las estrellas fumaban sus cigarros *en* las lentejuelas
- Las pantallas de sus ojos se metían *en* nuestra atención
- Los pájaros *en* sus audiciones de música se burlaban del fracasado eric satie
- *En* las ramas fraternas se mecían enormes culebras
- La mañana despertaba *en* su cuerpo

Al mismo tiempo, la narración relaciona imágenes grotescas, que lindan en la contradicción o que crean superrealidades: estrellas que fumaban, enormes culebras que se mecían en ramas fraternas, etc. La imagen de la negra Norah, asociada con una figura vestal o virginal, trasciende la llanura del relato. De este modo, altera los efectos semánticos, construyendo a la vez realidades disímiles, heterogéneas. Las dos mujeres africanas, en “Crónica de varios planos en el circo” son centros protagónicos de las acciones, que siempre son eróticas, sensuales y sexuales, pero que de modo sucedido son delineados como amor virginal y pasión arrebatada. El espectáculo construido en el circo, entonces, se constituye a través de una variada serie de disposiciones actorales, que son ejecutadas a la usanza de una representación. Una representación caótica, como la vida misma, en la que los partícipes irradian conductas ruidosas, acaparadoras o acumulativas. El lenguaje del narrador es ante todo una representación o un intento por volcar la vida de placeres hacia la escritura. De aquí la intensidad en los vocablos, figurativos, y la recurrencia permanente al cambio, y el descubrimiento de realidades que pretenden trascender lo meramente escrito, mediante el empleo de efectos sensoriales. En síntesis, la escritura de “Crónica de varios planos en el circo” está caracterizada por el estruendo o atronamiento de irrealidades actorales, conformantes de una superrealidad circense.

Los artistas del singular circo son sujetos, pero también objetos de placer. El narrador no se prohíbe experimentar con ellos o intercambiar pensamientos, miradas y toques. Los tres párrafos del relato hasta aquí analizados tienen similares estructuras: presentación de las disposiciones actorales intensas y conclusión con la imagen del narrador-protagonista, quien se ve atraído por una de las mujeres africanas: «qué linda estaba la negra la querría llevar en mis brazos bien sabe ella los aplausos cayeron como

un paraguas y se fue exprimiendo la ciruela de su sonrisa al entusiasmo de 1000 manos que se agitaban furiosamente su cabeza pavo real zigzagueaba al cortar la cortina del camarote» (71). El (los) espectador (espectadores) sufre(n) también el cansancio de los actos. Todos ellos están en movimiento, gritando, exaltándose; en fin, agitándose al son de las imágenes sensoriales que presencian. Las figuras de movimiento son trascendentales, a su vez, para seguir con el recorrido de perpetuo dinamismo: “cayeron”, “exprimiendo”, “agitaban” y “zigzagueaba”. Ya va quedando consolidada la representación de un espacio circo semejante al espacio vida: todos los referentes empleados por la voz sensorial del narrador-protagonista escenifican olores, fragancias, miradas, ruidos, sudores, etc. Los varios planos del circo saltan al tenor de la receptividad de los partícipes, actores y espectadores, erigiendo, al mismo tiempo, la recreación de una crónica que, más precisamente, sería una crónica de sincronías. La crónica del relato de Serafín del Mar contraviene el concepto tradicional y, en cambio, sugiere la comprensión de uno mucho más consecuente con el siglo XX.

La presentación lingüística de “Crónica de varios planos en el circo” es directa, íntima y reiterativa. A través del narrador, quien también es testigo de los eventos sucedidos en el circo, van dibujándose la sucesión de hechos recientes (los verbos empleados por él insisten en un pretérito imperfecto). La subjetividad es marca distintiva de esta crónica que, a pesar de la novedad, mantiene la cronología lineal, pero desde la enunciación de disposiciones actorales desequilibradas.

Finalmente, el último momento tiene como abanderado el acto del domador Yack, quien se enfrenta contra fieras que tienen en vilo a los espectadores. Aquí también el relato recurre la proyección semántica de ciertos vocablos. Es decir, existirá una

homologación entre las disposiciones actorales y los efluvios vitales: el espectáculo circense figurativamente como una representación de la vida:

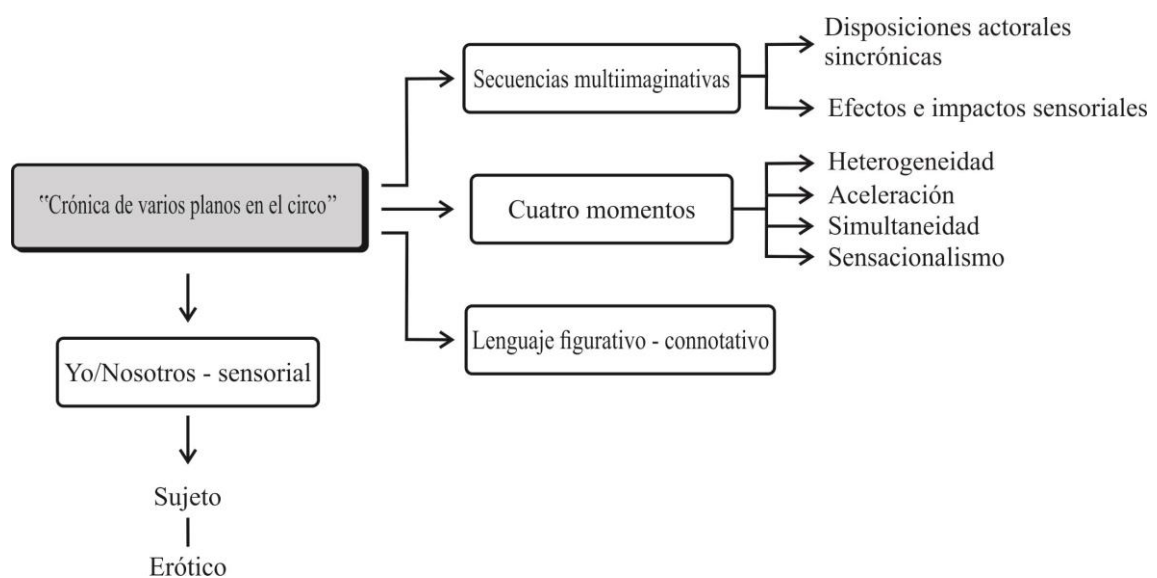
yack el domador de fieras los tonys cómo divertían sí estos circos tienen mucha de nuestra vida un acróbata en la barra por una quinta la música se desmayó los payasos con sus pantalones llenos de paisajes en sus caras la luz reía en la jaula el domador su alma era tablero de colores donde relucían sus ojos frente a los del tigre que mordía su cólera las tigresas como las mujeres frotaban sus cuerpos de terciopelo al suelo haciendo cosquillas sus garras a la sombra de yack que oscilaba igual a un péndulo tifones de inquietud humana azotaba las rejas de acero donde sudaban las horas del tiempo decapitándose la respiración de los expectantes a la una a las dos a las tres el tigre de singapur danzaba colérico tragándose las miradas de yack el público que solamente sabe ver la danza no veía cómo el tigre nos pulsaba en su desesperación (72)

En el extenso pasaje se da manifestación explícita del símil circo-vida, mediante el despliegue figurativo de imágenes proyectivas que sintetizan su receptividad en los “tifones de inquietud humana” y “las horas del tiempo”. Asimismo, en este último instante del relato el lenguaje adquiere matices de agresividad sensorial: “desmayó”, “mordía”, “cólera”, “azotaba”, “acero”, “decapitándose” y “tragándose”. Además, el narrador cambia en su conducta y por primera vez en la historia referida reniega de un actor circense: «desde aquel instante asqueé al hombre domador» (72). Las correspondencias experienciales extendidas por el domador y las fieras causan impacto profundo en el propio narrador, a través de la postura furibunda de ambos: el tigre colérico tragando la mirada de Yack.

El cierre del cuarto párrafo, coincidente con la conclusión del relato, mantiene la dialéctica de los otros, con la inserción de un narrador asumiendo su propia voz, la de un yo. Pero que en esta secuencia concilia un horizonte mayor, pues refiere el fin del relato con el de la función, en el espacio de la calle, fuera así de la circunscripción circense: «esperé en la puerta esperé no sé a quién estaba emocionado como prendido en

la niñez salió norah del brazo de yack clavándome una mirada donde se colgó ella creí que iba a dar la vuelta pero se besaron en la calle con un sonido de platillos que paralizó el tráfico en la esquina un polizonte miraba la luna pasó corriendo un niño y se llevó en los ojos» (72). La exhibición de un beso que paraliza la ciudad con un estrépito es captada por la conciencia del narrador-protagonista, quien —como se dijo en líneas anteriores— es un sujeto metarreflexivo: no recibe unidireccionalmente las sensaciones provocadas por las disposiciones actorales, sino que cuestiona las mismas, a través de su ideario sensual.

De esta manera, “Crónica de varios planos en el circo” es un relato que quiebra las condiciones castizas de la narración. Desde fórmulas sencillas, como la supresión de los signos de puntuación, hasta la recreación de imágenes heterogéneas, que tienen como eje a un narrador personal, pero a su vez colectivo. También es manifestación modélica de un lenguaje altamente metafórico y asociativo, que semantiza ideas o nociones vinculadas a las sensaciones humanas. Pertenece al horizonte narrativo de la vanguardia por la síntesis de acciones perturbadas y sincrónicas.



4.5. “El hombre cubista”⁴⁶ (1927) de Alberto Hidalgo

El relato de Hidalgo es una manifestación vanguardista que ingresa en el horizonte cubista, pues está provisto de tópicos y procedimientos propios de este. Asume un rol paradigmático en la vanguardia peruana, ya que integra casi de inmediato el circuito internacional motivado por el movimiento cubista europeo. Así pues, no solo tópicos y procedimientos son identificables en “El hombre cubista”, sino también alegatos de inspiración extratextual: Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire. Estos participan ficcionalmente en el texto para crear (más adelante el término será explicado en toda su carga semántica) a un ser denominado como el hombre cubista, producto de las relaciones entre 65 y 37.

La historia referida despliega una realidad, a partir del romance entre ambos individuos o seres (65 y 37), que tienen la capacidad de descomponer y recomponer sus miembros. Asimismo, la realidad identificada en el relato está fuertemente cargada por principios geométricos: espacios, movimientos, trazos, etc. Es decir, las relaciones asumidas por los protagonistas de la historia están inscritas en planos multidimensionales, en los que por ejemplo los besos pueden caerse (de modo literal) de la boca. Cada uno de los integrantes de esta realidad cubista/geométrica está inscrito en el texto mediante un narrador que asume en varias ocasiones tonos lúdicos y sarcásticos. Y otras en las que desarrolla/crea una realidad alejada de la perspectiva tradicional, mediante un tono grave. Es decir, esta otra faceta del narrador insiste en construir realidades multiplánicas, donde las ciencias adquieren un estatuto de incompreensión: la

⁴⁶ Dado a conocer en *Los sapos y otras personas*. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca, 1927. Para el estudio se empleará la versión propuesta en la antología de Jorge Kishimoto (1993).

realidad geométrica de “El hombre cubista” podrá ser entendida solo a partir sus propios términos:

En la penumbra absurda del café, los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano. El acontecimiento quedó estereotipado en la cuadratura del círculo. Para no ser menos, el traje rosa de 37 enganchó un pliegue de su matiz en el ojal boquiabierto de la solapa de 65. Él tenía la nariz en ángulo recto, una nariz excepcional, los cabellos nocturnos, la corbata a rayas y la voz partida en cinco pedazos. La 37 era toda de seda evidentemente, pero sus ademanes denotaban una mezcla de algodón *souple*, que acariciaba con una suavidad falsificada de mercería alemana, en la que, sin embargo, estaba claramente impresa la inevitable *made in England*. (81)

Desde las líneas iniciales el relato instala las características del espacio físico o referencial en que se suscitarán los acontecimientos. La apertura del texto revela algunas tareas fundamentales del narrador: describir la realidad (más bien, superrealidad) y alternar con el lector implícito. La primera de ellas recurre a la constante adjetivación de los seres o situaciones que van poblando aquella superrealidad. Para esto se vale de asociaciones figurativas o sensaciones sinestésicas (por ejemplo, una “voz partida en cinco pedazos”). La segunda tarea es afirmada sobre la base del empleo verbal, pero también sobre las disposiciones acumulativas en contradicción (situaciones inverosímiles para un entendimiento cartesiano). Lo que permitiría, así, que el narratorio active sus sentidos para comprender y dar sentido a esos efectos en aparente contradicción.

La introducción espacial/temática de este primer segmento está incorporada a un momento mayor. Todas las acciones constituyentes del primer momento son previas a la consumación final, entre 65 y 37: el nacimiento del hombre cubista. Es decir, el trazo temporal, desde el encuentro en el café hasta la llegada a la alcoba, está circunscrito al primer momento. Esto además es claro, ya que la propia disposición del relato así lo

reconoce. “El hombre cubista” explícitamente está segmentado en cinco momentos numerados. Interesa, en este instante, solo el primero. El primer gran momento establece los condicionamientos de lectura, provee al lector implícito de herramientas para la comprensión, construye una superrealidad cubista. Insiste, a su vez, en la carga representativa de los seres protagonistas de la historia. 37 no existe como un ser corpóreamente orgánico, sino como una atracción sexual, a partir del producto de sus labios: sus besos: «De cuando en cuando a la 37 se le caían los besos de la boca, de modo que para ahorrarle manchas al vestido, los recibía en la mano, de donde al fin y al cabo se le volaban. A pesar de eso, uno que otro conseguía aprisionar guardándolo en su portamonedas para pagar la consumación» (81). De este modo, también el narrador comienza a dar indicios temáticos y formas expresivas de naturaleza sensual/sexual del relato. Luego, se verá que el despliegue geométrico de la superrealidad instalada en el relato de Hidalgo es por sí mismo erótico, atractivo y pasional para ambos seres. Los movimientos físicos de los suspiros, besos, alientos, miradas o gestos encantan a 65 y 37.

El lenguaje matemático intercambia pasajes con el metafórico, sintetizados en tonos lúdicos. Lo lúdico entendido por la recreación de situaciones no equiparables con la realidad convencional, por lo tanto, que sugieren el dinamismo sensorial del lector implícito. Lo matemático y lo metafórico amalgaman sus fundamentos para emprender el camino de la imaginación: el firmamento ficcional de “El hombre cubista” es visionario, fantástico y novedoso. La instalación de referentes extratextuales, como los productos de la modernidad (de inicios del siglo XX), intercambian posiciones con asociaciones matemáticas y metafóricas del lenguaje aquí descubierto: «Las luces empezaron a dormirse. Un mozo, empero su frac colorado y su bigotes Guillermo II,

trazó en los espejos un inquietud y se dio un golpe de sueño en la frente. Los parroquianos comprendieron la invitación y uno a uno dejaron grabada en el umbral de la puerta la ecuación de sus pasos» (81).

Hay que notar la sucesión de imágenes desveladas en el pasaje citado: “luces”, “frac”, “bigotes”, “Guillermo II” y “espejos”. Se emplea el término imágenes para sustentar la refracción que ellas pueden otorgar: la utilización de un tiempo textual equiparable al extratextual. El tiempo del relato no es pasatista: se afirma en el presente (las primeras décadas del siglo XX) para sugerir utópicamente una realidad futurista. Por ello es que el horizonte abarcador del narrador es de envergadura robusta, pues está asumiendo el rol de un artista (un dios creador) que consume actos lingüísticos para dar a luz una superrealidad. La realidad ficcional de “El hombre cubista” aspira, no solo a subvertir los modos de la física tradicional, sino a trascenderlos. La posición innovadora (el narrador, el lenguaje y el tono) es condicionante imprescindible para tal aspiración.

La fundamentación de una superrealidad adquiere anchura gracias a los detalles mostrados por el narrador. Todo el conjunto de situaciones conforma una orquestación de mayor complejidad. La labor descriptiva del narrador sobre los hechos que van experimentando los protagonistas de la historia, 65 y 37, reúne sensaciones y objetos, entremezclándolos para obtener efectos de sinestesia: “La ciudad estaba enteramente desnuda. Sobre la soledad de la calle colgaban los balcones como unos senos incitantes. Todas las torres estaban paradas. La luna espolvoreaba su talco sobre las ancas de piedra de las casas, mientras los focos eléctricos perfumaban de amarillo la ingenuidad del instante” (81-82). Edificios, calles, objetos de la ciudad se perfilan mediante caracterizaciones personificadas. De este modo, la secuencia lógica del narrador va uniendo cabos para cimentar una superrealidad multidimensional, en la que cada

elemento conforme parte de algún eje plánico. De aquí que cada uno de ellos posea vivacidad o agilidad.

La ubicuidad de una aureola futurista, o de realidad extraordinaria, colma no solo objetos de existencia física, sino sensaciones y nociones temporales. Entonces, la aseveración de una superrealidad de varias dimensiones debería ser precisada, ya que se está llevando un paso más adelante el espacio trazado en “El hombre cubista”. Aquí, la relación entre espacio y tiempo dilata los presupuestos euclídeos o de la teoría de la relatividad. Lo que aparece, por lo tanto, es un espacio de profundidad cuadridimensional, en el que el tiempo es factor relevante para la constitución misma de la superrealidad. Los objetos y seres, pobladores de realidades multidimensionales, tienen la capacidad de atravesar el tiempo. Sucede de esta manera a cada instante en el relato que se está estudiando. La posibilidad de argüir que “El hombre cubista” integra el conjunto de aquellas ficciones interesadas por la ciencia ficción o de carácter fantástico no es para nada disparatada:

[...] De súbito cayeron de otro campanario, rodando por el suelo con bullicio de bolas de marfil, veinticuatro horas más.

37:

—¿?

65 se opuso a que hablara:

— 16 y 24: 40. ¡Son las cuarenta de la noche! ¡Hora única! ¡Hora que nadie en el mundo, sino nosotros, podrá vivir!

Y en esa hora impar de la vida, 37, llevando un beso en brazos, y 65, acribillado de erecciones, apresuraron los pasos hacia la alcoba. (82)

El ser autoconsciente de los enamorados los hace distinguirse de los otros individuos, esencialmente distintos de ellos. Las situaciones transcurridas hasta ese instante —como ya se mencionó— presentan los protocolos de lectura. El lector implícito de aquí en adelante solo puede esperar coherencia argumentativa en los hechos que se van

refiriendo. Ninguna recreación posterior deberá escapar a los presupuestos multiplánicos y multidimensionales de esta superrealidad. Entonces, el segundo momento del relato inscribe espacialmente a los enamorados en la alcoba, regazo del instante amatorio. Se mostrará en estas circunstancias una nueva eventualidad multiplánica:

El ascensor estaba paralizado. ¿Surmenage? ¡Quién sabe! Lo cierto es que había que llegar hasta el piso treinta y dos. Midiendo con el centímetro de su inteligencia la fatiga que la subida iba a causarle, 37 se ocasionó profundo suspiro. Los suspiros suben al cielo, se elevan, son los antecesores del ascensor. 65 comprendió la magnitud del caso. Rápido cual un pensamiento, dio un salto formidable hacia arriba y se asió del suspiro. Ese siguió su marcha majestuosamente, y el pasajero se descolgó a la altura de su piso. (82)

Las particularidades de las acciones referidas ya han sido indagadas. Por lo tanto hay que insistir, además, en que las condiciones procedimentales del narrador siguen haciendo uso de nociones espaciales. En el pasaje mostrado son notorios los desplazamientos verticales: “sube”, “elevan” y “ascensor”. Estos permutan o transgreden los razonamientos convencionales para obtener secuencias narrativas en las que los actores tienen la capacidad de trasladarse de un lugar a otro, por medios inconcebibles: «— ¡La haré subir por mi voz! Y decretó un alarido que descoyuntándose las piernas al chocar contra las paredes, llegó hasta la planta baja, de guisa que 37 pudo subir, transponiendo una por una, con marcial lentitud, todas las gradas del grito» (82). El aparato ascensor, hallándose estropeado, no fue impedimento para el traslado de los enamorados hacia su alcoba. Ellos pudieron ascender treinta y dos pisos por factura propia: mediante suspiros y voces. Estos impactaban, como constructos de existencia corpórea, contra paredes y gradas. La representación de

elementos de la naturaleza heterogénea que conviven en un mismo espacio tiene cabida únicamente a través de la realización de una superrealidad.

El lenguaje privilegiado en el relato de Hidalgo es exteriorista. Abundan en él descripciones, trazos y explicaciones. Casi no se sugiere manifestación de la personalidad de los seres 65 y 37. Ambos deberían comprenderse, entonces, como objetos maquinizados, en los que incluso el placer sexual está regulado por otros parámetros. «Aunque ninguno de ellos era vulgar, ambos eran completamente snobs» (81), de clara intención irónica, es una de las pocas referencias directas que realiza el narrador sobre los protagonistas. La privacidad del acto sexual o los momentos previos a este son enunciados a través de figuras luminarias, con dirección al instante del clímax, es decir, la procreación del hombre cubista:

65 miraba con creciente delicia el desvestimiento de la amiga. La habitación estaba semioscura, y 37 se cimbró hacia adelante para desabotonarse los zapatos. Al hacerlo, por encima de la camisa de seda blanca, emergieron las lámparas de los senos, y fue su luz tan fuerte que todo quedó claro como bajo una iluminación artificial. El pudor brincó hacia el conmutador eléctrico y le dio vuelta. La oscuridad abrió la boca. (82)

Una sugerente propuesta semántica en torno a la revelación del cuerpo de 37, mediante imágenes figurativas de luminosidad, es que ambos seres son sexualmente virginales. Experimentarán por primera vez el instante de placer corporal. De aquí que los miembros de excitación vayan revelándose como descubrimientos vestales o castos. La consumación del acto sexual traería probables consecuencias: un hijo, que a ojos de ambos seres sería una grosería. Ellos ya se habían reconocido como pobladores de una superrealidad, distinguibles de manera clara de la gente ordinaria. Entonces, siguiendo una lógica propia, ambos debían realizar el acto para dar a luz algo extraordinario, fuera de lo común.

No transcurrió más de media hora, cuando de pronto en la cabeza de 65 aterrizó una idea. Se la vio llegar batiendo las alas y agitando un pañuelo de trecho en trecho, como haciendo seña para que le reservasen un sitio en el hangar.

¡Fabricar un hombre cubista! He ahí una idea. ¿Pero qué es el cubismo? 65 había oído hablar de él y el aun sus ojos habían inaugurado una exposición de los ases de la escuela, mas no alcanzó nunca a comprenderlo. El cubismo es un vaso de cerveza mezclado con un metro de casimir y una docena de botones; es un papel secante bebiéndose las miradas de las ventanas; es una pared hermafrodita; es la torpeza de los inteligentes envuelta en el portasenos de una muchacha bonita; es 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0. (83)

La corporeización de entes abstractos también es un recurso activo en el relato estudiado. Las imágenes denotativas o figurativas subvierten las caracterizaciones primarias de la realidad: pensamientos que aterrizan y cabezas como explanadas de aterrizaje. La idea llegada a 65 es recibida con entusiasmo por ambos. De manera inmediata, surge la especificación de lo que entienden por cubismo, porque el referente es empleado claramente. Su objetivo máximo, de placer sexual, deberá ser la procreación (o fabricación) de un sujeto cubista. Son cuatro las especificaciones acerca del cubismo. Todas ellas empeñan en imaginar el movimiento como un conjunto de contradicciones o incoherencias asociativas: de situaciones hiperrealistas. El tono del narrador en estas circunstancias vuelve a matizarse a través de una ironía agresiva. Aunque, a su vez, es una exaltación productiva en la subversión de realidades, tomadas ellas como un conjunto inarmónico.

Signo primordial del carácter novedoso de “El hombre cubista” es la idea de “cubizar” los organismos de 65 y 37. Lo que hasta entonces se había revelado es la “cubización” del relato en conjunto: lenguaje, tono, personajes, etc. Entonces, se hace extensible e intenso una estrategia discursiva que ya había sido empleada desde líneas pretéritas. La descripción que realiza 65 sobre el cubismo es fácilmente aplicable al

propio relato. Entonces, es posible hablar de personajes cubistas y un relato cubista. El narrador es un sujeto creador de una superrealidad, ocupada por seres multidimensionales, con capacidades de recomponer/descomponer sus miembros:

Muy sencillo. Encargaremos a París un libro de Guillermo Apollinaire y un cuadro de Pablo Picasso. Es lógico suponer que las obras de tan insignes acróbatas de la inteligencia contendrán el substratum, la semilla del cubismo. Ningún cuerpo es tan soluble como la obra de arte. Nosotros conseguiremos disolver aquellas, introduciremos ambas soluciones en dos agujas hipodérmicas y nos las inyectaremos en el antebrazo. Tú, por ejemplo, te aplicarás la inyección de Apollinaire; yo, la de Picasso. El efecto será estupendo. El cuadro-suero ascenderá suavemente por la más ancha vena de mi hombro, cual por un funicular; trepará por mi cuello; me hará cosquillas en la frente y ¡paf! se situará en el cerebro, en donde realizará el milagro de “cubizar” todo mi organismo. Igual ocurrirá contigo. (83)

La aplicación del elixir cubista se dará mediante procedimientos de índole correspondiente a los modos multidimensionales: la sustanciación. Se había comentado, en líneas iniciales de reflexión, que las presencias ficcionales de Picasso y Apollinaire, de existencia extratextual y expresiones máximas del cubismo artístico, participarían en la consolidación de “El hombre cubista”. En el segundo momento del relato (en total, compuesto de cinco), se encuentran exposiciones vertidas por los propios protagonistas de la historia. Si bien el narrador es quien asume el lenguaje intérprete (la narración utiliza la tercera persona), recurre en ocasiones al diálogo o declaraciones de 65 y 37. Ya en este momento es claro que está dejando hablar a los individuos. Estos no se autocatalogan (aunque sí reconocen su autenticidad) como seres maquinizados. Más bien apuntalan a afiliarse en su condición de seres humanos:

—No. Conmigo no podrá ocurrir lo mismo, porque yo pienso darme la vacuna en la pierna. El muslo de una mujer es la más antigua categoría cubista. Todo muslo de mujer presupone descomposiciones de luz. Le rendiré, pues, el homenaje que merece, inyectándome en él la solución Apollinaire. Además, de allí el camino al cerebro es más corto. Pues has de saber que el sexo de la mujer es la sucursal de su inteligencia. La mujer es un ser bicerebral; por eso es

perfecta. La mujer es una tabla de logaritmos; es el ojo del espacio; es pañuelo para los que lloran; es la puerta que da acceso al infinito; es un árbol de carne colgado en el aire por los cabellos; es un amanecer; es la quilla del mundo sumergida en el cielo; es Dios; es el Diablo; soy yo. (83-84)

Por primera vez, 37 revela su propia naturaleza corporal. El empleo de abundantes símiles continúa la línea transgresora de la hiperrealidad. La equiparación femenil se utiliza por intermedio de un lenguaje geométrico/espacial: “bicerebral”, “logaritmos”, “espacio” e “infinito”. A su vez, empleando referentes de fuerte carga semántica, y en estimulante contradicción (“Dios” y “Diablo”). Asimismo, es posible notar el contraste de ironía (sugerido en líneas anteriores al describir el cubismo) y admiración. 37, al igual que 65, elogian las figuras de sus insignes dadores de vida: Picasso y Apollinaire. La desembocadura figurativa de todos estos elementos aterriza en la 37.

Los últimos tres momentos del relato tienen una extensión menor que los primeros. Es más el último está compuesto solo de una oración, dirigida al lector implícito: «Los capítulos que no siguen quedan reservados para colaboración del lector» (85). Proveen una intencionalidad/intención de dinamismo, en el que el lector participe del sentido global del relato. Sugiere, de este modo, el carácter abierto de la obra artística: el relato hiperrealista. Instantes previos, el tercer momento refería acciones no de los protagonistas. En cambio, instalaba el radio espacial en París y tenía como motivación cumplir con el pedido, desde Buenos Aires, de 65: obtener las obras de los artistas cubistas mencionados (*Calligrammes* y *Jeune fille au bras levé*):

Los agentes, en París, en cuanto recibieron la orden y los francos, deliberaron largamente sobre la mejor manera de satisfacer los anhelos del cliente, si bien no emplearon para su copiosa discusión más de cuatro minutos. A tal efecto se adaptaron a las bocas un dispositivo, inventado en el acto, que les permitió pronunciar cuarenta y seis millones de vocablos por segundo. Es evidente que las palabras son pequeñas cuartillas de voz. Van saliendo de la garganta, de idéntico modo que las hojas de papel de bajo de la pluma nerviosa del escritor

en trance de producción. Son independientes una de otra. No las liga ninguna costura ni un ningún broche. Mas a razón de 45 millones por segundo, las palabras de los agentes irrumpieron pegadas, en una sola pieza, exactamente como una bobina de palabras. Lástima que no tuvieron en cuenta los tímpanos, y eso dio origen a que ellos mismos no oyeran sus propias peroratas. No obstante, obraron de acuerdo. (84)

La deliberación de los agentes también es una acción representada de modo excepcional. El relato trasciende los mecanismos de expresión. Acumula, comprimiendo, una infinidad de vocablos que explotan en milésimas de instantes para adquirir un significado unitario. Y a pesar de la incompreensión sonora y verbal, ambos agentes coinciden en haber intercambiado comunicación. Llegan a un acuerdo por intermedio de un aparato que ha sido creado en la misma coyuntura. La edificación imaginativa de párrafo subraya el interés sobre las palabras: recursos de comunicación, pero que en la naturaleza superrealista de “El hombre cubista” adquieren un estatuto diferente, de mayor carga comunicativa. La aparente incomunicación de 45 millones de palabras por segundo descubre una (alter)comunicación. Así pues, este tercer momento del relato presenta el intercambio (alter)comunicativo de seres tan originales como 65 y 37. La acción transcurre en espacios distintos: París, centro modélico del cubismo.

Acertadamente, el nacimiento del hombre cubista tiene cabida en el penúltimo momento de la historia. La consumación del acto sexual y el inicio vital del hijo son preferencias narrativas aquí. Sus miembros sexuales, tras la inyección de las sustancias cubistas (de las obras pedidas a París), se extravían. Ellos (los miembros) se localizarán en zonas inconcebibles. El narrador inicia la atracción de ambos seres volcando una energía descriptiva del acto sexual, aparentemente semejante al de los humanos. Sin embargo, cae en cuenta, el lector referido, que la realidad desplegada continúa afirmando su posición multidimensional y fragmentaria. Los seres que habitan la

superrealidad cubista tienen caracteres desdoblados, son capaces de intercambiar sus miembros a través de tiempos y espacios diversos:

Acto continuo de aplicarse las inyecciones Apollinaire y Picasso, 37 y 65, ebrios de amor hasta la médula, se abrazaron con los deseos y se besaron con la piel. Saltaron sobre el lecho, mas al ir a juntarse constataron la ausencia de sus sexos. Pávidos de decepción y por ver de encontrarlos, con el látigo de sus miradas se hicieron sangrar los cuerpos, llegan ella a atarse una sonrisa al cuello, con ansias de ahorcarse.

Él estaba ahí para impedirlo:

— Sufrimos los primeros efectos del procedimiento. Nuestros órganos genitales deben haberse extraviado solamente. Busquémoslos.

Ella se lo halló en la puerta falsa del estómago y él en la punta de un cabello. (84-85)

Si la inspección sumerge la profundidad analítica a los diálogos entablados por los enamorados a lo largo de la historia, será posible evidenciar cómo en ellos se detecta que 65 posee una naturaleza conductual de mayor seguridad: conoce someramente los experimentos a los cuales se están sometiendo. En cambio, 37 todavía duda, teme o resiste su entrega al cubismo. La sumatoria de matices en el lenguaje detectado en el relato debe agregar, además, uno agresivo, nulamente decoroso, cuando se describe la frustración suicida de la mujer al no hallar su sexo.

La vocación creadora del narrador, homologada con la actividad de un Dios creador, es autoreferida en el relato, a través de una sucinta reflexión filosófica sobre la existencia. El nacimiento/creación del niño cubista es simultáneo a la recuperación de los miembros sexuales. Él aparece en escena es un abrir y cerrar de ojos. De surgimiento impredecible e instantáneo. Las consideraciones realizadas por el narrador se sumergen en dar cabida a tales sucesos. Explicarlos de algún modo, significa entender la magnitud del acto creador:

[...] Todo existe desde antes de existir. Hay una incubación no perceptible de la realidad, pero no por eso menos real que su apariencia. El efecto es anterior a la causa, pues la causa solo es un pretexto del efecto para justificarse. La causa es una de las tantas funciones del efecto, o sea el efecto del propio efecto. Así el mundo es obra de sí mismo, de modo que Dios es solo una manifestación de su conciencia. (85)

Las acciones finales entregan al lector implícito la aparición de un individuo que nace crecido. La descripción que se realiza de él debe ser tomada como la exposición académica de un cuadro o manifestación cubista. Los detalles expresivos de cómo es el hombre cubista son asimilaciones asociativas de efectos heterogéneos: colores, vestimentas, físico, etc. Además de un aire de academicismo en la sucesión descriptiva, pues habría que agregar también que se halla la manifestación expresiva del narrador como un individuo subjetivado: «Quiero expresar que era una maravilla de luminosidad, de totalidad espacial, de volumen integral» (85). El brote efusivo del narrador es consecuente con la detallada exposición de la figura del hombre cubista:

Le pusieron de nombre I. I estaba ya crecido de dos metros y quince centímetros. Vestía traje verde con forros de aire. La cara, al óleo, había que mirarla por pedazos. Gris, blanco, más blanco, rojo, violeta. En el pecho tenía una escalera por la que subiendo se llegaba a los pies. Su frente parecía hecha de doce cuadrados superpuestos, mejor dicho, metidos uno en otro a pesar de ser todos de iguales dimensiones. De los ojos le salían ríos. Lo más significativo era su transparencia: estando de frente se le veía de todos lados, incluso del de atrás. Si se le hubiese fotografiado, se habría podido meter la mano entre el fondo y la figura, palpando la espalda del retrato... (85)

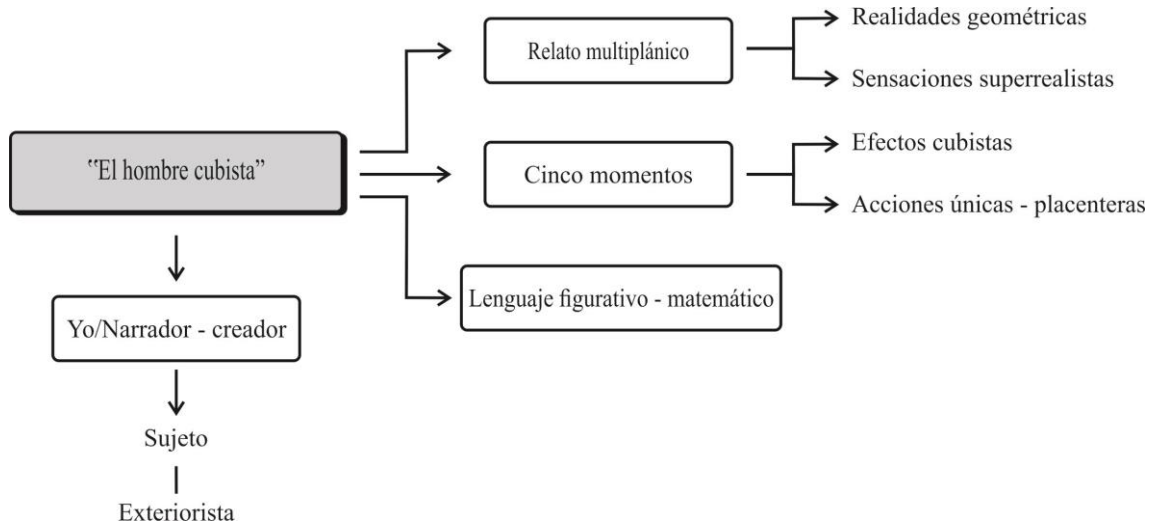
Aquellas sucesiones, oscilantes entre lo descriptivo (labor principal del narrador) y lo metafórico, adquieren tonos diversos, matizados por las situaciones expresadas. Las situaciones geométricas, imaginadas como se va describiendo, pueden verse motivadas por un lenguaje grotesco/sensorial. Las líneas finales insisten en la sujeción de los instantes fisiológicos del hombre cubista, quien sacia sus deseos junto a sus padres. Y a la vez, reconociendo que el acto sexual, deseado maravillosamente por sus padres, ha

sido concebido en un santiamén cubista, que implica, de la misma manera, la fugacidad de su presencia:

Pidió alimentos. 65 y 37 se apresuraron a obsequiarle un ladrillo. Lo saló con cemento y lo engulló de un bocado. Como postre saboreó un pedazo de madera, y su café fue una taza de luz eléctrica.

Se acercó a 65, y despidiéndose, le dio el miembro viril, que su padre lo apretó efusivamente con la diestra. ¡Grande y cordial saludo ese! A su madre la tendió sobre una mesa, y le besó, le lamió, le succionó diez minutos el sexo, con sus labios triangulares, uno de “cadmio claro” y el otro de “siena quemada”. Salió a la calle, se puso de sombrero la casa de la esquina y emprendió la marcha a grandes pasos. No se le vio más. (85)

Tomado en conjunto “El hombre cubista” en ningún instante pierde su lógica onírica y de superrealidad, a partir de un lenguaje modificable y por ello mismo pertinente para cada acción o situación modelada en la historia. La bifurcación de los seres y elementos que componen la realidad multidimensional del relato conforman necesariamente la orquestación heterogénea mayor. La aseveración que afirma la afiliación del relato de Hidalgo al horizonte cubista se sostiene en su habilidad discursiva, pues esta argumenta que los mecanismos y motivos de inspiración calzan de manera acertada en los moldes del cubismo artístico. La innovación de “El hombre cubista” es fundamental en la narrativa peruana, ya que experimenta con la escritura (la literatura) para construir una realidad no meramente textual, sino erigir un micromundo ficcional, provisto de leyes o entendimientos únicos de esa superrealidad.



4.6. “Escribiendo una película”⁴⁷ (1927) de Ángela Ramos

Desde un inicio la narración de Ángela Ramos muestra un lenguaje ligero y muy acelerado. La perspectiva de las situaciones desdobladas, a partir de la mirada del yo femenino, es una alegre conversación que tiene con el narratario del relato. Las dos secciones presentes en “Escribiendo una película” tienen marcadas diferencias. La primera acentúa su tono con gradaciones de charla: la mujer cuenta al narratario su gran entusiasmo al recibir una carta de Nueva York. En cambio, la segunda sección es un muestrario argumental, que carece de la personalidad del narrador: la película es sintetizada con un lenguaje indirecto. De esta manera, articula la narradora dos facetas que fundamentan las condicionantes necesarias para el anclaje del título: “Escribiendo una película”. Ahora bien, la carga semántica del término “película” trasluce sus efectos sobre el propio lenguaje del relato: dinamismo, sucesión de acciones y liberación sensitiva. Lo que observamos es ante todo una narración motivada por tópicos fílmicos de novedad. La película, que tiene como directora a la narradora, presenta como protagonistas a Ben Turpin y Chaplin en una historia de comicidad y alta ironía: «Hace poco más o menos 90 días, que recibí de Nueva York un cable concebido así: “Ángela: Escríbete apresuradamente argumento película cómica Estudios Chaplin. Tema libre. Ganancia asegurada. Saludos. Velarde Begmann”» (89).

El espacio newyorquino, sustento económico, catalogado de modo prestigioso emocionaría a la narradora-directora. Ella, de nombre Ángela, recibe las condiciones necesarias, que además son referidas en una carta bien resumida. El mensaje referido apuntalaría a la maquinización del ser humano como sujeto productor/creativo, regulado

⁴⁷ Presentado en *Variedades*, Lima, 29 de octubre de 1927. Para el estudio se empleará la transcripción aparecida en la antología de Jorge Kishimoto (1993).

por tiempos e intereses frugales. De aquí la imperante actitud de escribir apresuradamente y recalcar los réditos económicos que tiene la elaboración de un guion. Si se fija la atención, existe la posibilidad de percatarse acerca del enamoramiento que sucede en Ángela, a través de algunas imágenes traslucidas en el mensaje: “Estudios Chaplin” y “Ganancia asegurada”. Entonces, el encanto por el mundo del cine va acompañado por los intereses que él pueda darle. La insistencia posterior de la narración por el reconocimiento público y el lucro, permite que la narración ironice la labor escritural del periodista: «¡No vale la pena escribir para los diarios y revistas de Lima, cuando se tiene la certeza de que toda la vida de una escritora no le produce 500 dólares!» (90).

Más adelante, se advierte que el lenguaje adquiere un sesgo descriptivo mediante imágenes somáticas. El cuerpo de Ángela se ve modificado en consonancia con el ofrecimiento de escribir una película. Ella como narradora informa la implicancia emocional que trae consigo recibir una noticia de tal magnitud, que cambiaría evidentemente su vida:

Dada la perspicacia de los que esto lean supongo que adivinarán el estado de ánimo que me acompañó todo ese día. Tuve, además, una manifestación cutánea —especie de urticaria— que no me dejó ser muy educada en tres días y un zumbido de oídos tan terrible que se tradujo en delirio de persecución: creía que un vendedor de maní me perseguía con su carretilla sin cesar. (89)

La soltura expresiva de las líneas mostradas revela una ligereza en la actitud de la narradora, a quien en aquellos instantes parece no importar mucho la recepción de sus palabras. Puede sonreír de lo que le sucede, a través de un lenguaje irónico que tiene como médula a ella misma. La perturbación figurativa de Ángela permite que el narratorio, mostrado en plural, equipare su imagen a la de un ente/objeto maquinal:

«Cuando los nervios volvieron a su sitio —maravilla de los tres bromuros combinados y las duchas— mi entusiasmo recogió los tornillos que se me habían desprendido y comencé a escribir el tema libre propuesto» (89). Esta aseveración, además, se cimenta sobre la base de que la protagonista de la historia aparentemente es una persona con poco arraigo familiar. Prevalece en ella un interés por conseguir el reconocimiento público que recibir alguna muestra de afecto (tal vez porque este siempre se halla presente). Entonces, las consecuencias de desvarío somático traslucidos en Ángela son manifestaciones de un entusiasmo aferrado en el acto de escribir una película para los Estudios Chaplin, con buena renta económica: «Y es que es muy distinto recibir un telegrama de una tía de Trujillo mandándonos alfajores y besos que recibir la visita de un mensajero de All America Cables y con noticia tan inquietante» (89).

Todas las acciones de este primer momento (en el que el yo directora cuenta la emoción al recibir el éxito) empeñan sus energías en consolidar la idea del predominio económico. Está claro que ella como escritora tiene capacidades bastante apreciadas. El argumento de la película demostrará el talento que posee para la creación de una historia atractiva. Sin embargo, en la concreción de la película carece de todo empeño artístico: la mujer, creadora de la historia, no participa en ninguna instancia de la producción en sí misma (grabaciones, actuaciones, etc.). El descubrimiento del mundo fílmico revela en ella la experiencia del prestigio:

Ayer he vuelto a recibir otro nuevo cable que copio, loca de alegría:
 “Ángela: Éxito aplastante. Chaplin, Ben Turpin protagonistas. Giro Banco Perú Londres. Recuerdos felicitaciones. Héctor”
 Lo primero que hice —y para esto no se necesitó ser perspicaz— fue ir al Perú y Londres por lo mío. No soy tan vulgar para molestar a nadie describiendo mi entusiasmo en Melchormalo. Únicamente puedo decir que hice dos huecos con los ojos al cheque en que se estampaba esta cantidad.
 \$500 (QUINIENTOS DÓLARES)

y que al ir de una ventanilla a la otra recogiendo firmas vi que las cifras bailaban un “charles” y se transformaban sucesivamente así: \$ 5,000 – \$ 50,000 – \$ 500,000 – \$ 5,000.000. (89-90)

No existe un ataque directo contra el quehacer escritural propiamente. En cambio, parece sugerirse una defensa hacia él. Lo que, al fin y al cabo, la narradora está representando son las desventajas de la escritura tradicional frente al mundo del cine, que además tiene respuestas económicas y de reconocimiento. La hilaridad narrativa, entonces, pretende conjugar dos situaciones que en opinión propia de la protagonista deberían ir de la mano: la literatura y el cine. Entonces, Ángela es una mujer que descubre una realidad plagada de aventuras, caminos sin explorar y relaciones de notoriedad:

“Velarde Bergmann⁴⁸: Agradecidísima querido viejo. Mándame detalles, recortes. Espera carta. Saludos”.

Y como no soy amante de que nadie me administre, como no espero a que la gloria venga por sus pies, me adelanto a la visita de los repórteres para dar a conocer al público cómo escribí mi joya; pero sí advierto a mis amigos que si desaparezo de la ciudad “en busca de mejores horizontes”, no busquen en los diarios mi despedida junto a las defunciones, sino que impartan su órdenes a New York o Los Ángeles, en donde es seguro que me he de establecer... (90)

La apertura del segundo momento se da de manera inmediata a la efusión emocional de Ángela, mujer que autodenomina a su argumento “joya”. Ella se sabe poseedora del talento creativo y no duda en hacerlo conocer al público. Dialoga con el narratario, siempre con tono lúdico, acerca del largo camino que le espera. Desde sus ojos uno plagado de solo éxitos. El argumento de su historia titulada “La historia de dos sordos o los misterios de New York” tiene siete rollos. En todos, se mantiene la agilidad en el contar y la amabilidad del lenguaje. Una aventura ingeniosa, cómica, de final feliz, con situaciones y personajes absurdos. El rédito está solventado en tales procedimientos.

⁴⁸ Hay que mencionar que en este pasaje se hace una clara alusión al escritor Héctor Velarde (1898-1989)

Aquí desaparece de plano, la presencia de un narrador. El argumento es revelado mediante procedimientos casi maquinales: lo que se lee es solo el argumento de una película. La grandilocuencia es otro rasgo distintivo de este segundo momento:

Jack Lewis (Ben Turpin) y Tom Armstrong (Chaplin) —lisiados de la vida— proponen poner término a su existencia de tormento y juntan su inteligencia y su energía hasta devenir dos seres felices. Y así un día, ante el asombro de sus vecinos, estos guñapos humanos, estos parias de las grandes ciudades, regresan con los rostros alegres y el corazón bailando de alegría. ¿Cómo llegaron a vencer su desgracia? ¿Qué sorpresa les deparó la vida? Estas y otras cosas más las podrá Ud. saber siguiendo con atención este superfilm que hoy le ofrecen como un alto exponente del arte mudo, los Estudios Chaplin Pictures Corporation. (90)

La historia contrasta inicio y final. En un principio se dibuja a personajes fracasados, sin ningún sentido en la vida. Lo cómico se halla en el desenlace de ellos: acaban la aventura felizmente enamorados. Un argumento en donde las acciones transcurren con presteza y celeridad ingeniosa. El mérito radica precisamente en ambos factores. El papel de Ángela en la película es la de ser guionista, ella no involucra su participación en la producción/dirección de la muestra fílmica. Da luces de su capacidad como escritora, pues precisamente su labor ha sido esa. Cuando descubre las posibilidades del mundo fílmico, aprovecha la competencia de su chispa. A cada instante también hay un claro llamado al narratario/público de lo que se va ofreciendo. El lanzamiento publicitario del filme irradia energías y entusiasmo sin ninguna restricción. Pero muestra, al mismo tiempo, su naturaleza cómica.

Los dos primeros rollos de la película sitúan a los protagonistas (Jack y Tom). La mayor dificultad de ambos es no oír. Deciden conjuntamente comprar un aparato que les revele el mundo que les rodea (acontecimiento muy semejante al descubrimiento de Ángela sobre el mundo del cine): «2° rollo: Jack y Tom entablan una charla en letras de

mano y convienen, para distraerse un poco, comprar con las mutuas economías un aparato auditivo con dos fonos que usarán a fono por oreja» (90). Los dos siguientes rollos recrean la alegría de los amigos. Tienen la capacidad de reconocer la imbecilidad del mundo que los rodea. Por primera vez, sus vidas adquieren plenitud rítmica: «4° rollo: Ahora se les ve de brazo por todas partes. Además de la invalidez, les une la vincha del aparato auditivo y las gentes los llaman los “hermanos siameses” porque nunca se despegan. Tienen el aparato auditivo muy desarrollado y en una semana de llevar la vincha puesta y de oír al prójimo, han batido el récord de 50 reyertas» (91).

El quinto rollo introduce la figura de una mujer, quien quebraría el equilibrio de la relación de los amigos. La mujer, Bessie, irrumpe en la vida de Tom y hace que este abandone a su amigo, llevándose consigo el aparato, dador de sentido vital. Existe un muestrario discursivo en el que destaca la sensualidad en el tratamiento de Bessie. La historia acentúa la atracción de su figura y sus labios:

5° rollo: Verano pleno en New York 40° a la sombra. Las 5 de la madrugada de un día más caluroso que los otros. Tom comprende que si “para lo que hay que ver basta con un ojo”, para lo que hay que oír es muy poco un fono. Y se escapa del cuarto de Jack, mientras este duerme, llevándose el aparato. Tom se ha enamorado de una *girl* dulce, fresca y colorida como una ensalada de frutas. Se llama Bessie. No hay un solo hombre sobre la tierra que se pueda resistir a una mujer que se llama Bessie. La boca de Bessie es un pequeño corazón rojo sostenido en graciosa pirueta entre el vómer y el pícaro mentón. La boca de Bessie es demasiada tentación para un hombre sordo de nacimiento y que afronte la canícula niuyorquina... (91)

Las construcciones metafóricas, aunque no muy abundantes en “Escribiendo una película”, también se encuentran presentes. Bessie es dibujada como una mujer colorida, llena de vitalidad y juventud: “ensalada de frutas”. Menuda, tentadora y pícara son algunas de las adjetivaciones a las que se recurre para esbozar su imagen. Asimismo, la expresividad amorosa de Tom es representada figurativamente de modo

luminario y sonoro, con sentimientos que albergan una nobleza de entrega: «Tom se pone “dentro de foco”, enciende los dos “carbones” de los mutuos entusiasmos, cambia de “cuadro”, convierte la casita de Bessi en “caseta” de su amor...» (91).

“La historia de dos sordos o los misterios de New York” es amigable para el narratario/público, a pesar de conocer solo el argumento. Puede imaginarse la volcadura artística en la representación muda de la historia. Precisamente destaca el medio expresivo de la película: la trama argumental de una manifestación del cine mudo cómico. El conflicto nacido de Bessie será inmediatamente solucionado. No hay acción tensa en la historia. Es más, la lucha cruenta que se menciona, entre el bando que apoya a Tom y el que da su favor a Jack, también es sugerida en tonos de divertimento, con la finalidad máxima de la hilaridad:

6º rollo: Jack tiene un perro que se llama “Ray” (rayo) y lo pone sobre la pista de Tom. Pronto “Ray” descubre el paradero amoroso del fugitivo, quien esconde los fonos. Se forman dos bandos de 25,000 personas cada una a favor de Tom y de Jack y se traban cruentas luchas, 50 *policemen* con 100 pistolas (1 pistola por mano) dominan la situación. El juez del lugar hace conducir a su despacho a los dos sordos, les coloca el auditivo y les obliga al careo. Los dos son dueños del ingenioso aparato y como no se puede dividir sin que pierda sus cualidades auditivas, decide sujetarlos por una fuerte cadena que les une desde los pescuezos hasta los tobillos y así los devuelve al populoso barrio entre la algazara de los vecinos. (91)

El dictamen de resolución propuesto por el juez concluye unirlos por siempre, aunque de manera forzosa. Ellos ya han conocido el mundo, ahora igualmente infortunados, deciden concluir con sus vidas. Tal decisión conjuga de manera tragicómica con el desenlace de la historia, pues dos mujeres (ambas enamoradas de los amigos) ingresan en los precisos instantes del suicidio. Es decir, la infeliz desgracia amorosa no acaba (como no puede ser en una comedia) en desdicha. La solución cae de modo ágil, casi inesperado, absurda para los ojos del narratario. Pero precisamente en el

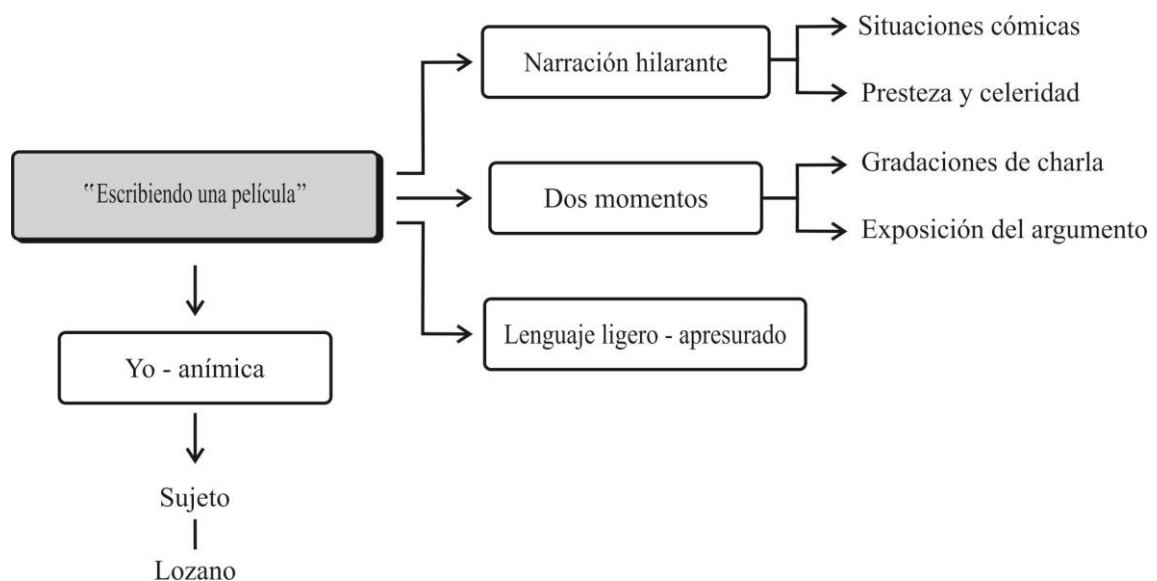
carácter ilógico del final se encuentra el atractivo ingenioso de “La historia de dos sordos o los misterios de New York”. La congruencia imaginativa que se ha visto recorrer a lo largo del relato empalma el final de la película con la venturosa vida futura de Ángela, su autora. Ella irradia algarabía, de igual forma que el barrio de Tom y Jack. Los saltos entre situación y situación reflejan el convencimiento pleno de que se hallan en audiencia con historias de una irrealidad (o realidad ilusoria):

7º y último rollo: Jack y Tom son igualmente desgraciados: una semana de oído les ha bastado para escuchar el sordo rumor de la vida y la maldad del hombre. Después de darse la mano, como en el ring, deciden morir ahorcados: cada uno tirará en sentido contrario y la cadena que les une les unirá en la muerte. Una, dos, tres... comienzan a ponerse rojos y sacar las lenguas. De pronto, golpes imprevistos y furiosos a la puerta. Tom, que por estar enamorado, está más cerca de la vida, se decide abrir. ¡Es Bessie que llega acompañada de su amiga y vecina Dorothy, quien ama locamente a Jack y se le declara! ¡Y los cuatro, cantando alegremente el Typewrary, invaden la casa del pastor más cercano! (91-92)

El final de la historia es consecuente con el lenguaje observado en “Escribiendo una película”. No hay alternativa que sugiera el quiebre de tal presupuesto: el suicidio de los amigos, los golpes furiosos sobre la puerta y la declaración del amor de Dorothy. Cada una de esas acciones confronta relaciones absurdas. El pasaje final del relato de Ramos instaura una vez más la voz de la narradora Ángela, quien confiesa su alboroto emocional: «Aquí podría poner “Metro Goldwyn Corporation”, pero es la primera vez que escribo una película y por eso se comprenderá el alborozo con que escribo al final» (92).

“Escribiendo una película” muestra, luego, la narración de una joven sobre su entusiasmo al ingresar a la escritura de guiones, pero también es la narración argumental de ese mismo guion. La caracterización de la protagonista pasa por reconocerla como una narradora anímica, pues en ella se dan cabida efluvios de exaltación y emoción

frente a la novísima experiencia fílmica, el éxito económico y el reconocimiento público. Ángela es ante todo un ser de grandes ánimos: narradora anímica, en consecuencia. Entonces, la composición dual del relato de Ramos es renovadora, pues propone un diálogo entre dos medios de expresión artística. La primera parte de su relato revela una crítica compasiva contra la literatura, ya que esta no se valora lo suficiente (ni de modo económico, pero tampoco en prestigio). Por ello es que se insiste en afirmar las ventajas/fortunas de la experiencia cinematográfica, a pesar de las limitaciones que tiene la protagonista. La segunda parte, por el contrario, deja de lado la voz narradora para sumergirse en el argumento de la comedia. Sin embargo, a pesar de las notorias diferencias, en ambas secciones la ligereza del lenguaje, el dinamismo en las acciones, el llamado constante a la intervención receptiva del narratario y la sucesión de situaciones absurdas, son preservadas como rasgo esencial del relato de Ángela Ramos.



4.7. “Magistral demostración de salud pública”⁴⁹ (1928-1930) de César Vallejo

El relato de César Vallejo refiere la anécdota de un individuo imposibilitado de narrar lo que le sucedió en una noche, cuando se hallaba en el hotel Negresco. El protagonista se siente frustrado ante la incapacidad expresiva del lenguaje cotidiano o común para iniciar su narración. Al notar que las palabras carecen de efecto para su propósito, intenta expresarse mediante recursos plásticos y musicales. Busca varias alternativas, formas experimentales y mecanismos aleatorios para reproducir los recuerdos de la noche en el hotel Negresco de Niza. Nada, sin embargo. No encuentra solución a su frustración. Finalmente, y luego de varios intentos fallidos, reúne un conjunto de términos provenientes de distintas lenguas (lituano, ruso, alemán, polaco, inglés, francés, italiano y rumano). Propone un vocabulario en ese mismo orden y sostiene que todo el conjunto políglota, conformado de manera contingente y sin ningún vínculo lógico entre sus elementos, es capaz de expresar, aunque solo cercanamente, sus recuerdos.

El inicio de “Magistral demostración de salud pública” establece la presencia de un yo que está dirigiéndose a un lector implícito. Comenta, pues, la dificultad que tiene para reproducir un acontecimiento que le ocurrió: «Recuerdo muy bien cuánto pasó en el hotel Negresco de Niza. Pero por raro que parezca, hacer el relato de lo acontecido allí, me es absolutamente imposible» (153). El yo, además, se fuerza y desea con todas sus energías contar su historia. Es un sujeto que maneja de modo adecuado el lenguaje, particularmente el literario. Por esto mismo reconoce la incapacidad de la literatura para

⁴⁹ Recopilado en *Contra el secreto profesional* (1973). Para el estudio se empleará la versión mostrada en la antología de Jorge Kishimoto (1993). Mirko Lauer (2012) es uno de los poquísimos estudiosos que se acerca con mirada crítica a este relato. Su propuesta académica tiene interés por la renovación idiomática propuesta en “Magistral demostración de salud pública”.

reproducir el hecho, extrañamente único: «Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos» (153). Notamos, así, la faceta metaliteraria del relato de Vallejo: cuestiona las facultades de la literatura como vehículo de reproducción de la realidad. Está claro que el protagonista desea reproducir un evento de una realidad paradigmáticamente única. La experiencia del yo no puede adecuarse mediante formas tradicionales, pues tiene un carácter irreproducible: «Sin duda, existen cosas que no se ha dicho ni se dirá nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpressivas e inexpressables» (153). Por eso mismo, el agobiado pesar del yo es comprensible, aunque necesariamente debe ser aplacado.

El yo es un narrador de dos tareas entrecruzadas: narrar su imposibilidad y narrar el relato del Negresco. Para el cumplimiento de sus dos objetivos, reflexiona, cuestiona e insiste acerca de la facultad del lenguaje. De esta manera, va creándose una expectativa de doble direccionalidad en el lector implícito de “Magistral demostración de salud pública”. La primera dirección es la narración de la imposibilidad. Es decir, lo que el yo dice sobre su incapacidad inicial y la búsqueda de herramientas para conseguir el objetivo de referir la historia del hotel Negresco. La segunda dirección es la narración de la anécdota propiamente. Es, pues, la que se construye, a partir de las fórmulas que solucionan la inicial incapacidad del yo: el vocabulario políglota.

Es interesante notar que el narrador desea solucionar su frustración por el medio racional. Busca mecanismos bien pensados y ciertamente sofisticados, aunque poco a poco va llegando a la conclusión, evidentemente también racional, de que hay sucesos imposibles de ser contados, por su propia naturaleza compleja: «Existen cosas cuya expresión reside en todas las demás cosas, en el universo entero, y ellas están indicadas

a tal punto por las otras, que se han quedado mudas por sí mismas» (153). De este modo, el yo intensifica su desilusión, pero mantiene aún su carácter firme por conseguir alguna solución. La línea que transita el comportamiento del yo es ascendente. Es decir, llega al punto culminante cuando oye una posible respuesta para su mal. Tras insistir en la búsqueda razonable de su imposibilidad choca con la realidad:

He trazado, arrogando mi sentimiento, algunos dibujos, a la fuerza y revólver en mano. He golpeado una piedra protegiéndome de mástiles. He pulsado una cuerda, poniéndome en la hipótesis de poder traducir lo del Negresco, sino por medio de palabras, al menos, por medios plásticos o musicales en mitos de inducción. Mi impotencia no ha sido entonces menos angustiosa. (153)

Además, el reconocimiento de la solución para su problema proviene de manera no esperada. No es construida por el yo mediante fórmulas racionales, sino por una situación más bien azarosa: «Un instante, en el son de mis pasos me pareció percibir algo que evocaba la ya lejana noche del Hotel Negresco» (153). Este instante brevísimo, único e inconsciente sacude al yo. Aquí se observa, por primera vez, el par racionalidad-irracionalidad, que estaría del mismo modo asociado a las dos tareas narrativas, detectadas en líneas anteriores. La narración de la imposibilidad fluye conscientemente y con intenciones definidas del yo. En cambio, el inicio de la narración de la anécdota del hotel Negresco irrumpe por un fluir inconsciente, azaroso e inesperado por ese mismo yo. El narrador coloca en bandeja los mecanismos racionales e irracionales para obtener alguna respuesta. Concluye que la razón no podrá conducir a la concreción de su relato: «Cuando he pretendido someter ese fluido de mis pasos a un preconcebido plan de expresión, el ruido perdía toda sugestión alusiva al fugitivo tema de memoria» (153).

La tensión entre los elementos del par opuesto racionalidad-irracionalidad sigue el recorrido temporal de lo que va intentando el yo para recrear su historia del Negresco. Como el instante de “los pasos” fue bastante breve y llegó a él de modo aleatorio, vuelve a sus fórmulas lógicas. Sigue, pues, experimentando con el lenguaje, aunque nunca obtiene resolución: «Salí con botas del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito» (153). Una vez más llega a él una probable respuesta a su imposibilidad, nuevamente por medios fortuitos: «Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en ese idioma, hablado por varias bocas simultáneamente, una cierta posibilidad expresiva de mi caso» (153). Así, como en el caso de “los pasos”, en que el interés del yo estaba centrado en el sonido de ese breve instante, aquí lo que importa al yo es la simultaneidad de voces que florece en un momento determinado e imprevisto por él mismo. La recepción del yo de los dos eventos tiene una naturaleza esperanzadora, pues produce cierta oportunidad para aplacar su malestar o angustia por referir lo sucedido en la noche del Negresco.

Sin embargo, a su vez, surge en él una segunda complicación: los eventos (“los pasos” y “las voces simultáneas”), de naturaleza aleatoria, no pueden ser reproducidos racionalmente por él, sino solo recibidos en instantes repentinos. Entonces, ¿cómo llegar a evocar su recuerdo, a partir de momentos inesperados?:

Diré, así mismo, que las palabras “devenir”, “nuance”, “cauchemar” y “coucher” me atraían, aunque solamente cuando formaban frases y no cada una por separado. ¿Cómo manifestarme por medio de estas cuatro palabras inmensas y en movimiento, extrayendo de ellas su contagio elocutivo, sin sacarlas de las frases en que estaban girando como brazos? Además, las otras voces con las que iban enlazadas, algo debían tener de simpatía semántica hacia mis ideas y emociones del Negresco, puesto que su compañía comunicaba valor a los cuatro vocablos que he señalado. (153-154)

Es preciso insistir en los significados de los términos franceses recogidos por el yo, pero como se evidenciará más adelante lo significativo en este listado se da por tres criterios. El primero, el efecto sonoro que causan las palabras al emitirse: un todo disociado. El segundo, la orquestación en que se encuentran ellas: no pueden tener relevancia por separado, sino solo en conjunto. Y tercero, su naturaleza fragmentaria: ellas por sí solas provocan imágenes que pueden evocar los estados de ánimo del yo en aquella noche del hotel Negresco. Estos tres criterios insisten, entonces, en las sensaciones que provocan en el yo, y su importancia significativa se halla en que manifiestan solo destellos temáticos de la noche del Negresco. De aquí que el producto final: el vocabulario políglota, sea fragmentario, heterogéneo y originado por azar.

La naturaleza del vocabulario políglota, surgido en instantes finales del relato, da luces acerca de la experiencia única en aquella noche de Niza. No es una historia o anécdota con inicio, medio y final. No habrá en ella acciones del yo que refieran aventuras vividas por él mismo. Es, por el contrario, instantánea, de existencia pasajera e irrepetible. No cuenta, sino que manifiesta emociones y estados particulares del yo. La inicial incapacidad por referir ese recuerdo se comprende porque lo que el yo buscaba reproducir era su subjetividad, tarea imposible de alcanzar desde moldes racionales/lingüísticos. Así pues, las dos tareas narrativas (la imposibilidad y su recuerdo) proyectaban la subjetividad del protagonista. El recorrido en el comportamiento del yo —ya se dijo— inicia en intentos racionales fallidos y concluye satisfactoriamente con posibilidades azarosas. Claro está que siendo el carácter del recuerdo constituido por emociones, pasiones y sentimientos, las alternativas objetivas y lógicas hayan sido inútiles en la tarea.

La convicción de dar solución a su frustración mediante el vocabulario políglota cobrará vigor con la última manifestación fortuita que le sucede al yo: «Las palabras inglesas “red”, “staircase”, “kiss”, se destacaban del último párrafo del libro de Wells y me daban la impresión de significar, no ya las ideas del autor, sino ciertos lugares, colores, hechos incoherentes, relativos a mi recuerdo de Niza» (154). De este modo, el protagonista evidencia que la única manera posible de referir su recuerdo del Negresco será mediante procedimientos irracionales e incomprensibles para los demás:

¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos? Diversas circunstancias, el tiempo y los viajes me fueron afirmando en esta creencia. En el idioma turco no hallé ninguna palabra para el caso, no obstante haberlo buscado mucho. ¡Qué estoy diciendo! Las voces que iban ofreciéndoseme en cada una de las lenguas, no venían a mi reclamo y según mi voluntad. Ellas venían a llamarme espontáneamente, por sí mismas, asediándome en forma obsesionante, de la misma manera que lo habían hecho ya las voces francesas e inglesas, que he citado. (154)

Como bien es notado, el momento culminante de la inicial frustración del yo llega con la solución de un lenguaje multilingüe. Aunque el modo en que se pretende referir lo ocurrido en el Negresco, no sea tradicional ni mucho menos racional. La fragmentación del vocabulario final insistirá en el muestrario de emociones acaecidas al yo. Palabras como “kiss” (beso), “coucher” (acostarse), “angolo” (ángulo), y todas las que componen el glosario último, tienen sentido solo en él, pues son chispazos de sensaciones. Aquellos chispazos sensitivos adquieren relevancia cuando son tomados como un todo luminoso que otorgue vida al recuerdo.

- Instante aleatorio número uno: el son de los pasos del yo.
- Instante aleatorio número dos: el idioma hablado por varias voces simultáneas.
- Instante aleatorio número tres: la palabra francesa “coucher”, la mujer inglesa Whinefre y la lectura del libro *Meanwhile* de Wells.

La creencia convencida de que el modo más cercano se dará mediante la realización de un muestrario lingüístico adquiere fortaleza tras la consecución de los tres instantes mencionados. El yo reconoce que el tiempo y sus experiencias han sido efectivos en la concreción de su tarea. Además, afirma que ella ha podido darse gracias al recibimiento involuntario de los instantes: la noche del Negresco será reproducida debido a la espontaneidad en la conformación del listado políglota.

Se había dicho que el narrador de “Magistral demostración de salud pública” estaba encargado de dos tareas: hacer saber la imposibilidad de referir la noche del Negresco y relatar esa historia del Negresco. Está claro que la articulación de ambas tareas se sucede de manera cronológica en el relato. Se inicia con un yo frustrado, buscando mecanismos para contar lo ocurrido en Niza. Y se finaliza con ese mismo yo relatando, aunque extraña e irracionalmente, su experiencia:

Aquí tenéis el vocabulario que logré formar con vocablos de diversos idiomas. El orden inmigrante en que están colocados los idiomas y las palabras de cada idioma, es el cronológico de su advenimiento a mi espíritu. Cuando se me reveló la última palabra del rumano “noap” que se presentó simultáneamente con el artículo, tuve la impresión de haber dicho, al fin, lo que quería decir hacía mucho tiempo: lo ocurrido en el Hotel Negresco. (154)

Al parecer el narrador cae en un error al mencionar que las palabras colocadas en el vocabulario políglota respetan el orden cronológico en que han llegado a él. Tal afirmación manifiesta su equivocación, pues si se fija la atención en el diálogo sostenido por él y un amigo francés sobre la mujer inglesa Whinefre, se debe reconocer que llegaron a él primero las palabras francesas y luego las inglesas. Orden inverso es el que podemos leer en el vocabulario final: «Del inglés: red – staircase – kisse – and – familier – life – officer – mother – broadcasting – shoulder – formerly – two – any –

photographer – at – rise / Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher» (155). Parece que el único modo de explicar este supuesto error interno del relato se debe al descuido en la conclusión del mismo (ocurre de manera similar en varios textos de *Contra el secreto profesional*). No es relevante para la significación global ni para la afiliación de “Magistral demostración de salud pública” al horizonte vanguardista.

Finalmente, el narrador cierra ambas tareas con dos consideraciones finales acerca de su vocabulario políglota. La primera ya ha sido referida en lo que va de la interpretación, pues insiste en la dependencia mutua de los términos para otorgar sentido pleno al listado final. Pero, además, «En segunda confianza, el poder de expresión de este vocabulario reside especialmente, en el hecho de estar formado en sus tres cuartas partes sobre raíces arias y el resto sobre raíces semitas» (155). Hay que atender a los vocablos utilizados por el yo: “poder de expresión”. Quiere decir que la tensión entre ambos espacios culturales, étnicos y sociales, arios y semitas, provoca que el vocabulario posea un despliegue universal: es la colisión de dos esferas históricamente enfrentadas. La interpretación tentativa frente a este muestrario lingüístico necesariamente tiene que recurrir a la explicación mediante el anclaje del título “Magistral demostración de salud pública”.

Cuatro son los términos que interesan para consolidar una lectura cohesionada: “magistral”, “demostración”, “salud” y “pública”. El tono del yo se mantuvo tenso a lo largo del relato por las grandes dificultades que le sucedieron para contar la anécdota del Negresco. Esta tensión fue explicada debido a la naturaleza instantánea, pasajera, emotiva y pasional de ese recuerdo. En resumidas cuentas, lo que pretendía hacer saber el narrador era un estado subjetivo de un momento personal y particular. La

“caprichosa jerga políglota” mostrada por él reúne vocablos provenientes de espacios también en conflicto. La coherencia entre el tono, las dificultades y el vocabulario final es concedida por aquella misma dualidad conflictiva, entre pueblos arios y pueblos semitas. Una lectura de tendencia proyectiva tendría que entender el título del relato como una síntesis de bienestar global. Los cuatro términos resaltados significan armonizar y conciliar los ahogos universales, mediante la concreción de un vocabulario políglota, culturalmente extendido:

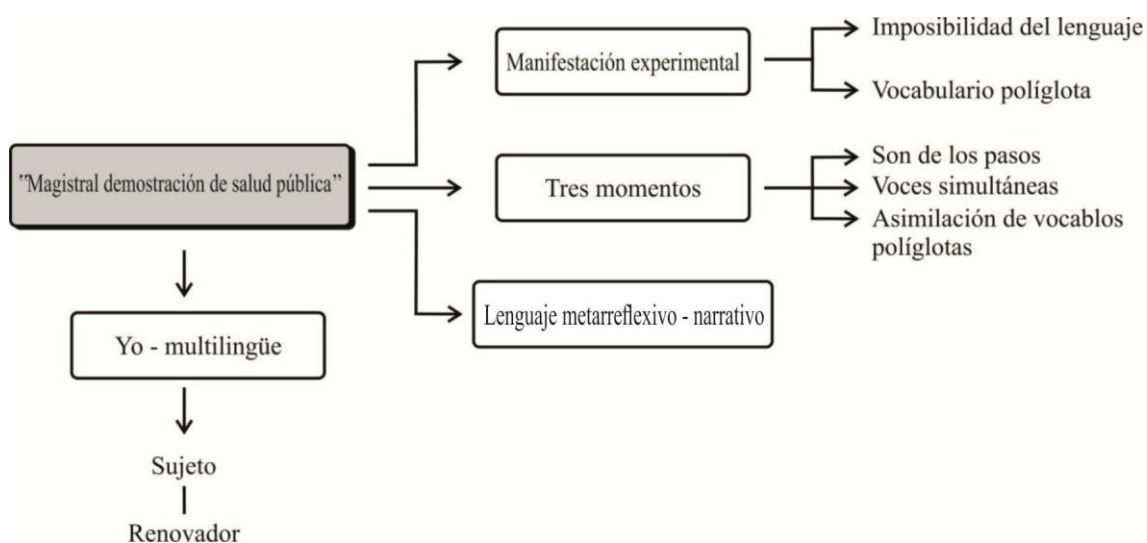
- Magistral: ejemplar o extraordinaria forma de resolución.
- Demostración: manifestación de la resolución.
- Salud: bienestar, lozanía y cadencia.
- Pública: general, masiva y colectiva.

Los sentidos significativos de las cuatro palabras relevantes del título deben ser tomados también como un todo, pues adquieren cuerpo cuando se hallan juntas, plenamente adheridas. El relato de Vallejo es una expresión vanguardista que pretende revolucionar desde la idea misma del lenguaje. Todo el conjunto de “Magistral demostración de salud pública” es generador de un quiebre sustancial con el quehacer literario, entendido este en el sentido tradicional. El despliegue que realiza el yo multilingüe para conciliar sus dos labores: narrar su imposibilidad y narrar su experiencia del Negresco, es clara muestra de renovación en formas literarias. Profiere, a través de la creatividad del lenguaje, un atentado contra la gramática para alcanzar la liberación.

Los pasajes metaliterarios en los que el yo multilingüe cuestiona las capacidades del lenguaje, y más precisamente el literario, recorren los linderos de un ataque contra la institución arte. Aunque no deja de lado una posible lectura con lentes sociales: las

alusiones conflictivas entre pueblos semitas y arios. Por esto mismo, el relato de Vallejo se erige como universal, pues congrega vocablos, en consecuencia, referentes culturales, de horizontes diversos. Asimismo, pretende adquirir un carácter cosmopolita, desde el inaugural hecho que se sitúa en Francia, foco históricamente cultural, hasta el conclusivo glosario políglota.

La situación referida, que es concretada con la aparición del vocabulario (muestra ejemplar de un producto de vanguardia), se caracteriza por ser plenamente subjetiva. Los iniciales fracasos del yo son comprensibles por la nula utilidad de procedimientos objetivos con el fin de ingresar a terrenos oníricos o pasionales. A lo largo de “Magistral demostración de salud pública” es posible evidenciar mecanismos azarosos o aleatorios en la conformación de un listado políglota. Por ello es que la dicotomía racionalidad-irracionalidad es constituyente del yo multilingüe. El recorrido emocional del yo se representa en las secuencias narrativas que demuestran los intentos racionales e irracionales. Así pues, existe también el desarrollo experiencial del yo, íntimamente unido al desarrollo de las dos narraciones integrantes del texto vallejjano.



4.8. Propuesta comparatista: confluencias y desviaciones

Luego de haber realizado acercamientos sobre cada ficción en particular, el estudio concluirá mostrando un cuadro que sintetiza los planteamientos expuestos. Se había mencionado ya que la naturaleza de este estudio era eminentemente comparatista. Entonces, la propuesta final pretende reunir a las siete ficciones, caracterizarlas con un lenguaje en común y sugerir marcas representativas y comparativas entre cada una de ellas. Se ha elegido para ello los procedimientos formales y motivos temáticos de mayor relevancia: narración, lenguaje, narrador y acciones.

El tipo de narración se sustenta, de modo claro, en las otras condiciones. La denominación resalta el carácter sobresaliente de cada ficción. Claro está que entre ellas existen convergencias, que serán explicadas a continuación. El lenguaje es manifestación distintiva del relato, pues modula las tonalidades e intencionalidades de las ficciones elegidas. Los narradores, en primera persona o tercera persona, se distinguen por la actitud que muestran frente a las acciones que van narrando.

TÍTULOS	NARRACIÓN	LENGUAJE	NARRADOR	ACCIONES
El hombre que no tenía espaldas	Fragmentada	Metafórico	Transgresor	Lúdicas/Irracionales/ Heterogéneas
Círculos violetas	Angustiada	Desgarrado	Perturbado	Reflexivas/Recriminatorias/ Factuales
El ómnibus 44	Onírica	Acelerado	Ensoñador	Placenteras/Delirantes/ Vertiginosas
Crónica de varios planos en el circo	Multiimaginativa	Figurativo	Sensorial	Heterogéneas/Simultáneas/ Eróticas
El hombre cubista	Multiplánica	Geométrico	Exteriorista	Cubistas/Placenteras/ Matemáticas
Escribiendo una película	Hilarante	Ligero	Anímico	Cómicas/Fílmicas/ Absurdas
Magistral demostración de salud pública	Experimental	Metarreflexivo	Multilingüe	Idiomáticas/Irracionales/ Subjetivas

Las siete ficciones propuestas tienen como elemento protagónico a personajes que diluyen su propio estatuto. Son tres los relatos narrados en tercera persona: “El hombre que no tenía espaldas”, “Círculos violeta” y “El hombre cubista”. Los otros cinco despliegan las acciones a partir del yo. Se debe resaltar esto ya que los narradores de los relatos seleccionados son constructores de realidades, o como se ha decidido llamarlas reiterativamente superrealidades, únicas, singulares y transgresoras, que se edifican desde el yo o la tercera persona. Los narradores de la selección evidencian la artificiosidad en sus productos (marca simbólica de las vanguardias), provocan un impacto directo y activo en el lector implícito. Todos los textos de alguna manera están inscritos en el tiempo de la modernidad peruana, con referentes extratextuales de existencia textual.

El brevísimo relato de Oquendo de Amat exalta una realidad disgregada, provista de secuencias o imágenes figurativas. La línea que apertura “El hombre que no tenía espaldas” se ha resuelto llamarla fragmentada. De todos los relatos es en este donde las asociaciones son más imbricadas, mucho más connotativas y alegóricas. Es un intenso muestrario de una superrealidad lúdica. Equiparable a él, surge la recreación multiplánica de “El hombre cubista”. El relato de Hidalgo y Oquendo presentan algunas semejanzas importantes. En primera instancia, la hiperbolización de la figura del narrador como creador de realidades. Y en segundo lugar, la presentación de acciones que buscan y logran quebrar los presupuestos racionales de sus lectores implícitos. Ambos son narrados en tercera persona, lo que permite una focalización distante de lo que se va contando. Sin embargo, por un lado el relato de Oquendo alberga una voz de matices lúdicos, irónicos y metafóricos. Por otro lado, la narración de Hidalgo aloja una voz cuadrículada, geométrica y de figuración cubista. Se decidirá

nombrar a esta línea multiplánica, por la variabilidad de los planos de acción. Ambos alojan a narradores renovadores en su quehacer. Sin embargo, la intensidad narrativa del narrador oquendiano transgrede de modo beligerante el lenguaje mismo: la opacidad es un rasgo distintivo de “El hombre que no tenía espaldas”. Es, sin duda, el relato, además audenominado cuento, más complejo de leer, pues la anécdota casi está borrada de la historia referida, debido a su naturaleza fraccionada. La acentuación descriptiva (función de ente creador) del narrador hidalguiano, en cambio, permite aseverar que se encuentra la exterioridad de un micromundo cubista, plagado de efectos geométricos y sensaciones de placer multiplánico.

El relato de Hidalgo es muy cercano a “Crónica de varios planos en el circo” en la recreación sensitiva heterogénea. Tanto el relato de Hidalgo como el de Serafín del Mar recrean realidades múltiples, integradas en toda una orquestación. La diferencia, sin embargo, es contundente. La narración de Del Mar articula una voz altamente sensorial, de simultaneidades, en la que no existe un único punto de focalización: la propia voz narrativa se despliega en varias voces. Su relato es un todo inestable, amalgamado al trote de efectos sensoriales. De aquí que se haya dispuesto nombrar a este relato multiimaginativo, debido a las alteraciones contrastivas de las secuencias actorales. “El hombre cubista”, por el contrario, sí presenta una contundente focalización narrativa. La voz del ente creador está fijada y sostenida en una propia lógica: no aboga por un caos de inestabilidad, sino por la sustentación de una alterlógica, prefigurada en normas dimensionales.

El protagonista del relato de Del Mar es ante todo sensitivo, de placeres e instintos carnales, coincidente con la propuesta protagónica de “El ómnibus 44”. Aquí el protagonista es un ser ensoñador y erótico, motivado por dos mujeres (que en el caso de

“Crónica de varios planos en el circo” eran dos africanas). El despliegue de la historia es igual de acelerado en ambos casos. Los dos narradores son sujetos creadores de hiperrealidades: el primero de una caótica placentera y el segundo de una ensoñación placentera. Precisamente por las declaraciones alusivas a la naturaleza febril se ha determinado nombrar onírico al texto de Mario Chabes.

La constitución psicológica del protagonista de “El ómnibus 44” es exasperada, irascible y sofocada. Así lo es, la protagonista del breve relato de Magda Portal, aunque con consecuencias distintas. El protagonista del texto de Chabes asume su ensoñación como marcha placentera, su excitación se da a partir del intercambio carnal. En cambio, la naturaleza enfermiza de la joven mujer de “Círculos violeta” erige la angustia o desesperación como ultimidad en el relato. Esta narración es una introspección desgraciada, de final trágico, de alusiones recriminatorias, en la que no se busca el placer. La fogosidad del sujeto de “El ómnibus 44” es vitalidad, vivacidad: él juega con su ensoñación. Todo lo contrario sucede con la protagonista de la narración de Portal: ella muere por su pesadilla febril. Se ha establecido nombrar a esta narración angustiada, porque el tono de todos los acontecimientos está colmado de distintos grados de exasperación.

La coincidencia entre “El hombre que no tenía espaldas” y “Escribiendo una película” se da solo a partir de un eje formal: el ludismo verbal. Las desviaciones entre uno y otro son muchas. La realidad del relato de Ángela Ramos es anecdótica, de ambientación amable y final feliz. Su propuesta renovadora se cimenta sobre la base de algunos méritos puntuales: la propuesta dialógica entre el narrador y el narratario (es uno de los textos que refleja esta cualidad de modo explícito), la representación del tema fílmico y el tono lúdico e irónico, fresco y lozano de su historia. La realidad del

cuento de Oquendo es contraria: prominentemente metafórica, de representación fragmentada y si bien sugiere la presencia de un narratario, no dialoga frontalmente con este, pues lo confunde o aturde con la representación de una hiperrealidad irracional. A nivel temático “Círculos violeta” y “Escribiendo una película” son totalmente lejanos, de realidades disímiles. El relato de Ramos es el único jocoso, gracioso y de divertimento: una narración hilarante. En cambio, la propuesta narrativa de Portal es desgraciada, reflexiva y de pesadez.

El nivel experimental del lenguaje que se detalla en “Magistral demostración” es único. Ningún otro relato de la selección sostiene la metarreflexión del lenguaje. La narración experimental de Vallejo es *sui generis* en este repertorio. El relato vallejiano insiste en las imposibilidades lingüísticas para recrear realidades subjetivas e interiores, subvierte sus conjeturas, concluye en un muestrario políglota y simultáneo. Aquí las especulaciones sobre el lenguaje son explícitas. En los otros relatos, si bien no existe la explicité, se halla la renovación idiomática o las exasperaciones procedimentales/temáticas de las realidades: “El hombre que no tenía espaldas”, lenguaje fragmentado/metafórico; “El ómnibus 44”, lenguaje onírico/acelerado; “Crónica de varios planos en el circo”, lenguaje multiimaginativo/figurativo y “El hombre cubista”, lenguaje multiplánico/geométrico. Cada uno de los matices en el tratamiento del lenguaje ha sido detallado en la explicación particular de cada ficción y sintetizado en esta propuesta comparatista, líneas atrás. El basamento de la certeza se ampara sobre la caracterización temática de cada relato, que evidencia su particularidad a través de la propuesta formal del lenguaje empleado.

Las menciones tipológicas de cada uno de los relatos elegidos se deben a la asimilación gradual que han tenido ellos de ciertas cualidades del lenguaje. Todos, y en

esto no hay duda, son renovadores, a partir de la utilización particular de mecanismos procedimentales que se concretizan en motivos o temas novedosos en la narrativa peruana de la década de 1920. Las cuatro secciones del cuadro comparatista integran un íntegro cuerpo de interpretación, pues son las modalidades que han permitido proponer el diálogo entre una y otra ficción. Cada una ha sido explicada con detenimiento en cada propuesta ensayística. Así que únicamente tocaría mostrar algunas consideraciones finales al respecto. La afirmación de cada propuesta debe verse sostenida en la lectura íntegra de cada ensayo interpretativo. El cuadro comparatista ha surgido como síntesis reflexiva de las modalidades de la narrativa vanguardista peruana.

CONCLUSIONES

1. A lo largo de la exposición de ideas se ha podido evidenciar las limitaciones críticas que todavía presentan los estudios de literatura peruana sobre la vanguardia narrativa. De ese modo, aún las reflexiones mayores no son posibles, estas se conseguirán mediante aportes que puedan constituir un conjunto global y macro del proceso de la vanguardia peruana.
2. A pesar de no contar con la abundancia deseada, también es necesario decir que la narrativa peruana de vanguardia no carece de productos literarios de mérito, al contrario, como se ha visto, varios de ellos entablan diálogos profundos e intensos con narraciones representativas de Latinoamérica.
3. Asimismo, para la formación de estudios panorámicos de complejidad y profundidad son imprescindibles las apariciones de ediciones comentadas, sobre narraciones hasta hoy desconocidas. De allí el inmenso valor otorgado al libro de Kishimoto, pues presenta un conjunto de textos hasta hace no mucho desconocidos o inéditos, de utilidad para la construcción de investigaciones de mayor aliento.
4. La narrativa peruana de vanguardia es multifacética y heterogénea, subvierte las modalidades genéricas de la vanguardia europea. Este carácter ecléctico surge desde la propia naturaleza histórico-literaria del Perú (de fuertes semejanzas con la realidad latinoamericana), lo que permite la consolidación de una vanguardia de distintas tendencias.

5. Luego del estudio realizado, ha sido posible identificar importantes modalidades para comprender, de modo inicial, la llamada heterogeneidad de la vanguardia peruana. Del mismo modo, se ha podido referir (en la última parte del estudio) los rasgos constitutivos de las narraciones vanguardistas.
6. El estudio ensayístico considera que las siete narraciones presentan algunas semejanzas: ruptura del estatuto del protagonista, creación de hiperrealidades o realidades singulares, apertura dialogante con el lector implícito. Sin embargo, cada una de ellas inaugura una línea vanguardista propia, a partir de la intensificación de un rasgo de su lenguaje.
7. Son siete las modalidades identificadas, a pesar de que las convergencias entre los relatos son varias, ya se ha sostenido que cada uno acentúa un modo particular en el tratamiento del lenguaje narrativo y por ende su caracterización en la naturaleza narrativa: fragmentada, angustiada, onírica, multiimaginativa, multiplánica, hilarante y experimental.
8. “El hombre que no tenía espaldas” (1926) de Carlos Oquendo de Amat es una propuesta de fragmentación, a través de un narrador transgresor, con lenguaje metafórico, de asociaciones disímiles.
9. “Círculos violeta” (1926) de Magda Portal es una propuesta de angustia, mediante un narrador perturbado y desolado, con lenguaje desgarrado, de historia trágica.
10. “El ómnibus 44” (1926) de Mario Chabes es una propuesta onírica, calibrada por un narrador en ensoñación placentera, con lenguaje acelerado, de correspondencia con la velocidad del objeto ómnibus.

11. “Crónica de varios planos en el circo” (1926) de Serafín del Mar es una propuesta multiimaginativa, determinada por un narrador sensorial, con lenguaje figurativo, de realidades heterogéneas.
12. “El hombre cubista” (1927) de Alberto Hidalgo es una propuesta multiplánica, fijada por un narrador descriptivo/exteriorista, con lenguaje geométrico, de hiperrealidades cubistas.
13. “Escribiendo una película” (1927) de Ángela Ramos es una propuesta hilarante, dispuesta a partir de una narradora anímica, de energías o exaltación vital, con lenguaje ligero, de acciones cómicas, absurdas y fílmicas.
14. “Magistral demostración de salud pública” (1928) de César Vallejo es una propuesta de experimentación lingüística, mediada por un narrador multilingüe, con lenguaje metareflexivo, de pasajes idiomáticos y subjetivos.
15. La tentativa comparatista, a través de la ejemplificación con un cuadro de síntesis o resumen interpretativo, permite notar con mayor claridad las convergencias y particularidades de los siete relatos seleccionados. Así pues, se han demostrado las variaciones vanguardistas y, en consecuencia, la riqueza de la narrativa peruana de tendencia vanguardista.
16. Finalmente, la propuesta cree haber persistido en el intento por motivar estudios de intensidad crítica, con el aliciente de haber mostrado un primer cuadro sugerente. Solo habría que sostener lo siguiente: la narrativa peruana de vanguardia sigue esperando ser develada en todas sus aristas, ya habiendo dado muestras de su real importancia.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

Chabes, Mario. “El ómnibus 44” (1926). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 63-64.

Del Mar, Serafín. “Crónica de varios planos en el circo” (1926). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 71-72.

Hidalgo, Alberto. “El hombre cubista” (1927). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 81-85.

Oquendo de Amat, Carlos. “El hombre que no tenía espaldas” (1926). *Kosmópolis* n° 2, Lima, junio de 1926, s/n.

Portal, Magda. “Círculos violeta” (1926). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 59-60.

Ramos, Angélica. “Escribiendo una película” (1927). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 89-92.

Vallejo, César. “Magistral demostración de salud pública” (1928). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura (2/3)*. Lima: Editorial Monterrico, 1993, 153-155.

Fuentes secundarias:

Abril, Xavier. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés. *El autómeta y otros relatos*. Lima: PUCP, Ediciones del Rectorado, 2008, 7-27.

Adán, Martín. Notas de Ricardo Silva-Santisteban. *La casa de cartón. Varia invención* (Notas de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Adobe Editores, 2000, 7-14.

Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

Arroyo Reyes, Carlos. “Luces y sombras del incaísmo modernista. El caso de los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) n° 539-540 (1995): 213-224.

Auerbach, Erich. *Mímesis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Bances, Miguel. *Adalberto Varallanos: un caso de la narrativa de vanguardia en el Perú*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

----- . “Modernidad y vanguardia”. *Revista del Instituto de Investigaciones Humanísticas* (Lima, UNMSM) n° 1 (2002): 21-26.

Bendezú, Edmundo. *La novela peruana*. Lima: Lumen, 1992.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca, 2003.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S. A., 1989.

Bueno, Raúl Bueno. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores, 1985.

----- . “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 48 (1998): 25-37.

Burga, Manuel y Flores Galindo, Alberto. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península S. A., 2000.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

Castañeda Vielakamen, Esther. *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima: Amaru Editores, 1989.

Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Editorial José Godard, 1967.

Contreras, Álvaro. “Vanguardia narrativa latinoamericana. Discusiones”. *Estudios* (Caracas) n° 7 (1996): 133-153.

----- . “Pasajes de la vanguardia latinoamericana”. *Estudios* (Caracas) n° 29 (2007): 215-232.

Contreras, Carlos y Cueto, Marcos. *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

Cornejo Polar, Antonio. *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1977.

------. “Historia de la literatura del Perú republicano”. *Historia del Perú* (tomo VII). Lima: Juan Mejía Baca, 1980, 112-117.

------. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 1982.

------. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: CELACP- Latinoamérica Editores, 2005.

Cotler, Julio. *Clases, estado y nación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.

Cuya Nina, Juan. *Develaciones urbanas: una aproximación al cosmopolitismo en la narrativa de vanguardia de Alberto Hidalgo*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.

Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú, 1984.

Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

Escajadillo, Tomás. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen, 1994.

Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Juan Mejía Baca, 1960.

Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- García-Bedoya, Carlos. *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Grupo Pakarina, 2012.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Limen, 1989.
- González Montes, Antonio. *Escalas hacia la modernización narrativa*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002.
- González Vigil, Ricardo. *El cuento peruano, 1920-1941*. Lima: Ediciones COPÉ, 1990.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Housková, Anna. “Tipo de la novela mundonovista”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 26 (1987): 67-85.
- Hugo, Victor. *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.
- Kishimoto, Jorge (ant.). *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de literatura* (2/3). Lima: Editorial Monterrico, 1993.
- Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lauer, Mirko. *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2001.
- López Lenci, Yasmín. *El laboratorio de la vanguardia*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.

- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Amauta, 1980.
- Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, s.a.
- Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México D.F.: Pormaca, 1965.
- Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. México D.F.: Editorial Artemisa, 1985.
- Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana* n° 114-115 (1981): 227-254.
- Paz, Octavio. *Los hijos de limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura/Colcultura, 2008.
- , “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *Hispanamérica. Revista de Literatura* (Maryland). n° 36 (1983): 3-19.
- , *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* (2 tomos). Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (Tomo V). Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.

Szabolesi, Miklós. “La “vanguardia” literaria y artística como fenómeno internacional”. *Casa de las Américas* n° 74 (1972): 4-17.

Tamayo Vargas, Augusto. *La literatura peruana* (tomo III). Lima: PEISA, 1992.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

-----, “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 48 (1998): 117-127.

Vich, Cynthia. “Hacia un estudio del “indigenismo vanguardista”: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 47 (1998): 187-205.

-----, *Indigenismo de vanguardia*. Lima: PUCP, Fondo Editorial, 2000.

Zavaleta, Carlos Eduardo. “La novela poética peruana en el siglo XX”. *BAPL* n° 31 (1999): 63-99.

-----, “Perú novela de novelistas”. *El Perú en los albores del siglo XXI-4*. Lima: Congreso del Perú, 2000, 273-302.

Bibliografía complementaria:

Aquézolo Castro, Manuel. *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

Arguedas, José María. *El indigenismo en el Perú*. México D.F.: UNAM, 1979.

------. *El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*.
Lima: Mosca Azul Editores, 1996.

------. “Entre el incaísmo modernista y Rumi Maqui: El joven Mariátegui y el descubrimiento del indio”. Centro de Estudios y Trabajos ‘América Latina’, Upsala (Suecia), <http://es.scribd.com/doc/65917773/Entre-el-incaismo-modernista-y-Rumi-Maqui>.

Basadre, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Casa Editora La Opinión Nacional, 1928.

Escajadillo, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.

Espino, Gonzalo. *Imágenes de inclusión andina: literatura peruana del XIX*. Lima: UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Cusco: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997.

Manrique, Nelson. *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*.

Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1999.

Martin, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the*

Twentieth Century. Londres-Nueva York: Verso, 1989.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios

Peruanos, 1986.

Mazzotti, José Antonio. “Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso

criollo”. *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*.

Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, 77-101.

Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Río Piedras:

Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

Méndez, Cecilia. *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo*

en el Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

Muñoz, Braulio. *Huairapamushcas: la búsqueda de la identidad en la novela*

indigenista hispanoamericana. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 1996.

Rama, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo

Veintiuno Editores, 1982.

Sánchez, Luis Alberto. *Indianismo e indigenismo en la literatura peruana*. Lima:

Mosca Azul Editores, 1981.

Tauro, Alberto. *Presencia y definición del indigenismo literario*. Tesis de licenciatura,

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1940.

El hombre que no tenía espaldas

CUENTO

Pu Pu Bi Ba—35—24—
Váyase Ud. a dormir

—:—

Entonces:

Los cinco continentes se embarcaron en un globo hecho de miradas, y una ola borró el recuerdo amoroso de los barcos.

En la biblioteca—las sillas saltan encima de las mesas, y los lectores se sitúan debajo, a fin de observar la profundidad de las ideas.

A la salida.

El hombre que no tenía espaldas pronunció: "POR TODAS PARTES ES NORTE".

Apoyados en una estrella, los hombres, habrían las cajas de música de las nubes. Y lo buscaron en las futuras veredas de caucho, y hasta en el gesto 35.540, Registrado de la Noche.

Los espejos escamotearon la nada—indicios—un prendedor!—usaba Donde.

Pero él era transparente, y floreció, hasta en la misma pregunta.

Oquendo de Amat

CÍRCULOS VIOLETA

Humareda de angustia hasta ahogar las lágrimas de las estrellas

Caminaba por los caminos sin direcciones estremecidas por los fantasmas de la neurastenia

Y es que en el fondo de las entrañas como un chisporroteo tenue sintió el hervor de una vida que no era la suya

AMOR

¿Pero es que el amor encierra la única razón del HIJO?
Ya debiera encenderse dos ojos profundos la ceguera criminal de la Naturaleza

¿Para qué?

Todas las noches mirándose en el espejo de su carne fatigada y enferma por el proceso lento se le apretaba el corazón Y hubiera querido con el espíritu de rodillas amanecer como si fuera todo un sueño

¿PARA QUÉ?

Le quemaba el hierro de la pregunta

Sus pulmones mordidos por la tuberculosis su soledad su vida sin objeto vagabunda por la vastedad hostil de la tierra

¿Para qué pués el hijo? ¿La prolongación de las lágrimas mudas del abandono del extravío? La prolongación de la miseria del mundo.

Y la negación rotunda no le rasgaba las entrañas

Todos los días hervía un poco más aquél fermento del acaso

De sus ojos brillantes y lánguidos salía a bailar en las ojeras y en la cara extenuada

Y en verdad sentía como si llevara en su vientre todo el dolor de la humanidad

Los fantasmas de la neurastenia le hundían sus dedos en las celdillas del cerebro

En sus ojos empezaron a inmovilizarse los paisajes más rojos

* * *

Quando llegó la Hora cayeron sobre sus pupilas los telones de la

indiferencia

Le miró curiosamente como a una muñeca de biscuit

Tenía claridad de aurora en las pupilas y las carnes suavemente rosadas Era una niña

Lloraba estremeciendo la dulce masa de su carne

Le envolvió en unos trapos y se echó a andar por las calles como siempre no llevaba dirección

Al fondo divisó en su mole blanca el Hospicio de Huérfanos Retrocedió Incubador de esclavos y de asesinos

Caminó en sentido contrario La masa negra del río tan profunda y tan negra que parecía inmóvil copiaba el panorama del cielo

Le miró largo rato recostada en un árbol

Después envolvió a la niña en su amplio abrigo y sencillamente la arrojó

El río se abrió en un punto para dejar pasar a la huésped y se volvió a cerrar

Sólo un instante se quebraron las estrellas en sus ondas revueltas La MADRE tomó el regreso a su posada bañada de indiferencia

Se insinuaba la aurora como en los ojos de la niña

Todos los pájaros lloraban

El derecho de matar. La Paz, Bolivia, Imprenta Continental, 1926

EL ÓMNIBUS 44

PALABRA, tuve urgente necesidad de ir a la Magdalena. Esperé diez minutos, un tranvía, nada. El día enormemente triste, como esos gallinazos, dos, tres, que nos miran desde el techo. Esperé, pero toda espera es inútil; más bien, que nos esperen. Decidí tomar un ómnibus el 44. Solo tenía dos pasajeros: una hermosa señora, una señorita, hija de la señora...

Rodó el ómnibus por calles y plazas bailando. Ah, la señorita que estaba frente a mí; deslicé una mirada a sus ojos, sus ojos eran dos estupendas joyas; su boca un verso de Eguren; "manos de felicitación", recuerdos de crepúsculo. Pero no quise embobarme más en la maravillosa pasajera, pero su idea me fue como el arquetipo de la mujer, la encarnación de todas las bellezas. Hombre, me dije, he aquí el asomo del idílico ensueño, de la noche pasada. Y me di a ensoñar. Yo ensueño, yo soy uno de los elegidos del Ensueño, uno de los pocos que ensoñar saben.

Al fondo, la tarde torcía el poniente. Una montaña saludaba al mar. Rodaba el ómnibus. Pero de súbito la señora lanza un ¡ay! y el ómnibus gana el salto largo de seis metros; los ventanines repican insoportables. Ella palidece, su mirada llora, se para. -No se mueva -le grito y me acerco, ágil, al chofer. -Eh, le grito, por qué hace tan veloz el viaje, qué pasa imbécil?-. Pero el chofer me contesta con una sonrisa de burro. Descubro que está ebrio. Trato de examinarle la mirada, porque la mirada es lo importante en la vida, como lo he dicho ya varias veces, pero el chofer tiene escondidos los ojos en unos anteojos grandes y negros como los que a veces usan los búhos, cual ojos muertos.

-¡Chofer!

Y el ómnibus entra en una nueva carrera, desmayante, de terror; salta, se bambolea, cruje, ríe, llora, y nosotros saltando como en un baile grotesco. Creería que alguien con cuerda invisible jala, arrastra el ómnibus desde el fondo de la avenida. La avenida se traga los vehículos. Sí, el ómnibus se estrellará en el crepúsculo.

-¡Chofer! -gritamos todos, ¡hasta el conductor! Pero el ómnibus sigue. Y en este instante, el pasado y el devenir vienen a mí y se funden en un sonoro suspiro: Ella. Y ensueño. Yo ensueño hasta en el peligro.

La señora se agarra del asiento y murmurando un prelude de oración, rompe a llorar. Ella, como un capricho de marfil angustiado. La

señora se ha desmayado. Ella quiere ganar la portezuela. Oh, bramo, y me lanzo a ella, a sus pies, arrodillado... Abrazo con dulzura sus ínclitas piernas; a su contacto me renuevo. Poco a poco la abrazo, a ella misma, y suspiro, como una bestia, inmensamente: qué importa que nos mate el ómnibus...

Religiosamente beso una de sus manos, de nieve, y creo haber bebido el más caro de los elíxires, la sabiduría. Me aprieto a ella castamente; me aprieto a ella como al ensueño. Ella, me mira asombrada. Yo, le elevo una mirada pura, firme, y sonrío; hubiese querido sonreírle como un niño pero, ¡tac!, el ómnibus paró en seco. La primera parada. El conductor animó a la señora. Yo, rápido, tonto, me fui a mi asiento. Y salieron ellas, ella; se apearon.

Parte de nuevo el ómnibus. Todo es nada, me digo, y me doy nuevamente al ensueño. Ya suena el mar, pero ese ruido ácido de la parada del ómnibus, ese ¡tac!, acorde final, cuando se quiebra algo...

Coca. Buenos Aires, 1926.

*CRÓNICA DE VARIOS PLANOS
EN EL CIRCO*

Una noche con olor a cielo palabras húmedas arrolladas en el suelo dora gutrí en un vértigo de velocidad rompió con su caballo blanco todas las miradas agarradas de sus senos que reían en el redondel que se tragaba kamerín haciendo a un lodo el viento multiplicado centuplicado la música cáfrica se desesperaba yo estaba paralizado en el vértice del grito dora gutrí era bella sus carnes tenían fragancia de frutas yo estaría por apostar que algún pájaro se paró en su boca que olía a nido pero en el circo se vendía por 20 céntimos y una galantería que le decían los mozos al pasar cerca de mí la apreté en mi deseo y ella soltó una carcajada que rodó por todos los rincones

los clownes en sus volantines arcoirizaban el espectáculo la música de los negros aullaba como gatos alegres sobre la luna que se goteaba en los techos arriba el trapecio un niño se dislocaba y tony cae al suelo de un salto mortal todos los países se citan en un circo mi recuerdo un mapa sale la negra norah de djibuti deslumbrante vestida de verde escupiéndonos en la cara el nevado frío de sus dientes sube a un alambre ella flexible igual al sonido de un vaso de cristal en equilibrio prodigioso su sexo se derrite como un limón

bravo negra los ogros inflaban los carrillos para hacer sonar más los trombones la noche se había dormido en las carnes de norah las estrellas fumaban sus cigarros en las lentejuelas un viento afiebrado nos aventaba el vaho de las fieras las pantallas de sus ojos se metían en nuestra atención sentimos labios de selva con el trópico que nos quemaba el corazón los pájaros en sus audiciones de música se burlaban del fracasado eric satie en las ramas fraternas se mecían enormes culebras que nos inyectaban una lluvia de emociones jaaajaaai púmmm la vestal negra bailaba un shimmy mortal música alambre mujer era una sola cosa parecía que la mañana despertaba en su cuerpo que ya tenía olor a aurora de selva qué linda estaba la negra la querría llevar en mis brazos bien sabe ella los aplausos cayeron como un paraguas y se fue exprimiendo la ciruela de su sonrisa al entusiasmo de 1000 manos que se agitaban furiosamente su cabeza pavo real zigzagueaba al cortar la cortina del camarote.

yack el domador de fieras los tonys cómo divertían sí estos circos tienen mucha de nuestra vida un acróbata en la barra por una quinta la música se desmayó los payasos con sus pantalones llenos de paisajes en sus caras la luz reía en la jaula el domador su alma era tablero de colores donde relucían sus ojos frente a los del tigre que mordía su cólera las tigresas como las mujeres frotaban sus cuerpos de terciopelo al suelo haciendo cosquillas sus garras a la sombra de yack que oscilaba igual a un péndulo tifones de inquietud humana azotaba las rejas de acero donde sudaban las horas del tiempo decapitándose la respiración de los expectantes a la una a las dos a las tres el tigre de singapur danzaba colérico tragándose las miradas de yack el público que solamente sabe ver la danza no veía cómo el tigre nos pulsaba en su desesperación yo un testigo en qué estarán pensando las tigresas que se ríen en su seriedad si estas cosas gritan nó nó muy dentro de nosotros desde aquel instante asqueé al hombre domador esperé en la puerta esperé no sé a quién estaba emocionado como prendido en la niñez salió norah del brazo de yack clavándome una mirada de donde se colgó ella creí que iba a dar la vuelta pero se besaron en la calle con un sonido de platillos que paralizó el tráfico en la esquina un polizone miraba la luna pasó corriendo un niño y se llevó en los ojos

Hangar. Lima, 2a. quincena de octubre de 1926, N° 2

EL HOMBRE CUBISTA

1

En la penumbra absurda del café, los ojos de 65 y los labios de 37 se dieron la mano. El acontecimiento quedó estereotipado en la cuadratura del círculo. Para no ser menos, el traje rosa de 37 enganchó un pliegue de su matiz en el ojal boquiabierto de la solapa de 65. El tenía la nariz en ángulo recto, una nariz excepcional, los cabellos nocturnos, la corbata a rayas y la voz partida en cinco pedazos. La 37 era toda de seda evidentemente, pero sus ademanes denotaban una mezcla de algodón *souple*, que acariciaba con una suavidad falsificada de mercería alemana, en la que, sin embargo, estaba claramente impresa la inevitable *made in England*.

Aunque ninguno de ellos era vulgar, ambos eran completamente snobs. Tenían los gestos distinguidos y el silencio tirado para atrás. De cuando en cuando a la 37 se le caían los besos de la boca, de modo que, para ahorrarle manchas al vestido, los recibía en la mano, de donde al fin y al cabo se le volaban. A pesar de eso, uno que otro conseguía aprisionar guardándolo en su portamonedas para pagar la consumación.

Las luces empezaron a dormirse. Un mozo, empero su frac colorado y sus bigotes Guillermo II, trazó en los espejos una inquietud y se dio un golpe de sueño en la frente. Los parroquianos comprendieron la invitación y uno a uno dejaron grabada en el umbral de la puerta la ecuación de sus pasos. Ese momento lo aprovecharon los dos amigos para levantarse.

Ni uno ni otro habían noción del tiempo. Pero en el campanario de una iglesia sonaron veinticuatro campanadas. A los dos o tres minutos de avances, oyeron que un reloj familiar daba las ocho.

37 dijo:

-Uno de los dos relojes está equivocado. O son las ocho o es la medianoche.

-No -contestó 65.- ¿Por qué decir eso? Un reloj da la veinticuatro; otro las ocho. Hay que restar esta cantidad de aquélla. Son pues las dieciséis.

-Acepto.

La ciudad estaba enteramente desnuda. Sobre la soledad de la calle colgaban los balcones como unos senos incitantes. Todas las torres estaban paradas. La luna espolvoreaba su talco sobre las ancas de piedra de las casas, mientras los focos eléctricos perfumaban de amarillo la

ingenuidad del instante. De súbito, cayeron de otro campanario, rodando por el suelo con bullicio de bolas de marfil, veinticuatro horas más.

37:

-¿...?

65 se opuso a que hablara:

-16 y 24: 40 ¡Son las cuarenta de la noche! ¡Hora única! ¡Hora que nadie en el mundo, sino nosotros, podrá vivir!

Y en esa hora impar de la vida, 37, llevando un beso en brazos, y 65, acribillado de erecciones, apresuraron los pasos hacia la alcoba.

2

El ascensor estaba paralizado. ¿Surmenage? ¡Quién sabe! Lo cierto es que había que llegar hasta el piso treinta y dos. Midiendo con el centímetro de su inteligencia la fatiga que la subida iba a causarle, 37 se ocasionó profundo suspiro. Los suspiros suben al cielo, se elevan, son los antecesores del ascensor. 65 comprendió la magnitud del caso. Rápido cual un pensamiento, dio un salto formidable hacia arriba y se asió del suspiro. Este siguió su marcha majestuosamente, y el pasajero se descolgó a la altura de su piso.

A 37 se le acabaron los suspiros, porque puso toda su fuerza en el único que lanzó. 65 hizo cuenta de ello inmediatamente y entregóse a suspirar hacia abajo, mas por mucha impulsión que les diera no consiguió que bajaran los suyos más de una vara. El problema era grave. El arriba y ella abajo, separados por casi una centena de metros, no iban a poder unirse ni mensualmente. ¿Perdería la ocasión de hacer suya a 37? Se consoló:

-¡La haré subir por mi voz!

Y decretó un alarido, que descoyuntándose las piernas al chocar contra las paredes, llegó hasta la planta baja, de guisa que 37 pudo subir, trasponiendo una por una, con marcial lentitud, todas las gradas del grito.

65 miraba con creciente delicia el desvestimiento de la amiga. La habitación estaba semioscura, y 37 se cimbró hacia adelante para desabotonarse los zapatos. Al hacerlo, por encima de la camisa de seda blanca, emergieron las lámparas de los senos, y fue su luz tan fuerte que todo quedó claro como bajo una iluminación artificial. El pudor brincó hacia el conmutador eléctrico y le dio vuelta. La oscuridad abrió la boca.

-¡65! -gritó 37, saliendo de su camisa como de un baño-, si dormimos juntos nos nacerá un hijo, y hacer un hijo es una vulgaridad. Tú y yo somos snobs, a pesar de que no somos vulgares. Debemos obrar de

acuerdo con nuestra situación.

-¡Cierto!, concluyó 65, y doblando cuidadosamente su sensualidad se la guardó en el bolsillo. Luego, para que no se le volviera a salir, abrió la ventana y la sembró en el aire. Fue un instante solemne. El tiempo pronunció unos tañidos de campana celebrando la nueva epifanía, y sin que fuera posible determinar su procedencia unas columnas de júbilo subieron al cielo para despertar a las estrellas.

No transcurrió más de media hora, cuando de pronto en la cabeza de 65 aterrizó una idea. Se la vio llegar batiendo las alas y agitando un pañuelo de trecho en trecho, como haciendo señas para que le reservasen sitio en el hangar.

¡Fabricar un hombre cubista! He ahí una idea. ¿Pero qué es el cubismo? 65 había oído hablar de él y él aun sus ojos habían inaugurado una exposición de los ases de la escuela, mas no alcanzó nunca a comprenderlo. El cubismo es un vaso de cerveza mezclada con un metro de casimir y una docena de botones; es un papel secante bebiéndose las miradas de las ventanas; es una pared hermafrodita; es la torpeza de los inteligentes envuelta en el portasenos de una muchacha bonita; es 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0.

-¿Y de qué recursos nos valdremos para hacer un hombre cubista?, inquirió 37.

Muy sencillo. Encargaremos a París un libro de Guillermo Apollinaire y un cuadro de Pablo Picasso. Es lógico suponer que las obras de tan insignes acróbatas de la inteligencia contendrán el substratum, la semilla del cubismo. Ningún cuerpo es tan soluble como la obra de arte. Nosotros conseguiremos disolver aquéllas, introduciremos ambas soluciones en dos agujas hipodérmicas y nos las inyectaremos en el antebrazo. Tú, por ejemplo, te aplicarás la inyección de Apollinaire; yo, la de Picasso. El efecto será estupendo. El cuadro-suero ascenderá suavemente por la más ancha vena de mi hombro, cual por un funicular; trepará por mi cuello; me hará cosquillas en la frente y ¡paf! se situará en el cerebro, en donde realizará el milagro de "cubizar" todo mi organismo. Igual ocurrirá contigo.

-No. Conmigo no podrá ocurrir lo mismo, porque yo pienso darme la vacuna en la pierna. El muslo de una mujer es la más antigua categoría cubista. Todo muslo de mujer presupone descomposiciones de luz. Le rendiré, pues, el homenaje que merece, inyectándome en él la solución Apollinaire. Además, de allí el camino al cerebro es más corto. Pues has de saber que el sexo de la mujer es la sucursal de su inteligencia. La mujer es un ser bicerebral; por eso es perfecta. La mujer es una tabla de logaritmos; es el ojo del espacio; es pañuelo para los que lloran; es la puerta que da acceso al infinito; es un árbol de carne colgado en el aire

por los cabellos; es un amanecer; es la quilla del mundo sumergida en el cielo; es Dios; es el Diablo; soy yo.

3

Sus ansias eran inconmesurables. Por más que se buscaban la paciencia en las ventanillas de la nariz, no la podían encontrar. Ya mismo querían poner manos a la obra. Hicieron el pedido por cable, con más la indicación especial de que el envío debía realizarse por el mismo medio. En tanto, para amenizar el intervalo, 65 tendió de boca a boca el puente levadizo de un beso, y recostado en su barandal púsose a mirar correr el turbión de la vida.

Los agentes, en París, en cuanto recibieron la orden y los francos, deliberaron largamente sobre la mejor manera de satisfacer los anhelos del cliente, si bien no emplearon para su copiosa discusión más de cuatro minutos. A tal efecto se adaptaron a las bocas un dispositivo, inventado en el acto, que les permitió pronunciar cuarenta y seis millones de vocablos por segundo. Es evidente que las palabras son pequeñas cuartillas de voz. Van saliendo de la garganta, de idéntico modo que las hojas de papel de bajo de la pluma nerviosa del escritor en trance de producción. Son independientes una de otra. No las liga ninguna costura ni une ningún broche. Mas a razón de 45 millones por segundo, las palabras de los agentes irrumpieron pegadas, en una sola pieza, exactamente como una bobina de palabras. Lástima que no tuvieron en cuenta los tímpanos, y eso dio origen a que ellos mismos no oyeran sus propias peroratas. No obstante, obraron de acuerdo.

Resolvieron enviar cuadro y libro por radiotelefonía, pensando que si lo hacían por cable, el agua del mar mezclaría los colores y su sal teñiría de blanco las letras.

Bien envueltos en una vara de género acolchado de saludos, *Calligrammes* y *Jeune fille au bras levé* llegaron a Buenos Aires.

4

Acto continuo de aplicarse las inyecciones Apollinaire y Picasso, 37 y 65, ebrios de amor hasta la médula, se abrazaron con los deseos y se besaron con la piel. Saltaron sobre el lecho, mas al ir a juntarse constataron la ausencia de sus sexos. Pávidos de decepción y por ver de encontrarlos, con el látigo de sus miradas se hicieron sangrar los cuerpos, llegando ella a atarse una sonrisa al cuello, con ansias de ahorcarse.

El estaba ahí para impedirlo:

-Sufrimos los primeros efectos del procedimiento. Nuestros órga-

nos genitales deben haberse extraviado solamente. Busquémoslos.

Ella se lo halló en la puerta falsa del estomago y él en la punta de un cabello.

Simultáneamente con la posesión, 37 dio a luz a un niño cubista. No medió apenas un segundo entre uno y otro acto. ¿Nació por efecto de la cópula, o se estaba formando en las entrañas de la madre desde el instante en que lo pensaron? Todo existe desde antes de existir. Hay una incubación no perceptible de la realidad, pero no por eso menos real que su apariencia. El efecto es anterior a la causa, pues la causa sólo es un pretexto del efecto para justificarse. La causa es una de las tantas funciones del efecto, o sea el efecto del propio efecto. Así el mundo es obra de sí mismo, de modo que Dios es sólo una manifestación de su conciencia.

Le pusieron de nombre I. I estaba ya crecido de dos metros y quince centímetros. Vestía traje verde con forros de aire. La cara, al óleo, había que mirarla por pedazos. Gris, blanco, más blanco, rojo, violeta. En el pecho tenía una escalera por la que subiendo se llegaba a los pies. Su frente parecía hecha de doce cuadrados superpuestos, mejor dicho, metidos uno en otro a pesar de ser todos de iguales dimensiones. De los ojos le salían ríos. Lo más significativo era su transparencia: estando de frente se le veía de todos lados, incluso del de atrás. Si se le hubiese fotografiado, se habría podido meter la mano entre el fondo y la figura, palpando la espalda del retrato. Quiero expresar que era una maravilla de luminosidad, de totalidad espacial, de volumen integral.

Pidió alimentos. 65 y 37 se apresuraron a obsequiarle un ladrillo. Lo saló con cemento y lo engulló de un bocado. Como postre saboreó un pedazo de madera, y su café fue una taza de luz eléctrica.

Se acercó a 65, y despidiéndose, le dio el miembro viril, que su padre apretó efusivamente con la diestra. ¡Grande y cordial saludo ese! A su madre la tendió sobre una mesa, y le besó, le lamió, le succionó diez minutos el sexo, con sus labios triangulares, uno de "cadmio claro" y el otro de "siena quemada". Salió a la calle, se puso de sombrero la casa de la esquina y emprendió la marcha a grandes pasos. No se le vio más.

5

Los capítulos que no siguen quedan reservados para la colaboración del lector.

ESCRIBIENDO UNA PELÍCULA

Hace poco más o menos 90 días, que recibí de Nueva York un cable concebido así:

“Ángela: Escríbete apresuradamente argumento película cómica Estudios Chaplin. Tema libre. Ganancia asegurada. Saludos. Velarde Bergmann”.

Dada la perspicacia de los que esto lean supongo que adivinarán el estado de ánimo que me acompañó todo ese día. Tuve, además, una manifestación cutánea -especie de urticaria- que no me dejó ser muy educada en tres días y un zumbido de oídos tan terrible que se tradujo en delirio de persecución: creía que un vendedor de maní me perseguía con su carretilla sin cesar.

Y es que es muy distinto recibir un telegrama de una tía de Trujillo mandándonos alfajores y besos que recibir la visita de un mensajero del All America Cables y con noticia tan inquietante.

Cuando los nervios volvieron a su sitio -maravilla de los tres bromuros combinados y las duchas- mi entusiasmo recogió los tornillos que se me habían desprendido y comencé a escribir el tema libre propuesto.

Ayer he vuelto a recibir otro nuevo cable que copio, loca de alegría:

“Ángela: Exito aplastante. Chaplin, Ben Turpin protagonistas. Giro Banco Perú Londres. Recuerdos felicitaciones. Héctor”.

Lo primero que hice -y para esto no se necesitó ser perspicaz- fue ir al Perú y Londres por lo mío. No soy tan vulgar para molestar a nadie describiendo mi entusiasmo en Melchormalo. Únicamente puedo decir que hice dos huecos con los ojos al cheque en que se estampaba esta cantidad.

\$ 500. (QUINIENTOS DOLARES)

y que al ir de una ventanilla a la otra recogiendo firmas vi que las cifras

bailaban un "charles" y se transformaban sucesivamente así: \$ 5,000 -\$ 50,000- \$ 500,000 \$ 5,000.000.

El aire fresco de la calle y la posesión de mi fortuna me volvieron a mi natural aplomo y lo primero que hice fue dirigir este efusivo cable a mi amigo, colaborador asiduo de esta revista:

"Velarde Bergmann: Agradecidísima querido viejo. Mándame detalles, recortes. Espera carta. Saludos".

Y como no soy amante de que nadie me administre, como no espero a que la gloria venga por sus pies, me adelanto a la visita de los repórteres para dar a conocer al público cómo escribí mi joya; pero sí advierto a mis amigos que si desaparezo de la ciudad "en busca de mejores horizontes", no busquen en los diarios mi despedida junto a las defunciones, sino que impartan sus órdenes a New York o Los Angeles, en donde es seguro que me he de establecer. ¡No vale la pena escribir para los diarios y revistas de Lima, cuando se tiene la certeza de que toda la vida de una escritora no le produce 500 dólares! No vale la pena cuando se ha podido escribir el siguiente:

ARGUMENTO

LA HISTORIA DE DOS SORDOS O LOS MISTERIOS DE NEW YORK

Jack Lewis (Ben Turpin) y Tom Armstrong (Chaplin) -lisiados de la vida- proponen poner término a su existencia de tormento y juntan su inteligencia y su energía hasta devenir dos seres felices. Y así un día, ante el asombro de sus vecinos, estos guiñapos humanos, estos parias de las grandes ciudades, regresan con los rostros alegres y el corazón bailando de alegría. ¿Cómo llegaron a vencer su desgracia? ¿Qué sorpresa le deparó la vida? Estas y otras cosas más las podrá Ud. saber siguiendo con atención este superfilm que hoy le ofrecen como un alto exponente del arte mudo, los Estudios Chaplin Pictures Corporation.

1er. rollo: aparecen en un suburbio de New York y en una gran casa de vecindad Jack Lewis y Tom Armstrong, ambos sordos de nacimiento, ambos inquilinos de la misma casa, los dos burla y blanco de muchachos y de adultos.

2º rollo: Jack y Tom entablan una charla en letras de mano y convienen, para distraerse un poco, comprar con las mutuas economías un aparato auditivo con dos fonos que usarán a fono por oreja.

3er. rollo: Jack y Tom regresan del corazón de New York con el nuevo aparato que les permite entenderse a maravilla ante el asombro de

los vecinos. Esta vez son ellos los que ríen de la imbecilidad de los otros. Para estar más de acuerdo deciden pasar los trastos de Jack al cuarto de Tom.

4º rollo: Ahora se les ve de brazo por todas partes. Además de la invalidez, les une la vincha del aparato auditivo y las gentes los llaman los “hermanos siameses” porque nunca se despegan. Tienen el aparato auditivo muy desarrollado y en una semana de llevar la vincha puesta y de oír al prójimo, han batido el récord de 50 reyertas.

5º rollo: Verano pleno en New York 40º a la sombra. Las 5 de la madrugada de un día más caluroso que los otros. Tom comprende que si “para lo que hay que ver basta con un solo ojo”, para lo que hay que oír es muy poco un fono. Y se escapa del cuarto de Jack, mientras éste duerme, llevándose el aparato. Tom se ha enamorado de una *girl* dulce, fresca y colorida como una ensalada de frutas. Se llama Bessie. No hay un sólo hombre sobre la tierra que se pueda resistir a una mujer que se llama Bessie. La boca de Bessie es un pequeño corazón rojo sostenida en graciosa pirueta entre el vómer y el pícaro mentón. La boca de Bessie es demasiada tentación para un hombre sordo de nacimiento y que afronte la canícula niuyorquina. Tom se pone “dentro de foco”, enciende los dos “carbones” de los mutuos entusiasmos, cambia de “cuadro”, convierte la casita de Bessie en “caseta” de su amor y se muda dejando a Jack en un largo metraje de negra sordera.

6º rollo: Jack tiene un perro que se llama “Ray” (rayo) y lo pone sobre la pista de Tom. Pronto “Ray” descubre el paradero amoroso del fugitivo, quien esconde los fonos. Se forman dos bandos de 25,000 personas cada una a favor de Tom y de Jack y se traban cruentas luchas, 50 *policemen* con 100 pistolas (1 pistola por mano) dominan la situación. El juez del lugar hace conducir a su despacho a los dos sordos, les coloca el auditivo y les obliga al careo. Los dos son dueños del ingenioso aparato y como no se puede dividir sin que pierda sus cualidades auditivas, decide sujetarlos por una fuerte cadena que les une desde los pescuezos hasta los tobillos y así los devuelve al populoso barrio entre la algazara de los vecinos.

7º y último rollo: Jack y Tom son igualmente desgraciados: una semana de oído les han bastado para escuchar el sordo rumor de la vida y la maldad del hombre. Después de darse la mano, como en el ring, deciden morir ahorcados: cada uno tirará en sentido contrario y la cadena que les une les unirá en la muerte. Una, dos, tres... comienzan a ponerse rojos y sacar las lenguas. De pronto, golpes imprevistos y furiosos a la puerta. Tom, que por estar enamorado, está más cerca de la vida, se decide a abrir. ¡Es Bessie que llega acompañada de su amiga y vecina Dorothy, quien ama locamente a Jack y se le declara! ¡Y los

cuatro, cantando alegremente el Typewrary, invaden la casa del pastor más cercano!

Aquí podría poner "Metro Goldwyn Pictures Corporation", pero es la primera vez que escribo una película y por eso se comprenderá el alborozo con que escribo al final.

Variedades. Lima, 29 de octubre de 1927.

MAGISTRAL DEMOSTRACIÓN DE SALUD PÚBLICA

Recuerdo muy bien cuánto pasó en el Hotel Negresco de Niza; Pero por raro que parezca, hacer el relato de lo acontecido allí, me es absolutamente imposible. Hartas veces he querido —a la fuerza y revólver en mano— relatar este recuerdo o esbozarlo, siquiera, sin poder conseguirlo. Ninguna de las formas literarias me han servido. Ninguno de los accidentes del verbo. Ninguna de las partes de la oración. Ninguno de los signos puntuativos. Sin duda, existen cosas que no se ha dicho ni se dirá nunca o existen cosas totalmente mudas, inexpresivas e inexpresables. Existen cosas cuya expresión reside en todas las demás cosas, en el universo entero, y ellas están indicadas a tal punto por las otras, que se han quedado mudas por sí mismas. ¿Cuáles son esas cosas mudas por sí mismas? Ya ni siquiera les queda nombre para indicarse y son ante las urnas, como si no existieran localmente.

He trazado, arrojando mi sentimiento, algunos dibujos, a la fuerza y revólver en mano. He golpeado una piedra protegiéndome de mástiles. He pulsado una cuerda, poniéndome en la hipótesis de poder traducir lo del Negresco, sino por medio de palabras, al menos, por medios plásticos o musicales en mitos de inducción. Mi impotencia no ha sido entonces menos angustiosa. Un instante, en el son de mis pasos me pareció percibir algo que evocaba la ya lejana noche del Hotel Negresco. Cuando he pretendido someter ese fluido de mis pasos a un preconcebido plan de expresión, el ruido perdía toda sugestión alusiva al fugitivo tema de memoria.

Salí con botas del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito. Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en este idioma, hablado por varias bocas simultáneamente, una cierta posibilidad expresiva de mi caso. Diré, así mismo, que las palabras “devenir”, “nuance”, “cauchemar” y “coucher” me atraían, aunque solamente cuando formaban frases y no cada una por separado. ¿Cómo manifestarme por medio de estas cuatro palabras inmensas y en movimiento, extrayendo de ellas su contagio elocutivo, sin sacarlas de las frases en que estaban girando como brazos?

Además, las otras voces con las que iban enlazadas, algo debían tener de simpatía semántica hacia mis ideas y emociones del Negresco, puesto que su compañía comunicaba valor a los cuatro vocablos que he señalado.

Un día, una muchacha inglesa, bonita e inteligente, me fue presentada en la calle. El amigo que me la presentó, a quien le dije luego que la niña era bonita, me dijo:

-Vous voulez coucher avec elle?

-Comment?

-Voulez-vous coucher avec Whinefre?

Entonces fue que la palabra francesa "coucher" y la inglesa Whinefre me parecieron de súbito emitir juntas, por boca de mi amigo, una suerte de vagos materiales léxicos, capaces tal vez de facilitarme el relato de mi recuerdo de Niza. Esto explica por qué, algún tiempo después, me refugié en el inglés. Tomé, al azar, *Meanwhile* de Wells. Al llegar, reunido y en orden, al último párrafo de *Meanwhile*, me asaltó un violento y repentino deseo de escribir lo sucedido en el Negresco. ¿Con qué palabras? ¿Españolas, inglesas, francesas?... Las palabras inglesas "red", "staircase", "kiss", se destacaban del último párrafo del libro de Wells y me daban la impresión de significar, no ya las ideas del autor, sino ciertos lugares, colores, hechos incoherentes, relativos a mi recuerdo de Niza. Un calofrío pasó por el filo de mis uñas.

¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso, estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?

Diversas circunstancias, el tiempo y los viajes me fueron afirmando en esta creencia. En el idioma turco no hallé ninguna palabra para el caso, no obstante haberlo buscado mucho. ¡Qué estoy diciendo! Las voces que iban ofreciéndoseme en cada una de las lenguas, no venían a mi reclamo y según mi voluntad. Ellas venían a llamarme espontáneamente, por sí mismas, asediándome en forma obsesionante, de la misma manera que lo habían hecho ya las voces francesas e inglesas, que he citado.

Aquí tenéis el vocabulario que logré formar con vocablos de diversos idiomas. El orden inmigrante en que están colocados los idiomas y las palabras de cada idioma, es el cronológico de su advenimiento a mi espíritu. Cuando se me reveló la última palabra del rumano "noap" que se presentó simultáneamente con el artículo, tuve la impresión de haber dicho, al fin, lo que quería decir hacía mucho tiempo: lo ocurrido en el Hotel Negresco.

El vocabulario es éste:

Del lituano: fūta - eimufaifesti - meilla - fautta - fuin - joisja - jaettä -

jen - ubo - fannelle.

Del ruso: mekiy - chetb - kotoplim - yaki - eto - caloboletba -
saabhoetnmb - ohnsa - abymb - pasbhtih - ciola - ktectokaogp - oho -
accoghianih - pyeckih - teopethle - ckol - ryohtearmh.

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

Del polaco: är - sandbergdagar - det - blivit - vederbörande - tva -
stora - sig - ochandra.

Del inglés: red - staircase - kisse - and - familier - 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.

Esta caprichosa jerga políglota me da la impresión de expresar aproximadamente mi emoción de los Alpes marítimos. Solamente me resta dejar constancia de dos circunstancias, de dos masas de guerra, de dos cortes al sesgo. Primeramente, ninguna de las múltiples voces que la forman, puede, por separado, traducir mi recuerdo de Niza. En segunda confianza, el poder de expresión de este vocabulario reside, especialmente, en el hecho de estar formado en sus tres cuartas partes sobre raíces arias y el resto sobre raíces semitas.

La transcripción mecanográfica de este texto se conserva en la Biblioteca Nacional del Perú. BN/E 2297, inf. 379-383.