Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Ideología y estética del socialismo en La luz armada y Cantos desde lejos, de Juan Gonzalo Rose

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales

AUTOR

César Augusto ANGELES LOAYZA

ASESOR

Dr. Carlos GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA

Lima, Perú

2024



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

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

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

Referencia bibliográfica

Angeles, C. (2024). *Ideología y estética del socialismo en La luz armada y Cantos desde lejos, de Juan Gonzalo Rose*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	César Augusto Angeles Loayza
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08775751
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0000-8262-0307
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Carlos García-Bedoya Maguiña
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07772236
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-1543-662X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Gonzalo Espino Relucé
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07207593
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	María Yolanda Westphalen Rodríguez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07944939
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29468963

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.4.2. Arte, identidad y memoria
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus coordenadas geográficas. Ejemplo: Edificio: universidad País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud: -12.056445 Longitud: -77.085994
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Obligatorio. Ejemplo: Marzo 2016 - diciembre 2023
URL de disciplinas OCDE	Lenguas, Literatura https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los veinte días del mes de marzo de dos mil veinticuatro, siendo las 11.00 horas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Carlos García-Bedoya Maguiña (Asesor), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Informante) y Dra. María Yolanda Westphalen Rodríguez (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Ideología y estética del socialismo en La luz armada y Cantos desde lejos, de Juan Gonzalo Rose**, presentada por el señor César Augusto Angeles Loayza Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19) Diecinueve

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales al bachiller **César Augusto Angeles Loayza**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **12.45** horas.

Dr. Gonzalo Espino Relucé
Presidente
Profesor Principal T.C.

Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña
Asesor
Profesor Principal T.C.

Dr. Mauro Félix Mamani Macedo
Informante
Profesor Principal D.E.

Dra. María Yolanda Westphalen Rodríguez
Informante
Profesora Principal T.C.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Carlos García Bedoya Maguiña en mi condición de Asesor acreditado con el Dictamen N° 094-UPG-FLCH-2019, de la **tesis**/monografía/informe de investigación/trabajo académico, cuyo título es **Ideología y estética del socialismo en La luz armada y Cantos desde lejos, de Juan Gonzalo Rose**, presentada por el **bachiller**/ magíster/egresado/licenciado/estudiante **César Augusto Angeles Loayza**, para optar el grado/título/especialidad de **magíster** en Literatura con mención en Estudios Culturales **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de **10%** de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del **grado**/ título/ especialidad correspondiente.

Firma del Asesor _____

DNI: 07772236

Nombres y apellidos del Asesor
Carlos García-Bedoya Maguiña



Huella digital

Dedicatoria

Para Juan Gonzalo y su madre
Para Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez, y en ellos al grupo Narración
A Blanca Loayza y Eduardo Angeles, madre y padre, estos trílcicos cantos
A Sarita Colonia, arcángel y luz armada de las migraciones
Y para quienes aún navegan conmigo arriba del acorazado, incluidos quienes más temprano subieron a tomar el cielo por asalto

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO I 16

MARCO TEÓRICO. HERRAMIENTAS PARA UNA ESTÉTICA SOCIALISTA 16

1.1. Introducción 16

1.2. Acerca de la *estética política* 18

1.3. Sobre el sentido de *ideología* 22

1.4. La utopía como realidad y "material explosivo" 26

1.5. La mediación como herramienta central en la sociocrítica 33

1.6. El rol del individuo o grupo social en la historia 40

1.7. La memoria contrahegemónica y la memoria selectiva 44

1.8. Resumen del capítulo 53

CAPÍTULO II 55

LA LARGA MARCHA DE LA TRADICIÓN LITERARIA RADICAL EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO: POESÍA Y REVOLUCIÓN (1900-1950) 55

2.1. Entorno histórico-político 55

2.1.1. Introducción. 55

2.1.2. ¿Ser o no ser: un país, una nación? 57

2.1.3. Situaciones previas / Líneas político-culturales que se van delineando. 61

2.1.3.1. Comienzos del siglo XX. La vanguardia 61

2.1.3.1.1. La polémica Haya-Mariátegui 70

2.1.3.2. La herencia colonial ante la tradición radical 72

2.1.3.2.1. Los años 30 y 40 72

2.1.3.2.2. El APRA, la protesta popular y el Ochenio 74

2.1.3.2.3. Un mundo dividido: los años 50 79

2.2. Entorno intelectual 86

2.2.1. La tradición radical: genealogía y valoración de una propuesta ideológico-estética en la producción literaria del 50 86

2.2.2. Inicios del siglo XX. La poesía proletaria en el Perú 88

2.2.3. Años 20-30: Del postmodernismo valdelomariano a la vanguardia política y literaria 94

2.2.4. Años 30-50: Indigenismo / Grupo "Poetas del pueblo" 106

2.2.5. La Generación del 50 y la poesía social, en perspectiva de lo que continuó en los años siguientes 121

2.3. Resumen del capítulo 133

CAPÍTULO III 139

UN HORIZONTE CRÍTICO Y PERSONAL PARA JUAN GONZALO 139

Introito 139

3.1. Lo que el viento (de la crítica) se llevó: *La luz armada* y *Cantos desde lejos*... 142

3.2. Un horizonte personal para Juan Gonzalo. 152

3.3. Un horizonte crítico-académico para Juan Gonzalo. 161

3.4. Resumen del capítulo 180

CAPÍTULO IV 182

Análisis comparativo de *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, de Juan Gonzalo Rose 182

Introducción 182

4.1. El corpus: *La luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957) 184

4.1.1. Características generales de ambos libros 184

4.1.2. *La luz armada*. Estructura, "Dedicatoria", y una concisa y directa "Diana". 189

4.2. Análisis comparativo entre las versiones de cinco poemas de *La luz armada* contenidos, y reformulados, en *Cantos desde lejos* 193

4.2.1. Cinco pares de poemas elegidos: criterios y objetivos de la serie a analizar. 193

4.2.2. Análisis comparativo / Características semántico-textuales 196

4.2.2.1. "Soledad de tantos" 196

4.2.2.2. "Al que ha de llegar" 201

4.2.2.3. "Así cantaba Maiacovski" 207

4.2.2.4. "Carta a un hermano prisionero" 215

4.2.2.5. "Si España resucita" 222

4.3. Intertextualidad de los poemas elegidos de Juan Gonzalo Rose con la poética social de César Vallejo y Pablo Neruda 232

4.3.1. Intertextualidad con *España en el corazón* (1937), de Pablo Neruda 232

4.3.2. Intertextualidad con César Vallejo. 233

4.4. Interrelaciones entre las categorías conceptuales y la poesía inicial de Rose 234

4.4.1. Sobre el concepto de estética y estrategias expresivas. 234

4.4.2. Presencia de la ideología socialista y rescate de otra memoria en *La luz armada* y *Cantos desde lejos.* 238

4.4.3. Estética-política; mediación del campo de poder y campo intelectual, en los poemas "Así cantaba Maiacovski" y "Carta a un hermano prisionero" 241

4.4.4. El individuo y la colectividad en el poema "Carta a un hermano prisionero". 242

4.4.5. Utopía socialista, y una mediación entre el poema "Al que ha de llegar" y *España, aparta de mi este cáliz* de César Vallejo. 243

4.4.6. Estética política y mediaciones en relación con la utopía socialista 245

4.5. Resumen del capítulo 248

CONCLUSIONES 254

ANEXO: CORPUS DE POEMAS 258

BIBLIOGRAFÍA 264

INTRODUCCIÓN

¿Será que todavía está vivo
mi hermano Juan Gonzalo, guerrero señorial
y provenzal y distinto de la poesía?
Manuel Morales. De "Memorial para Rose". Río de Janeiro, 1982

La presente tesis busca interpretar las características y las relaciones intertextuales entre los libros de poesía *La luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957), de Juan Gonzalo Rose, desde la perspectiva crítica e interdisciplinaria de los estudios culturales y las aproximaciones marxistas al terreno de la estética y la literatura, en el marco de la tradición radical de la literatura y poesía peruanas correspondientes a la primera mitad del siglo XX: específicamente, en una discursividad literaria de estética socialista.

Se utilizará las versiones editoriales de *La luz armada* (editado en México en formato de plaqueta), y *Cantos desde lejos* (sobre todo la edición del INC, así como la antología *Canto Real*, en las que participó el propio Rose). Será necesario, también, considerar otros libros y textos del propio autor que echen luces sobre el objeto de estudio, así como toda aproximación crítica a ambos volúmenes.

Esta investigación utiliza el enfoque cualitativo y es de tipo hermenéutico, de interpretación con atención en lo social-lingüístico. La metodología a emplear será la revisión de ambos libros, para hallar y profundizar los vasos comunicantes entre estética e ideología. En dicho proceso metodológico, quedará establecido que el lenguaje de la poesía es, también, un discurso ideológico, aun considerando su especificidad; por lo que tiene mucho que expresar en relación con los ejes históricos, políticos y culturales que orientan esta investigación. En términos generales, se aborda tres líneas macro conceptuales: estética política, memoria y socialismo, a partir de las cuales se enlazan y relacionan otros conceptos, así como diversas reflexiones y análisis críticos.

En tal sentido, la indagación para una propuesta, siempre inconclusa, de estética marxista también se halla en la tesis; para lo cual son útiles diversas aproximaciones teórico-críticas. En el capítulo I, sobre el marco teórico, se utilizan algunas categorías básicas que permitirán una interpretación sistemática de la problemática planteada en esta investigación. En relación con el título general de la misma, será relevante precisar una categoría conceptual como la de "estética política", siguiendo el análisis semiótico del ruso Valentin Volóshinov, y la de ideología en la línea de las reflexiones críticas de Karel Kosík, Terry Eagleton, y también Lucien Goldmann y Raymond Williams. Lo mismo corresponde hacer con el concepto de utopía; ya que, atendiendo la tipología de cuatro mentalidades utópicas formulada por Karl Mannheim (1987), se trabaja en la utopía socialista-comunista para redefinir la utopía en términos de realidad situándola en las condiciones materiales de la existencia.

Vinculado al gran campo de la memoria, los conceptos de 'campo de poder' y 'campo literario', de Pierre Bourdieu, permitirán atender el espacio cultural peruano de los años 50 y la inserción de la obra de Juan Gonzalo Rose en ese periodo; específicamente, de su poesía de tono social y, en particular, de sus dos poemarios que conforman mi corpus. Cabe remarcar que *La luz armada* y *Cantos desde lejos* no surgen por generación espontánea, ni son frutos de la imaginación etérea de su autor; sino que entre su época (los años 50), su campo intelectual (la Generación del 50) y la concepción de ambos libros, existen varias interrelaciones que impiden apreciar la creación verbal alejada de todo condicionamiento socio-histórico, a la vez que nos alertan contra una concepción que ve la obra literaria de un autor simplemente como reflejo de su realidad social. En este sentido, la mediación será el eje que articula las otras herramientas conceptuales –como las que se citan a continuación–, con lo cual se desarrolla la hipótesis central.

Al mismo tiempo, es pertinente recordar que, desde fines de los años 80[1], la memoria histórica, elaborada desde el poder triunfante del capitalismo tardío (Jameson, 1991), ha buscado de muchas maneras hacer olvidar todo lo relacionado con el socialismo, sus logros y gestas, propiciando una memoria histórica recortada en las generaciones más jóvenes. La investigación plantea una visión del panorama de la poesía social en la generación del 50, rastreándola desde la poesía proletaria de inicios del siglo pasado, los vanguardistas años 20 y la modernización poética y social en dicha línea, la que se ha nombrado como 'la tradición radical'. En este aspecto, también es relevante precisar y utilizar el concepto de memoria, así como las reflexiones críticas de Raymond Williams sobre "la hegemonía", donde además se recupera el aporte de Gramsci a la teoría cultural marxista.

Con dicho instrumental teórico-crítico se muestra que, en la tradición poética peruana de la primera mitad del siglo XX, se conformó una línea estético-ideológica radical, que se torna nítida y adscrita al socialismo en libros como *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, de Juan Gonzalo Rose, escritos durante su exilio en México. Conectado con lo anterior, se analiza qué lo llevó a subsumir su primer libro en el segundo, modificando lenguaje y estructura.

Ambos libros de Rose, además de constituir sendas propuestas socio-textuales de la tradición poética peruana, son también factores constructivos para una sociedad que precisa de voces y memoria socialistas. Y esto es importante remarcarlo ya que, a pesar del consenso sobre la relevancia de Juan Gonzalo Rose y su obra poética, en el marco de la generación del 50, no hay un corpus crítico que sustente lo anterior de manera continua y amplia; y menos aún sobre estos dos libros que son la base de la investigación[2]. De esta

[1] Periodo referido desde la caída del muro de Berlín, la implosión del llamado bloque socialista, y la ola neoliberal que enmarcó todo aquello.
[2] Cabe precisar que *La luz armada* no ha sido reeditada luego de su publicación original.

manera, esta tesis busca contribuir a una exégesis sistematizada en relación a la poética de Rose situándola en el momento peculiar de su producción y en el panorama de la referida tradición radical.

Al respecto, *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, en sus múltiples significados internos, así como en su variada intertextualidad, y en su relación de semejanza y contradicción con la realidad de su época respectiva, tienen aún mucho que decir. La investigación resalta, en la poética de Rose, no solo la ternura o la melancolía que la crítica canónica ha solido reconocerle, sino que todo ha brotado desde la épica de una fe que trasunta un espíritu utopista-socialista. En este sentido, se revisa la escritura poética de Rose en tanto "vehículo de la memoria" (Jelin, 2003, p. 42), teniendo en cuenta que "El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha 'contra el olvido'" (Jelin, 2003; p. 31).

En relación con lo expresado, hay una línea político-cultural alternativa que recorre la historia peruana como un fantasma (parafraseando algo libremente la irónica imagen del *Manifiesto Comunista*), en condición de subordinación –o de insubordinación, sería mejor decir–. Tal línea se ha ido perfilando, en diferentes coyunturas históricas, como un fantasma insurgente (y no tanto ni solo emergente) que ha recorrido el espectro político oficial peruano durante el siglo XX: proponiendo una modernidad de otro tipo y no articulada, necesariamente, según los presupuestos capitalistas occidentales que han regido y dominado nuestra historia contemporánea como país. El capítulo II, referido al marco histórico de la Generación del 50, se formula vinculado a lo anterior; para lo cual, se ha dividido en dos secciones: 2.1. Entorno histórico-político y 2.2. Entorno intelectual. De esta manera, se reconstruye desde el período 1930-1950, con su antecedente en las dos décadas anteriores, una memoria histórico-cultural de aquella tradición radical de izquierda que, desde el específico campo de la poesía escrita en español, trazó ciertos

lineamientos ideológicos y estéticos para perfilar la voz de un sujeto revolucionario que llega hasta la denominada "poesía social" del 50 y posterior. Para este trabajo, se tiene en cuenta algunos hitos de carácter social y político, así como del campo literario.

Se subraya la necesidad de sistematizar las aproximaciones críticas y testimoniales en torno a Rose y su obra, el capítulo III sobre el estado de la cuestión lleva el título de Un horizonte crítico y personal para Juan Gonzalo. Se halla dividido en tres partes: 3.1. Lo que el viento (de la crítica) se llevó: *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, 3.2. Un horizonte personal para Juan Gonzalo, y 3.3. Un horizonte crítico-académico para Juan Gonzalo.

Como queda dicho, la recepción de la obra de Rose es en diverso sentido dispar; por lo que en este trabajo se distingue la crítica literaria especializada (académica), de otras aproximaciones como las reseñas literarias, los comentarios periodísticos y los testimonios personales acerca de este autor y su decurso. Es evidente que, en este conjunto, de naturaleza más bien libre y continua, no cabe pretender una separación tajante entre los planos subjetivos y objetivos de las observaciones recogidas. En general, los acercamientos a esta obra y su autor han recaído básicamente en el comentario de textos aislados. Entre los estudios con mayor rigor, cabe destacar el prólogo de Alberto Escobar a la obra poética completa de Rose por el Instituto Nacional de Cultura (INC), así como la perspectiva testimonial que aportó Miguel Gutiérrez en su estudio sobre la generación del 50, donde sitúa a Rose en el panorama de dicha promoción como un autor adscrito al socialismo y a la línea de la llamada poesía social; además de la lúcida y detallada revisión crítica de Jorge Cornejo Polar acerca de las etapas y características de la poética de Juan Gonzalo Rose. Por otro lado, la tesis inédita de Josefina Barrón ofrece una visión panorámica de la obra y filiación (política, literaria y generacional) de Rose,

así como hacen aquellos otros estudios referidos en relación con su marco histórico y su campo intelectual.

Aunque hay algunos abordajes críticos a considerar sobre otros libros de Rose (Vargas Llosa, Chueca, Martos, Jurado Urbina, entre otros), sin embargo, *La luz armada* continúa siendo una publicación con análisis crítico casi nulo. La explicación puede deberse, en parte, a que el propio autor la integró a su segundo libro *Cantos desde lejos* –con las variantes y sentidos que en esta tesis se analizan– y desde entonces casi no ha vuelto a ser comentada como objeto literario en particular. Así que no existe un estudio sobre los cimentos iniciales en los que se forjó la reconocida obra poética de Rose, como son sus dos primeros volúmenes.

Por último, el capítulo IV se aboca al análisis crítico de mi corpus, por lo que se titula Análisis comparativo de *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, donde realizaré el análisis semántico-textual entre las versiones de algunos poemas del primer libro incluidos, y reformulados en el segundo. Lo anterior posibilita extraer algunas conclusiones pertinentes para nuestros objetivos. Para este capítulo, se ha elegido trabajar los pares correspondientes a cinco poemas que aparecen en ambos volúmenes. Dicha selección permite proceder, en el análisis, desde una aparición más individual del sujeto poético, hacia alcanzar una mayor dimensión universal y de compleja intertextualidad del mismo. Así se aprecia, en el corpus de poemas (incluido en un anexo), cómo los signos verbales (palabras) condensan y dan forma a una estética cargada de la ya aludida línea política. Para lo cual se recuperan algunas marcas intertextuales y las respectivas mediaciones que permiten sustentar lo anterior en ambos libros.

Coda personal y generacional

La investigación es una suerte de interferencia adrede, o irrupción, durante la actual ola de reproducción del capitalismo en sociedades dependientes como la peruana, y de Latinoamérica en general. Es una recuperación fundamental de propuestas y lenguajes de signo ideológico (ética y estética del socialismo) que marchan a contracorriente del pensamiento hegemónico neoliberal actual. Este trabajo llama la atención sobre una serie descuidada por la crítica literaria: la que durante el siglo XX se comprometió, en mayor o menor medida, con los proyectos socialistas revolucionarios o radicales en general. Es decir que, al margen del valor estético de los poemarios, novelas o cuentos producidos en esta línea, es una parte que se debe reintegrar a la historia literaria del país, pues permitirá comprender mejor las obras canónicas y porque iluminará las obras más recordadas de estos mismos autores. Es, pues, un ejercicio de memoria cultural esencial.

Al propender a una puesta al día del socialismo desde el lenguaje literario, específicamente el de la poesía[3], la pregunta pertinente frente a este tipo de investigación es ¿Y para qué el socialismo? La respuesta es múltiple y, antes que lanzar declamaciones, la formularé desde los propios textos que, en el marco global del presente trabajo, se ofrecen como propuestas literarias desde los años 50: contrarios al formato de la sociedad actual, donde todo (o casi) quiere ser ordenado, parametrado, según la ética y la estética del capitalismo multinacional. Una de las estrategias es, política y culturalmente, la amnesia respecto de experiencias –textuales o transtextuales– del socialismo como opción. Otra es la sujeción de la imaginación colectiva a un presentismo que se regocija en su vida de mónada. Individualismo ciego, narciso y abúlico.

[3] La poesía de épocas anteriores está cargada de una potente tradición literario-poética, así como de la experiencia social del Perú.

A lo largo de esta investigación, queda subyacente desde dónde se procesa toda la información a partir de los libros de poesía elegidos. Mi formación política proviene de la década del 80, principalmente, y del 90. Lapso aquel donde aún el compromiso del creador y el intelectual tenía una vigencia, hoy remota. Es decir, este trabajo queda planteado desde una perspectiva situada, en las huellas del Amauta y su recordado séptimo ensayo sobre la literatura peruana. El carácter político de la investigación se inscribe en una línea modernizante; pero de una modernidad entendida y practicada como creativa, crítica, democrática y popular, desde este país y Latinoamérica, en primer lugar, y para el mundo, como instancia final.

Asimismo, en los tiempos actuales, aparentemente tan veloces y gobernados por la fugacidad, donde todo se vuelve obsoleto o viejo rápidamente, la poesía aún puede funcionar como una *dis-función* dentro del sistema letrado. Es decir, como una suerte de silencio y pausa necesarios, planteando diversos retos a la época y sus artificios (artefactos) alienantes. Un lenguaje, el poético, que convoca a la atención y concentración semánticas, a interpretar la connotación en lenguajes polisémicos como son los poemas. Eso, en esta época casi literal (neo-liberal) y denotativa, ya representa una disfunción que el sistema establecido rechaza; por lo que la gran poesía se halla fuera de las aulas y, prácticamente, fuera de los programas y prácticas escolares (cuando hay escolaridad de por medio).[4] En tal sentido, y en la senda de trabajos críticos como los de César Vallejo,

[4] Para la presentación del libro *Juan Gonzalo Rose. Antología poética* (Rose 2015), Oswaldo Reynoso (representativo autor de la generación del 50 e indudable poeta durante su celebrada obra narrativa) ofreció un testimonio sensible, con fina inteligencia y memoria sobre Juan Gonzalo y su poesía, e inició su participación tomando como ejemplo el célebre poema "Exacta dimensión" para comparar el ritmo, en la poética de Rose, con el arte musical de Mozart. Agregó que, en el país, "a los profesores no les interesa la poesía, sino la declamación: algo que me fastidia mucho […] y que es un espectáculo indignante. Al contrario, si pudiera haría llegar a los niños libros como este, que es una magnífica selección […] El Perú necesita de ternura, emoción, sensibilidad y belleza" (Reynoso 2016). Dicha participación fue un mes antes de su deceso (en el 2016: *annus fatalis* donde murieron también Miguel Gutiérrez y otros creadores peruanos), y fue la última vez que nos vimos. Aquella vez adelantó una nueva novela, titulada *Huamanga, huamanga o la herida del silencio,* de la cual leyó "una estancia" cuando, a comienzos de los 60, recorrió la capital ayacuchana con Juan Gonzalo en plena semana santa. Eran amigos, y Rose también dejó un fresco

Walter Benjamin, Terry Eagleton, Beatriz Sarlo, y tantos otros, la estética, vista desde ese ángulo, plantea una contradicción esencial a la reproducción cultural en serie del capitalismo tardío.

Los libros y el autor elegido exponen, a su vez, sus propias propuestas poéticas/estéticas en/desde/para una 'realidad inorgánica'[5] como la peruana. De diverso modo, se nutren de sus raíces e historia; por lo cual también se constituyen en 'mediaciones' (Edmond Cros) vía el lenguaje poético, de los tiempos que no cambian tanto como pareciera. Es decir, se trata de una investigación que trasciende cualquier vocación academicista, y que más bien quiere entrar en tensión y diálogo transformadores con nuestra contemporaneidad. Se parte de la consideración que la poesía escrita en castellano en el Perú es, entre las tradiciones culturales del país, la de mayor sofisticación artística, a la vez que cuenta con verdaderos logros en la necesaria tarea de recrear nuestro lenguaje, día a día. Todo lo cual es otra manera eficaz de recrear nuestra relación con la vida y con este tiempo.

Una última cuestión (*last but not least*): si la gran poesía que se ha venido haciendo en el Perú desde fines del siglo XIX no es disfrutada por las mayorías, y todavía solo por iniciados, esto no significa su falta de importancia o enlaces diversos, ni su función liberadora, en relación con la realidad actual. Tal circunstancia significa más bien –como síntoma lacaniano– la voluntad represiva del Estado peruano, sus sucesivos gobiernos y autoridades de todo tipo, que desconfían, o peor aún ignoran, las múltiples cualidades del lenguaje poético, y que optan por dejar al mercado y los medios de comunicación masiva la tarea del trabajo cultural. Pero esta circunstancia no solo permite

testimonio periodístico cuando entrevistó a Oswaldo a su retorno temporal de China, donde el autor de *Los eunucos inmortales* radicó durante los años 80 por razones políticas y laborales (Rose, 1981).

[5] Entiéndase 'realidad inorgánica' como un concepto representativo de una línea teórica que va de José Carlos Mariátegui a Antonio Cornejo Polar.

mantener en la poesía cierta aura benjaminiana[6], sino que plantea la responsabilidad de la crítica cultural situada, desde esta realidad, acerca de qué hacer y qué decir en torno a la poesía y su público (virtual) en un país subordinado a egoístas intereses multinacionales, como sigue siendo el Perú a comienzos del siglo XXI.

[6] La poesía no se vende, ni se consume como los enlatados y los discursos que los medios de comunicación ofrecen en serie al público.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO. HERRAMIENTAS PARA UNA ESTÉTICA SOCIALISTA

1.1. Introducción

Desde finales de los años 80,[7] la memoria histórica elaborada desde el poder triunfante del capitalismo tardío, concepto este acuñado por Mandel y recuperado por Jameson (1991), ha buscado muchas maneras de hacer olvidar todo lo relacionado con el socialismo, sus logros y gestas, propiciando una memoria recortada en las generaciones más jóvenes. Este hecho lo sitúa, críticamente, Terry Eagleton (2013: 21) en el prólogo a su libro *Marxismo y crítica literaria*: "Espero que este pequeño volumen pueda servir para recordarle a los lectores que hay otros modos de interpretar el mundo más allá de las formas corrientes que circulan actualmente por la Casa Blanca y el Banco Mundial, y que para interpretar el mundo de una manera diferente es necesario cambiarlo".

Por su parte, en *Ideología y utopía,* Karl Mannheim (1987, p. 224) alude a la época del período de entreguerras y observa la desaparición del "humanitarismo" en el arte, y otros elementos semejantes; todo lo cual lo indujo a interrogarse sobre el predominio de "el rechazo consciente del pasado y de la noción de tiempo histórico, la consciente eliminación de cualquier "ideal de cultura", como la desaparición de cualquier forma de utopía de la palestra política".

La sociedad se enfrenta, entonces, a la naturalización del orden capitalista en el mundo contemporáneo; por lo que una recuperación de toda propuesta ideológica-cultural alternativa y en pugna con dicho proceso[8] es un aporte relevante, a la vez que una

[7] Particularmente desde la caída del muro de Berlín, la implosión del llamado bloque socialista, y la ola neoliberal que enmarcó todo ello.

[8] Como se trata más adelante, existieron algunas al interior del campo literario-poético en sintonía con la de un poeta representativo del 50 como Juan Gonzalo Rose.

invitación abierta, a la reconstrucción de dicha memoria histórica; la cual corresponde a un proyecto político no cumplido, y que mantiene su vigencia considerando las propias condiciones de vida actuales bajo el capitalismo tardío (Jameson, 1991; Eagleton, 2013). Rescatar esa "otra" memoria permitirá tener una visión más completa de los sujetos y movimientos políticos y literario-artísticos, así como de sus discursos y narrativas frente al programa político del capitalismo.

Esas luchas por la memoria tienen diversos sentidos que se expresan política y culturalmente, convirtiéndose en un momento privilegiado en la disputa por el pasado. Los estudios de memoria han cobrado importancia en las últimas décadas; la producción en el campo de su estudio académico ha crecido exponencialmente, y tanto los enfoques como las latitudes desde las que se trabaja se han diversificado. Aunque este asunto resulta transversal en la investigación, en el acápite final del presente capítulo, se explica cuáles temas y estudios específicos sobre la memoria se abordan.

Articulado con lo anterior, la indagación para una propuesta (siempre inconclusa) de estética marxista se encuentra en la tesis. Por lo cual, son útiles algunas aproximaciones teórico-críticas que permiten comprender el fenómeno cultural-literario en su dimensión social e histórica, sin perder de vista su naturaleza especifica como hecho artístico. Para tal objetivo general, se pasa revista a ciertos autores y obras que permitan recuperar y definir mejor las herramientas conceptuales que resultarán de mayor utilidad para los objetivos de la investigación.

1.2. Acerca de la *estética política*

En relación a lo sintetizado en los párrafos anteriores, otro concepto importante es el de "estética política". Siguiendo el análisis de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de Valentin Volóshinov, si se considera que la palabra es el vehículo central de nuestra comunicación, es una forma social, este tipo de estudio, desde el específico campo de la semiótica, cobra el carácter de una "estética política". Debe entenderse que la *estética* es forma, y la *política* es la naturaleza profunda de las relaciones sociales en relación con el poder. La palabra, en tanto signo social, es el hábitat de la *conciencia*, cuya naturaleza, según la interpretación que Volóshinov pone en práctica, es ideológica, en tanto se halla condicionada por el *ser social*. Por lo tanto, la palabra es el signo ideológico por excelencia. Volóshinov (1976, p. 35) lo expone de la siguiente manera: "Para comprender la función de la palabra como el medio de la conciencia se requiere un análisis profundo y detallado de la palabra como signo social" y también señala que "Un signo no puede ser separado de su situación social sin perder su naturaleza semiótica" (1976, p. 68).

Volóshinov, como hiciera Marx luego de su crítica a la filosofía alemana y su principal línea idealista, pone de cabeza lo que llama la interpretación idealista y psicolingüista, al afirmar que el recinto de la psique humana es la palabra; y, a la vez, que la palabra es un hecho social, constituido al ritmo histórico de las relaciones humanas. Es decir, Volóshinov lleva "las generalidades" del idealismo –psicologismo incluido– hacia el terreno de "lo concreto", hacia el campo del materialismo histórico que es la línea de análisis que asume; y, por eso, cualquier idea abstracta acerca de la simbolización verbal queda situada en las experiencias sociales con el lenguaje. Veamos:

> El antipsicologismo tiene razón al negarse a derivar la ideología del psiquismo. Es más, es el psiquismo el que debe derivarse de la ideología. La psicología debe apoyarse en el estudio de las ideologías. La palabra primero tuvo que originarse y

> madurarse en el proceso de la comunicación social entre organismos, para después introducirse en un organismo y convertirse en palabra interior (Volóshinov, 1976, 70-71).

Toda la anterior explicación es clave, porque el trabajo aborda la poesía en un panorama de radicalidad política y cultural en la historia peruana contemporánea. Y donde el lenguaje literario, y específicamente el de la poesía del corpus, se constituye en tanto fenómeno discursivo de mediación (o "refracción", para usar el término de Volóshinov) ideológica, siempre en relación con "el ser en su devenir", en su contingencia histórica. Algo sobre lo cual se volverá a partir de otros autores y teorías referidos en el presente capítulo.

En este sentido, adelantándose a las explicaciones de Lacan acerca del discurso, si la palabra es el recinto donde se expresa lo ideológico, y la palabra es el eje de la comunicación humana, para Volóshinov *nada escapa al carácter de la ideología.* Toda representación con el lenguaje se halla subsumida, de una manera u otra, directa o indirectamente, a relaciones ideológicas; lo cual significa señalar que todo lo humano existe en su vinculación con las relaciones sociales de diverso tipo, y que es en esa materialidad histórica donde adquiere sentido la existencia y su expresión simbólica, empezando por el mundo de la conciencia.

En síntesis, Volóshinov está contribuyendo notablemente –dentro de la línea del círculo de Bajtin– a profundizar, con fino análisis, en la clásica relación marxista entre base y superestructura. Para precisar lo dicho, una última idea que es importante remarcar, por ser útil, es cuando Volóshinov subraya "la gran sensibilidad de la palabra con respecto a las transformaciones mínimas de la existencia social" (1976, p. 47). Aclara que en el signo no se "refleja" sino que "refracta" la existencia[9]. Pero al definir lo que determina

[9] De esta manera, Volóshinov precisa el análisis contra interpretaciones mecanicistas.

tal refracción, que nunca es bipolar, sino que es diversa, concluye que lo que explica tales contradicciones al interior del signo es "la intersección de los intereses sociales de orientación más diversa, dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico; esto es, la lucha de clases" (Volóshinov, 1976, p. 47). La imagen que concluye esta aproximación a la naturaleza sígnica es que el signo llega a ser la arena de "la lucha de clases" afirma Volóshinov (1976, p. 47).

Lo anterior es central para la investigación, pues establece que incluso un discurso como el poético se halla ineludiblemente en un haz de relaciones sociales, lejos de cualquier fácil declaración de "poesía pura" frente a "poesía social"[10]. No existe expresión verbal literaria que escape de su compromiso y raíz con la realidad social. Todo tiene siempre alguna forma de involucramiento con la sociedad, todo tiene detrás una posición, un trasfondo ideológico que conecta la conciencia y la expresión verbal a las relaciones concretas del devenir humano histórico. Volóshinov (1976, p. 33) añade que "la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia". Y enfatiza la necesidad de no autoengañarnos, sino hacer conciencia de la situación real, como diagnóstico de situaciones en donde contienden diversos conceptos y formas de pensamiento que no existen desde siempre –lo que los naturalizaría– sino que fueron creados para operar sobre la vida real y concreta (1976, pp. 40-43). Es una idea importante porque permite penetrar en un corte histórico para entender desde allí todo lo relacionado a la actividad creadora intelectual.

Por su parte, Karl Mannheim (1987) afirma la relevancia, en su método de la sociología del conocimiento, de esforzarnos siempre en:

> … descubrir las relaciones entre ciertas estructuras mentales y las situaciones vitales dentro de las cuales existen. Debemos preguntarnos constantemente cómo determinado tipo de situación social produce

[10] Este debate recorrió la literatura hacia mediados del siglo pasado.

> determinado tipo de interpretación […]. Según este concepto, el pensamiento humano surge y actúa, no en un vacío social, sino en un ambiente social definido" (Mannheim, 1987, p. 71).

Este análisis y requerimiento teórico los extiende a diversos campos de la actividad ideológica humana: en el dominio de la moral, la vida cultural y social, etcétera. Lo que reafirma la necesidad de situar cualquier norma y forma del pensamiento en "su cambiante contenido histórico" (Mannheim, 1987, 73). Lo relevante es que esa heterogeneidad cambiante no se da solo en el plano diacrónico, sino que opera en una misma sociedad, en los diversos pensamientos al interior de los grupos y los propios individuos que la conforman.

Mannheim también extiende esta fenomenología ideológico-política al campo de las palabras. Como señaló Volóshinov, la palabra y el lenguaje son una misma arena de contienda. La siguiente cita lo expresa de forma precisa:

> En ningún otro dominio de la vida social encontramos tampoco una interdependencia más claramente trazable, y una sensibilidad más finamente perceptible, para el cambio y el desplazamiento de acento, que en los sentidos de las palabras. La palabra y el sentido que se le presta son una verdadera realidad colectiva. El más leve matiz del sistema total del pensamiento reverbera en la palabra individual y en los sutiles significados que la acompañan. La palabra nos vincula con toda la historia y, al mismo tiempo, refleja la totalidad del presente (Mannheim, 1987, pp. 73-74).

Si consideramos que el presente, y la historia en su conjunto, es la historia de la lucha y colusión entre las clases, queda claro que el terreno del lenguaje lo es también, de diversos modos; lo cual es una herramienta útil en la investigación para aplicarla al análisis de la literatura y poesía del corpus, así como al marco histórico en que se sitúa.

1.3. Sobre el sentido de *ideología*

Aclarado el sentido de estética que se utiliza en la investigación, es necesario también precisar el otro concepto presente en el título general como es el de ideología. En el libro *Dialéctica de lo concreto,* de Karel Kosík, se enfatiza la necesidad de diferenciar, y vincular, la realidad de las cosas (el fenómeno) en relación a la esencia. Lo primero es la percepción inmediata de la realidad, lo segundo es la verdad oculta. La ciencia y la filosofía tienen como objetivo develar la esencia de la realidad. Y la dialéctica es el método para descomponer aquello que ante una mirada superficial se nos aparece como un todo unitario. Kosík (1967, pp. 30-31) señala que todo pensamiento escinde la realidad, la interviene y valora.

Por tanto, es útil la distinción entre "el mundo real" y "el mundo de la apariencia". Kosík (1967, p. 21) recupera el sentido que da Marx a la ideología, en tanto "proyección de determinadas condiciones históricas petrificadas en la conciencia del sujeto". Lo cual es sumamente importante para el análisis en tanto que, de modo semejante a como se revela en el referido análisis de Volóshinov, los signos están cargados ideológicamente, a partir de determinadas condiciones históricas. Dando un paso más, cabe afirmar que la aproximación a la realidad desde el lenguaje cotidiano, en las condiciones del capitalismo y la práctica utilitaria, da como resultante una percepción de la realidad cosificada, a partir del mundo fetichizado.

En el libro *Ideología. Una introducción*, Terry Eagleton ofrece varias definiciones para un concepto teóricamente esquivo como este. Lo sitúa en su relación con el poder; en particular con la dominación y la legitimación de la clase dominante en una formación social dada. Al respecto, siguiendo a John Thompson (*Studies in the Theory of Ideology*, 1984), Eagleton analiza una suerte de cuadrado ideológico (si evocamos el cuadrado ideológico del Análisis Crítico del Discurso) donde un poder dominante se beneficia a sí

mismo promoviendo, naturalizando y universalizando, principalmente, sus creencias y valores, y, al mismo tiempo, denigrando, excluyendo y oscureciendo formas contrarias de pensamiento y hechos de la realidad social (Eagleton, 1997, p. 24).

Este autor ofrece algunas entradas que conectan más directamente con la investigación. Por ejemplo, la discusión en torno a "la importancia de la ideología en las sociedades capitalistas avanzadas" (Eagleton, 1997, p. 61), con la cual se pretendió replicar "la tesis de la ideología dominante" característica de cierta izquierda intelectual de los setentas (*La tesis de la ideología dominante*, de N. Abercrombie, S. Hill y B.S.Turner). En línea con dicha tesis, según Eagleton, muchos teóricos de la ideología afirman que el sistema del capitalismo tardío actúa sin requerir para ello ninguna justificación discursiva:

> La sociedad capitalista ya no se preocupa de si creemos o no en ella; lo que la mantiene unida ya no es la "conciencia" o la "ideología", sino sus propias operaciones sistémicas complejas. Así, esta posición hereda algo de la insistencia del último Marx en la mercancía como forma de suministro automático de su propia ideología: la lógica material rutinaria de la vida cotidiana, y no un cuerpo de doctrina, un conjunto de discursos moralizantes o de "superestructura" ideológica, es lo que mantiene en funcionamiento al sistema (Eagleton, 1997, p. 62).

Es una manera extrema de reafirmar que el ser social determina la conciencia, es decir, la praxis misma. Eagleton (1997, p. 84) revisa esta idea, al poner en cuestión que "un poder legitimado siempre es interiorizado de manera exitosa por aquellos que constituyen su blanco". En tal sentido, distingue entre quienes aceptan dicha dominación de manera "normativa" y quienes lo hacen de manera "pragmática". En este último caso, "porque [los grupos subordinados] no pueden concebir una alternativa realista" (Eagleton, 1997, p. 84).

Considerando lo anterior, es importante resaltar el carácter universalizador que porta toda ideología; algo que, como señala Eagleton, nos remonta a *La ideología alemana* de Marx y Engels. Es decir que toda ideología alcanza su éxito cuando pasa por constituir un cuerpo de valores y creencias comunes a toda la humanidad; lo cual conduce, finalmente, a la naturalización de una ideología determinada: en tanto ya nadie puede imaginar que exista otra alternativa fuera de ella. A este proceso, Bourdieu (2002) lo ha denominado *doxa*, la cual "hace que la ideología cree un encaje lo más fuerte posible entre sí misma y la realidad social, salvando con ello la distancia en que podría insertase la instancia de la crítica" (Bourdieu, 2002, p. 87).

Lo arriba sintetizado es clave para la investigación, en el aspecto de la construcción de una memoria diferente y contradictoria de la oficial; la cual, como queda dicho, fija el canon de la literatura peruana. Es decir que dicho canon, y la invisibilización o denigración de una línea poética radical como la que motiva este trabajo, es una estrategia retórica en relación a lo que Eagleton (1997, p. 87) ha denominado como aquellas "cosas que no deben pensarse a toda costa, y menos decirse", porque simplemente ponen en cuestión la hegemonía del poder imperante, en este caso, en el campo de lo cultural-literario. De tal modo que, en la misma línea de análisis de este autor, es importante recuperar y trabajar la dimensión histórica de las diversas formas de conciencia –como, por ejemplo, la memoria, la cultura, el arte y la literatura– para abrir fisuras en aquello que es funcional al orden de dominación y hegemonía.

La investigación la pone en práctica, en tanto que, desde la aproximación crítica y académica a la literatura y la poesía contemporáneas, en el Perú se suele naturalizar un "sentido común" que subestima, distorsiona o expulsa del centro literario una línea de creación poética como la que se denomina la tradición radical y la llamada "poesía social" de la generación del 50.

Por su parte, en el libro *Las ciencias humanas y la filosofía*, de Lucien Goldmann, también se resalta la importancia de distinguir entre lo que se cree, o se dice, acerca de los hechos históricos, de lo que realmente son. En este punto, va quedando claro el rol de la ideología como modeladora de conciencia, con fines prácticos que no deben dejarse de lado en el trabajo científico.

Así, al referirse al doble plano de la investigación histórica, Goldmann remarca la importancia de las subjetividades, y tener en cuenta las condiciones materiales y concretas de los pensamientos y valoraciones (en coincidencia con el referido planteamiento de Kosík). A esto le llama "sociología del espíritu", donde quedan remarcados –y visibilizados– los "factores sociales, económicos y políticos" que han hecho posibles los sucesos históricos, más allá de las intenciones de sus actores.

Del mismo modo, en *Marxismo y literatura*, Raymond Williams (2000, p. 83) establece que la ideología se estableció como tal cuando se fijó la división del trabajo, entre aquellos que realizaban "el trabajo material" y quienes realizaban "el trabajo mental". Lo que significa que toda ideología es, finalmente, una elaboración mental que realizan ciertos sujetos para legitimar y, sobre todo, universalizar los intereses de una clase sobre las demás (Williams, 2000, p. 84). Lo anterior nos sitúa en la mencionada arena de contienda que es el ejercicio de la memoria y las representaciones culturales y artísticas. Específicamente, para abrir el canon literario que suele relievar obras y autores más funcionales al poder dominante, mientras que se margina y articulan procesos de amnesia colectiva en relación a obras, propuestas estéticas y autores que signifiquen amenazas, reales o imaginarias, a dicha hegemonía y canonización de sus intereses y objetivos.

En síntesis, las ideas son como la materia: producidas en situaciones históricas concretas, al interior de las contradicciones propias de cada momento. Esto es ver la

ideología en relación con el materialismo histórico, y es así como puede perfilarse una *estética marxista* que vincule de manera adecuada la base social y económica con las creaciones en el nivel superestructural. Williams demanda refinar el aparato teórico para abordar dichas interrelaciones desde el marxismo, para lo cual aborda la Teoría Cultural bajo diez conceptos a los que pasa revisión y somete a crítica. El primero es, precisamente, "base y superestructura", ya que en el análisis político según el materialismo-histórico hay que evidenciar y explicar las interrelaciones entre la materia histórico-económica (el modo de producción: la base) y el mundo de las representaciones mentales (la cultura: la superestructura). Esto sirve a la investigación, en la medida que se registra y estudia la vertiente de "poesía social" desde los diversos momentos históricos en el horizonte que se traza: es decir, toda obra y autor serán caracterizados en relación con su campo histórico-cultural y literario.

Respecto al primer asunto abordado por este autor, cabe vincularlo con lo que afirma Goldmann (1972, p. 86) cuando define la clase social, añadiendo un tercer factor ya citado: "las clases sociales constituyen la infraestructura de las visiones del mundo". Es decir que "cada vez que se trata de hallar la infraestructura de una filosofía, de una corriente literaria o artística, llegamos […] a una clase social y a sus relaciones con la sociedad" (1972, p. 86).

1.4. La utopía como realidad y "material explosivo"

En tanto la investigación también aborda, a partir del corpus elegido, la memoria del socialismo en el Perú, así como la exploración, mediante el lenguaje poético, de una imaginación y sensibilidad alternativas al poder simbólico del capitalismo tardío en este país, cabe agregar que se plantea una memoria en perspectiva. Es decir que se reconstruye, desde un análisis interdisciplinario, para entender cómo se fue modelando –y modulando–

la identidad de un sujeto poético (discursivo-literario) revolucionario en la tradición de la poesía contemporánea escrita en castellano en el Perú. Para lo cual, es necesaria una herramienta conceptual como la de utopía.

La escuela de psicología Gestalt fue contemporánea a Karl Mannheim,[11] y de forma semejante buscó la comprensión epistemológica de la parte (la conciencia individual) en el todo (su experiencia social correspondiente). Al respecto, es útil tener en cuenta algo que este autor rescata del método marxista: su carácter singularmente penetrante para el análisis social, como es la observación de la totalidad estructural de la sociedad, no solo en el pasado, sino también para el futuro (Mannheim, 1987, pp. 209-216). En relación con lo expresado, en su libro ya citado aborda el tema de la mentalidad utópica, y establece una importante distinción entre la existencia real y aquello que la trasciende. Sin embargo, no todo lo segundo resulta utópico, ya que solo aquella concepción que busque destruir el orden existente amerita la categoría de *utopía*: "Solo se designarán con el nombre de utopías aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época" (Mannheim, 1987, p. 169).

De esta manera, desde el principio, este autor nos enfrenta a dos rasgos centrales en toda utopía: su carácter de destructividad respecto de un orden existente, y su situación en el devenir de la historia. De ahí que, como es previsible, en cualquier "orden de vida actuante" las clases que representan el orden social e intelectual prevaleciente asumen

[11] La psicología de la Gestalt (también conocida como psicología de la forma o psicología de la configuración) es una línea de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX, con teóricos como Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. El término Gestalt proviene del alemán, y puede traducirse como "forma", "figura", "configuración", "estructura" o "creación". Uno de sus axiomas formula que el todo es diferente a la suma de las partes, para explicar que la organización básica de cuanto percibimos está en relación con una figura en la que nos concentramos, que a su vez es parte de un fondo más amplio, donde hay otras formas. En otras palabras, todo lo percibido es mucho más que información llegada a los sentidos. Como precisa Lewis Coser (2019), Mannheim acogió de buen grado esta escuela, ya que dicho estamento le servía para explorar eventos históricos y productos culturales en relación con el entorno histórico e intelectual en el que arraigaron (Mannheim, 1987, pp. 503-506).

como realidad absoluta sus propias relaciones sociales; mientras que, bajo su perspectiva, todos aquellos anhelos e ideas que no puedan realizarse en tales coordenadas de existencia serán concebidos como utópicos, es decir, imposibles de llevarse a cabo en la realidad vigente (Mannheim, 1987, pp. 170-173).

Situar en el devenir histórico y sus cambiantes particularidades sociales la definición del concepto de utopía, permite entender que ninguna percepción es absoluta ni trascendente, sino que está siempre condicionada por la posición y valoración de quien pretende definirla. Lo cual propicia evitar concepciones esencialistas, fuera del devenir histórico. En este sentido, el concepto de utopía resulta de mucha operatividad para caracterizar las batallas en el campo cultural y político durante el marco que corresponde a la investigación y el corpus seleccionado. Asimismo, ayuda a entender las pugnas al interior de la construcción de memoria en el devenir histórico, en tanto se revelan como una serie de batallas entre aquello que refuerza posiciones de poder imperante, y otras que más bien lo contradicen para reemplazarlo por otro orden social.

Mannheim hace otra distinción fundamental entre utopía absoluta y aquella relativamente irrealizable, y valida esta última principalmente. Quien se cierre en la defensa del orden social imperante no hará esta distinción, precisamente para anular cualquier posible intento de quebrar las condiciones de existencia que le son favorables. Extendamos esta apreciación a todos los campos de la dinámica social (económico, político, cultural, tecnológico, militar, etcétera), y tendremos un panorama más completo de lo que suele suceder en las luchas entre grupos y clases sociales: “Al dar indiferentemente el nombre de utópico a todo aquello que está fuera del orden actual, se aplaca la angustia que podrían provocar las utopías relativas, realizables dentro de otro orden” (Mannheim, 1987, p. 173).

A diferencia de los anarquistas, este autor no desdeña todo orden social existente a priori, sino que rescata dentro de él, dialécticamente, los elementos de transformación que propenden hacia la plenitud de cada periodo históricamente determinado:

> La concepción de utopía que hemos empleado antes parece, en tal sentido, ser la más amplia. Se esfuerza en tomar en cuenta el carácter dinámico de la realidad, en cuanto acepta no una 'realidad en cuanto tal', como punto de partida, sino, más bien, una realidad histórica y socialmente determinada, que se halla en constante proceso de evolución […]. Además, se propone llegar a una concepción de la utopía cualitativa, histórica y socialmente diferenciada, y, por último, distinguir la utopía 'absoluta' de la 'relativa' (Mannheim, 1987, p. 174).

Es decir que en todo orden existente hay diversas ideas y valores que apuntan hacia el cambio, en relación con aquello que no se ha realizado y que pugna por concretarse. Mannheim (1987, p. 175) lo define de manera contundente: "Esos elementos intelectuales se convierten entonces en materias explosivas capaces de destruir el orden vigente". Entre un orden de existencia y una utopía determinada se establece un vínculo dialéctico que explica el devenir de la historia. Por lo que se puede comprender mejor que, en situaciones de extrema tensión, como fue la época que vivió este autor –o como también corresponde a la época abordada en la investigación–, este planteamiento acerca de la utopía como "materia explosiva" me sirve para recuperar la beligerancia que se expresa, con las respectivas mediaciones incluidas, en la llamada poesía social del corpus. Algo que se hace extensivo a la tradición radical donde se inscribe; así como a las utopías revolucionarias, como la del socialismo a lo largo del siglo XX, y desde fines del siglo anterior inclusive.[12]

[12] La siguiente cita "*Aun cuando un individuo, al parecer aislado, da forma a una utopía de su grupo, en último análisis, se debe atribuir esto al grupo a cuyo impulso colectivo se conformó su obra"* (Mannheim, 1987, pp. 181-182. Énfasis mío) nos sitúa en aquello que dio origen a esta investigación. En efecto, la idea inicial fue seguir la pista del socialismo expresado en algunos libros de poesía de la tradición peruana. El

Mannheim ha establecido una tipología de cuatro mentalidades utópicas en los tiempos modernos: el Quiliasmo Orgiástico de los Anabaptistas (asociado al milenarismo), la Idea Liberal Humanitaria (asociada al liberalismo burgués y al Siglo de las Luces), la Idea Conservadora (asociada al periodo postrevolucionario y a los románticos conservadores, en particular, a la obra de Hegel), y la cuarta que denomina la 'Utopía Socialista-Comunista' (formulada en el siglo XIX por Marx & Engels, en adelante). Para efectos de la investigación, se centra en esta última.

La Utopía Socialista-Comunista, integra, contradice y supera dialécticamente las otras tres formas de mentalidades utópicas, y se diferencia de aquellas en que redefine la utopía en términos de realidad, y la sitúa en las condiciones materiales de la existencia. Asimismo, integra de otro modo los tres tiempos, de tal modo que el presente integra el pasado, y al mismo tiempo porta los elementos del futuro, con lo que pone los anhelos de la humanidad en metas más al alcance, específicas, y viables de ser realizadas merced a un análisis científico de las condiciones concretas del presente y del devenir históricos. Tal concepción de la utopía enfrentó a las otras formas, y que desde su aparición hubo una lucha sin cuartel entre estas diversas concepciones de mentalidad utópica. Y esto

primer caso estudiado fue *España aparta de mí este cáliz,* de César Vallejo. Tal libro, imbuido principalmente del espíritu antifascista y bolchevique, llevó a reflexionar y revisar sobre si en la rica y heterogénea tradición poética peruana ha habido otros libros con ese trasfondo y armazón ideológico-utópica. Se encontraron algunos nombres, como *La luz armada*, de Juan Gonzalo Rose, entre algunos pocos. Sin embargo, coincidiendo con la pista dada por Mannheim en su análisis, se tuvo en cuenta el aserto vallejiano: *Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él, de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna* (de su poema 'Himno a los voluntarios de la república'), donde el poeta atribuye la genialidad a la conexión y arraigo con determinados propósitos colectivos. Lo que plantea la investigación es que Vallejo, para nuestra poesía, no solo se halla enraizado en anhelos de transformación de grupos de excluidos y *los condenados de la tierra* (título del clásico libro de Franz Fanon), sino que tiene también vínculos con una tradición literario-poética que se ha caracterizado de radical (Ver el capítulo 2), y donde aquel fue un iniciador. Si extrapolamos esto a la vanguardia, es ya de consenso que para nuestro caso –y la región latinoamericana en su conjunto– es José Carlos Mariátegui quien representa el precursor marxista en el terreno de la política. Ambos autores peruanos son cabales ejemplos de las afirmaciones citadas de Mannheim en lo referido a un pensamiento utópico que se va conformando desde individuos precursores, que lo son porque han podido sintonizar con los anhelos de amplias masas de personas en un momento histórico determinado.

ocurre, también, porque se trata de otra manera de experimentar el tiempo histórico ("el sentido histórico del tiempo", Mannheim, 1987, p. 215).

Es interesante destacar que, en su análisis, Mannheim se adelanta a algo que se consolidó y propagó varias décadas después en Occidente: el abandono de los pensamientos totalizadores, y de la mentalidad utópica, de la mano del derrumbe del bloque socialista –en su fase burocratizada– y del simultáneo apogeo del neoliberalismo como forma económica prevaleciente del capitalismo, así como el llamado postmodernismo como su correlato cultural, hacia el tercio final del siglo pasado. Dentro del marco de las extremas derechas e izquierdas que, según Mannheim, se hallaban representadas, respectivamente, por los pensamientos y obras de Spann y Lukács –autores que aún consideraban la utopía como parte de sus perspectivas–, otros grupos de pensadores descartaron la totalidad como horizonte intelectual centrándose en "la riqueza de los problemas individuales" (Mannheim, 1987, pp. 220-221).

Mannheim (1987, pp. 220-221) llega a afirmar, inclusive, que "la concepción del tiempo histórico que conduce a épocas cualitativamente diferentes desaparece, y la historia se vuelve cada vez más un espacio indiferenciado". Reconoce, además, que dicha concepción filosófica corresponde a la posición social de la burguesía, que ha llegado a instalarse en el poder, y que carece de interés por cualquier afán revolucionario –y utópico– que la desembarque de donde está. En la medida que las otras capas sociales vayan integrándose cada vez más a dicho orden imperante, y viviendo de sus frutos y relativo bienestar, la utopía irá desvaneciéndose. Esto, en efecto, ocurrió en buena medida en Europa cuando, mediante la expansión del llamado Estado de bienestar, la clase obrera europea fue aburguesándose, al punto que el proletariado se desplazó, al ritmo de la industrialización postfordista, hacia los llamados países del tercer mundo.

Sin embargo, ad portas de la segunda guerra mundial, era muy pronto decir hacia donde iría a parar el curso de la historia. Mannheim plantea algunos posibles desenlaces, como los que se sintetiza. Y traza líneas de comparación entre la mentalidad ajena a una filosofía de la historia, en Europa y sobre todo Norteamérica (Estados Unidos) –por razones económicas, pero también de corte filosófico–, y aquellos pensamientos que tienen su origen en utopías, como, por ejemplo, la tradición dialéctico-hegeliana de la que el marxismo no renegó nunca, sino que, por el contrario, la tuvo como su matriz inicial para superarla.

Para cerrar esta presentación de un concepto fundamental para la investigación, es importante remarcar que no se trata solo de analizar las diversas posibilidades o caminos que ofrece la realidad, sino precisar cuál es aquella vía que surge como imperativa y necesaria a elegir. Al realizar Mannheim una serie de contrapuntos reveladores entre las características de las cuatro mentalidades utópicas, formula una afirmación dirimente, y a la que una investigación como la presente también se orienta, en relación con el aspecto utópico y la importancia de los elementos trascendentes, ya no solo en el devenir histórico, sino en el sentido primero y último de la vida humana. La expresa así:

> Una verdadera revolución copernicana se realizó cuando el hombre empezó a ver la validez y la influencia de las ideas, como factores condicionados, y el desarrollo de las mismas como vinculado a la existencia, a considerar no solo a su propio yo, sino también la existencia y parte integrante del proceso histórico-social. Lo importante para el socialismo no fue combatir esa mentalidad absolutista entre sus adversarios, sino establecer en su propio bando la nueva actitud, en oposición con el idealismo aún dominante. Muy pronto se empezaron a abandonar las utopías de la ‘gran burguesía’, cuyo mejor análisis sigue siendo el que hizo Engels (Mannheim, 1987, p. 214).

Esa *nueva actitud* está vinculada, además, a convertir la teoría en una herramienta para la acción revolucionaria:

> Toda experiencia del presente lleva consigo una tercera dimensión no solo porque todo acontecimiento pasado se halla virtualmente presente, sino también porque el futuro se prepara en aquel. No solo el pasado, sino también el futuro tiene una existencia virtual en el presente. Se puede calcular el peso de cada uno de los factores existentes en el presente y determinar las tendencias latentes en esas fuerzas solo a condición de comprender el presente a la luz de su realización concreta en el futuro (Mannheim, 1987, p. 215).

1.5. La mediación como herramienta central en la sociocrítica

En tanto la tesis tiene de corpus dos libros de poesía, es clave no perder de vista en el análisis los múltiples trasvases entre el terreno de la realidad histórico-social, el campo de poder y sus múltiples tensiones, con el campo de la cultura y, específicamente, la literatura y la poesía. Para lo cual, un concepto clave es el de mediación.

Como un paso previo, destaquemos el carácter que le otorga Karel Kosík, en *Dialéctica de lo concreto*, a la teorización materialista del conocimiento; en tanto no se trata de un método que reduce la realidad a particularismos, sino que es "el método del desarrollo o explicación de los fenómenos sociales partiendo de la actividad práctica objetiva del hombre histórico" (1979, p. 52).

Este autor (Kosík, 1979, pp. 173-175) nos pone frente a la interrelación entre condiciones históricas y construcción de la memoria, lo cual es otra forma de referirnos a la interrelación entre base y superestructura, al afirmar que "Toda interpretación es siempre una valoración del texto", por lo que "la historia del texto es la historia de su interpretación" (Kosík, 1979, p. 173). En tal sentido, no hay texto ni lectura neutros, sino que siempre se hayan anclados a su momento histórico. De ahí que siempre sea necesaria

una crítica de las interpretaciones, de cualquier texto; en una suerte de epistemología política que revele, en cada caso, lo que se ha revalorizado en un texto, y aquello que se ha dejado de lado o minimizado. Todo lo cual sirve para situarse frente a la recepción de la obra poética de Rose, así como en relación a la tradición radical en la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX.

Al mismo tiempo, es importante relevar que Kosík no pierde de vista la especificidad de los diversos ámbitos de la experiencia humana, para no caer ni en el economicismo, ni en una perspectiva reduccionista de la cultura, como ha sido el caso de tantos marxistas durante el siglo XX (en buena medida, influidos por la visión reduccionista del quehacer cultural y artístico durante el período estalinista). Una vez más, estamos ante otro aspecto relevante ya que, en la segunda posguerra, y de la mano de las teorías zhdánovistas del régimen de Stalin, se perdió de vista la especificidad de la literatura y el arte, considerándolos como réplicas mecánicas de la base económica. El realismo socialista pretendió que lo principal era reflejar los procesos de transformación socialista en la URSS, descuidando u olvidando los procesos internos propios del quehacer cultural y artístico. Kosík es aún más enfático, al respecto, cuando en reveladora nota a pie de página señala que "las ideas y los términos que utiliza el siglo XIX, como los de cuestión social, novela social, poesía social, son totalmente ajenos a la filosofía materialista" (1979, p. 193).

Esta precisión permite conocer más a fondo la realidad social, en sus variantes. En relación con la tesis, por ejemplo, convoca a atender la especificidad de la poesía cuando aborde la variante de 'poesía social', 'poesía socialista' o 'comprometida', en el marco de la generación del 50 en el Perú, y en particular el corpus de la poesía de Juan Gonzalo Rose. Asimismo, cuando aborde asuntos relativos a la memoria histórica, en tanto proceso antropológico y cultural; es decir, con ineludibles relaciones con la base

económica, pero con su propia especificidad en tanto representación ideológica de aquella realidad material.

Será Lucien Goldmann quien defina el concepto de mediación, uno de cuyos antecedentes hemos rastreado en los párrafos anteriores. Goldmann diferencia entre los campos y tareas prioritarias de la ciencia, del arte y la filosofía, porque de lo contrario se caería en eclecticismo y falta de coherencia. Es decir que mientras que el científico debe procurar comprender al máximo la realidad, los grandes autores (filósofos, escritores y artistas) expresan una visión del mundo que es la del máximo de conciencia posible de una clase (Goldmann, 1972, pp. 44-45). Goldmann remarca que en el pensador y el escritor sus vínculos con la vida social, merced a la libertad de criterios que ostentan, son de otro modo mediatizados y complejos. Y es cuando plantea un concepto funcional a la investigación, como es la *mediación*: una herramienta central, por ejemplo, en la sociocrítica.

Cuando Goldmann pasa lista a los pasos que debe atender el científico, según el método dialéctico en las denominadas ciencias humanas, más allá del grupo al que pertenezca y procurando siempre la "verdad objetiva",[13] concluye destacando lo importante que es abordar el fenómeno de las ideologías para establecer el método científico en las ciencias históricas y sociales. De ahí que, a diferencia de otros métodos

[13] Vale sintetizar los cuatro principios que Goldmann tiene en cuenta:
1. Considerar que, además de las dificultades propias de todas las ciencias, debe considerar la interferencia de la lucha de clases en la conciencia de los hombres, y en la suya en particular. Debe detectarlas siempre.
2. No debe temer a dicha lucha de ideas, ni a ninguna ortodoxia ni a ninguna herejía. De esta manera evitará recaer en las apariencias de verdades.
3. Debe sostener una crítica y autocrítica permanente acerca de los prejuicios implícitos y los pasos de su propio pensamiento.
4. Debe relacionar todas las posiciones (incluida la suya) con su infraestructura social para ver su significado, y con los hechos que pretenden explicar o describir para desprender la parte de verdad que pueda contener (Goldmann, 1972: 45-47).
En los cuatro pasos que se ha sintetizado líneas arriba, se aprecia la contradicción dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, y cómo en ese combate permanente, en el terreno de las ideas y las posiciones, es imposible que lo viejo no quede siquiera como residuos en lo nuevo. Esto, que es válido para el trabajo científico, lo es también para el trabajo cultural e intelectual, en general; y debe atenderse con acuciosidad siempre que se realiza un análisis de época, más aún cuando esta situación corresponde a períodos álgidos como son los que destaco en el marco histórico hasta llegar a la promoción del 50 que me ocupa de manera central.

e ideologías, el marxismo no teme confrontarse consigo mismo, además de declarar abiertamente sus principios y objetivos. En este sentido, en el trabajo de memoria que se plantea para la investigación, la tradición radical debe ser también visibilizada porque sus representantes nunca negaron estar en batallas frontales contra el poder imperante, cuando no en una línea y praxis socialistas principalmente desde el campo cultural.

Por su parte –y como queda dicho en nuestro acápite 1.3 sobre ideología–, una de las cuestiones centrales en el citado trabajo de Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, es cuando alerta contra el uso mecanicista de las categorías de base y superestructura, como si la segunda estuviese determinada por la primera. Es decir, como si los fenómenos culturales (incluida la literatura) fuesen mero reflejo de las condiciones económicas de un periodo determinado. Este debate atraviesa todo el pensamiento marxista (en el referido trabajo semiológico de Volóshinov, se plantea la diferenciación entre *reflejo* y *refracción* para los signos comunicacionales). En el caso de Williams, a partir del pensamiento de Marx y Engels, se centra en "los procesos constitutivos" entre la base y la superestructura, las que no son observadas como entidades separadas, sino que entran en múltiples e "indisolubles" relaciones. El concepto que le permitirá atender dicha complejidad es también el de *mediación*. Es decir, lo que debe estudiarse es la relación entre ambas áreas de la realidad: "los verdaderos procesos específicos e indisolubles", y no la base o la superestructura por separado (Williams, 2000, pp. 100-101).

La teoría de los campos, a la que se aludió líneas arriba, es parte de esto último, y permitirá, junto con la categoría de mediación, observar de modo real los fenómenos literario-poéticos sin deslizarse en la pendiente del determinismo económico y sus desviaciones teóricas ni metodológicas.

Pierre Bourdieu (1984, pp. 18-19) postuló su Teoría de los campos –por ejemplo, el artístico-literario y del poder– como territorio de luchas diversas y sucesivas. Según

este autor, aquella se halla transversalmente influida por el concepto de las mediaciones "a través de las cuales los determinismos sociales se incorporan a la individualidad singular del artista, principio último de la obra en su singularidad" (Bourdieu, 1984, p. 11). Profundizando en los campos de las posiciones y tomas de posición, e influido por la dialéctica marxista entre base y superestructura (cuando formula la necesidad de "instaurar el vaivén entre el texto y el contexto", Bourdieu, 1984, pp. 14-15).

Bourdieu avanzó hacia negar en el análisis de la obra literaria compartimentos estancos, o más aun antagónicos; algo que será de utilidad cuando se coteje las denominadas "poesía pura" y "poesía social" en el panorama de la generación del 50: "Se habrá superado así una serie de oposiciones, todas igualmente ruinosas para la investigación: la proposición socialmente tan poderosa, entre las interpretaciones internas, que solo quieren conocer la obra misma, y las interpretaciones mediante lo externo, que refieren la obra a causas o a funciones sociales" (Bourdieu, 1984, p. 14).

Retomando el concepto de las mediaciones (que desarrollará la sociocrítica), acotemos que Raymond Williams plantea una tipología a partir del teórico y activista ruso Plejanov, y su teoría de los "cinco elementos constitutivos": 1) el estado de las fuerzas productivas, 2) las condiciones económicas, 3) el régimen socio-político, 4) la psiquis del hombre social, 5) las numerosas ideologías que reflejan las propiedades de esta psiquis (Williams, 2000, p. 99).

El segundo concepto a que se aboca Williams (2000, p. 102) es, por ello, "la determinación". Aplicado de una manera cerrada y esquemática ('determinismo abstracto') no sirve; pero, como él mismo remarca, "Un marxismo que carezca de algún concepto de determinación es, obviamente, inútil". A esto último lo denomina 'determinismo histórico', donde las condiciones materiales son siempre producidas por

el hombre, y no por leyes inmanentes a un modo de producción determinado (Williams, 2000, p. 105).

Las relaciones sociales están determinadas por la base, en el sentido de que no solo constituyen unos límites de la actividad humana, sino que también son 'presiones' que impulsan a los hombres hacia determinadas acciones, para mantenerlo, renovarlo o realizarlo (pp. 106-107). En este sentido, el modo de producción corresponde a una formación social concreta que está íntimamente imbricada con sus particulares relaciones de producción. De lo anterior se desprende, según este autor, el verdadero sentido de 'determinación', en los trabajos de Marx y Engels.

Por otra parte, es preciso no perder de vista que la superestructura tiene una relativa autonomía respecto de la base, y que, en este sentido, actúa sobre el proceso social de una forma u otra: retardándolo o llevándolo a su plena realización, según sea el caso. Es lo que se desprende de la afirmación de Raymond Williams (2000, p. 108) al decir que "En toda sociedad total, tanto la relativa autonomía como la relativa desigualdad de las diferentes prácticas (de las diferentes formas que asume la conciencia práctica) afectan de modo decisivo el verdadero desarrollo y lo afectan como determinantes a modo de presiones y límites".

Un asunto central para la investigación es el tercer concepto que aborda este autor. En efecto, cuando trata el asunto de "las fuerzas productivas", debate la concepción inicial de Marx que limitaba la fuerza productiva a todo trabajo sobre las materias primas que tuviese el objetivo de reproducir mercancías como parte del sistema capitalista de distribución e intercambio. En este sentido, para Marx, las expresiones artísticas y los artistas, en general, no eran fuerzas productivas. Raymond Williams cuestiona, a

mediados del s. XX, dicha categorización, ya que en el capitalismo avanzado la producción artística y cultural es una rama importante de la producción capitalista.[14]

Raymond Williams (2000, pp. 111-114), sin embargo, observa que el error de Marx es más fundamental, al no apreciar que una serie de actividades (que podemos agrupar bajo el adjetivo de estéticas) son "prácticas reales y elementos de un proceso material, que conllevan intenciones y condiciones específicas". Esta interpretación se asemeja a la de Walter Benjamin cuando analiza el cine como la actividad artística característica de la época de la reproducción industrial. De aquí se abre una puerta grande para ver la superestructura en su naturaleza verdadera, es decir, como una realidad indisoluble de su base correspondiente. "Proceso necesario de producción de significados y valores en la forma necesaria del proceso social general de la significación y comunicación", como lo precisara Williams (2000, p. 120). No hay que perder de vista que, en el pensamiento de este autor, lenguaje y significación son elementos indisolubles del proceso social material; es decir, no son asuntos que puedan eludirse, o que simplemente constituyen vínculos caprichosos entre la realidad y su representación.

[14] El acápite sobre "la hegemonía" del estudio de Raymond Williams, es útil para la tesis, donde además recupera el aporte de Gramsci a la teoría cultural marxista. Es un concepto que vincula los hechos y procesos culturales e ideológicos a las estructuras de poder (2000, p. 129). Es decir, que se refiere a "la totalidad de la vida"; en la cual, en tanto existan las clases, se dan procesos de dominación y subordinación en permanente contienda. Williams subraya que la conciencia de los hombres reales, en todo proceso social, es relativamente "heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada" (2000, p. 130). Lo que nos remite a conceptos como los de 'totalidad contradictoria' y 'heterogeneidad' acuñados por Antonio Cornejo Polar, en sintonía con el pensamiento de José Carlos Mariátegui a propósito de la sociedad, cultura y literatura peruanas. En tanto "proceso activo", la hegemonía incluye el nivel articulado de la ideología, y es "un sentido [común] de la realidad" para la mayoría en una sociedad determinada (Williams, 2000, pp. 130-131). Por otro lado, es clave diferenciar entre el 'dominio' que supone algún tipo de coerción social, y la 'hegemonía' que supone algún tipo de consenso y aceptación sociales. En tanto la hegemonía es una forma más sutil de control social que el de dominación, resulta fundamental su análisis en términos de cualquier proyecto emancipador y revolucionario. De ahí que Gramsci subrayara "la creación de una hegemonía alternativa" que provendría de diversas fuentes, no solo ni principalmente las políticas o económicas. En este punto, por ejemplo, el trabajo por una memoria alternativa a la articulada por el poder, o por otras formas artísticas y literarias (como la poesía), constituye un terreno central en la arena de contienda que es toda sociedad de clases. La hegemonía, por otra parte, está asociada a la legitimación del dominio y, en tal sentido, debe ser constantemente puesta al día. Es obvio que una manera de dominación no puede actuarse de la misma forma en situaciones cambiantes de la realidad histórica. En dicho proceso hay que remarcar, siempre, los conceptos de "contrahegemonía" y "hegemonía alternativa". Raymond Williams considera que, al respecto, y para no perder de vista el carácter de "proceso", sería quizás más conveniente hablar de "lo hegemónico" antes que de "hegemonía", y de "lo dominante" antes que de la mera "dominación'.

En relación con nuestra investigación, permite acceder a la tradición radical que se rescata y evidenciarla en tanto serie cultural, y como terreno donde la contienda política se constituye en parte sustancial del proceso de la sociedad peruana. De tal modo, el sujeto creador recupera, en este marco teórico, su condición de fuerza productiva y material en el proceso de la historia, y todo lo humano es finalmente materia producida a través del trabajo bajo circunstancias variables y particulares de existencia social.

Ahondando en dicho análisis, Raymond Williams ha abordado la teoría del 'reflejo' para debatir cuestiones vinculadas a la estética del realismo o el naturalismo, y llegó a la conclusión que la actividad artística es, ante todo, una práctica. Es decir, que no es un reflejo pasivo de la realidad concreta, como si se tratara de un espejo. Y rescata, entonces, el aspecto del trabajo en la obra artística. De ahí que haya reafirmado la 'mediación' como herramienta conceptual alternativa a la de 'reflejo'. De tal manera que las experiencias reales, de diversa naturaleza ("tipos de existencia y conciencia", recuerda Williams, según los análisis de la Escuela de Frankfurt), llegan a la forma artística a partir de "la conexión indirecta entre diferentes tipos de actos" (2000, p. 118), lo que dará lugar a diversos tipos de mediaciones (diversas "áreas u órdenes de la realidad") según hemos visto en los párrafos anteriores.

1.6. El rol del individuo o grupo social en la historia

Otra cuestión a esclarecer en el presente trabajo es cómo explicar el rol protagónico de un individuo, o un grupo, en una promoción o época determinadas. Para lo cual, sirve retomar los aportes de Lucien Goldmann. Cuando resalta el factor del individuo en todo trabajo de investigación, formula dos conceptos útiles para la tesis, y particularmente para el marco histórico de la generación del 50: 1) Ningún individuo

puede, hasta donde sabemos, trascender el máximo de *conciencia posible* de su época y del grupo en el que se inscribe, y 2) Sin embargo, un individuo, en condiciones excepcionales, sí puede superar la *conciencia real* de todas las clases sociales realmente existentes (Goldmann, 1972, pp. 42-47 y 80-104). En tal sentido, puede sintetizar los elementos de verdad operantes en las perspectivas de varias clases diferentes, conservando los elementos de comprensión ya manifestados por algún intelectual, pero cuyo pensamiento, en el curso de los procesos históricos, fue abandonado.

Este tipo de dinámica es la que se halla en el panorama que se la ha denominado 'la tradición radical', en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, quedarían marcados, en diversos momentos de dicho amplio marco histórico y para el caso peruano, algunos hitos que desde la vanguardia revolucionaria de los años 20 liderada por José Carlos Mariátegui, por ejemplo, llegaron bajo diferentes formas hasta los años 50. En esta larga marcha política y cultural, conviene observar cuáles procesos se fueron dando, qué se ocultó y qué resistió, sin embargo, los embates políticos e ideológicos de los grupos orgánicos al poder oficial.

Cuando Goldmann analiza la interdependencia entre los factores económicos y los ideológicos, afirma que ninguno tiene una evolución autónoma e inmanente (1972, pp. 70-71). Y en tal sentido, resalta dos problemas a encarar: las influencias y la "autonomía relativa" de los diferentes dominios intelectuales (1972, p. 75).

Importa destacar la siguiente idea: "El problema que se presenta al historiador y al sociólogo…. [es] por qué (determinados intelectuales, grupo social o situaciones históricas) han sufrido precisamente esta influencia y por qué ello ocurrió en determinada época de su historia y de su vida" (Goldmann, 1972, p. 76). Así, para el caso de Rose y quienes hicieron poesía social en la generación del 50, es clave historiar las precisas circunstancias de las influencias, según lo planteado por Goldmann.

Él mismo profundiza en lo anterior haciendo un análisis por capas en la línea metodológica del materialismo histórico. Es decir, la acción recíproca que se establece entre los diferentes dominios de la vida social, como son los medios de producción, las relaciones de producción, la vida política y espiritual, y el desarrollo de las fuerzas productivas.

Como hemos referido en el acápite sobre ideología, Goldmann concluye en que una clase se define por dos factores interdependientes: la función en la producción y las relaciones sociales con las otras clases. Y añade un tercer factor: "las clases sociales constituyen la infraestructura de las visiones del mundo" (1972, p. 86). Es decir "a) Que cada vez que se trata de hallar *la infraestructura de una filosofía*, de una corriente literaria o artística, llegamos, no a una generación, nación o iglesia, a una profesión, o a un grupo social, sino a una clase social y a sus relaciones con la sociedad" (énfasis mío). En tal sentido, la cuestión es hacer conciencia de para qué surge un pensamiento o estética en relación con las contradicciones históricas de cada época.

Asimismo, "b) Que *el máximo de conciencia posible de una clase social* constituye siempre una visión sicológicamente coherente del mundo que se puede expresar en el plano religioso, filosófico, literario o artístico" (Goldmann, 1972, p. 86. Énfasis mío). Este autor subraya que el asunto más importante y delicado es diferenciar la conciencia posible de la ya aludida conciencia real. A aquella se aboca, siguiendo la evolución de algunos pensamientos en lo que llama la sociología del espíritu, como los aportes de Weber, Halbwachs y, sobre todo, los trabajos marxistas. En buena cuenta, una cuestión es lo que una clase cree saber, y otra aquello que está en el mundo de todas sus posibilidades cognitivas y epistemologías. Es lo que en la teoría de Marx hace la diferencia entre la clase en sí (conciencia real) y la clase para sí (el máximo de conciencia posible) en una estructura social dada (Goldmann, 1972, pp. 94-100).

Goldmann remarca algo que resulta operativo, como son *'las visiones del mundo'* que están en la base del grado y cualidad de la comprensión de una clase en cada momento histórico. Y dicho fenómeno esta imbricado con el máximo de conciencia posible de una clase. Es decir que las obras literarias, filosóficas y artísticas no son solo y principalmente producto del genio individual, sino que son expresión de un fenómeno supraindividual; lo que los románticos, por ejemplo, denominaron *Volksgeist* (espíritu del pueblo o de una colectividad), o Hegel el 'espíritu objetivo'. Lo anterior se resume en estas palabras de Goldmann:

> Toda manifestación es obra de su *autor individual* y expresa su pensamiento y su manera de sentir, pero esas maneras de pensar y de sentir no son entidades independientes en relación a los actos y comportamientos de *los otros hombres.* Solo existen y solo pueden comprenderse mediante sus relaciones intra-individuales que les dan todo su contenido y riqueza (1972, p. 108. Énfasis mío).

Lo cual es útil para entender que la investigación plantee una visión de panorama de la poesía social en la generación del 50, rastreando al menos hasta los inicios del siglo pasado, y nuestra modernización poética y social en dicha línea que se denomina "la tradición radical". En este sentido, se trata de develar una continuidad que trasciende el tiempo específico de cada coyuntura histórica para recuperar las claves que conecten diversas obras que, desde el campo de la literatura, específicamente de la poesía, permitan establecer una serie de poesía revolucionaria; la misma que no solo tiene existencia real, sino que, como explicó Goldmann, tiene diversos vínculos con "los actos y comportamientos de todos los hombres". Es decir, con las necesidades, metas, objetivos y utopías que, en diversos momentos de nuestra historia, algunos poetas han tratado de expresar en formas literarias; lo cual amerita no solo su estudio y memoria, sino la revalorización de su pertinencia en términos de construcción simbólico-cultural de una

realidad social alternativa a la que se establece desde las coordenadas del poder hegemónico y dominante.

1.7. La memoria contrahegemónica y la memoria selectiva

En relación con lo anterior, es relevante precisar y utilizar el concepto de memoria, sobre el que hemos vuelto en diferentes momentos de este capítulo. Veamos las razones de dicha relevancia. Para esto, es operativo cruzarlo con otros conceptos vinculados como hegemonía, tradición y sus implicancias respectivas para mi tesis. Volviendo sobre el trabajo de Kosík, es evidente que esta teorización marxista de la realidad sirve para abordar críticamente, por ejemplo, un tipo hegemónico de construir una memoria histórica en tanto modelización ideológica que, como fenómeno social e histórico, fetichiza la praxis humana y le otorga apariencia de universalidad y naturalidad, soslayando así el carácter histórico, y en tal sentido construido, de la memoria. Toda acción humana es creativa y está sujeta a su tiempo histórico, como se lee en la cita siguiente: "la memoria humana, como una de las formas de superar lo perecedero y momentáneo, no es solo capacidad de acumular y recordar, es decir, de actualizar, de hacer volver el presente trayéndolo de despensa donde las ideas, las impresiones y los sentimientos permanecen semiolvidados o subconscientes, sino que es también *determinada estructura activa y una organización de la conciencia humana (conocimiento)*" (Kosík, 1979, p. 166. Énfasis mío). Esta parte sirve para recobrar y atender el preciso carácter histórico –y no "natural"– de la memoria: sus usos y condicionamientos históricos y políticos.

Por su parte, Lucien Goldmann remarca el "significado humano" de los hechos históricos que interesan en la ciencia histórica: "todo lo que deja atrás al individuo para tocar la vida social (de la cual la vida intelectual y particularmente los valores forman

parte integrante), constituye un acontecimiento histórico" (1972, p. 16). Lo cual se vincula con un aspecto relevante de la investigación: rescatar del olvido y tergiversación el socialismo, junto con sus procesos históricos y productos culturales; debido a que lo anterior, ineludiblemente, constituye una experiencia humana colectiva del siglo XX con un significado humano, y que ha sido y es un acontecimiento histórico, siguiendo la definición que formula Goldmann. Desde un punto de vista científico, es decir, con un mínimo de objetividad, no cabe invisibilizar aquellas experiencias ni condenarlas para imponer sin más otra visión de la modernidad como la del capitalismo imperante. Sino que, como aclara este autor, se trata, en la historia, de "comprender los actos de los hombres, los móviles que los han hecho actuar, los fines que perseguían, el significado que tenían, para ellos, sus comportamientos y sus acciones" (Goldmann, 1972, p. 18).

La importancia del ya referido concepto de hegemonía en relación con los procesos de memoria es que subraya el carácter dinámico y cambiante del campo cultural e ideológico. En tal sentido, evita los reduccionismos abstractos que pueden hacerse a partir del concepto de superestructura (como una "totalidad a priori"), y sirve para indagar en las batallas al interior del campo literario, y más específicamente del vinculado a nuestra tradición de poesía letrada en castellano en el periodo que se estudia. Veamos lo anterior más en detalle.

En dicha contienda, no todo es antagonismo, sino que también, simultáneamente, operan procesos de *control, asimilación, borramiento* y *transformación* que "la función hegemónica" pone en práctica respecto de las opciones alternativas o de oposición (Williams, 2000, pp. 134-135). Esto es clave en la investigación, en tanto da cuenta de cómo aquello que en algún momento fue alternativo o contrahegemónico, puede hallarse en un estadio contrario, más bien al servicio del poder que antes combatió. En general, los sistemas dominantes –y en particular el capitalismo– han ejercido su capacidad de

licuar y asimilar las aristas más radicales de aquello que se les ha opuesto. Los ejemplos son muchos, y en la investigación habrá que estar alerta para evaluar en cuál medida se ha dado, o no, dicho proceso de negociaciones a favor de la dominación. O si se ha resistido al mismo, como pretendo demostrar en la serie que llamo la tradición de la poesía radical en el Perú.

En este sentido, hay que distinguir en todo análisis entre las prácticas alternativas y de oposición a una hegemonía específica, y otras que se producen dentro de esta. Es decir, entre las contradicciones al interior de la hegemonía, o aquellas que son antagónicas y que tienden a la transformación real de la misma. Raymond Williams llama la atención para afinar métodos de análisis que, contra cualquier fácil reduccionismo, sean capaces de comprender e integrar "la apertura finita pero significativa de muchas contribuciones e iniciativas" en todo proceso cultural. Esta línea de teorización es la que se aborda en el trabajo, en tanto se rescata del olvido o la neutralización (por invisibilización política) a toda una línea radical en la tradición de nuestra poesía culta escrita en castellano durante la primera mitad del siglo XX, la misma que ha sido usualmente descuidada, subestimada o distorsionada en diversos ámbitos de nuestra formación socio-cultural.

Así, cuando Williams se refiere a las tradiciones, instituciones y formaciones, analiza las maneras en que la hegemonía ejecuta la incorporación de diversos significados y prácticas al interior de todo proceso cultural. Respecto a la tradición, se destaca lo que este autor denomina "la tradición selectiva", la cual es "una versión *intencionalmente selectiva* de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (2000, p. 137. Énfasis mío). Esta es la manera más poderosa, entonces, de legitimar un dominio, ya que usualmente se invisibiliza dicha suerte de memoria selectiva, y se naturaliza como "la tradición" de una colectividad aquello que, en verdad,

es solo “una versión del pasado” y no el pasado en su totalidad. En el campo literario, es lo que se establece como “el canon”: es decir, aquellas obras y autores que establecen cierta continuidad desde el pasado hacia el presente y con miras a fijar una serie al futuro. Raymond Williams define todo lo anterior como “una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo” (2000, p. 138).

Al igual que la memoria histórica, entonces, la tradición se conecta con la dominación legitimándola, y es parte de las luchas por establecer cuáles significados y prácticas culturales entran o salen. En este sentido, Williams remarca la importancia de recuperar aquellas áreas de significación descartadas (“el verdadero registro”) en dicho proceso. De tal modo, la tradición queda historiada, y en posición no solo poderosa (en tanto se reafirma mediante instituciones colectivas como la familia, el idioma, los aparatos ideológicos del Estado, los medios de comunicación, etcétera.), sino también vulnerable; ya que, mediante un trabajo de oposición alternativo (como hace la llamada “contracultura”, por ejemplo), como diría Marshall Berman, todo lo sólido se desvanece en el aire. En la investigación, la contraposición entre aquellos factores que fijan y aquellos otros que cuestionan una tradición es una operación medular para perfilar la serie de la tradición radical en el canon de la poesía peruana contemporánea.

En general, lo que se observa es el esfuerzo de Raymond Williams para afinar las herramientas conceptuales y los modos de análisis para desmontar de manera eficaz el sistema cultural del capitalismo. Al describir las características de los procesos culturales y el establecimiento de tradiciones colectivas, tanto en sus aspectos más visibles (instituciones de diverso tipo) como sutiles (las formaciones: movimientos y tendencias intelectuales y artísticos), está evidenciando en qué consiste el llamado proceso de socialización que se opera en todos los individuos desde su nacimiento en adelante. Esto, que denomina como “incorporación” de “significados, valores y actividades

seleccionados", puede también verse como una suerte de programación mental consciente o inconsciente. Este es el trasfondo del análisis: los procesos culturales se articulan a los procesos políticos y económicos, y son parte constitutiva de cómo una sociedad de clases se legitima y reproduce articulando el dominio con la hegemonía. Williams remarca que el triunfo de tal programación es cuando los individuos han internalizado –y naturalizado– las formas hegemónicas.

Es importante reparar en que no solo existen formaciones alternativas y de oposición, sino que dentro de las formaciones dominantes también hay variantes que se resisten a "toda reducción simple a alguna función hegemónica" (Williams, 2000, p. 142). De tal manera, se abre la compuerta para distinguir dentro del proceso cultural, y específicamente en la vida intelectual y artística, entre los elementos dominantes, los residuales y los emergentes, ya que ninguna hegemonía es absolutamente orgánica. En el acápite de su libro, titulado "Dominante, residual, emergente", se hace evidente la importancia de estos conceptos para la investigación, sobre todo referidos a la tradición literaria; ya que se trata de "las versiones selectivas del carácter de la literatura hasta las definiciones conectoras e incorporadas sobre lo que la literatura es hoy y sobre lo que debería ser" (Williams, 2000, p. 145). Si lo residual proviene del pasado, y contiene elementos "que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, minusvalora, contradice, reprime o incluso es incapaz de reconocer" (Williams, 2000, p. 146), lo emergente es algo cualitativamente distinto. Raymond Williams concluye afirmando que toda nueva clase siempre produce "una práctica cultural emergente", aunque no necesariamente sea aún dominante.

A estas alturas, debe aceptarse que ningún modo de reproducción ni orden social y cultura dominantes jamás agotan toda la práctica humana. Así que rescatar, y hacer una

suerte de arqueología cultural, es esencial para ver la realidad en su conjunto, ahondar en sus múltiples contradicciones y batallas, en los diversos ámbitos de la experiencia social. Esta línea teórica y herramientas conceptuales servirán en el trabajo para observar, en cada obra y cada poema, cuáles elementos son los que portan una alternativa de oposición al sistema dominante, distinguiéndolos de aquellos que más bien podrían ser rasgos de la poética dominante o, en todo caso, de otros que serían residuales.

Por otro lado, en el libro *Los trabajos de la memoria*, de Elizabeth Jelin (2003), desde el comienzo se plantea la memoria histórica-política como una necesidad de recuperación de aquello que ha sido invisibilizado por la historia oficial u oficiosa; en este sentido, se trata de devolverle la voz a aquellos sujetos que, en el delineamiento de la historia la perdieron (Jelin, 2003, pp. 13-15). En verdad, este asunto queda caracterizado como una suerte de retorno de lo reprimido, ya que "la memoria es obstinada, no se resigna a quedar en el pasado, insiste en su presencia" (Jelin, 2003, p. 36).

Es importante resaltar, también, que para Jelin (2003, p. 17) el pasado no es algo fijo y cerrado, y que la memoria siempre está abierta a nuevas revisiones y debates. Conectado con lo anterior, al respecto de dicha dinámica contradictoria de la construcción de la memoria, Jelin afirma lo siguiente: "Desde el sentido común, pensamos que a medida que pasa el tiempo, el pasado está más alejado, y que la gente tiende a olvidar. Pero a veces, el pasado puede ser renuente al olvido y puede volver y actualizarse de maneras diversas. Esto es así porque hay actores sociales persistentes que no dejan olvidar e insisten en su presencia" (2003, p. 16).

En relación al título de su libro, otro asunto central donde pone el acento Jelin es en la diferenciación de "los trabajos de la memoria" vinculándola con una memoria institucional, desde los Estados y gobiernos que la articulan usualmente en periodos de

postguerra, y que de una forma u otra se deslizan a propuestas tranquilizadoras: “ya que toda visibilización de una narrativa implica una selectividad que lleva a silencios” (2003, p. 19).

Frente a este tipo de memoria institucional, se precisa otro tipo de memoria que sirva para reactivar (y no reconciliar) la resistencia al poder, y que sirva a rearticular proyectos político-culturales revolucionarios, socialistas. Desde el título original de su libro: *Los trabajos de la memoria,* se hace evidente que todo proceso de recuerdo implica trabajo, correspondiente a un sujeto individual o colectivo. La autora lo sintetiza en su demanda de “historizar la memoria”, ya que no existe una memoria sino varias y en contienda permanente. Lo cual queda expresado así: “el enfoque propuesto reconoce el carácter construido y cambiante de los sentidos del pasado, de los silencios y olvidos históricos, así como del lugar que sociedades, ideologías, climas culturales y luchas políticas asignan a la memoria” (2003, p. 25).

En sintonía con la teorización de Raymond Williams que hemos recuperado, la socióloga argentina pone en evidencia que cualquier trabajo de la memoria no acontece en el aire, sino que está marcado por intereses políticos y de clase: no existe un ejercicio de memoria neutral. Como anota Jelin, siempre se trata de una narrativa de “selectividad que lleva a silencios”: qué se recuerda y qué no; o cómo se recuerda, o para qué se recuerda o se olvida, etcétera.

Hay que atender su advertencia acerca de lo que denomina “los abusos de la memoria” (Jelin, 2003, p. 19), es decir, cuando se pone énfasis en la exhaustividad del registro y se procura mapear todas las instancias de abusos y heridas, señala que se pierde de vista algo central: para qué se ejecuta la memoria. Esto nos conduce, una vez más, al factor de la mentalidad utópica, en el sentido de que el presente y la recuperación del pasado adquieren, o pierden, sentido en relación con la dimensión del futuro. Es decir, se

recupera el pasado, desde un presente abierto para construir un futuro definido. Si la idea es conservar el presente como está, lo usual es que se prefiera una memoria de archivo y detalles, que, como alerta Jelin "pierde la capacidad de abstraer y de inferir consecuencias para el futuro y para otras personas y grupos, con lo cual lo que se construye es una repetición ritualizada, sin elaboración ni integración en la dinámica sociopolítica de los momentos posteriores" (2003, pp. 19-20). Es lo que denominará una memoria archivística.

Las últimas citas y reflexiones, *mutatis mutandis*, las remito a la presente investigación en tanto que sirven para precisar aquello que hace falta recordar/rescatar/visualizar en términos de una memoria activa y colectiva, que no sea solo ni principalmente sufriente. Y, al mismo tiempo, cuál es el sentido que guía lo anterior; cuál ideal (utopía) jalonea dicho trabajo de memoria situada, en perspectiva de un concepto de democratización que no corresponde necesariamente a la democracia representativa bajo el sistema de poder imperante.[15]

De lo anterior se desprende la necesidad de caracterizar el campo de la memoria como otro terreno de contienda de intereses y objetivos, y situarla como parte del campo cultural y el campo de poder en toda coyuntura. A pesar de que en ciertos momentos haya mayor consenso sobre una versión de la historia, siempre hay que recordar que no existe una sola versión ni experiencia de dicho pasado: "[S]iempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas y subterráneas, en la resistencia, en el mundo

[15] En relación con lo expresado, vale destacar la propia interrogante crítica de Jelin acerca de cuál democracia adviene luego de los regímenes dictatoriales, así como que la ola neoliberal asumida por los países de la región plantea la cuestión de cuál democracia aparece postdictaduras, y si esta lo es verdaderamente. En suma, la violencia estructural –hasta la actualidad– permite sustentar que la memoria oscila entre abusos bajo regímenes dictatoriales y la justicia relativa bajo regímenes democrático-burgueses: "Esto plantea la pregunta sobre cuáles son las continuidades y las rupturas que han ocurrido entre los regímenes dictatoriales y los regímenes constitucionales que los sucedieron, en función de la vida cotidiana de distintos grupos sociales y de las luchas sociales y políticas que ocurren en el presente" (2003, p. 38).

privado, en las ‘catacumbas’. Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma” (Jelin, 2003, pp. 39-40).

Cuando Jelin (2003, p. 64) establece la dualidad memoria-olvido, afirma que este último término tiene como contracara el silencio: así como hay diferentes tipos de memorias y olvidos, hay diferentes tipos de silencios. Pero aquello que es funcional en el marco del trabajo es el silencio como consecuencia al “temor a ser incomprendido”; es decir, en ciertas coyunturas, la voluntad de reconstrucción de un pasado determinado es vivida como impertinente. Jelin acota que “Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios” (2003, pp. 64-65). En tal sentido, la investigación busca su interlocutor, y uno de sus retos principales es contribuir a romper aquella cortina de hielo y silencio que se ha tendido sobre las experiencias socialistas, en tanto alternativa al modelo imperante, sobre todo desde la consolidación del capitalismo multinacional y tardío como orden hegemónico a fines del siglo XX.

Esta suerte de diálogo virtual es particularmente relevante porque, considerando lo anterior, Jelin reitera que, en tanto narrativa, la memoria siempre está vinculada a procesos de lucha por el poder, por la legitimidad y por el reconocimiento, entre diferentes sujetos discursivos (2003, p. 68). Y que lo anterior no solo se remite al terreno de la enunciación, sino también al de la recepción; es decir, como toda narrativa, “busca ganar adeptos” y, en tal sentido, es un acto performativo y de activismo político-cultural desde el lenguaje.

Conviene destacar las conclusiones que se extraen de lo anterior. Por un lado, lo central es que, para pensar sobre la memoria, antes que nada, resulta esencial poder expresar lo vivido, para que los recuerdos vuelvan al presente. Asimismo, si toda experiencia está mediada “y no es pura y directa”, entonces, esto plantea diversos niveles de mediación en relación a los “mecanismos de transmisión y apropiación simbólica”. En

síntesis, si toda memoria individual es simultáneamente social, hay que atender a lo que la sociocrítica ha conceptualizado como "mediaciones" (véase nuestro acápite 1.5): una herramienta conceptual que, como también explica Jelin, permite sortear la tentación de considerar que cualquier narrativa es reflejo directo de la experiencia.

Si la memoria acontece por sujetos que procuran materializar diversos sentidos del pasado, a través de productos culturales que esta autora denomina, con acierto, "*vehículos de la memoria*, tales como publicaciones, museos, monumentos, películas o libros de historia" (Jelin, 2003, p. 70), es importante no perder de vista que dicha memoria no puede ser vista como un nivel homogéneo y único. Por el contrario, tanto en el campo de la experiencia, como en su representación subjetiva (ya sea en memorias individuales o públicas), Jelin (2003, p. 69) señala que "Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun 'integración'. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción".

Los trabajos de la memoria, como la realidad misma, han quedado planteados de este modo al interior de una arena de contienda, donde la palabra *trabajo* y la palabra *contienda* van indisolublemente unidas, y más aún en *un mundo dividido* como este, para recuperar la imagen de la recordada antología del poeta Wáshington Delgado (otro miembro destacado de aquella generación del 50) que enmarca y perfila bien lo que resta por hacer, desde el campo de la memoria, en relación con la investigación.

1.8. Resumen del capítulo

Los siete conceptos abordados son las herramientas de análisis, y articularán el dispositivo teórico correspondiente a la investigación como la que se presenta, donde se busca recuperar la función y experiencia ineludibles de la utopía socialista, en plena guerra fría y en el complejo marco histórico de la Generación del 50, tomando como

punto de partida la obra inicial de Juan Gonzalo Rose. Se parte desde la convicción que la imaginación revolucionaria no solo ha existido y existe, sino que su trayectoria tiene validez por muchas razones. Asimismo, en plena hegemonía del neoliberalismo capitalista y a inicios del siglo XXI, aquella aún tiene varias cosas que decirnos a quienes nos rehusamos a ceder nuestra imaginación ante un orden social imperante que evidencia su voluntad de cegar conciencias, y aplanar el pensamiento crítico, mediante el sistemático olvido y tergiversación de la tradición radical tanto en el terreno de la política como en el campo cultural.

En este sentido, la investigación se inscribe en una compartida labor de resistencia y recuperación de un tipo de memoria alternativa para que aquella voluntad de amnesia política no triunfe ni se continúe reproduciendo, sin más, en diversas instancias de la vida social contemporánea. En dicha línea de trabajo, habrá que demostrar si cabe rastrear una ideología socialista y utopía revolucionaria en una propuesta estética y política radicales, como se plantea en la hipótesis de trabajo. Y ello deberá realizarse al interior del cuidadoso análisis de los campos, considerando en cada instancia del trabajo la especificidad del discurso literario-poético que plantea el corpus. Para todo lo cual, los conceptos de mediación y la propia teoría de los campos, así como los tipos de conciencia operantes en cualquier colectivo intelectual y período social, serán de suma utilidad.

CAPÍTULO II

LA LARGA MARCHA DE LA TRADICIÓN LITERARIA RADICAL EN EL PERÚ CONTEMPORÁNEO: POESÍA Y REVOLUCIÓN (1900-1950)

2.1. Entorno histórico-político

2.1.1. Introducción.

En este capítulo se busca elaborar, desde el período 1930-1950, con su antecedente en la vanguardia de los años 20 y las dos décadas anteriores, una memoria histórico-cultural de aquella tradición radical de izquierda que, desde el especifico campo de la poesía escrita en español, trazó ciertos lineamientos ideológicos y estéticos para perfilar la voz de un sujeto revolucionario que llega hasta la poesía social del 50 y posterior. Por todo ello, se trata de una memoria en perspectiva, que se levanta desde un análisis interdisciplinario para entender cómo se fue modelando –y modulando– la identidad de un poeta (sujeto literario-discursivo) revolucionario en la tradición poética del Perú contemporáneo.

En tal sentido, diversos aportes desde las ciencias sociales y de la propia exégesis literaria son útiles para enmarcar críticamente la revisión de los textos literarios y su particular lenguaje.

Todo lo anterior permite expresar, también, los esfuerzos por una historiografía de otro tipo, como fue la que se plantearía a mediados de los 70 del siglo pasado, cuando varios historiadores buscaban redefinir los parámetros de la historiografía peruana y latinoamericana, en la línea de uno de los protagonistas de aquel momento académico y político: Alberto Flores Galindo, quien demandaba "devolver las palabras a quienes fueron condenados al silencio" (citado por Drinot, 2006, p. 20). Si bien los desarrollos de tales tesis renovadoras, que interpelaban la construcción de una memoria histórica

tradicional hecha como “un inconducente catálogo de gobernantes y obras públicas, de batallas y fechas y actos heroicos” (Luis Lumbreras; citado por Drinot, 2006, p. 17), se desenvolvió a lo largo de la década de los 80, no cabe duda que el campo intelectual de izquierda en la Generación del 50 y, en particular, la poesía social de Juan Gonzalo Rose que es el tema central de la investigación, se halla en la misma línea de “desenterrar una historia diferente”, una memoria distinta acerca de los sucesos y acontecimientos históricos, donde tanto el quehacer historiográfico como el intelectual fuesen de la mano de una militancia política activa. Solo así ambas generaciones, del 50 y del 70, entendieron que era posible “reescribir la historia” (Drinot, 2006, p. 19).

Asimismo, es pertinente recordar que, desde los años 80 (concretamente desde la caída del muro de Berlín, la implosión del llamado bloque socialista, y la ola neoliberal que enmarcó todo ello), la memoria histórica, elaborada desde el poder triunfante del capitalismo tardío (Jameson, 1991), ha buscado de muchas maneras hacer olvidar todo lo relacionado con el socialismo, sus logros y gestas, propiciando una memoria histórica recortada en las generaciones más jóvenes. Así sitúa este problema, críticamente, Terry Eagleton en el prólogo a su fundamental *Marxismo y crítica literaria*: “Espero que este pequeño volumen pueda servir para recordarle a los lectores que hay otros modos de interpretar el mundo más allá de las formas corrientes que circulan actualmente por la Casa Blanca y el Banco Mundial, y que para interpretar el mundo de una manera diferente es necesario cambiarlo” (Eagleton, 2013, p. 21).

De este modo, es evidente la naturalización del orden capitalista en el mundo contemporáneo. Por lo que es pertinente una recuperación de toda propuesta ideológico-cultural alternativa y en pugna con dicho proceso, como algunas al interior del campo literario-poético correspondiente a un gran poeta del 50 como Juan Gonzalo Rose, que es

un aporte significativo, a la vez que una invitación abierta, para la reconstrucción de dicha memoria histórica; la cual se corresponde con un proyecto político no cumplido.

En relación con lo expresado, hay una línea político-cultural alternativa que recorre la historia peruana como un fantasma (parafraseando algo libremente la irónica imagen del *Manifiesto Comunista,* redactado por Marx y Engels en 1848, para referirse al comunismo como proyecto antagónico al de la Europa decimonónica y en proceso de industrialización), en condición de subordinación –o de insubordinación, sería más apropiado afirmar–. Tal camino se puede rastrear mejor desde la Emancipación, pero se perfila aun desde antes, desde las sucesivas rebeliones indígenas y de otros estamentos sociales: el de un país mayoritario que ha buscado por diferentes vías quebrar el marco del poder elitista y segregador que, desde el periodo colonial, pero también en la ulterior República, escindió este país hasta volverlo una no-nación. Sin embargo, será entre las décadas del 50, 60 y 70 del siglo XX –y siempre considerando las especificidades y variantes de cada coyuntura particular– cuando cobre mayor cohesión aquella línea político-cultural, ya desde una posición anticapitalista y antiimperialista proponiendo una modernidad de otro tipo.

2.1.2. ¿Ser o no ser: un país, una nación?

En 1968, el sociólogo peruano Julio Cotler publicó "La mecánica de la dominación tradicional y del cambio social" como material de debate en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), y que fue matriz de su ya clásico libro *Clases, Estado y Nación en el Perú* que apareció una década después.[16] En dicho volumen, afirmó que hubo "una

[16] Según veremos a lo largo de este capítulo, el título de este libro bien podría parafrasearse como Economía (clases)-Política (Estado)-Cultura (Nación); lo que nos anuncia, desde ahora, la importante operatividad que puede ofrecer para una investigación en estudios culturales como es la presente.

relación funcional entre gamonalismo y el colonialismo interno en el control oligárquico de los recursos públicos" (Cotler, 2005, p. 18).[17] Por lo que todos los factores de modernización chocaron contra ese arcaico y arcaizante modelo de dominación, "el orden oligárquico", "de raigambre agraria y rural" (Cotler, 2005, p. 19).

En su estudio, Cotler busca explicar aquella aludida fragmentación; es decir, las características escindidas de esta sociedad donde nacimos, crecemos y vivimos. Entre otros conceptos, retoma el de la "herencia colonial" (en la línea de las tempranas intuiciones políticas de José Carlos Mariátegui, cuando este analizó y criticó el "colonialismo supérstite" operante en la literatura peruana republicana (Mariátegui, 1984, pp. 239-244) como un mal histórico de la (de)formación social de este país.[18]

En tal sentido, se revela al análisis socio-histórico que los esfuerzos por construir una nación, en este territorio que con generosidad o idealismo se le llama "país" y "Perú", se han visto siempre enfrentados a múltiples fuerzas reaccionarias que buscaron evitar dicha unidad a cualquier precio. Por el contrario, más bien las clases propietarias han vivido confortable y lucrativamente instaladas en un territorio donde la inorganicidad ha sido la regla, y la articulación en calidad de dependencia con los poderes económicos extranjeros explica, como analiza Cotler, una serie de características del Perú

[17] A coincidentes análisis y conclusiones llegan los historiadores Alberto Flores Galindo y Manuel Burga en torno a la organización política del Estado oligárquico, en su libro *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática* (1991, pp. 84-99). Acerca del término 'gamonal', Denis Sulmont (1980) explica "que designa en la lengua popular a los hacendados, contratistas y administradores que controlan las autoridades locales, fue difundido a fines del siglo por el parlamentario azangarino y socialista Santiago Giraldo. Viene de "gamonito", planta parásita que se desarrolla en las raíces de los árboles, succionando su savia en perjuicio de los frutos. (1980, p. 16, nota 2).

[18] Con Ramón Castilla (1845-1851) recién se gozó de cierta estabilidad y un gobierno más centralista y centralizado en el país, con el boom de las exportaciones del guano. De ahí que el gobierno de este presidente sea recordado como el "forjador de la nacionalidad" (Cotler, 2005, p. 107); sin embargo, con él también creció la deuda externa. Ironías de la historia: si durante la Colonia las élites propietarias se enriquecían con la extracción de minerales preciosos, como el oro y la plata, ahora disfrutaban de la alta cotización del estiércol de las aves marinas por la demanda europea de fertilizantes: ¿justicia poética en la línea de aquel relato "El sueño del pongo", narrado por Arguedas? La gran diferencia estriba, en todo caso, en que es difícil imaginar que los indios, y quienes trabajaban en durísimas condiciones para reunir dichos cotizados excrementos, fuesen untados con alguna miel o luz de nada, como sí sucede alegóricamente en el relato arguediano con los patrones.

contemporáneo vigentes aun hoy en pleno siglo XXI. El Prefacio a la tercera edición del libro está firmado en junio del 2005, y allí se lee lo siguiente:

> [La historia del Perú es la] de la persistencia de un rígido patrón histórico de dominación oligárquico y colonial que, por tal razón, desconocía los derechos ciudadanos de la mayoría de la población constituida por humillados y ofendidos campesinos-indígenas, determinando el permanente enfrentamiento de los sectores dominados contra los dominantes, del 'pueblo' contra la coalición 'oligárquico-imperialista'. Ese patrón de dominación y las conflictivas relaciones sociales bloqueaban el desarrollo nacional del Estado y fomentaban la inestabilidad política que, llegado el caso, desembocaba invariablemente en la instauración de dictaduras militares dedicadas a mantener el injusto orden imperante, con el apoyo de las grandes empresas extranjeras radicadas en el Perú y sus respectivos gobiernos (p. 12).

En el presente acápite, será útil, también, resaltar algunas de las conclusiones de otra investigación importante para establecer el marco político de los períodos que nos interesan: la emprendida por los historiadores Carlos Contreras y Marcos Cueto, en su libro *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente* (2013). Se trata de un volumen que propone un panorama renovador y más objetivo de las reales contradicciones que jalonan la historia peruana desde la independencia política de España, apartándose de las visiones más tradicionales y esquemáticas de aquella historiografía divulgada, sobre todo, en escuelas y universidades. Allí, respecto del viejo modelo de crecer hacia afuera, que ha orientado las acciones de la mayoría de gobiernos republicanos desde la Emancipación en adelante, se sustenta lo siguiente sobre que la economía se organizó con base en la exportación de materias primas, y que paulatinamente el capital extranjero ingresó en la inversión en minas, banca, seguros e industria:

> Las inversiones extranjeras se sintieron con mayor fuerza en la minería, que fue a comienzos del siglo [XX] el sector más rentable de la economía de exportación. En este sector, en parte debido a la demanda de grandes capitales y de tecnología sofisticada, se percibió con mayor claridad un proceso que iba a afectar a otros sectores económicos del país: el desplazamiento de los capitalistas nacionales por los extranjeros. Este proceso de desnacionalización concentró la propiedad y modificó el panorama de la minería peruana que hasta fines del siglo XIX se caracterizó por la existencia de varias empresas, generalmente en manos de propietarios nacionales o de inmigrantes radicados, que estaban concentradas en la sierra central, y que se especializaban en la extracción de metales preciosos (Contreras y Cueto, 2013, p. 214).

Lo mismo que se registra para el rubro de la minería, se constata en relación con la actividad agropecuaria. Las diversas clases propietarias que han gobernado en diferentes momentos el Perú organizaron la estructura del poder y el Estado (en los periodos de la colonia, emancipación y república hasta la actualidad), acorde con sus particulares intereses económicos y políticos, sin jamás ocuparse de conducir este país hacia la formación de una nación. En general, no se ocuparon de darle unidad política e integración social a la heterogénea población que conforma este territorio que se denomina Perú.

Por el contrario, y según se desprende de las investigaciones consultadas respecto a la conformación del Estado peruano, la constante, desde el poder, ha sido dividir y fragmentar para dominar mejor, siguiendo la vieja consigna imperial romana de *Divide et Impera.* Este es el marco mayor donde situaré, a continuación, algunas características del particular marco histórico relacionado con mi aludido tema de investigación: el de la Generación del 50 y la poesía social de Juan Gonzalo Rose.

2.1.3. Situaciones previas / Líneas político-culturales que se van delineando.

2.1.3.1. Comienzos del siglo XX. La vanguardia.

Los inicios del siglo XX, en el Perú, corresponden a una cierta estabilidad política, luego de los ciclos militaristas a fines del siglo XIX, así como a una participación activa del Partido Demócrata y la reemergencia del Partido Civil que fue electo sucesivamente en las dos primeras décadas del siglo pasado. Por cierto, se trataba de una sociedad gobernada por una élite conformada por unas cuantas familias de las clases altas, que eran los dueños del país, y que como queda dicho nunca tuvieron ningún proyecto de nación (a pesar que su foco limeño de reuniones sociales se denominara "El Club Nacional"). Asimismo, se reproducía una democracia representativa bastante limitada, ya que la sociedad civil era aún incipiente para confrontar sus necesidades con el Estado. Esa oligarquía local tuvo un carácter económico dependiente del capital extranjero y se alió con los gamonales de la sierra que se encargaban, a su vez, de mantener a los pueblos y comunidades indígenas en calidad de dura servidumbre, aplicándoles el despojo de sus tierras con el respaldo de leyes hechas para tal fin (Contreras y Cueto, 2013, pp. 205-208). A esta realidad contemporánea del Perú, contradictoria y desigual, el historiador Jorge Basadre la bautizó como "La Republica Aristocrática". Los historiadores Carlos Contreras y Marcos Cueto la han caracterizado del siguiente modo:

> [L]a Republica Aristocrática [fue] una reelaboración de los abismos sociales internos y la dependencia económica externa presente en el orden colonial, que perdió legitimidad y fue cuestionada parcialmente en los años treinta, y que solo se resquebrajó en los años setenta (Contreras y Cueto, 2013, p. 206).

En relación con el campo cultural y el campo político, hay que considerar lo siguiente. El crecimiento de algunas ciudades en el país propició una migración hacia

esos centros urbanos, principalmente Lima; lo que estuvo acompañado de difíciles condiciones de vida sobre todo para la clase trabajadora y dio inicio a que los obreros empezaran su organización. Así, por ejemplo, en 1904 se funda la Federación de Obreros Panaderos "La Estrella del Perú", y luego se fundaron organizaciones mayores como la de los obreros textiles, en Vitarte, la Unión de Trabajadores de Tejidos y la Federación Obrera Local de Lima, así como con la de los trabajadores del puerto del Callao. En conjunto, y debido a las duras condiciones de vida, se produjeron los primeros paros laborales para lograr mejores salarios y reducción de la larga jornada de trabajo (que solía exceder, en mucho, las diez horas diarias).

Lo anterior fue acompañado, también, de una inicial vida cultural entre las clases trabajadoras, la que fue apoyada por algunos intelectuales que se desclasaron de la oligarquía y dieron un horizonte ideológico anarquista a la referida protesta social. Es así como se fue resquebrajando el monopolio intelectual del civilismo, regentado entonces por la denominada generación del 900.[19]

En los capítulos iniciales de su libro *El movimiento obrero peruano: 1890-1980,* Denis Sulmont da un amplio panorama de los escarceos, logros, caídas y represiones desde el poder, respecto del naciente movimiento obrero en el país; con bastante documentación histórica, y un nivel de apasionamiento que no nubla la necesaria objetividad para brindar información y análisis de la materia estudiada. En una primera etapa (fines del siglo XIX a 1930), el proletariado en formación sienta las bases de un

[19] Se denomina así al elenco de intelectuales que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, constituyeron un grupo hegemónico en el naciente campo cultural peruano; una etapa histórica que coincide con el régimen dictatorial de Piérola, el afianzamiento del estado oligárquico, así como del latifundio, en medio de una relativa estabilidad institucional y económica en la joven república peruana: "Cuando se alude a la generación del novecientos nos referimos al grupo criollo-hispanista hegemónico integrado por intelectuales como José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaunde, José Gálvez, los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, entre otros, que fueron quienes asumieron los principales cargos en los organismos culturales, académicos, y la función crítica en la prensa de la época. Fueron los responsables del canon que se impuso a nivel del campo literario de la época y de la desaparición en él de las principales escritoras de la generación de mujeres ilustradas del siglo XIX" (Yolanda Westphalen, 2022, p. 58).

movimiento clasista que aspira a hegemonizar las fuerzas anti-feudales y anti-imperialistas, en especial las masas campesinas indígenas.

En Lima se concentró su núcleo más instruido, y aquí también se conquistó, sobre la épica lucha de los obreros textiles de Vitarte, las 8 horas de trabajo (1918). Como mediador ante el gobierno de Pardo, en esta jornada apareció el joven presidente de la Federación de Estudiantes del Perú (FEP): Haya de la Torre. Esta etapa inicialmente anarco-sindicalista culmina con el liderazgo ideo-político socialista de José Carlos Mariátegui (Sulmont, 1980, p. 8). Del mismo modo que otros historiadores citados, revela las interrelaciones entre lo que acontecía en la sociedad y el campo cultural en relación al movimiento obrero. En tal sentido, pone de relieve la influencia del maestro anarquista Manuel González Prada:

> Los principales dirigentes adoptaron las ideas anarquistas, difundidas por el poeta, ensayista y brillante polemista Manuel González Prada (1844-1918), propulsor del pensamiento revolucionario a principios del siglo en el país, y uno de los primeros intelectuales en trabar relaciones con los obreros. Los círculos anarquistas recogieron la experiencia del movimiento obrero internacional e impulsaron las huelgas, dotando al movimiento de una ideología socialista libertaria y de un sentido de solidaridad de clase. Iniciaron la prensa obrera: *Los Parias, Simiente Roja, El Oprimido, La Verdad,* etc. El periódico más importante [que, además, compitió con los diarios conservadores *La Prensa* y *El Comercio*] fue *La Protesta* (1911-26), en torno al cual se reunieron los líderes anarquistas más activos: los panaderos Manuel Caracciolo Lévano y su hijo Delfín, el obrero textil Luis Felipe Grillo y otros (Sulmont, 1980, p. 19).

No será sino en el gobierno de Guillermo Billinghurst (1912-1914) cuando recién se consiga la jornada de las 8 horas, aunque limitada a algunos sectores laborales. Las protestas crecientes en las plantaciones del norte del país, así como las revueltas indígenas y comunales contra las haciendas, sobre todo en el sur y el altiplano, se multiplicarán

hacia el fin de la primera guerra mundial. De tal modo que, hacia 1919, se producirá un serio desgaste del modelo civilista. Si a ello sumamos las movilizaciones estudiantiles para la reforma universitaria, principalmente en San Marcos, y el impacto de la Revolución rusa, se completa el cuadro que explica la debacle definitiva de tal República Aristocrática y de la hegemonía del civilismo. Se produce el crecimiento paulatino de las clases medias y una nueva generación irrumpe: el régimen de Augusto Bernardino Leguía y Salcedo será el reflejo, es verdad que distorsionado, de esta historia.

Por lo tanto, detengámonos en los años veinte por un momento. El largo y controversial gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el Oncenio, se suele dividir en dos momentos: "fase democrática" (1919-1922) y "fase represiva" (1922-1930). En la primera, la prédica populista detona una movilización social que empujó a muchos atemorizados aristócratas a fugar del país. Es sintomática, por ejemplo, la partida hacia Europa de José de la Riva Agüero y Osma, quien fue líder-fundador del Partido Nacional Democrático, cuyos integrantes fueron calificados como "futuristas" y que tiempo después abrazaron el fascismo. El inicio de la llamada "Patria Nueva" tuvo como consigna inicial "un orden democrático y popular": de tal modo iniciaba Leguía su lucha anticivilista.

Sin embargo, también se consolidó el régimen de enclaves en el agro y la minería peruanos.[20] Con Leguía, la economía peruana se descapitalizó, ya que la riqueza que entraba por las actividades exportadoras salía del país, desde los enclaves imperialistas norteamericanos, y en consecuencia casi nada se reinvertía en el territorio peruano. Todo

[20] A fines del siglo XIX, empieza a perfilarse una manera particular de operación del capital extranjero en el territorio peruano, que combinaba el modo de producción capitalista con formas precapitalistas, en perjuicio del desarrollo y consolidación de un capitalismo interno: "[En el Perú] el bloqueo al proceso de industrialización y a la expansión del mercado interno se debió a un doble juego de relaciones: en primer lugar, al carácter imperialista del capital extranjero y, en segundo lugar, al uso extensivo de la fuerza de trabajo precapitalista. En resumen, la reestructuración de la sociedad peruana a partir de la inserción del enclave imperialista se efectuó a través de una compleja articulación del modo de producción capitalista, centrado principalmente en la región costeña, con el de naturaleza precapitalista, enraizado en la sierra" (Cotler, 2005, pp. 147-148)

lo cual no solo frenó el desarrollo de un mercado y crecimiento internos, sino que produjo un aumento de la deuda externa para paliar las carencias que tal modelo de organización económica propiciaba en la economía peruana, orientada para asegurar la plusvalía del capital extranjero, principalmente del imperialismo norteamericano (en general, la reorganización política y económica del Estado peruano, después de las dos guerras mundiales, fue cada vez más en beneficio de una mayor penetración norteamericana). De tal manera que la industria nacional, que antes crecía al amparo de la primera guerra mundial y las demandas de los países europeos en conflagración, con Leguía tuvo un drástico quiebre.

Lo anterior también explica, en buena medida, que la educación pública se norteamericanizase, en contra de la hispanización que predominaba anteriormente como un rezago del pensamiento colonial-oligárquico más rancio y ultramontano. Dicha creciente presencia del imperialismo norteamericano en diversos ámbitos, de la mano de los sucesivos gobiernos que continuaron aquel camino iniciado por el Oncenio, también explica que, durante la segunda guerra mundial (1939-1945), la política exterior del Perú se alinease subordinadamente con Estados Unidos.

En síntesis, de este modo, se fue consolidando el carácter semicolonial de la República peruana, y de "una burguesía colonial" como bien la caracterizó Haya de la Torre en *El antiimperialismo y el APRA* (citado por Cotler, 2005, p. 197). Lo cual nos vuelve a remitir al otro fenómeno importante en la tercera década del siglo XX, en pleno despliegue de la Generación del Centenario: que ante dicha burguesía colonial y el Oncenio se levantó un pensamiento antisistema, que buscó organizar a los sectores populares y potenciar el desarrollo de la lucha de clases.[21] De ahí que Cotler titule su

[21] Miguel Gutiérrez (1988) se refiere en los siguientes términos a la promoción que abre el siglo XX, cuando se conmemoraba los 100 años de independencia política del Imperio español, a la cual pertenecen indudables protagonistas del proceso político y cultural del país como Mariátegui, Vallejo, Basadre, Porras Barrenechea, Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez, entre muchos otros: "Acontecimientos como el

capítulo acerca de Leguía como el de la "consolidación de la dominación imperialista y emergencia de las fuerzas populares antioligárquicas" (1978, pp. 179-210); donde resalta a las dos figuras gravitantes en la nueva forma de hacer política en el Perú de entonces: centrándose en Haya y, principalmente, en el pensamiento marxista-revolucionario de José Carlos Mariátegui. Volveremos sobre ambas personalidades.

A pesar de lo dicho, no debe dejarse de lado el flanco populista de Leguía, que sirve para entender decisivos cambios en la correlación de fuerzas a comienzos del siglo XX, más aún lo vinculado al campo cultural. Después de todo, "Leguía representó la aparición de nuevos grupos e intereses locales, empresariales, burocráticos, profesionales y estudiantiles, que habían dado origen a las clases medias urbanas. [Leguía] pensaba que eran estos nuevos grupos, y no la oligarquía exportadora, quienes estaban llamados a modernizar el país" (Contreras y Cueto, 2013, p. 242). Asimismo, una comisión del gobierno recorrió Cuzco y Puno para atender las crecientes demandas indígenas. Los historiadores Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1991) consignaron que "las revueltas en la región sur aumentaban por la violencia y la brutalidad del gamonalismo", y que "la gendarmería local se mostraba impotente de controlarla" (p. 119). Esta conflagración llegó a ser regional, en el mismo escenario donde *Rumi Maqui* produjera, en 1915, una masiva insurgencia.[22] Presionado por este tipo de protestas, el gobierno dio

triunfo de la Revolución de Octubre, la Revolución mexicana, la Reforma Universitaria y la lucha por la Jornada de 8 horas, y todo esto dentro del proceso económico-social de desarrollo capitalista -segundo periodo del primer momento del Perú contemporáneo- impulsado durante el gobierno de Leguía, y que significará el predominio del imperialismo yanqui sobre el inglés, determinarán el surgimiento de la gran generación del Centenario (o de la Reforma), sin duda la más brillante y decisiva de las generaciones peruanas del siglo XX. […] Numerosos son los aportes de la generación del Centenario en el pensamiento, las ciencias y la literatura y artes -en estos últimos campos basta señalar la experiencia de Amauta, la introducción de la vanguardia y el desarrollo de la corriente indigenista-, pero aquí interesa destacar los dos grandes proyectos políticos -el socialista y el aprista- elaborados por Mariátegui y Haya, que habrían de representar dos opciones para la sociedad peruana y por tanto derroteros para la lucha de las masas de nuestra patria" (p. 44).

[22] Destacados historiadores peruanos, como Jorge Basadre, en su monumental *Historia de la República*, así como Alberto Flores Galindo y Manuel Burga en *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*, han resaltado el impacto de las rebeliones indígenas encabezadas por el sargento mayor del ejército peruano, Teodomiro Gutiérrez, más conocido como "Rumi Maqui" (Mano de Piedra), en Azángaro, Huancané y Puno, en 1915. Su intención era restaurar el Tawantinsuyo.

algunos decretos que, como de costumbre en la República peruana, fueron letra muerta ante el poder real. En 1920, se reconoció legalmente a las pauperizadas comunidades indígenas. En 1921, se creó el Comité Pro Derecho Indígena y, en 1922, se decretó el Patronato de la Raza Indígena: institución oficial presidida por el Arzobispo de Lima. Todo lo cual permite entender mejor, por ejemplo, por qué el problema indígena se constituyó en uno de los principales ejes del quehacer político y cultural del período.[23]

Así que, en su propósito de modernizar el Estado, y más allá de los proyectos estético-urbanistas que demandaron fuertes sumas de dinero, dicho régimen posibilitó la emergencia de nuevos sectores sociales que irían a variar de modo determinante el panorama socio-cultural del país:

> Los años de Leguía fueron también un periodo de crecimiento de las clases medias urbanas. El número de profesionales, maestros, pequeños comerciantes, estudiantes universitarios y distintos tipos de empleados trabajando en dependencias públicas, bancos, comercios, oficinas y otros establecimientos privados creció significativamente en los años veinte (Contreras y Cueto, 2013, pp. 248-249).

Hacia el final del Oncenio, la corrupción, el despilfarro, la demagogia, el entreguismo y el centralismo habían producido suficientes estragos como para que el *Crack* del 29 de la Bolsa de New York, que expresó una aguda crisis mundial, no fuese sino el puntapié final al caudillista régimen de la "Patria Nueva". El 24 de agosto de 1930, la sublevación liderada por el militar Luis Sánchez Cerro el día anterior, en Arequipa, lo canceló. En ese momento, el otrora "Júpiter Presidente", Augusto B. Leguía, fue tan

[23] Recordemos que dichas circunstancias inspiraron la corriente más programática, coherente y ambiciosa de una escena plástica local, por lo general, individualista: el indigenismo (por ejemplo, José Sabogal y Julia Codesido). Acogido en el socialismo de ancha base de la revista *Amauta* (la más importante del Oncenio, dirigida por Mariátegui), el indigenismo tuvo dos colectivos fundamentales en el interior del Perú: Orkopata, que editó el *Boletín Titicaca*, impulsado por el poeta vanguardista Gamaliel Churata, y el grupo Resurgimiento, dirigido por Luis E. Valcárcel en el Cuzco.

impopular (inclusive saquearon y quemaron su casa, y la de sus adeptos) como al culminar su primer gobierno. Fue recluido en San Lorenzo y, enfermo, trasladado luego al Hospital Naval. En el par de años que restaron antes de su muerte, en 1932, redactó sus memorias: "*Yo Tirano, Yo Ladrón"*. A su vez, Sánchez Cerro fue asimilado por los sectores oligárquicos del viejo civilismo. Objetivo: recuperar el poder político. Como se verá luego, las fuerzas nacionales antioligárquicas finalmente fueron lideradas por el APRA. La dramática radicalización de las desigualdades sociales, alimentada por la crisis mundial, ocasionó como nunca antes en la historia peruana que los enfrentamientos de clase alcanzaran tanta dureza.

Para tener presente la continuidad entre los periodos que venimos revisando, recapitulemos brevemente con una rápida secuencia cronológico-política de los gobiernos que cierran un siglo y abren el siguiente, en relación con el asunto de la nacionalidad y donde también se define un nuevo escenario político-cultural que influirá en el siglo XX. Primero, que el triunfo del Partido Civil, en 1872, fue un acontecimiento histórico porque se pensaba que habría más control, orden, economía y liderazgo; pero eso también se frustró, por las contradicciones internas entre las clases propietarias y por la catastrófica guerra con Chile, amarrada a lo anterior. Segundo, con Piérola –inmediatamente después del golpe sico-social que significó la derrota ante el vecino del Sur–, el Perú abrió el siglo XX con una burguesía en paulatino crecimiento, por mejoras en los precios de los productos de exportación (principalmente azúcar, algodón y plata), pero vinculada orgánicamente al imperialismo británico (por ejemplo, los contratos entre acreedores ingleses y el Estado peruano negociados por la Casa Grace, y la ulterior conformación de la Peruvian Corporation para administrar dichos intereses). Es decir, un neocolonialismo centrado en agroexportaciones, banca y comercio.

Lo que vino luego fue una historia política y socialmente sombría. Como queda dicho, los años 30 se abren con el *Crack* del 29: la gran crisis capitalista. Lo cual ocasiona serios problemas en el Perú (como en tantos otros países de dicha órbita económica), e impulsa, a su vez, mayor organización de la protesta social popular.

Como era de esperar, a más capitalismo, en esta etapa, correspondió mayor proletariado. El crecimiento de esta clase trabajadora sirvió también para dotar de mayor autonomía a otros sujetos sociales y políticos, contra la coalición oligárquico-imperialista. De ahí que, en tercer lugar y para cerrar esta rápida cronología, reafirmemos que durante Leguía y en plena década del 20 en el Perú, Mariátegui y Haya sentaron las bases del pensamiento y la acción antioligárquicas y antiimperialistas, a favor de las capas populares y clase media urbanas. Además, conformaron partidos políticos con carácter de masas (ya no de élites) e ideologías populares. De este modo, cobró un perfil de contornos más definidos y claros la mencionada línea ideológico-política (y sus reverberaciones en el campo cultural) contra dicha dominación, estableciéndose cierta continuidad entre el pensamiento radical y anarquista de Manuel González Prada, el indigenismo y la vanguardia, y los movimientos populares de 1919: de dicha cantera y tradición radical germinan los pensamientos del primer Haya y de Mariátegui.

Inicialmente, ambos tuvieron importantes coincidencias, sobre todo en lo relacionado con el frente antiimperialista en América, así como el rechazo de la cátedra feudal, anacrónica y oligárquica enquistada en la universidad peruana. Fruto áspero de esta posición fue la lucha común por la Reforma Universitaria, en 1919, inspirada en la de Argentina (Córdoba, 1918). Lo anterior los condujo a impulsar, por ejemplo, serias propuestas culturales-educativas que operaron como alternativas a dicha educación tradicional, como fue el caso de las Universidades Populares Gonzáles Prada, que tenían

el objetivo de conocer "la realidad profunda del Perú". De ahí que estas dos personalidades sean especialmente relevantes para delinear este marco histórico.

2.1.3.1.1. La polémica Haya-Mariátegui

La polémica que sostuvieron Haya y Mariátegui, en tanto confrontación entre proyectos políticos divergentes en lo sustancial, fue gravitante e influyó en la Generación del 50. Por eso, recordémosla someramente. Para Haya, la clase media era la vanguardia de este frente. La caracterizaba, dentro del sector popular, como la más explotada, combativa y, a la vez, la mejor instruida. Mariátegui deslindará con ello rápidamente, generándose la célebre polémica entre los fundadores de los dos partidos que encarnaron, en este ámbito, la modernidad: el APRA y el Partido Socialista.

Para Mariátegui, la línea revolucionaria la daba el naciente proletariado en necesaria alianza con la mayoría campesina y la clase media. Además, a diferencia de Haya, no concebía el desarrollo nacional al interior del capitalismo ni que el imperialismo fuese la primera etapa del capitalismo en Indoamérica (Haya de la Torre, 1936, p.21). La alternativa era la revolución socialista; fuera de ella, cualquier reforma al interior del sistema beneficiaría a cualquiera menos a los más pobres, que con sus vidas y sus tierras hacían posible la elitista modernización del Perú. Al mismo tiempo, en el campo cultural, Mariátegui planteó una nítida política de frente para potenciar a las masas revolucionarias contra la oligarquía; en tal sentido, la revista *Amauta* funcionó como bisagra entre la sociedad y el Partido Socialista.[24]

[24] En relación a esta polémica, Denis Sulmont brinda un amplio desarrollo de las razones y consecuencias concretas en el movimiento obrero, y también sus resonancias en los campos político y cultural del Perú de entonces (Sulmont, 1980, pp. 32-50). Considérese también que, luego de la muerte de Mariátegui en 1930, Eudocio Ravínes asume la conducción del PSP y comunica a la Komintern el cambio de nombre a Partido Comunista Peruano (PCP), oficializándose así su adhesión al movimiento internacional comunista.

Estos planteamientos y análisis comparativos se desarrollan en el citado libro de Julio Cotler (2005, pp. 191-210) donde, al respecto de dicha polémica y entre otras cuestiones, se aborda las disímiles concepciones acerca del carácter de la sociedad peruana, la divergente posición frente a las clases sociales y el imperialismo (principalmente norteamericano), así como los diferentes proyectos de transformación modernizadora del país y las tareas principales para lograrla:

> Se ha dicho anteriormente que Mariátegui colaboró con Haya de la Torre y el APRA mientras este se mantuvo como 'frente único', como alianza popular, como bloque de las clases oprimidas. Pero cuando Haya, por motivos coyunturales, organizó en 1928 el Partido Nacional Libertador y en el mismo año definió al APRA 'como el Kuo-Ming-Tang latinoamericano' la ruptura no se hizo esperar. Las derivaciones del nacionalismo revolucionario en China, así como en México, le servían a Mariátegui de evidencia sobre los peligros de confundir una organización con propósitos revolucionarios, socialistas, con otra de típica naturaleza nacionalista, pequeño burguesa como el APRA (2005, p. 209).

En lo sustancial, el amplio análisis de Cotler coincide con lo expresado por César Germaná en su artículo "La polémica Haya de la Torre-Mariátegui: reforma o revolución en el Perú" (1977). Basa su trabajo en los volúmenes *El antimperialismo y el Apra* (1928), de Haya de la Torre (donde este dijo haber resumido las ideas originales del aprismo), y los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana,* de José Carlos Mariátegui, así como en sus artículos reunidos póstumamente en los libros *Ideología y política, Peruanicemos el Perú, Temas de Educación* y *Temas de nuestra América,* además de algunas cartas del Amauta y documentos del Partido Socialista (1977, p. 146). Para delimitar la cuestión principal, y aclarando algunos ulteriores desvíos, errores, lugares comunes e imprecisiones, a raíz de este debate, Germaná afirma que:

> [L]a controversia entre Haya de la Torre y Mariátegui no se centró en algunos problemas tácticos, tal como ha sido presentada por varios autores sino que, por el contrario, expresaba la oposición entre las alternativas programáticas de dos clases sociales, tanto sobre la concepción de la sociedad peruana como sobre el carácter de la revolución: la reformista democrática nacional de la pequeña burguesía y la socialista revolucionaria del proletariado (p. 159).

Tales precisiones y análisis los realiza dentro del correspondiente marco histórico, local e internacional, de las dos primeras décadas del siglo XX; aclarando siempre que tal polémica no fue un asunto entre dos individuos -aun considerando su indudable gravitación en su época-, sino entre las diversas cuestiones ya expresadas en relación con aquello "que la penetración del capitalismo imperialista había puesto en el primer plano de la lucha de clases en el país" (p. 143).[25]

2.1.3.2. La herencia colonial ante la tradición radical

2.1.3.2.1. Los años 30 y 40

En un importante y reciente estudio, Yolanda Westphalen (2022) ha abordado las décadas del 30 y 40, catalogando a dicha etapa y sus principales autores (del sector vanguardista-surrealista (o "parasurrealista", el indigenismo y el neoindigenismo) como una suerte de "eslabón perdido" entre la vanguardia de los años 20, y lo que vino durante los años 50 y décadas posteriores. En tal sentido, recupera algunos nombres, hechos y obras (que veremos en la segunda parte del capítulo, vinculada al terreno literario), a la

[25] Al calor de los años 70, cuando Germaná publica su trabajo, este autor plantea correlaciones de la teoría política y práctica apristas con el régimen militar del General Juan Velasco (un periodo que no corresponde abordar en nuestra investigación). De ahí que, entre sus conclusiones, no solo afirma que "el debate político entre Haya de la Torre y Mariátegui, a pesar del tiempo trascurrido, sigue vigente", sino que para sortear "el confusionismo 'original' de la pequeña burguesía aprista" se hace imprescindible que, en el seno de "la izquierda socialista revolucionaria" y la clase obrera, se "vuelva a pensar los problemas de la realidad peruana y las perspectivas de la revolución en función de la matriz teórica y política señalada por Mariátegui y que ha sido plenamente confirmada por la evolución de la sociedad peruana después de [su] muerte en 1930" (1977, p. 179)

vez que brinda algunas características centrales de la coyuntura de aquellos años que estudia y que bien vale tener en cuenta, a manera de síntesis histórico-política, para entender mejor qué ocurrió en el campo cultural en dicha etapa, en efecto, poco estudiada por la historiografía literaria hasta la actualidad:

> Las décadas de 1930 y 1940 constituyen la bisagra entre el periodo de las olas revolucionarias abiertas que van desde el triunfo de la Revolución rusa hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, desde el triunfo de un nuevo sistema y las potencialidades que se abrían para la humanidad a una etapa de masacres genocidas, un nuevo reparto del mundo y la liquidación de la III Internacional. El capitalismo surge, entonces, debilitado de las cenizas de la destrucción masiva, [y unas nuevas medidas económicas] intensifican el carácter especulativo y el dominio del capital financiero en la economía mundial y dan lugar en el ámbito político al llamado periodo de la Guerra Fría, caracterizado por la coexistencia de dos bloques: el socialista deformado, liderado por la URSS y un capitalismo debilitado, encabezado por EE.UU. (p. 46).

Dicha coyuntura fue acompañada de reacciones anticoloniales y en favor de la emancipación de la clase trabajadora en diversas regiones del orbe:

> Sin embargo, [lo anterior también dio pie] a las grandes luchas por la descolonización, las cuales llevaron a la independencia de la India en 1947, a la Revolución china en 1949, a las luchas por la independencia en todo el continente africano, así como a la ola de migraciones masivas del campo a la ciudad, la urbanización y la formación de las grandes ciudades en Asia, África y América Latina. El campo artístico y literario mundial, en el periodo referido, se desarrolló dentro de tales coordenadas históricas" (p. 46).

2.1.3.2.2. El APRA, la protesta popular y el Ochenio

A la muerte de Mariátegui, y por una línea política rígida y enfeudada a la Tercera Internacional Comunista, el PCP pierde protagonismo, y entonces serán el APRA y Haya quienes lideren la protesta popular. Cotler denomina a dicha etapa como una "situación pre revolucionaria" (2005, p. 212).

En buena cuenta, es un tiempo importante para el APRA, ya que funge de organizador popular. Sin embargo, Sánchez Cerro y el gobierno de Benavides (neocivilista y de propietarios) propician la derrota del movimiento popular, y el Estado oligárquico se reafirma. Por su parte, los dos máximos líderes apristas del momento, Haya y Manuel Seoane, se ocupan en enfriar el rechazo popular al imperialismo y sus aliados internos, anunciando a los cuatro vientos el programa de ese partido.

El APRA buscaba incluir a los propietarios nacionales en el Estado, darles poder dirigencial, en función de la democratización y modernización del Estado peruano. Sin embargo, en la citada polémica con Haya, Mariátegui ya había dejado sentado que tal propósito era una quimera, porque aquellos medraban de la condición semifeudal y semicolonial del mismo; es decir era un contrasentido (como pedir que la oligarquía fundase un Estado-nación, por ejemplo, cuando vivía muy bien de operar fragmentando a todo nivel la realidad peruana, lo que era la mejor arma para su prolongado dominio sin hegemonía). Es que, en el fondo, esa élite de propietarios oligarcas no quería ningún trato con el pueblo trabajador, por razones de clase, pero también por un racismo exacerbado y estamental que proviene desde la referida escisión colonial (Cotler, 2005, pp. 223-224).

Por otro lado, el capitalismo interno se conformó, desde sus orígenes, como dependiente del imperialismo principalmente anglosajón, y funcionó también bajo la forma de los enclaves extranjeros (ver la nota 20), contrario a los intereses y necesidades de las masas populares. Los propietarios peruanos siempre se sintieron más afines y

orgánicos al capital extranjero que a los propios peruanos (Bonilla, 1974). En este sentido, no podía funcionar el impulso reformista dentro de la legalidad imperante, como propugnaba el APRA, y más bien todo demostraba las tesis y criterios centrales que sustentaban el proyecto revolucionario de Mariátegui.

La historia reseñada provocó que las masas apristas se radicalicen, lo cual tendría resonancias inclusive en la Generación del 50, como se verá en el acápite respectivo. Se trata de una disidencia que, desde entonces, irá madurando hasta estallar en los años 40-50. La gran contradicción se fue perfilando entre la práctica de los dirigentes y las masas apristas: los primeros bregaban por la dominación y legalidad oligárquicas, con ciertos cambios de corte liberal internos, mientras que las segundas querían abrir todas las compuertas para la revolución popular y democrática. La ambivalencia será la característica distintiva del APRA –como lo es, por cierto, en las clases medias–: un comportamiento errático que hizo que finalmente nunca tomase el poder en esas coyunturas (como tampoco lo hizo el PCP, aunque por diferentes causales).[26]

Sin embargo, por representar y aglutinar la movilización popular, por su eficaz organización partidaria, por el carisma innegable de Haya, entre otras razones, los años 30 fueron los años de la más dura represión contra los apristas, principalmente contra sus masas radicalizadas: son años difíciles. El pueblo se agrupó en torno a aquel partido, contra la coalición del Ejército, las élites propietarias nacionales y extranjeras y, también, el diario *El Comercio* –el poder de la prensa al servicio del poder económico–.

[26] Al respecto, léase lo siguiente: "Las alianzas del APRA con sus antiguos enemigos (se comprometió con Prado en su segundo gobierno, y [luego] con Odría, que los había combatido ferozmente en 1948 y había mantenido virtualmente preso a Haya de la Torre en la embajada de Colombia por cinco años) han sido motivo de diversas elucubraciones. Haya de la Torre, un referente ineludible en la política peruana entre 1931 y 1979, las justificó como alianzas pragmáticas para superar la oposición militar a su partido. En cualquier caso, ellas desilusionaron a parte de sus militantes. Esta desilusión dio origen a disidencias y a que antiguos seguidores apristas volvieran sus simpatías a los nuevos grupos políticos, cuando no las radicalizaran. También dio origen al 'APRA rebelde', donde destacó el líder Luis de la Puente Uceda, quien confluiría con grupos escindidos del Partido Comunista, capitaneado por el opaco Jorge del Prado, que seguía siempre fiel a las directivas de Moscú, para dar inicio a las primeras acciones guerrilleras entre 1962 y 1965" (Contreras y Cueto, 2013, p. 329).

Por todo lo anterior, la lucha de clases se agudizó. Por su parte, la fracción civilista retornó con fuerza, y armada de la ideología fascista importada de las ideologías europeas en auge. El régimen de Benavides, por ejemplo, organizará la inteligencia policial, promoviendo una atmósfera oscurantista y de desconfianza en la sociedad civil y en las propias Fuerzas Armadas.

En 1936, este presidente convoca a elecciones, pero la clase dominante reaviva sus contradicciones para restaurar alguna de las dos opciones en juego: "la república aristocrática" o la tendencia modernizante en la línea de Leguía. Dos grandes fracciones se enfrentan en las alturas del poder. El APRA queda impedida de participar, pero gana su aliado: Luis Antonio Eguiguren. En respuesta, y en neta actitud antidemocrática, Benavides se autoproclama presidente por tres años más. Por su parte, las Fuerzas Armadas se aúpan en la clase dominante para proteger el orden oligárquico. Al mismo tiempo, el gobierno de Benavides dio varias medidas sociales para paliar las crecientes protestas en un recargado escenario de entreguerras, y para contener el crecimiento del APRA como alternativa política. Todo lo cual marcó un modelo de acción política oficial para gobiernos posteriores (Cotler 2005, p. 230).

Para el periodo 1939-1945, gana la presidencia del país el hijo del presidente que desertó en la guerra contra Chile: Manuel Prado (con apoyo del APRA y el PCP –que de algún modo, más bien burocrático, se hubo de revitalizar por su relación orgánica y de dependencia con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: URSS, ya bajo la conducción de Stalin, a la muerte de Lenin–). Prado representaba a un sector oportunista de la burguesía nacional, que estableció una alianza política y económica con Estados Unidos en medio de la segunda guerra mundial. Por lo cual, en dicha coyuntura, amainó la oposición articulada por el APRA y el PCP, y por ende también decreció la represión

desde el gobierno. De ahí que, en verdad, los años 40 sean más felices y ordenados que los "caóticos años 30".

A lo que hay que sumar que, en 1941, el Estado peruano vence a Ecuador en la guerra entre ambos países. Todo lo cual facilitó que la imagen del gobierno subiese, a la par que mejoró la economía y la inversión pública en el marco de la guerra mundial; ya que la economía peruana, como otras periféricas, suplieron, en parte, las industrias europeas que se hallaban quebradas por la situación bélica que entonces vivía Europa. Al mismo tiempo, conforme avanzaba la guerra, en Perú se perfiló un avance del pensamiento nazifascista; por lo que el APRA planteó articular una cooperación con Estados Unidos; es decir, estrechar la relación norte-sur en la región. De tal modo, según Haya, se prevenían dictaduras afines al Eje en América Latina.[27]

El APRA y el PCP pedían calma al movimiento popular (igual demanda hacía la URSS, para fortalecer la posición de los países occidentales que enfrentaban al Eje), con lo cual se propició la desmovilización social, lo que favoreció que la élite gobernante ganase poder. Sin embargo, incluso entre los propietarios, como queda dicho, hubo serias contradicciones; por ejemplo, entre los exportadores y la fracción burguesa nacionalista.

En 1945, coincidiendo con el fin de la guerra, hubo una "primavera democrática" en Occidente, incluido el Perú. Gana Bustamante y Rivero con el Frente Democrático, con apoyo del APRA, lo cual redundará también en el campo político y cultural; en los escritores, por ejemplo:

> Una euforia desconocida reinaba en el país, que trasuntaba el ansia de transformación de los estratos populares y medios. Parecía que las fuerzas oligárquicas estuvieran por caer de sus pedestales por el movimiento de masas.

[27] Los tres miembros principales de la alianza del Eje fueron Alemania, Italia y Japón. Estos tres países reconocían el dominio alemán e italiano en el continente europeo, así como el dominio japonés en Asia oriental. Otros cinco estados europeos se unieron a la alianza del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.

> Los cambios se hicieron sentir de inmediato con la multiplicación de organizaciones sindicales, obreras y campesinas, [así como] en el encumbramiento de nuevos escritores que representaban las reivindicaciones populares (Cotler, 2005, p. 238).

Pero ni la vida ni la historia se escriben con pétalos de rosas, sino que la violencia, parafraseando la conocida sentencia marxista, es la partera de todo proceso (aquella "violencia del tiempo", como se titula la mayor obra del citado novelista Miguel Gutiérrez).[28] Así, aunque la oligarquía se replegó estratégicamente, nunca abandonó sus grandes propiedades en el país; por lo cual no tardarían en arreciar, una vez más, las contradicciones entre la élite más liberal y la masa más radicalizada al interior del APRA.

El lapso de 1945-1947 fue, en realidad, de apaciguamiento político. La dirigencia aprista propendía a ello, en contra de la presión popular que buscaba hacer del Estado peruano, por fin, un ente democratizante y modernizador. Sin embargo, el movimiento popular tuvo dificultades para articularse de forma autónoma; ya que aunque creció en organización sindical, inclusive en el área rural, no hubo una auténtica representación política que impulsara sus demandas revolucionarias, a pesar de que aumentase el número de huelgas, y algunas demandas sociales fuesen atendidas por el Estado.

Hacia 1948, semejante a lo sucedido en 1931, el populismo del APRA no tuvo contraparte en una fracción burguesa modernizadora e industrial peruana, al interior del

[28] Gutiérrez rememora y formula dicho período del siguiente modo, no sin cierto tono irónico, coherente con la posición más radical y marxista que enarboló en los años 70 y 80: "Ha concluido la segunda guerra mundial, el Frente Democrático, apoyado por apristas y la dirigencia del PCP, ha llevado a la presidencia a Luis Bustamante y Rivero. Dos generaciones: una, la del 900, en retirada y desprestigiada, tras las derrotas nazi-fascista, otra, la del Centenario, en plena producción espiritual, con algunos miembros, como [Luis Alberto] Sánchez, aureolado por el destierro, y una semi-generación, la de los 30, más apolítica, pero con producción literaria, en especial poética, de altos méritos, y se vive y respira el clima de paz y de optimismo y fe en la Democracia. En estas condiciones de una verdadera primavera democrática –de vieja democracia– empieza la trayectoria vital y la producción de los jóvenes de la segunda postguerra, que pronto, con el golpe militar de Odría, la instauración de dictaduras militares en América Latina promovidas por el imperialismo yanqui […], el ensombrecimiento del clima mundial con la guerra fría y el macarthysmo y, en particular, con el heroico levantamiento popular de 1952 en Bolivia, sufrirán la primera gran sacudida que los llevará a una toma de conciencia y a replantearse su relación con la realidad y el sentido de su producción artístico-cultural" (Gutiérrez, 1988, p. 47).

bloque dominante.[29] Al mismo tiempo, las contradicciones de este partido con el bloque oligarquía-imperialismo se agudizaron, lo que fue determinando el fin de la era Bustamante, frustrándose una vez más la conformación del Estado como representación de las masas peruanas. Una perspectiva grave se abría para la hegemonía del poder en dicho momento histórico: casi a mediados del siglo XX, en plenos años 40, no había todavía un Estado-nación en este país que seguía sin serlo verdaderamente (Cotler, 2005, p. 245).

De tal manera que todo estaba listo para que otro golpe de Estado derrumbara cualquier expectativa de cambios profundos, y fue el general Manuel Odría el encargado de eso. La siguiente evaluación del golpe de Odría es significativa:

> [A] partir de estas circunstancias se inició en el Perú un nuevo proceso de desarrollo del capitalismo, impulsado por las inversiones extranjeras que, tal como en las primeras décadas del siglo XX, promovieron una reestructuración de la sociedad y la constitución de nuevos intereses sociales y políticos que se erigieron contra el régimen oligárquico-dependiente determinando la agonía del sistema de dominación (Cotler, 2005, p. 246).

2.1.3.2.3. Un mundo dividido: los años 50

Es así que, hacia la mitad de los años 50, estalla una gran explosión de contradicciones en la sociedad peruana: "un momento nuevo y diferente", desde el periodo de la Conquista, según lo caracteriza Cotler en su citado libro (2005):

[29] Considérese lo siguiente: "Según el esquema analítico de la economía peruana en el siglo XX, empleado por Rosemary Thorp y Geoffrey Bertram, el periodo iniciado por la crisis mundial de 1929 y continuado con la tremenda conflagración de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) había llevado, de manera quizás no muy consciente pero sí muy efectiva, al logro de cierta autonomía en el desarrollo económico del país, ya que muchas inversiones extranjeras se retiraron, o no se animaron a venir, y todo el comercio mundial sufrió una fuerte disminución. […] Aprovechar esta 'oportunidad' que la historia mundial ponía en nuestro camino, para fundar un tipo de economía menos dependiente de la exportación primaria y con mayor madurez en sus instituciones económicas internas exigía, sin embargo, la presencia de un proyecto vigoroso en ese sentido, que se encarnara en un grupo social capaz de llevarlo a cabo. Pero en el Perú, o este proyecto faltó (el del APRA parecía lo más cercano a ello, pero careció del consenso necesario) o la oportunidad ha sido sobrevaluada, lo que parece más probable" (Contreras y Cueto, 2013, pp. 290-291).

> Es decir, la sociedad peruana arrastra, sin solución de continuidad, un conjunto de características derivadas de su constitución colonial, que condicionaron el desarrollo de su estructura y procesos sociales. Esto significa la acumulación de una serie de problemas a lo largo de su historia, que al sobreponerse y confundirse marcan fuertemente su existencia y sería solo a mediados de los años cincuenta que dejaron traslucir, en toda su crudeza, el carácter contradictorio y anacrónico con que se desenvolvía la sociedad peruana (p. 47).

Este autor también resalta las interrelaciones entre la promoción de mediados del siglo pasado con la vanguardia de los años 20 –donde queda incluida una posición de izquierda–, a lo que él denomina como "la tradición radical":

> Desde mediados de los años cincuenta, las transformaciones sociales y políticas dieron lugar a la emergencia de grupos intelectuales y políticos que renovaron la tradición radical, de filiación nacionalista y marxista, que se había desarrollado desde los años veinte; esos grupos animaron intensos debates centrados en la distribución de los recursos sociales y del poder, al compás de las crecientes e inéditas luchas sociales que se desarrollaban en el campo y las ciudades (p. 11).

No debe sorprender dicha asociación entre las dos promociones de intelectuales y escritores del siglo XX con mayor representatividad y ascendencia, como son la llamada Generación del Centenario, en la década del 20, y la del 50, considerando que ambas vivieron, además, coyunturas surcadas por una primera etapa de esperanza e ideales modernizantes, y una segunda donde dicho proceso modernizador se estancó o, en todo caso, prosiguió bajo una atmósfera más bien represiva y con dictaduras militares (Sánchez Cerro al final del Oncenio y Odría cancelando el breve gobierno demoburgués de Bustamante y Rivero, respectivamente).

Por su parte, en su ensayo *Narradores peruanos de los 50's: estudio y antología*, el narrador Carlos Eduardo Zavaleta (2006) caracteriza y pone de relieve a la Generación

del 50, a la que pertenece, afirmando que en 1945 –fin de la segunda guerra mundial y reinicio en el Perú del juego democrático legal– hubo una suerte de fiesta de "liberación de décadas de opresión y autoritarismo" (Zavaleta, pp. 45-46). Sin embargo, lo contrasta con el año de 1948 y el golpe de Odría que echa abajo esta esperanza, tan breve como intensa, así como remarca la aridez de los años 30 para resaltar lo nuevo que significó el auge de la promoción del 50 (p. 58).

Ambos autores arriba citados (un sociólogo y un escritor) coinciden en que, desde dicha tradición, y más específicamente desde los años 50, se cuestiona la legitimidad de la dominación (de estirpe colonial) al mismo tiempo que el pueblo se va organizando paulatinamente, al ritmo de los acontecimientos nacionales y mundiales, contra la élite oligárquica y su alianza con el imperialismo, incluidos los reiterados golpes militares. Es decir, contra todo lo que bloqueaba la construcción de un Estado-nación. En este sentido, ambos coinciden en explicar que dicho régimen dominante de alianzas, basado en la exclusión de mayorías, fue lo que produjo una mayor radicalización que iba anunciando momentos de violencia revolucionaria. Tal situación, como es fácil deducir, no dio lugar a matices ni a un pensamiento liberal, sino a marcos rígidos de polarización de fuerzas (Cotler, 2005, pp. 12-13).

Asimismo, los grandes cambios de los años 50 y, luego, en los 60, también propiciaron grandes cambios en otras fracciones dominantes como la Iglesia y las Fuerzas Armadas, por ejemplo. Al mismo tiempo, surgieron nuevos actores sociales y políticos que "representaron a sectores excluidos de la vida oficial" (Cotler, 2005, p. 20), con lo que se fue cerrando el "triángulo sin base"[30] que grafica la organización de la dominación

[30] Es la representación gráfica de la manera como "los gamonales reproducían a escala local y regional la relación patrón-cliente con las masas campesinas, forzando su dependencia económica, social y cultural en razón que, a la sombra de la mencionada relación, se forjaban redes de patronazgo y subordinación entre grupos sociales e individuos de diferentes estamentos que desembocaban en la articulación de lealtades segmentadas y en la fragmentación de intereses sociales. Por tales motivos, el campesinado encontraba dificultades para organizarse y definir intereses colectivos de manera autónoma con relación a los agentes

en el Perú de entonces. Sin embargo, si tenemos en cuenta que en las décadas del 50 y el 60 el Perú se fue modernizando en los planos social, cultural y económico, pero no en el plano político, se entiende que Cotler prefigurase la posibilidad latente de "salidas inesperadas", las mismas que luego, con el golpe del 68 y las guerrillas del 60, se cumplieron (2005, p. 22).

Recapitulando, centremos en que la "continuidad" entre las estructuras de filiación colonial para la configuración social y política durante la República, a lo largo del siglo XX, así como también en sus diversas manifestaciones culturales y en las relaciones interpersonales, es una clave decisiva para explicar la referida explosividad social en el Perú, a partir del auge de proyectos reformistas frustrados o saboteados. Ha sido dicha "herencia colonial" la que ha ido impidiendo la formación del Estado-nación y la práctica de la democracia real en este país.

En este sentido, la mencionada "herencia colonial" es un concepto que permite revelar el más profundo y verdadero carácter que tuvo la Emancipación y el proyecto de República criolla fundado en el siglo XIX.[31] En la línea de Cotler (2005), cabe explicarlo del siguiente modo, en dos tiempos:

a. [En el Perú, la] estructura política colonial, al encontrarse organizada en forma estamental y corporativa, fragmentó los intereses sociales, impidiendo el logro de una identidad común (p. 70).

   Y asimismo, acerca de la emancipación de España:

b. Destruida la cabeza patrimonial metropolitana y la aristocracia colonial, que daban orden y concierto a la organización de la sociedad y la política, el "cuerpo"

dominantes; de ahí que los efectos de la relación patrón-cliente la graficamos en la figura del 'triángulo sin base'" (Cotler, 2005, p. 18).

[31] Sobre este asunto, también es útil revisar el artículo "Sobre la literatura de la emancipación en el Perú", de Antonio Cornejo Polar (1981); donde el destacado crítico peruano debate las antinomias de nuestro proceso emancipador criollo, partiendo de los casos de Mariano Melgar y José Joaquín Olmedo, entre otros hechos político-literarios de aquel periodo fundacional.

> social se fragmentó, descoyuntándose en parcelas gobernadas por grupos señoriales que ostentaban una importante autonomía como para decidir la suerte de sus respectivas jurisdicciones. La permanente tensión patrimonial entre la metrópoli y los grupos oligárquicas, al romperse el pacto colonial, se resolvió con la "feudalización política" (p. 87).

De tal manera que si uno de los estudios más orgánicos que se han realizado sobre la llamada Generación del 50 se titula *La generación del 50: Un mundo dividido* (1988), de Miguel Gutiérrez, dicho título (tomado de la obra poética reunida de Wáshington Delgado, 1951-1970) puede tener más de un significado.[32] Es decir, si el mundo dividido alude, en el ensayo de Gutiérrez, a la heterogeneidad y contradicciones en dicha promoción de escritores, intelectuales y artistas peruanos, a mediados del siglo pasado, también podemos aplicar la imagen del mundo dividido a lo acontecido en la historia peruana desde que se produjo la profunda escisión histórica entre el 'Perú de blancos' y el 'Perú de indios' en la etapa colonial.

De ahí que, en relación a la Generación del 50, la periodización que formula Miguel Gutiérrez (1988) bien puede aceptarse como veremos luego. Para este autor, aplicando una línea de análisis desde el marxismo, los cambios en la base social condicionan las diversas formas de expresión cultural, literarias y artísticas (superestructura), en cada época y lugar. Por lo que el uso que hace del equívoco concepto de generación atiende, principalmente, a las contiendas en el terreno cultural entre

[32] Acerca del término "Generación del 50", cabe recordar que fue Manuel Scorza quien lo acuñó y divulgó en su antología *Poesía contemporánea del Perú* (1963): "Forman un grupo, una generación que no es aventurado llamar 'la generación del 50' porque hacia 1950 es cuando surge, rotundamente, su rostro": Scorza, 1963: VIII). Con todo lo que se pueda debatir al respecto, es una realidad que esta promoción cumple una serie de requisitos que la cohesionan e identifican mínimamente, y que permite hablar de una promoción que, aun con sus múltiples diferencias y contiendas interiores, se constituye como ineludible referente intelectual y político a mediados del siglo XX. (Véase el final del acápite 2.1.3.2.3. y el apartado 2.2.5., así como la nota 28 del presente capítulo).

hegemonía y subordinación, en función de la conformación de una tradición así como del canon: es decir, se trata de un camino lleno de luchas y negociaciones, que no es nunca un terreno homogéneo ni cerrado.[33] En relación con el marco económico-político en torno a la Generación del 50, según este autor se consolida, en el Perú, el capitalismo burocrático durante el siglo XX, de la mano del imperialismo norteamericano (y con el impulso, a marchas forzadas, del crecimiento económico socialista en la URSS). Tal fenómeno acontece en tres momentos: Oncenio de Leguía y la primera postguerra, el Ochenio de Odría y la segunda postguerra, y por último desde 1980 en adelante.

Para Gutiérrez, entonces, el marco económico-político principal de la Generación del 50 fue el de la primera mitad del siglo XX, cuando se iba conformando una clase media y el paisaje urbano contemporáneo, al ritmo modernizante de una incipiente burguesía que, en condición de dependencia y periferia respecto de los centros capitalistas en el escenario internacional, va cambiando el panorama político social del Perú oligárquico. De allí que resalte, por ejemplo, la extracción pequeñoburguesa de la mayoría de miembros de esta generación, así como su carácter social y su correspondiente oscilación entre adscribir a los intereses burgueses o a los de las masas populares. En relación con lo afirmado, agrega que una excepción en dicho elenco generacional fue la de los poetas obreros congregados en torno al Grupo Intelectual Primero de Mayo, o antes aun, en los años 40, con los llamados "Poetas del Pueblo" que, al menos inicialmente, tuvieron filiación aprista (en el acápite 2.2.4 del presente trabajo, se vuelve sobre este punto).

[33] Sobre el concepto "generación", es muy útil la revisión crítica y, aunque breve, rigurosa puesta al día que hace Carlos García-Bedoya en su artículo "Nota sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX" (García-Bedoya, 2012, pp. 253-261). Conectado con lo anterior, es útil considerar la exposición crítica de Raymond Williams (2000), en su libro *Marxismo y Literatura*, sobre los conceptos de hegemonía, tradiciones, instituciones y formaciones; donde se recupera el pensamiento de Antonio Gramsci, para considerar mejor el real espesor histórico de los procesos político-culturales.

A lo anterior, hay que agregar, a propósito de las corrientes de pensamiento predominantes hacia la mitad del siglo XX, que en el claustro universitario limeño-peruano de los años 40 prevaleció la filosofía existencialista y el cientificismo neopositivista, y que más bien la vanguardia artística estuvo prácticamente olvidada, así como "perdida u ocultada la tradición del pensamiento democrático-revolucionario, sin conductores ideológicos lúcidos, cultos y honestos" (Gutiérrez, 1988, p. 54). Al mismo tiempo, la pequeña burguesía intelectual tenía escaso contacto con las masas y con su condición de explotación; del marxismo poco o nada se sabía; así que, sin mayores discusiones, predominaba el pensamiento conservador de derecha. Gutiérrez concluye, al respecto, que hubo poca conciencia política y un pobre ambiente cultural en los jóvenes que se iban formando académicamente a fines del 40, quienes luego serían el núcleo de la Generación del 50. De ahí que su madurez y radicalización, en diversos planos, se produjese sobre todo durante esa década, bajo el cerrado régimen dictatorial del general Manuel Odría (pp. 55-57).

Finalmente, caracteriza y clasifica a esta generación. Dice que la conforman los nacidos entre 1920-1935; y, asimismo, ubica grupos o promociones de escritores en su interior. En concreto, señala tres promociones o grupos, pero no solo desde la literatura sino desde el campo cultural en su conjunto. Para ello, cita a Pablo Macera y Manuel Velásquez, quienes sostienen que, en 1945, conviven tres generaciones en el Perú: la del 900, la del Centenario y la generación del 32. Miguel Gutiérrez dice que esta última es, en verdad, una semigeneración y da algunos nombres representativos (1988, pp. 45-46); ya que se trataría de una generación post Centenario. Con base en esta propuesta y reflexiones, adentrémonos en la segunda parte del capítulo.

2.2. Entorno intelectual

2.2.1. La tradición radical: genealogía y valoración de una propuesta ideológico-estética en la producción literaria del 50

Toda lectura crítica del presente plantea una revisión del pasado. Es decir que la lectura de algún hecho histórico sobre el cual se fije nuestra atención, genera una cadena hacia atrás; lo que permite establecer una serie o secuencia en relación a algún problema o hecho concreto. En cuanto se refiere a la literatura, al rastrear el origen de alguna de sus múltiples tendencias y tensiones, al interior de las diversas épocas y sus correspondientes campos culturales para cada país o región, se busca trazar el perfil de una tradición específica al interior de la vastedad del quehacer literario. De aquí se puede entender la relevancia de fijar algunos hitos de dicha tradición radical, al menos en literatura y sobre todo en la poesía escrita (que es el asunto principal que nos concierne en esta investigación), para contribuir a profundizar en la memoria de una modernidad alternativa a la que impera en la actualidad.

Es el caso de la llamada "poesía social", que fue uno de los dos vectores en una central y continúa polémica al interior del territorio de la poesía culta en la Generación del 50 en el Perú. Como es conocido, la polémica entre "lo social" y "lo puro" generó tensiones en la crítica, la creación, al interior de grupos de dicha promoción, e inclusive en el propio proceso creativo de cada autor. Refiriéndose al grupo de los denominados 'Poetas del pueblo' (que veremos en el acápite 2.2.4.), Roger Santivañez identificó la poesía social con "innumerables recitales ante grupos de masas", donde se incidía en un factor relevante del quehacer literario: la comunicación (en VV.AA., 1989, p. 211). Al mismo tiempo, que este tipo de poesía quiso "expresar a las masas en el poema"; sobre todo, a las masas explotadas y la condición sufriente del ser humano en la sociedad contemporánea. Por otro lado, caracterizó la poesía pura aludiendo al surrealismo y el

magisterio de Westphalen y Eguren en relación con el grupo de poetas conocido en Lima, por aquellos años, como "los niños góticos": autores cuya escritura se alejaba de toda anécdota y más bien "aprendía de la tradición literaria moderna francesa o italiana, cincelando su lenguaje, buscando crear un mundo exclusivamente poético" (1989, p. 211). Redondeó lo anterior, refiriéndose a la célebre *Antología de la poesía peruana contemporánea* (1946), hecha por Jorge Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, sobre la que volveremos más adelante.

Dicha dicotomía, sin embargo, ha sido superada, y se ha evidenciado que tenía una función más que nada taxonómica y provisionalmente ordenadora.[34] Como sea, también es verdad que la polémica entre puros y sociales –que de igual manera se extendió a otros campos, como las artes plásticas, por ejemplo– evidencia la politización del campo literario en aquellos años correspondientes a la guerra fría, en la escena internacional, y al ochenio odriista, en el Perú. Una politización que, por cierto, tampoco surgió de la nada, sino que tuvo su epicentro en las propias dinámicas de la historia contemporánea.

Lo que interesa en esta segunda parte es establecer una línea básica desde la poesía social de los años 50 hacia atrás. Es decir, cuál tipo de serie ayuda a entender mejor dicha forma de practicar la poesía, al servicio de causas revolucionarias, y en vínculos con referentes históricos y sociales. Por cierto, la denominación de "poesía revolucionaria" es tan amplia que podría abarcar desde una donde se transforme el propio vehículo de la

[34] Acerca de dicho debate y clasificación, puede consultarse con provecho Gutiérrez (1988), específicamente el capítulo 7: "La poesía del 50"; así como el artículo "¿Existe una poesía pura?", de Carmen Ollé (en VV.AA., 1989, pp. 55-81), donde establece, además, correlaciones entre lo que acontecía en la poesía peruana de entonces y las generaciones –así las denomina– del 27 y del 36 en España: "[Ambas] encontraron la misma dicotomía: poesía pura / poesía social pero con otro nombre. Dámaso Alonso los llama poetas arraigados y poetas del desarraigo. Y José María Castellet en *Un cuarto de siglo de poesía española* analiza a las generaciones surgidas en este periodo ubicándolas dentro de dos principales tendencias: la purista o simbolista y la realista o social" (p. 56). Sin embargo, al igual que en el Perú y en otros tiempos y lugares del mundo, ambas tendencias serán solo eso, y la dialéctica entre ambas líneas será lo usual en diversos poetas y obras. Como, por ejemplo, agrega Ollé: "En España, los efectos de la Guerra Civil transformaron la obra de Gerardo Diego, Rafel Alberti, Blas de Otero y Pedro Salinas" (p. 56), quienes inicialmente estaban identificados por la crítica literaria como poetas puros.

escritura, como sucedió con buena parte de la poesía vanguardista a comienzos de siglo, pasando por la poesía indigenista que revindicaba la protesta indígena en el terreno del quehacer poético-escritural, hasta incluir la poesía más militante, adscrita a líneas ideológicas revolucionarias como –pero no solo– el marxismo ya entrado el siglo XX.[35]

Por lo cual nuestro esquema plantea dar un índice básico de dichas variantes, al señalar la existencia, en las décadas previas al 50, de poesía proletaria, poesía vanguardista, poesía nativista-indigenista y poesía social (en algunas ocasiones, revolucionaria). Apoyados en dicho planteamiento, acerquémonos para ver qué hubo en la primera mitad del siglo pasado que pueda ayudarnos a explicar el estallido de la poesía social en la generación del 50.

2.2.2. Inicios del siglo XX. La poesía proletaria en el Perú

El importante libro *La lira rebelde proletaria. Estudio y antología de la poesía obrera anarquista: 1900-1926*, de Gonzalo Espino Relucé (1984), nos permite apuntalar nuestro corpus de poesía social y, mejor aún, aquella poesía representativa de la tradición radical en los comienzos del siglo XX. En la brevísima introducción, y también al inicio del primer capítulo, Espino nos sitúa en el carácter de su investigación y antología, ubicando la poesía anarco-sindicalista del periodo que estudia en aquel esquema teórico de Antonio Cornejo Polar referido a los diferentes sistemas literarios que conviven, desigual e históricamente, en el Perú (Espino, 1984, pp. 9-13). En tal sentido, dicha poesía

[35] Al respecto, es importante resaltar para nuestros fines que la categoría de lo "revolucionario" puede ser interpretada también de formas más abiertas como se aprecia en la siguiente cita: "El hacer derivar la literatura peruana de Eguren y Vallejo es de radical importancia pues da un giro considerable a la historiografía literaria peruana. Es la primera vez que se abandona el ya aceptado por todos e institucionalizado esquema de establecer los comienzos en Prada o Chocano, así que el desplazamiento hasta Eguren y Vallejo supone algo en cierta forma revolucionario" (Lergo, 2008, p. 334). Al mismo tiempo, cabe remarcar también que la Generación del 50 rescató a Vallejo de manera perdurable, así como el pensamiento político de Mariátegui; es decir, la vanguardia poética y la vanguardia política en ambos casos, adscritas al marxismo y el socialismo de partido (véase el testimonio de Alfredo Torero, recopilado por Miguel Gutiérrez, citado en nuestro apartado 2.2.5).

obrera anarquista corresponde al sistema popular, donde el campo cultural-literario se halla vinculado con el plano social-histórico (como bien acotó, para su época y trabajos, José Carlos Mariátegui según el pertinente epígrafe que abre este libro). Este volumen, además, queda asociado con aquel antecedente editorial que fue el trabajo de Víctor Mazzi Trujillo y que, en palabras del propio Gonzalo Espino, fue "la primera sistematización acerca de este asunto: su antología *Poesía proletaria del Perú (1930- 1976)*", del cual nos ocuparemos más adelante (p. 14).

El aporte de Espino, sin embargo, es aproximarse a un momento anterior: "un circuito productivo de cultura enraizado en el movimiento obrero, y donde la ideología adoptada es el anarco-sindicalismo" (p. 15). Entre otros estudios y referencias bibliográficas, el autor sitúa y sustenta su mencionado corpus en la poesía escrita por obreros (principalmente del sector urbano y referido a Lima) publicada en la prensa obrera entre 1900 y 1926: año este último cuando aparece un núcleo marxista, en buena medida merced al activismo político-cultural de José Carlos Mariátegui y la revista *Amauta* que funda y dirige.

Es importante señalar que, aunque todo ese corpus poético está transido de una posición y sentimiento antioligárquicos, hacia fines de los años 20 y en buena medida por lo ya expresado arriba, cabe distinguir una poesía obrera de "ideología rebelde" de otra más bien ya propiamente "revolucionaria" (p. 16).

En todo lo dicho se evidencia, una vez más, las correspondencias entre el proceso de emancipación social (las luchas antioligárquicas del proletariado peruano) y el de la emancipación cultural, en tanto se establece una producción cultural de los trabajadores "como un fenómeno alternativo al modo de hacer cultura durante la República Aristocrática" (p. 23). En tal sentido, y citando a Wilson Sagástegui, Espino remarca que la cultura "se convierte en 'herramienta de organización y lucha'" (p. 23). Lo que nos

conecta también con el ulterior periodo de la Vanguardia y con el de nuestro principal campo de trabajo: los años 50 del siglo pasado; es decir, en una suerte de *continuum* para lo que denominamos la tradición radical en la poesía peruana contemporánea escrita en castellano.

El final del capítulo I y todo el capítulo II del libro de Gonzalo Espino se dedican a algo central: el modo de producción de aquella cultura alternativa popular y su sentido político-social emancipatorio respecto del poder imperante. Así, se pasa revista a aquella efervescencia donde se forja una cultura obrera a inicios del s. XX, a la vez que un trabajo sostenido para impulsar la toma de conciencia del proletariado peruano mediante centros de estudios sociales, prensa obrera (por lo general semiclandestina), bibliotecas obreras y diversos eventos artísticos (donde la poesía cumplía un rol relevante): todo cual se hacía al margen del Estado peruano, que más bien solía reprimir este tipo de activismo y manifestaciones (pp. 25-26).

Queda claro, entonces, que la historia de la tradición radical (tanto en el campo político como en el cultural y literario) es la historia de la resistencia al poder excluyente en el país (y sus aliados extranjeros), mas también la del desarrollo de propuestas alternativas que, como se ha reiterado, tuvieron en el incesante trabajo de Mariátegui y su entorno más cercano su momento más elevado. Lo cual explica no solo su magisterio revolucionario en hombres y mujeres de las primeras décadas del siglo pasado, sino también en otros creadores e intelectuales con una semejante coyuntura social explosiva y revolucionaria como fue la denominada Generación del 50 (e inclusive hasta los años 80-90 cuando, por diversas experiencias históricas, el neoliberalismo se fue asentando como proyecto dominante y hegemónico a nivel mundial hasta hoy).

Al respecto, es importante ir cerrando este acápite con unos pocos asuntos adicionales; como la mención de Gonzalo Espino acerca de que, en su corpus, el sector

alfabetizado de los obreros anarquistas que escriben poesía permitió acceder "al conocimiento de la retórica y el aprendizaje de los modelos poéticos que ellos consideraban como suyos"; entre quienes destacaba, por cierto, el maestro anarquista Manuel González Prada (p. 29). Es casi obvio, además, que la cuestión social atravesó el potencial creativo de estos autores, y que su escritura lírica estuvo asociada centralmente al trabajo; al mismo tiempo que se trató de un tipo de escritor sobre todo colectivo, indiferenciado, donde no importaba tanto el nombre individual como el sello de clase (lo que, obviamente, no impide nombrar a algunos que destacaron en el panorama de la poesía obrera que brinda la investigación de Espino: como Enrique Castañeda, Delfín Lévano, Pietro Ferrari, Francisco Loaiza, entre varios otros): "es la producción de un grupo social en el conjunto de los trabajadores que hicieron historia durante el periodo que estamos estudiando" (p. 30).

Cabe acotar, al mismo tiempo, que no fue el libro el principal formato de distribución elegido, sino la prensa obrera, y que como queda dicho la literatura, la poesía y la cultura en general gozaban por entonces de prestigio social: así que bien podríamos afirmar que otra estética era parte no solo de otro tipo de vida, sino de otra propuesta ética.[36] Al mismo tiempo, hubo "cancioneros libertarios" (la poesía obrera en forma de canciones reivindicativas) que dialogaban con la vasta poesía obrera que se publicaba en

[36] Acerca de la dialéctica entre vida cotidiana-trabajo educativo y cultural-posición de clase, y sus contradicciones intrínsecas, puede tenerse en cuenta -estableciendo ciertas afinidades o paralelos, aunque atendiendo las épocas y coyunturas históricas específicas- el novedoso y bello libro *La noche de los proletarios Archivos del sueño obrero,* de Jacques Rancière, el mismo que bien podría inspirar un trabajo semejante para el caso peruano y latinoamericano. Entre otras cuestiones, se aborda la enorme carga de explotación padecida por el proletariado francés en pleno siglo XIX, junto con sus indeclinables afanes de subsistencia y autoformación, cuando el capitalismo apretaba riendas al compás del proceso industrial. Se trata de un estudio amplio, con historias cotidianas que el propio autor presenta de este modo: "La materia de este libro es, en primer lugar, la historia de esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible: la suspensión de la ancestral jerarquía que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos a aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. Noches de estudio, noches de embriaguez. Jornadas laboriosas prolongadas para entender la palabra de los apóstoles o la lección de los instructores del pueblo, para aprender, soñar, discutir o escribir. Mañanas de domingo adelantadas para ir juntos al campo para ver el amanecer" (Rancière, 2010, p. 20).

los diarios del movimiento sindicalista. También es importante dejar sentado que, para nuestra serie de poesía social correspondiente a la tradición radical, este periodo y proceso cultural trasuntan una relación eficaz entre autor-texto-público, "que son de una misma procedencia" (pp. 33-34), y que en verdad había un público receptor y ávido de consumir literatura y poesía con las características señaladas.

Terminemos remarcando que, en este corpus de "lírica social", "poesía libertaria" o "lira rebelde proletaria" -como alternativamente lo denomina Espino-, hay dos tipos de referentes que corresponden al modo de interpretación de la vida vivida: uno más concreto y vinculado a la realidad de entonces, y otro más idealizado y de signo utópico. Y como estamos tratando de un lenguaje literario, con sus particulares características, vale reparar en diversas mediaciones que, sin embargo, Gonzalo Espino no trabaja sino solo desglosa y anota. De esta manera, dejemos señaladas algunas características para ambos referentes ya citados y que, *mutatis mutandis*, bien pueden aplicarse a las de nuestra serie radical para la primera mitad del s. XX.

En relación al referente concreto (en tanto memoria colectiva y trabajo ideológico de denuncia y protesta), Espino distingue cuatro rasgos: constatación de una situación social a manera del testimonio; necesidad de "explicitud" o ser directo, es decir, sin la necesidad de sugerir; carácter "explicacional" o de tono didáctico; tratamiento de elementos contrarios entre sí: entre clases o fuerzas sociales, como el capital frente al trabajo.

En cuanto a la ficción ácrata o referente idealizado (en tanto utopía y propuesta como alternativa, desde la posición anarquista y radical), los cuatro rasgos son los siguientes: humanización de la masa obrera (nominándolos como "trabajadores", "parias", etcétera), frente al continuo proceso de alienación capitalista; propender al cese de todo tipo de explotación; reivindicar la solidaridad y unidad de la clase trabajadora; el

irrenunciable ejercicio de la libertad, para la construcción del nuevo ser humano. Con una sucinta definición de la ficción ácrata, en tanto "universo donde no existan atajos ni barreras para la realización plena de la humanidad" (p. 49), Gonzalo Espino concluye la primera parte de su libro, para ofrecernos la segunda y última que es un vasto corpus (antología) de 115 páginas con varios poetas obreros y anarquistas, más notas y comentarios a pie de página. La misma se abre con estas líneas siguientes dedicadas a los poetas obreros anónimos que, así como ilustran el espíritu y propósito que guían su valiosa investigación y antología, también se corresponde con aquello que recorre las páginas y secciones de la nuestra:

> Bajo este nombre reúno a todos los poetas que no dejaron más señal que sus textos. Y los agrupo para dar cuenta de la continuidad de sus expresiones poéticas que van desde posturas anticlericales hasta fórmulas más próximas a la movilización de los trabajadores. Poemas que por demás circularon entre las manos de los trabajadores. Y algunos de estos fueron llevados al canto convertidos en verdaderos himnos al trabajo. He aquí, pues, una muestra de poemas obreros que diseñan el sentimiento colectivo de los trabajadores (1984, p. 57).[37]

[37] A efectos del presente trabajo, son pertinentes algunas ampliaciones y reflexiones críticas como, por ejemplo, el análisis comparativo de Inmaculada Lergo acerca del corpus de esta pionera investigación de Espino cuando la contrasta con las características y devenir de lo que, en la crítica literaria al uso, se ha solido denominar como 'poesía social': "El poeta en este caso es, en la mayoría de las veces, anónimo, indiferenciado, es un poeta colectivo. […] La poesía social que aquí estamos tratando sigue los cauces habituales de toda producción literaria y sus creadores no son el obrero que reivindica sino las clases medias emergentes que se solidarizan con los obreros, los campesinos o con el oprimido en general y que tenía interés en ofrecer su modelo de nación" (Lergo, p. 272, nota 338). Lo anterior suscita una primera evocación y asociación, por afinidad con lo narrado: por ejemplo, con el libro más claramente militante y socialista de Vallejo como es su *España, aparta de mí este cáliz*, cuya edición príncipe fue publicada, al año de su muerte, por los soldados republicanos del ejército del Este en España en plena guerra civil. Más aún, la extensa disquisición político-literaria de Lergo cobra su exacta dimensión vinculándola con los citados planteamientos de Raymond Williams (Ver nota 33), así como con las ideas de Walter Mignolo en su artículo "Entre el canon y el corpus", donde este autor debate el lugar del canon en el corpus, en tanto realidad heterogénea y conformado "de prácticas discursivas y de artefactos culturales" (Mignolo: 25), con fuerzas en su interior que tienden a rediagramar constantemente el canon. Asimismo, y dando un salto largo en el tiempo, nos sirve traer a colación la constatación de José Antonio Mazzotti acerca del vacío crítico sobre la poesía senderista entendida "como un corpus paralelo y contradictorio a la poesía 'culta'" (Mazzotti 2002, p. 137, nota 9).

2.2.3. Años 20-30: Del postmodernismo valdelomariano a la vanguardia política y literaria

Como se vio en la primera parte de este capítulo, entre los años 1919 y 1945 se experimentó en el Perú un proceso modernizador de la mano de diversas dictaduras, en las que el pensamiento radical fue combatido con momentos de mayor y menor represión desde el poder. De tal modo que si Leguía inauguró un régimen que aparentaba estar de parte de reivindicaciones populares, conforme avanzaba el Oncenio fue quedando claro su verdadero carácter autoritario y antipopular. Es indudable que el activismo de dos jóvenes líderes como Haya y Mariátegui fue sentando las bases de una nueva manera de hacer política y cultura en el país. El trabajo de Haya desde la Federación de Estudiantes (1920), primero, y desde las universidades populares, después, así como el de Mariátegui y su labor periodístico-revolucionaria en *Amauta*, abrieron nuevas vías para el pensamiento radical y el trabajo literario. De ahí que, en el marco histórico trazado anteriormente, se haya resaltado la polémica que sostuvieron ambos líderes, pues supuso un corte radical entre dos opciones de cambio en el Perú de aquellos años.[38]

Ya es un lugar común afirmar que, desde el modernismo, la literatura latinoamericana fue cobrando carta de autonomía, lejos de los himnos patrioteros del periodo emancipatorio, o más aún de poéticas hegemónicas demasiado endeudadas con la metrópoli española y sus referentes culturales-literarios, como fue el caso de los siglos de la Colonia (Mariátegui, 1980, pp. 229-244). Los modernistas abrieron el camino a aquel cosmopolitismo que, por ejemplo, José Carlos Mariátegui, a inicios del siglo XX, consideró como el paso previo para una literatura nacional. Eso explica que su séptimo ensayo sobre la literatura peruana tenga el carácter de "proceso", con la voluntad de

[38] Algo importante es reiterar que, como queda dicho en nuestro marco histórico, a la muerte de Mariátegui fue Haya y el Apra quienes aglutinarían las fuerzas de izquierda en el país. Ello se correspondió con un real vínculo popular de este partido, por lo menos hasta mediados de los 40, cuando la dirigencia del Apra y Haya empezaron a acomodarse con la derecha tradicional, lo cual les costaría significativo capital político.

levantar un corpus de literatura nacional, o que apuntale la construcción de dicha alternativa, al interior de un proyecto modernizador de la sociedad peruana en su conjunto (Mariátegui, 1980, pp. 229-351). Una modernidad que, como sabemos, en el caso del Amauta –y otros que adscribieron o continuaron su pensamiento, como Vallejo o Arguedas, por ejemplo– pasaba por la reivindicación, en la práctica y la teorización, del mundo andino.

En relación con lo anterior, es importante tener presente la serie establecida por un destacado poeta y maestro universitario de la Generación del 50, como Wáshington Delgado, cuando en feliz imagen menciona que "parodiando las escuetas genealogías bíblicas del Génesis, podríamos decir: 'Este fue González Prada que engendró a Valdelomar, que engendró a Vallejo, que engendró a José María Arguedas'" (Delgado 1980, p. 105). A lo cual bien podríamos sumar, al inicio de la serie, a Mariano Melgar, así como también a Mariátegui junto a Vallejo. Es decir, una serie o continuidad que, grosso modo, hace explícita la voluntad central que recorrió las letras peruanas desde que apareciese lo que aquí se ha denominado "la tradición radical" (tomando la citada imagen de Julio Cotler al referirse al pensamiento político revolucionario de la primera mitad del siglo pasado): la voluntad de hacer viable una nación, en términos de la realidad histórica, pero también en términos del imaginario colectivo y el campo cultural.

De ahí que los escritores adscritos a dicha serie son autores donde, sin negarse el carácter autónomo de la escritura literaria, se propicia una correspondencia evidente entre la labor creativa y un activismo socio-político, con sus particularidades, como ocurre en cada uno de los autores arriba citados (Melgar y su inmolación en la gesta emancipadora, González Prada como ideólogo del indigenismo inicial y combatiente en la guerra con Chile, Valdelomar con un periodismo prevanguardista y en su activismo cotidiano, Mariátegui como fundador y conductor del socialismo en el Perú, Vallejo con su

participación comprometida en la causa antifascista en la Europa de entreguerras, y Arguedas en la confesa correspondencia entre su labor creativa y la vida misma).

En este sentido, el movimiento Colónida, y la antología *Las voces múltiples* (1916) que dicho grupo publicó, revelaron la voluntad por hacer de la literatura una labor al servicio de un proyecto nacional, lejos del elitismo que aún predominaba en la generación del 900, con sus miembros provenientes, en su mayoría, de las clases dominantes a inicios del siglo XX y sobre todo de Lima.[39] Valdelomar y su grupo representaron, más bien, la insurgencia de las provincias y la formación de un espíritu de cuerpo, que, como bien señaló el Amauta, no cuajó en algo más que un movimiento o una actitud; pero que aun así abría hendiduras irreversibles en la república de las letras peruanas, signadas hasta entonces por la hegemonía criolla, letrada, hispanófila y capitalina. El rol de aquel colectivo de escritores queda bien reflejado en la siguiente opinión de Luis Alberto Sánchez:

> El año de 1916 es uno de los más fecundos, brillantes y renovadores de nuestra historia cultural. Todo cambió de eje. Todo mudó de forma y hasta de objetivos. Aprendimos tanto que causa asombro cómo fue posible asimilarlo en tan corto tiempo. Si no hubiera sido por la porosidad excepcional del grupo juvenil que se reunió en *Colónida* y poco antes en *Cultura*, las tentaciones de orden estético habrían pasado por nuestras puertas sin que nadie se atreviera ni siquiera a asirlas de la túnica. Valdelomar, vigía alerta y vivaz, la hizo suya (Sánchez, 1969, p. 183).

[39] La antología literaria, entendida como especie discursiva, es un terreno fértil para seguir los reacomodos, variantes y contiendas al interior del campo letrado. Asimismo, desde una historiografía literaria contemporánea, la antología se constituye como central campo discursivo de la memoria e identidad de una nación; es decir, como una arena de contienda entre los campos de la historia, la política y la cultura-literatura. Para levantar una memoria acerca de la tradición radical en la poesía peruana, ha sido de suma utilidad el libro de Inmaculada Lergo (2008): *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Un impresionante trabajo (por el amplio manejo de fuentes, variados conceptos y estimulantes aproximaciones críticas, a partir de más de un siglo de nuestra tradición poética) que su misma autora considera, además de pionero para nuestro caso, algo que debe aún perfeccionarse con otros tipos de aportes y perspectivas. En dicho camino sitúo la presente investigación acerca de la reconstrucción y revalorización de una línea de poesía adscrita a la llamada "poesía social" de los años 50 en el Perú.

Por tanto, es legítimo afirmar que así tocaba a su fin la preponderancia de la poesía chocanesca que cautivara el Oncenio leguiista, hasta el punto de otorgársele oficialmente los laureles al poeta de *Alma América*. Es decir, con el precoz fuego de Valdelomar en el campo de las letras peruanas, Lima dejaba de ser un referente único y central, y las provincias, el pasado precolombino y los asuntos del campo popular empezaron a (re)situar su lugar en una literatura nacional que mereciese al menos ese nombre. Esta línea posmodernista abrió el camino a la vanguardia que vendría a continuación, y viabilizó la renovación del canon literario imperante en este país. Qué duda cabe que todo lo anterior estaba expresando una radicalización de proyectos políticos y, en el fondo, de lucha de clases, entre los nuevos sectores mesocráticos y las élites propietarias limeñas (Lauer, 1989).

Sin embargo, aun considerando que la antología *Las voces múltiples* fue un proyecto de grupo adscrito al movimiento Colónida, cabe notar que sus textos son en su mayoría herederos de la tradición modernista, y con poco de voz provinciana, así como que la poesía de Valdelomar es lo más destacado del conjunto. Asimismo, contra lo que podría esperarse, hay una notoria influencia de Chocano –y Eguren– en varios de los poetas antologados, y tan solo una composición es netamente "de temática social": la de Alfredo González Prada, hijo del pensador anarquista (Lergo, 2008, pp. 221-223).

La antología *Las cien mejores poesías (líricas) peruanas* (1921), de Manuel Beltroy, que coincide con la celebración del primer centenario de la emancipación política de España, aparece como una propuesta de literatura nacional. Van allí reunidos representantes de la poesía de la Colonia y la República (claro que de esta última van más autores). Lo que nos interesa para el presente caso es que este antologador considera "una nueva era literaria" desde Olmedo, Melgar y Palma, así como a los colónidas (Lergo, pp. 235-236), y es en este período posmodernista –junto con González Prada– que, según

Beltroy, comienza una "renovación estética en el Perú, y la incubación de una poesía fuerte y rica, a base de honda ideología" (citado por Lergo, p. 235). De este modo, Beltroy abre el canon imperante a nuevas obras que portan otras propuestas hasta entonces no aceptadas en el campo de la crítica de la poesía. Entre los nuevos, cita a Alberto Hidalgo y Alberto Guillén, así como a muchos otros autores de provincias, y es el primero en antologar a Vallejo, por ejemplo.

Al mismo tiempo, cabe subrayar que la Vanguardia de los años 20, en el Perú, tuvo originalidad, potencia expresiva, y que evitó simplemente remedar modas europeas, en sintonía con otros vanguardismos latinoamericanos. Como bien acota Lauer: "en el Perú el vanguardismo poético fue un aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba" (Lauer, 1982a, p. 77).[40] Sin embargo, lo que interesa destacar, además de lo anterior, es que a dicha corriente se asoció el Indigenismo (más aún, en el segundo periodo de consolidación vanguardista: 1926-1930), lo cual se corresponde con una serie de líneas poéticas y artísticas de la época, que perfilaban lo nacional desde el campo cultural. Más allá de simplificaciones y esquematismos divisorios como oponer lo criollo a lo nacional, o lo cosmopolita a lo telúrico-autóctono, el caso de la revista *Amauta* es cabal ejemplo de cómo se articularon realmente los procesos de modernización,

[40] Aunque bastante crítico sobre la coherencia, autenticidad y alcances del vanguardismo literario en el Perú (relacionándolo con una limitada base de modernidad del país durante los años 20-30), Lauer recupera algunos nombres y experiencias centrales poniendo de relieve, al igual que muchos otros estudiosos de aquel periodo, el pensamiento de Mariátegui y el carácter frentista de la revista *Amauta:* donde se hizo más clara -en tanto programa revolucionario, inclusive- la confluencia dialéctica entre vanguardia política y vanguardia cultural-literaria (Lauer, 1982a, pp. 81-82, y Lauer, 2001c, pp. 14-20). Es pertinente citar las ideas finales de aquel texto: "En general, los vanguardistas peruanos (con la excepción de Hidalgo desde Buenos Aires) nunca se sintieron demasiado cómodos en el vanguardismo, pues la realidad y el temperamento de la burguesía y las capas medias los alejaban de lo europeo no hispánico, de lo tecnológico, y en general de la modernidad industrial de aquellos años. Estos fueron los límites del vanguardismo […]. Sin embargo, una parte del impulso contribuyó a fundar la poesía peruana contemporánea, y esa fue la ética experimental; la curiosidad por lo extra-hispánico; la flexibilidad para integrar cifras aparentemente disímiles como lo social, lo político y lo purista; una cierta distancia del orden establecido; y una constante vocación de modernidad" (Lauer, 1982a, p. 85).

cosmopolitismo y nacionalismo, de manera más compleja y fértil que la que prefiguran esquemas rígidos y demodé.[41]

Al comentar la relevancia de algunas revistas de vanguardia, en la década del 20, Inmaculada Lergo resalta el rol que le cupo a *Amauta* (1926-1930). A la que habría que sumar, por ejemplo, otras de carácter indigenista como el *Boletín Titikaka* (1926-1930), dirigida por los hermanos Peralta, de Puno; *Atusparia* (Huaraz), *Chirapu* (Arequipa) y *Kuntur* (Cuzco). Las de espíritu vanguardista más definido fueron *Flechas* (1924), de Federico Bolaños y Magda Portal, y *trampolín-hangar-rascacielos-timonel* (una misma revista de tan solo cuatro ediciones y cuatro nombres respectivos), de Magda Portal y Serafín del Mar; *Poliedro* (1926) de Armando Bazán; *Guerrilla* (1927) de la uruguaya Blanca Brum, viuda del poeta Parra del Riego; *Jarana* (1927) de Jorge Basadre, y *Hurra* (1927) de Oquendo de Amat: todas con diversas características, más enmarcadas en lo que concluye al respecto Lergo: "La vanguardia representó un momento único y particularmente valioso en las letras peruanas. Momento que interrumpirían las urgencias políticas de los años treinta y que propició la tópica división de la poesía en las ramas de poesía 'pura' y poesía 'social'" (Lergo, 2008, p. 240).

[41] La citada discusión sobre "poesía social" y "poesía pura" (un rasgo característico de la Generación del 50) puede rastrearse, inclusive, desde las opiniones críticas de César Vallejo en *El arte y la revolución*, por ejemplo, cuando afirma que "La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, los resortes, razonados, preconcebidos de la voluntad" (Vallejo, 1973, p. 35). Al respecto de esta cita, comenta Inmaculada Lergo que "En el Perú, poesía y política han pasado por épocas de maridaje, como en los años de la independencia, y de libertad creadora. Pero fue a partir de las vanguardias cuando el tema se polemizó [sic] coincidiendo con la introducción de las ideologías marxistas" (Lergo, 2008, p. 313), y se remite a continuación a la referida labor de *Amauta* en la armonización de aquellas dos tendencias estético-literarias (véase nuestra nota 50). Acerca de este siempre resbaladizo asunto, cabe sumar también lo dicho por el Amauta, donde ya se entrevé lo que advendrá en la tradición poética peruana y que Lauer (2001b) parafrasea así: "Vista a la distancia, la clasificación que hace Mariátegui de la nueva poesía en 1928 ya insume -acaso inadvertidamente- las tendencias sociales que van a coadyuvar a la disolución del vanguardismo: lírica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria, que *mutatis mutandis* podrían corresponder a un distanciamiento de la realidad social, a un quiebre deliberado con la lógica formal y a un uso preferente del tema político. En diversas combinatorias, con distintos énfasis y variadas formas de adecuación a los tiempos, estos serán durante casi 40 años los tres surcos básicos en la poesía peruana" (2001b, p. xxxiv).

Es importante resaltar en toda esta historia que, con los diversos aportes teóricos de Mariátegui, principalmente en sus *7 Ensayos*, la producción literaria y en general estética se reafirma, durante los años 30 y siguientes, en las vertientes indigenista y social. Lo anterior propició que se relegara otras vertientes literario-poéticas como aquella más experimental que, tiempo después, serían rescatadas en sus logros por algunos poetas y antólogos de la generación del 50 (2008, p. 242). Más adelante, volveremos sobre este asunto.

En tal sentido, para nuestra investigación y el asunto de la tradición radical en el campo cultural-literario, cabe enfatizar que el pensamiento de Mariátegui marcó en adelante, y a pesar aun de su temprana muerte, la creación y caracterización de una literatura genuinamente nacional en tanto fue un claro "planteamiento social de la literatura" (p. 243). Lo que, además, nos ubica en los vínculos ineludibles entre la vanguardia política y cultural a comienzos del siglo pasado. Es también como lo entiende Wáshington Delgado (1984), al decir que

> Así como los primeros atisbos del revolucionario romanticismo llegaron al Perú en una época política y social esencialmente revolucionaria, el nacimiento del vanguardismo peruano se produjo en un momento de cambios y conmociones sociales que si no llegaron a constituir una revolución explícita, mostraban por lo menos un malestar en el cuerpo del país que en cualquier momento pudiera haberse generalizado y vuelto explosivo (p. 111).

En relación con lo anterior, Lauer (2001b) ha incidido en el protagonismo de Mariátegui y su revista en dicha compleja dialéctica entre la vanguardia política y la vanguardia cultural del periodo; algo que, por cierto, continuará bajo diversas formas en las décadas siguientes como iremos comprobando: "[…] el vanguardismo fue el momento de la alianza táctica de los sectores antihispánicos (léase antioligárquicos) en el

ordenamiento cultural peruano. Así lo interpretó y manejó Mariátegui desde Amauta, y acaso eso lo llevó a tratar de extraer una cuota popular de un fenómeno que por definición no lo era" (2001b, p. xxxii). Más adelante, redondea lo dicho del siguiente modo: "Además, el vanguardismo era un engranaje indispensable en el diseño de la realidad que buscaba Mariátegui como combinación de cosmopolitismo con nacionalismo que formaban el ethos cultural, y en buena medida también político, de aquellos años" (xxxiii). Por lo demás, la militancia de varios poetas vanguardistas en el Partido Aprista y el Partido Comunista, entre los años 20 y 30, da otra evidencia para lo que venimos argumentando en estas líneas (Lauer 2001a, p. 116).[42]

En este marco, y en relación directa con la vanguardia literaria en el Perú, destaquemos dos nombres que resultan emblemáticos para nuestro trabajo y propósito: Alberto Hidalgo y Magda Portal. Sobre la autora del libro de relatos *El derecho de matar* (La Paz, 1926: en colaboración con Serafín Delmar), volveremos en el siguiente acápite; mas apuntemos brevemente que ya Mariátegui la destacó, en su séptimo ensayo, como "otro valor-signo en el proceso de nuestra literatura. Con su advenimiento le ha nacido al Perú su primera poetisa" (Mariátegui, 1984, p. 322); y que Luis Monguió la incluyó en la siguiente serie: "El cultivo de la poesía social […] se inició en el Perú durante la tercera década de este siglo en varias pequeñas revistas de vanguardia y, sobre todo, en *Amauta*. De esos primeros tiempos proceden los nombres de Magda Portal, Serafín del Mar,

[42] Yolanda Westphalen (2022) también aborda este asunto, en relación con los años 20 y siguientes: "No obstante, la importancia de la labor creadora de los modernistas y vanguardistas, junto con el papel de la poesía y el cuento en la forja del campo literario, quizá el elemento clave en su constitución fue el ensayo y la polémica que se dio a través de dicho género sobre el carácter y la función social de la literatura peruana. […] Pero la relación entre literatura y política ya no era la misma de antes; ahora existían dos esferas claramente delimitadas: la de la vanguardia política y la literaria, junto con la necesidad de plantearse cómo articularlas, teniendo en cuenta las especificidades de cada una" (pp. 62-64). Al respecto de dicha tarea, a continuación, resalta el rol que cumplieron las revistas *Amauta* y el *Boletín Titikaka* (pp. 70-76).

Nicanor de la Fuente, Julián Petrovick, Esteban Pavletich, César Miró, Rafael Méndez Dorich" (Monguió, 1954, p. 148).[43]

Por su parte, Inmaculada Lergo (2008, p.246) ha caracterizado con acierto que Alberto Hidalgo, aquel polémico y confrontacional autor arequipeño, con su libro *Panoplia lírica* (1917) llegó más lejos que los más novedosos intentos de sus coetáneos en el país, y que "se convirtió también en proclama de revolución contra la sociedad burguesa". El acendrado sentido de rebeldía, en Hidalgo, lo llevó luego a viajar fuera del país hasta afincarse en Buenos Aires. No solo Abraham Valdelomar lo alabó, sino que el propio Mariátegui lo incluyó en su célebre séptimo ensayo sobre la literatura peruana, dedicándole unas páginas y caracterizándolo no como un revolucionario sino como un rebelde: resaltando su genio romántico, individualista y anárquico; más próximo, en realidad, al movimiento Colónida como su epígono (2008, p. 247). En línea con el cosmopolitismo modernizador que impregnó la vanguardia local y latinoamericana, y de manera semejante a Manuel González Prada y los modernistas, Hidalgo tuvo una radical posición antihispanista. Todo lo cual nos permite ubicarlo, a él y su vasta obra, como un neto ejemplo de la tradición radical en este acápite de nuestra investigación.

Algo a precisar -teniendo en mente algunos estudios y antologías como, por ejemplo, el ya aludido trabajo de Gonzalo Espino y la poesía proletaria del Perú, así como la antología de Víctor Mazzi y el Grupo Intelectual Primero de Mayo que veremos al final

[43] En un pionero estudio sobre la trayectoria y obra de Magda Portal, Myriam Gonzales (2007) la sitúa en un rol protagónico en el marco que, sobre la vanguardia latinoamericana, va teniendo "la participación de las mujeres durante las primeras décadas del siglo XX" (p. 13). Su inclusión en serias recopilaciones y estudios de la vanguardia peruana (véase Chueca, 2009; y Lauer, 2001a y 2001b) así lo confirman. Aun considerando lo anterior, y en relación con la trayectoria como poeta de vanguardia, agrega Gonzales que algunos críticos como Luis Monguió o Estuardo Núñez la han confinado "a la marginada categoría de [poeta] social", y que inclusive el primero ha calificado sus "primeras poesías proletarias, las político-sociales" de "prosaicas" (17). Yolanda Westphalen (2002) también ha dedicado varias páginas (pp. 29-36) a explicar la múltiple gravitación de Magda Portal en el proceso y carácter de la literatura peruana, entre otros asuntos que venimos abordando en este acápite, durante las primeras décadas del siglo XX: "El análisis de Portal es crucial, pues es sumamente representativa de la vanguardia artística y la naturaleza de su relación con la vanguardia política. En ella se hibridan la estética vanguardista, la búsqueda del arte proletario como manifestación despersonalizada de la emoción de las masas y su condición de poeta mujer" (2002, p. 29).

de este capítulo- es que dicha línea de poesía y sus representantes vanguardistas se adscriben en lo que se denominó "poesía social" o de "reivindicación obrera", mas no fue escrita por obreros sino por personalidades progresistas sobre todo de estamentos medios de la sociedad peruana (Lergo, pp. 271-272). Aunque tal poesía tuvo como principal objetivo la reivindicación popular, y que en muchos casos extravió el tono lírico que un buen poema no puede perder, es verdad también que hubo quienes fueron capaces de llevarla a cabo con calidad artística. Ese fue el caso de Magda Portal y Serafín del Mar, por ejemplo, entre algunos otros representantes. Redondeemos este pasaje señalando que esta línea de poesía social, paulatinamente, fue cobrando una impronta internacionalista, vinculada a sucesos ineludibles de la época, como la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, la difusión de la obra de César Vallejo fuera del país (específicamente, *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, libros escritos a fines de los años 30) fue otro factor que impactó en el imaginario de los poetas peruanos del periodo (pp. 273-274).[44]

En esta misma línea, Carlos García Bedoya ha expuesto claramente la interrelación entre la vanguardia política y la vanguardia cultural-literaria en un trabajo de fines de los años 90: "Trayectoria del vanguardismo peruano (esquema de trabajo)", recopilado en su libro *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (2012). En sintonía con lo que desarrollará en un relevante trabajo ulterior, "El canon

[44] Para un crítico como Estuardo Núñez, si bien la obra de Vallejo careció de influencia sobre sus contemporáneos, sí la tuvo en poetas posteriores. De ahí que establezca varias líneas de poesía que nacen de la matriz vallejiana: como el indigenismo y terrigenismo andino, la poesía social o "comprometida, la poesía de pura esencia interior y el terrigenismo no andino (Núñez, 1965, p. 39). Al respecto, vale destacar que, al pasar revista a algunos autores y títulos representativos de la poesía social, mencione *La luz armada* y *Cantos desde lejos,* de Juan Gonzalo Rose: uno de los pocos momentos en que el primer título se cita en una exégesis literaria. Al mismo tiempo, y coincidiendo con lo expresado por Luis Monguió (1954, pp. 82-85), enaltece la obra de Xavier Abril, "el más afín a la persona y la poética de Vallejo" (Núñez, 1965, p. 44). Este autor cierra así su breve panegírico del autor de *Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935): "Transcurridos los años de los deslices 'vanguardias', y tomando el eco de las voces de Vallejo y de Mariátegui, y vinculándose a los experimentos poéticos y prosísticos de Martín Adán, Xavier Abril alcanzó la nota personal original con su emoción social, el tono paradójicamente clásico y su profundo lirismo" (Núñez, 1965, p. 45).

literario peruano" (2007), remarca que nuestra vanguardia correspondió a capas emergentes que iniciaron un proceso de modernización opuesto al viejo orden oligárquico: "A la estable República Aristocrática la trastornan un cúmulo de cambios socioeconómicos que sacuden al conjunto de nuestra sociedad" (García Bedoya, 2012, p. 242).

Este autor ubica dicho periodo de cambios estructurales, en diversos planos de la sociedad peruana, entre los años 1919 y 1933. Es decir, casi exactamente coincidente con el segundo gobierno de Augusto Leguía que, como vimos, correspondió a un proceso de modernización en el país de la mano de una incipiente burguesía dependiente del capital imperialista, principalmente el norteamericano (2012, pp. 242-243). Coincidiendo con lo ya expuesto, con la vanguardia política (expresada fundamentalmente por el pensamiento y praxis de Mariátegui y el Apra de aquellos años) confluyen algunos proyectos culturales de orden emancipatorio como son el Indigenismo y el Vanguardismo.

Deseo resaltar el aporte de García Bedoya al caracterizar dos vertientes al interior del inicial vanguardismo: la cosmopolita y la regional. Mientras que la primera se vinculó creativamente con las variantes de la vanguardia europea, la segunda se asoció a un mundo rural de la mano de un nuevo lenguaje literario propio de esta corriente internacional (2012, p. 243). Es decir que, junto con aquella descomposición paulatina del orden elitista tradicional, insurgen nuevos grupos intelectuales que abren otros caminos en el interior del país. Cita al respecto los casos del grupo *Norte*, en Trujillo, con tres figuras emblemáticas del período: Haya de la Torre (político), Antenor Orrego (ideólogo y filósofo) y César Vallejo (poeta). Agrega otros colectivos como *Aquelarre*, en Arequipa, conducido por los poetas César Atahualpa Rodríguez y Percy Gibson; *Resurgimiento*, en Cuzco, liderado por Luis Eduardo Valcárcel y Uriel García, así como el ya mencionado grupo *Orkopata* en Puno. Al mismo tiempo, hace énfasis en algunas de

las revistas vanguardistas también citadas en líneas anteriores y destaca, además de la figura de Vallejo, las de los hermanos Peralta, Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego y Magda Portal.

Coincidiendo con otros estudiosos de este periodo, concluye que la cumbre de nuestra experiencia vanguardista (tanto en los campos político como cultural) fue la revista *Amauta* y la obra de su fundador, José Carlos Mariátegui. Es útil, para nuestros objetivos, resaltar lo que afirma García Bedoya (2012) al respecto del lugar que le cupo a esta experiencia colectiva y dicho liderazgo: "Mariátegui diseña la acción de su revista en base a un proyecto revolucionario orientado a la forja de un bloque nacional-popular con perspectiva socialista, que permita culminar la tarea de formar la nación peruana" (p. 245). Y, al remarcar la meta de modernizar el país contra el atavismo que representa la vieja república oligárquica, cierra este fragmento del siguiente modo: "Su reclamo programático de peruanizar el Perú reivindica lo indígena como eje de un proyecto de afirmación nacional" (p. 245).

Como ha solido suceder con elementos y prácticas de la tradición radical en el campo de nuestra literatura y poesía, es importante resaltar que, a pesar de todo lo dicho y vivido, no corresponde sino a lo que va del presente siglo el mayor rescate y aproximaciones atentas tanto a los grupos como a algunos de los principales autores y obras del vanguardismo peruano, y así deja constancia García Bedoya en la nota inicial de su citado estudio.[45]

[45] Además de lo consignado sobre este asunto en nuestra bibliografía, destaquemos algunas publicaciones más recientes como, por ejemplo, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka* (PUCP, 2000), de Cynthia Vich; *Actas del Coloquio internacional César Moro y el surrealismo en América Latina* (Centro Cultural España, 2005: las treinta ponencias reunidas aportan a entender las vanguardias y el surrealismo en América latina y el Perú, a partir de la poesía de Moro, pero también desde su labor periodística clandestina y su obra plástica; *Vanguardia plebeya del Titikaka: Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, (IFEA, 2015), de Elizabeth Monasterios Pérez; y *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930 (*Museo de Arte de Lima y Blanton Museum of Art, 2019: un volumen que es fruto de la gran exposición con más de 250 obras artísticas en diversos formatos y que no solo reunió las que fueron reproducidas en *Amauta*, permitiendo así una radiografía de las vanguardias latinoamericanas desde la perspectiva de esta influyente publicación), de Beverly Adams y

2.2.4. Años 30-50: Indigenismo / Grupo "Poetas del pueblo"

Como se dijo, durante los años 30 y 40, luego de la muerte de Mariátegui, se imponen en literatura los temas sociales vinculados principalmente al campesinado y al sector obrero del incipiente capitalismo peruano. Hay un resurgimiento de la provincia, de donde llega la mayor creación de este tipo de poesía (sin que esto signifique ignorar que hubo quienes la practicaron también desde Lima). A lo anterior, cabe sumar que la muerte de Vallejo (1938) fue de la mano de una divulgación de su obra, así como de su presencia entre nuestros poetas del periodo, al igual que la de otros poetas denominados 'comprometidos', como fue el caso de Pablo Neruda y algunos poetas españoles involucrados en la causa republicana de su país, como Miguel Hernández y Federico García Lorca, por ejemplo.[46] Todo lo anterior gravitó en dichos cambios de perspectivas, más vinculados a la tierra, y alejados del experimentalismo y cosmopolitismo de parte de la vanguardia.

Natalia Majluf (eds.). Por su parte, Luis Fernando Chueca ha documentado una bibliografía sobre la vanguardia poética peruana desde comienzos del siglo pasado, mas enfatizando que recién a partir de los años 70, e incluso un poco antes, "se despierta vivamente el interés por los autores fundamentales de nuestra vanguardia poética" (Chueca, 2009, tomo I, p. 10); lo cual continúa en la década siguiente con diversos libros dedicados a esta temática. Sitúa todo lo anterior "en los esfuerzos de la crítica literaria latinoamericana por establecer una caracterización de la vanguardia del continente que se distanciara de la afirmación, tantas veces repetida, de que esta era apenas un eco de las europeas; esto, a su vez, era parte del esfuerzo por establecer las particularidades y tareas de una 'crítica literaria latinoamericana'" (2009, T.I, p. 11). Labor esta última donde a diversos teóricos e intelectuales latinoamericanos –como el propio Carlos García Bedoya– les cabe un rol protagónico.

[46] Durante los años 30-40, la presencia e influencia de Neruda en varios poetas latinoamericanos se extiende, de la mano con su compromiso político que se acentúa cuando Manuel Altolaguirre le entregó la dirección de la revista madrileña *Caballo verde para la poesía* (1935), donde fue compañero de los poetas de la Generación del 27 (entre otros, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, Miguel Hernández, y poetas vinculados al ambiente del 27 como León Felipe, Leopoldo y Juan Panero). El asesinato de García Lorca y la ulterior muerte de Miguel Hernández en manos de las huestes fascistas, durante la Guerra Civil española, lo mueve a involucrarse con el movimiento de la Segunda República: primero en España, donde junto con Vallejo crean el Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España y, luego, en Francia, donde comenzó a escribir *España en el corazón* en 1937. Durante el período siguiente, su poesía se caracterizó por una orientación hacia cuestiones políticas y sociales, lo que reforzó su presencia internacional, así como grandes ventas de libros. Wáshington Delgado, notable poeta de la Generación del 50, brindó el siguiente testimonio: "De 1930 a 1940 la influencia más nítida en la poesía peruana es tal vez García Lorca. Desde el año 40 o antes del 35, pero sobre todo del 40 al 50 la influencia más importante es la de Neruda y no al de Vallejo, que son poetas coetáneos" (VV.AA., 1989, p. 159).

También hubo una vertiente social en la narrativa y el ensayo, como ilustra la revista *Palabra, en Defensa de la Cultura* que se irguió contra el fascismo, del grupo "Palabra" conformado por Alberto Tauro –su principal animador–, Tamayo Vargas, Xamar, José Hernández y Arturo Jiménez Borja, quienes también editaron la revista *3* (Lergo, pp. 271 y 411).

Durante la década del 30, aquella línea de poesía reivindicativa que se consolidaría luego tuvo destacados antecedentes en aquellos años más rudos, en medio de dictaduras militares. Fue el caso de la citada milite aprista Magda Portal y su antología *Cantos de la revolución* (1933): un volumen dedicado solo a la poesía social y militante, así como a dar testimonio del trabajo político-cultural aprista de la época. Es importante resaltar que, al calor de la coyuntura de persecución de aquel periodo, la posición de intelectuales como Portal se radicalizó, hasta sufrir persecución, encarcelamiento y exilio. En sus trabajos periodísticos, incentivó a llevar a cabo una poesía despojada de "galanuras inútiles y servir a la causa social"; a tal punto que, luego de un diálogo áspero con Haya, cuando este le impele a la acción política antes que poética, ella rompió su libro *Ánima absorta* para luego escribir un amplío ensayo titulado "El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica" (1928): un título netamente reivindicativo y signo de los tiempos.

Esta escritora, sin embargo, será una de las que optó por renunciar a este partido, en 1948, cuando su convivencia con el poder era ya demasiado grotesca, y que escribió, en 1950, "¿Quiénes traicionaron al pueblo?" (Lergo, 2008, pp. 277-279).[47] En clave de

[47] Silvio Rendón ha sintetizado, de este modo, la circunstancia de la renuncia de Magda Portal a su militancia aprista: "1948. Segundo congreso del APRA. Tensiones internas afloran dentro del partido por el viraje derechista de su dirigencia nacional. El novelista Ciro Alegría renuncia en protesta, como hicieron otros militantes apristas. Una de las razones que aducen es la orden de Haya de excluir a las compañeras del comando femenino de las reuniones del Comité Ejecutivo Nacional. Magda Portal tendría la esperanza que tras una consulta con las masas apristas habría un cambio en la conducción partidaria. Nada de eso ocurrió. Por el contrario, la nueva orientación quedó ratificada, lo que dio lugar a diversas renuncias de militantes apristas. Magda Portal contaría lo ocurrido en el congreso aprista:

ficción, testimonio y autobiografía, Portal recreará dicha historia en su novela *La trampa* (1957), de distribución azarosa.[48] En su citada antología, resalta una poesía al servicio de reivindicaciones concretas, de *los condenados de la tierra* (parafraseando a Frantz Fanon): de los obreros, los indios, los campesinos, los trabajadores explotados, los perseguidos políticos, etc. También se destacan poemas en homenaje a los mártires apristas y sus líderes, aún no caídos en desgracia durante la década del 30. Y también hay poemas reivindicativos sobre la mujer, en tanto sujeto oprimido a partir del género.

De manera afín con lo que Gonzalo Espino, en su citado estudio, identificó acerca de los tipos de referentes correspondientes a la lira rebelde proletaria (Ver 2.2.2.), Lergo (2008, pp. 285-286) resalta tres características en la "Declaración previa" que abre esta antología de Magda Portal:

a. Se rechaza cualquier forma de arte que dé la espalda al curso social e histórico, y se asume el arte como un factor de transformación revolucionaria.
b. Se procura un nuevo lenguaje, en la línea vanguardista, solo que dicho nuevo lenguaje supone asumir la lucha de clases, contrario a una cultura individualista.

Haya de la Torre: Hemos llegado a la conclusión que las mujeres, dado que en el Perú no votan, no pueden ser consideradas como auténticos miembros del Partido Aprista. Las mujeres sólo pueden ser simpatizantes.
Magda Portal: ¡Pido la palabra!
Haya de la Torre: No hay nada en debate.
Magda Portal: ¡Pido la palabra!
Haya de la Torre: No hay nada en debate.
Magda Portal: ¡Esto es fascismo!

Sólo dos o tres compañeras apoyarían a Magda Portal: *Me retiré y nunca volví. Pero qué decepción. Muchos en el partido, incluyendo a muchas mujeres, pensaron que la posición de Haya sería una más de sus tácticas para evitar asustar a la gente. Pero habíamos estado mucho tiempo en la lucha para preocuparnos por eso… De una vez por todas, me retiré del Partido.* El viraje político aprista quedaría asimilado y el partido seguiría gravitando en la política peruana, gobernando el país dos veces ya" (Rendon, 2010).

[48] Yolanda Westphalen la ha caracterizado como un libro clave: "Es una suerte de memoria histórica de todo un período. Nos encontramos ante la experiencia de una militancia singular sobre una tradición histórica. Este título destaca además la necesidad del papel de la mujer como dirigente política, como organizadora de masas. La capacidad de reflexionar sobre esta etapa de nuestra historia y sacar a luz -frente a todas las adversidades- sus experiencias como militante política, pero, sobre todo, sus experiencias como mujer, es transcendental. Es importante también que se recupere la memoria histórica de esta etapa" (Westphalen, 2019).

c. En relación con lo anterior, poner el arte al servicio de la elevación cultural y la conciencia del pueblo.

Para recrear mejor las batallas al interior del campo literario, veamos lo que afirma otro destacado crítico literario aprista de esa época: Luis Alberto Sánchez, quien también va a deslindar con los poetas de los años 30 que, según su interpretación, evadieron la realidad social e histórica. De esta manera se adscribía, a su modo, a los postulados de Magda Portal; es decir, a una poesía social y activista. Su antología *Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937)* es la única que elabora en su amplia, heterogénea y dispar producción intelectual. Cabe agregar que Sánchez aprovechará, como pocos, su exilio político en Chile (desde 1934), y a la manera de otros exiliados de aquella época llevará a cabo una vasta producción intelectual desde fuera del Perú; principalmente, en su caso, desde la editorial Ercilla donde publicó esta antología (allí también colaboraron otros destacados escritores peruanos como Alberto Hidalgo y Ciro Alegría, quien publicó en Ercilla, en 1941, su emblemática novela *El mundo es ancho y ajeno*).

Este *Índice* de Sánchez fue parte de una colección que dicha editorial publicó respecto de la última poesía en diferentes países latinoamericanos. Se trata de una recopilación de 77 autores, desde González Prada hasta el año de su publicación. El positivismo tainesco de Sánchez le impele a formular rápidas –apresuradas, en verdad– asociaciones entre la realidad geográfica y social de cada autor con su obra, y con afirmaciones muchas veces inexactas en lo concerniente a datos biográficos o bibliográficos.[49] Dividida en ocho secciones, desde el Modernismo hasta "Los Últimos", resalta el valor de Valdelomar para una literatura verdaderamente nacional, así como los aportes en dicho sentido de otros poetas, como Eguren, por ejemplo. Asimismo, relieva

[49] A propósito de una revisión de la obra enciclopédica de Luis Alberto Sánchez, así como de su duradera influencia (para bien y mal) en los estudios y ordenamientos sobre la literatura peruana, léase con provecho los aportes críticos de Lauer (1989), "La estantería del establishment" y de Carlos García Bedoya (2004).

la participación de poetas de provincias para el nuevo siglo XX, y resalta en su generación, la del Centenario, su emoción social. Con dicha línea, va perfilando una visión crítica bastante afín a Portal en relación con el grupo de poetas de los años 30, en quienes ve algo muy distante de la actitud de los poetas del 20, ya que "evaden todo contacto con la realidad circundante, aunque sean capaces de adherirse a la realidad cósmica…pero distante. Duros tiempos, obligan a ser duros caracteres o…fugar" (Sánchez, 1938, p. 41).

Sánchez será aún más enfático y directo: mientras que la poesía de los años 20 es "revolucionaria de masas, vernaculismo e indigenismo, cholismo, tendencia humana y de protesta, también futurismo y ultraísmo", en cambio, la de los años 30 es la del "surrealismo, limeñismo, doctoralismo, y renacimiento de la bohemia de salón y del formulismo" (Sánchez citado por Inmaculada Lergo, 2008, p. 295). Con lo cual, nuevamente, nos hallamos ante un destacado crítico de la época para quien la evasión de "todo contacto con la realidad circundante", en aquella otra serie que potencia el trabajo con el lenguaje y una mayor autonomía del campo literario-poético, es desdeñada, ignorada. Una vez más, la coyuntura difícil de represión política durante los años 30 propicia que la emergente crítica de entonces no validase otra opción que aquella de la poesía social. De este modo, se va entendiendo mejor la línea que ha de retomarse, con fuerza, en plenos años 50, precisamente cuando una nueva y prolongada dictadura militar echará al traste cualquier esperanza fugaz de "primavera democrática".

En suma, Luis Alberto Sánchez identificó a los poetas del 30 como "los nuevos arielistas", lo cual, viniendo de un intelectual y político representativo de la generación vinculada a la reforma universitaria y la vanguardia revolucionaria, fue entendido como afrenta.[50] Por otro lado, resaltó la sinceridad, ante todo; algo que lo condujo a elogiar la

[50] Al respecto, es interesante constatar las diversas maneras de considerar lo social, en el campo del quehacer cultural, entre Mariátegui y Sánchez (a quienes, como se dijo, los vincularon algunas cuestiones;

poesía de Eguren, al mismo tiempo que criticar acerbamente cualquier evasión de las multitudes, donde él supuso impostación o disforzamiento. A pesar de que su selección sea de mayor amplitud e integración que la de Magda Portal, es de destacar que varios autores antologados son apristas, militantes o activistas de izquierda, y así los tilda en sus notas: por ejemplo, Vallejo es "comunista", Oquendo de Amat, "comunista", Catalina Recavarren "sufrió persecuciones", o los caracteriza como "colaboradores de Amauta".

Así que, a pesar de las muchas páginas dedicadas a Chocano, y una amplia lista para los poetas del novecientos, así como de los posmodernistas, es el tono social lo que destaca en este panorama. En el prólogo, ordena su antología en ocho capítulos: el quinto lo titula "Emoción social", donde destaca a poetas como Alberto Hidalgo, César Atahualpa Rodríguez, Alejandro Peralta, Emilio Armaza y César Vallejo. En el capítulo siguiente, que titula "Transición" y conecta con la anterior línea de poesía social, incluye a Magda Portal, Xavier Abril, César Miró, Guillermo Mercado, Nicanor de la Fuente y Serafín del Mar, entre otros. Y, al final de esta sección, luego de afirmar que "Una pléyade de poetas enamorados de los temas rurales, del alma del Perú, en contraposición a la devoción desapoderada por París, que caracterizó a otras generaciones o grupos humanos, coadyuva a la tarea de algunos de los 'colónidas' y de la gente de 1920" (p. 38), incluye en este grupo a otros autores como, por ejemplo, Armando Bazán, Gamaliel Churata y Catalina Recavarren Ulloa.

Asimismo, y maguer haya prologado *La casa de cartón*, dice de Martín Adán que "Actualmente diluye su indudable ingenio y su talento en una bohemia elegante, entre

---

entre otras, la sonada polémica acerca del carácter del Indigenismo). En el sentido de que el primero no parecía hallar mayor contraposición ni antagonismo entre una poética más experimental y vanguardista, con la radicalizada del indigenismo, ni con otras más vinculadas al campo social-proletario, como se aprecia en las colaboraciones heterogéneas acogidas –y promovidas– en la revista *Amauta.* En cambio, para autores como Sánchez –y ello fue también materia de la citada polémica–, dicha convivencia, en sentido de complementariedad, resultaba poco menos que intolerable, como se viene exponiendo a propósito de su única antología de poesía.

cocktails surrealistas y hartazgo de cifras en un Banco de Lima" (1938, p. 291). Esta notoria preferencia hacia una militancia social fue causa de la airada reacción de Emilio Adolfo Westphalen, quien, luego de exponer sus argumentos, concluyó en que los criterios empleados para el *Índice* de Sánchez "nos dan una visión bastante lamentable de la capacidad crítica y de la honradez intelectual del autor de la antología" (Westphalen, 1996, pp. 29-30).

Importante es la valoración positiva de Eguren y Vallejo, en tanto pórticos de la nueva poesía contemporánea peruana: algo que no va a cambiar en las décadas siguientes. En verdad, esta de Sánchez es la primera antología en valorar verdaderamente a Vallejo, de tal forma que puede afirmarse que su protagonismo en la Generación del 50 sienta una base importante desde aquí. En esta ocasión, por ejemplo, Sánchez selecciona diez poemas del autor de *Trilce*, a diferencia de Beltroy que seleccionó uno.[51] Sánchez fue consciente de la importancia de su *Índice*, en tanto que comprendía a los poetas posteriores a 1900, así como a aquellos del periodo más reciente para él, "los que surgen entre 1927 y 1936": es decir, una selección de la poesía más moderna hecha hasta entonces en el país.

Al mismo tiempo que estas referencias, el marco literario y social para las décadas 30-40 lo completan otros hechos como, por ejemplo, lo señalado por Luis Monguió en un libro que quizá sea el estudio de la poesía peruana más relevante hasta hoy: *La poesía postmodernista peruana* (1954). Allí rescata, además del indigenismo propiamente dicho (que provenía de la irrupción vanguardista entre nosotros), una segunda corriente que afirmaba lo mestizo y a la que nombra como 'cholismo', y una tercera que desde 1940 va hacia la realidad concreta de la cotidianeidad humana.

[51] Vale reproducir el inicio con que presenta a César Vallejo en su antología: "Nacido en Trujillo, poeta y novelista. Ha sido, después de Eguren e Hidalgo, el gran innovador de la poesía peruana. Fuerte y áspero para ocultar su ternura quechua. Milita en el partido comunista en Europa, donde reside desde 1923. Vigoroso prosista" (p. 203).

Lo relevante es que las tres corrientes marcharon a la par hasta mediados del siglo pasado, es decir, hasta la Generación del 50, coincidiendo en la misma búsqueda por definir qué era 'lo peruano' en el campo social y de la poesía. Monguió ubica a estos autores como provenientes de una clase media radicalizada, en procura de un camino propio, distinto al de los cánones más tradicionales que abrieron el siglo XX entre nosotros. Asimismo, citando teorizaciones como las de Alejandro Peralta y Emilio Romero, dice que la clase media mestiza se sintió llamada a ser la base de dichas tendencias, al sintetizar lo indio y lo español para definir lo verdaderamente peruano (Monguió, 1954, p. 109).

Cabe también agregar, para no perder de vista los vasos comunicantes con otras realidades y territorios, que dicha vertiente cholista tuvo clara influencia de la poesía popular hispana según los caminos abiertos por relevantes poetas como Federico García Lorca y Rafael Alberti, en la década anterior, y quienes abordaron precisamente la vida rural y los padecimientos de los hombres y mujeres del pueblo español. La mayoría de los poetas peruanos que adscribieron a dicha línea 'cholista', en los años 30 y 40, fueron apristas y, como bien interpreta Lergo, así el Apra "tuvo su momento de reafirmación popular" hasta 1945 (2008, p. 272).

Entre varios autores que abundaron en la producción y publicación de poemas de corte social, sobre todo en revistas de provincias y algunas veces en libros, cabe nombrar a un pionero como José Varallanos y su *Primer cancionero cholo* (1937); así como a Luis Nieto y libros emblemáticos de aquella línea cholista, con rasgos románticos y de crítica social, como *Puños en alto* (1938), *Charango* (Romancero cholo, 1943) y *La canción herida* (1942); Manuel Moreno Jimeno con *Así bajaron los perros* (1934) y *Los malditos* (1937), donde la reivindicación social y la protesta popular se dan la mano con un trabajo verbal que no descuida el lirismo, incluyendo rasgos surrealistas.

En este panorama de poesía comprometida adscrita a causas populares, hay que nombrar también a algunos de los denominados "Poetas del pueblo": antecedente inmediato de la poesía social de los años 50, entre otras razones, porque varios de quienes integran este grupo pasaron desde una filiación aprista hacia una posición de izquierda. Wáshington Delgado ofrece el siguiente balance:

> El año de 1945 se produjo un cambio importante en la política peruana, por primera vez en este siglo se realizaron unas elecciones democráticas que llevaron a la presidencia al doctor Bustamante y Rivero y que significaron el triunfo del APRA, partido marginado de la vida política peruana prácticamente desde su nacimiento. Los poetas del pueblo representaban el espíritu de rebeldía que se podría llamar populista encarnado por el APRA en 1945. Representaban también una energía espiritual latente que hasta entonces no había podido manifestarse abiertamente en el arte y la literatura. Sus logros estéticos pueden no haber sido importantes, su presencia espiritual sí lo es y sirve para explicar en cierta media el auge de la poesía social a partir de 1950 (Delgado, 1984, p.153).

De dicho grupo, mencionemos, en primer lugar, al poeta Mario Florián, con un libro suyo siempre celebrado y que obtuvo el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano (1944): *Urpi* (Paloma en quechua), donde alcanzaba ya una madurez poética, haciéndose conocido en el mundo literario; Guillermo Carnero Hoke y dos libros: *Epopeya a Atahualpa* (1944) y *Agrocantos* (1945); el prolífico Julio Garrido Malaver, del cual podemos citar algunos de sus más de veinte libros donde cultivó la poesía filosófica y social, sin caer en el panfletarismo, utilizando más bien un lenguaje afincado en asuntos como la solidaridad y el sentido de la vida colectiva como en *Vida de pueblo* (1940), *Palabras de tierra* (1944), *La tierra de los niños* (1946) y *La dimensión de la piedra* (1955, prologado por Antenor Orrego. Asimismo, mencionemos a Manuel Scorza, quien si bien destacó más en la novela de corte neoindigenista sus poemas también

merecieron varios reconocimientos como "Canto a los mineros de Bolivia" (1952), que le valió el agradecimiento de los sindicatos mineros bolivianos (quienes al año siguiente lo invitaron al primer aniversario de la revolución en su país) y *Las imprecaciones* (1955), donde predomina la representación de la idea Nación y Patria desde una ideología crítica de izquierda y de transformación socialista.[52] Como varios otros poetas, Gustavo Valcárcel se inició cultivando una poesía pura, de temática amorosa y fino lirismo, como ocurre en *Confín del tiempo y de la rosa* (1948, colección de 28 sonetos amatorios: Premio de los juegos florales universitarios de 1947 y Premio Nacional de Poesía de 1947), y si por un tiempo estuvo agrupado entre los Poetas del pueblo, al igual que otros autores de aquel entonces fue virando hacia posiciones más afines al comunismo, y así compone libros de temática y activismo sociales como *Poemas del destierro* (1956) y *Cantos del amor terrestre* (1957). A estos y otros poetas, se adhirió también Alberto Hidalgo (Ana María Gazzolo, 2019, p. 207).

Así, los escritores agrupados en el colectivo de los Poetas del Pueblo dieron el tono más popular y social a la poesía de los años 40, desde la militancia aprista. Excepto por el caso de Florián, en los demás autores aludidos y otros más, sin embargo, no se trató de la reivindicación de una etnia o "raza", sino de la clase obrera. Cabe acotar que, en sintonía con lo precisado por Mariátegui, sobre que los indigenistas o neoindigenistas no produjeron una literatura propiamente indígena, estos poetas sociales de los 40 no fueron

[52] Juan Gonzalo Rose cultivó amistad con Manuel Scorza, así como afinidades poéticas y políticas. En un texto titulado "Las imprecaciones", Juan Gonzalo realiza una disección crítica a la vez que elogiosa de este libro, delimitando territorios entre un canto esperanzador y otro más bien de signo contrario, a la vez que lo sitúa en la corriente que nombra como 'poesía social' y en antigua filiación con poetas como Vallejo, Nicolás Guillen y Neruda. Dicho texto inicia del siguiente modo: "Sabido es ya que los libros no se dividen en bellos y feos, sino en importantes y no importantes. *Las imprecaciones*, de Manuel Scorza, es, en mi criterio, uno de los libros poéticos más trascendentales de la literatura peruana contemporánea. Y un libro trascendental para comprender el decurso literario de uno de nuestros países, tiene, necesariamente, un significado dentro del proceso artístico latinoamericano. Situándolo dentro de este último ámbito, vemos que él responde al nuevo acento de la poesía social -acépteseme este término- hispanoamericana; nuevo acento cuya característica más sobresaliente consiste en volver su rostro mozo a su más próxima realidad" (Rose, 2016, p. 7).

obreros, sino que asumieron dicha posición en su producción lírica. El ya referido marco político-represivo de los años 30, particularmente contra el Apra, permite entender que dicha poesía circulara sobre todo en revistas –y más aún fuera de Lima– antes que en el formato de libros y circulación pública. Al respecto, vale destacar algo que nos conecta con la concepción que Walter Benjamin tenía del artista en el siglo XX, en tanto productor,[53] ya que estos poetas sociales asumieron la poesía, declaradamente, como una herramienta para el cambio, no como una finalidad en sí misma; lo cual es quizá la mayor diferencia con otros autores del periodo Westphalen, Martin Adán, Xavier Abril, César Moro, etc., que tendrán presencia en la poesía peruana solo a partir de mediados de los 40, aunque aún de forma minoritaria (Lergo, 2008, pp. 274-275). Fueron estos poetas quienes, bajo otra óptica, desencantados de aquella época, prefirieron sortear la realidad histórica en su quehacer literario, o en todo caso expresarla mediante su silencio y concentración en crear un mundo paralelo, sin alusiones a aquel de la gris política de la época. Un rescate crítico de esta línea de poesía está dado por James Higgins, cuando afirma que "tratándose de una poética que da la espalda a la realidad circundante para refugiarse en el mundo atemporal de la literatura, la 'poesía pura' puede ser interpretada como una respuesta a la alienación existencial del hombre occidental, por un lado, y, por otro, a la insatisfacción del intelectual peruano ante la realidad socio-política del país" (Higgins, 2003, p. 8).

En conexión con lo anterior, vale señalar que la poesía que quedaba fuera de la órbita nativista, la llamada "poesía pura", de filiación vanguardista y surrealista, tuvo importancia innegable para el proceso de la modernización poética peruana, aunque

[53] "Para Brecht y Benjamin, el autor es fundamentalmente un productor, similar a cualquier otro fabricante de un producto social. Es decir que se oponen a la noción romántica de autor como creador, como figura casi divina que pergeña misteriosamente su obra a partir de la nada […]. El artista utiliza ciertos medios de producción –las técnicas especializadas de su arte- para transformar los materiales del lenguaje y las experiencias en un determinado producto" (Eagleton, 2013, pp. 142 y 144).

recibiera menor atención de la crítica que la línea social por entonces imperante. Esta acotación es relevante, maguer deba reiterarse varias veces, para sortear cualquier idealismo uniformizador que invite a pensar que por aquellos años 40, y antes, solo se daba una línea de poesía.

Sobre este otro grupo y línea de poetas, se ha citado ya el amplio y documentado estudio de Yolanda Westphalen: *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen* (2022); donde esta autora aplica algunos aportes teóricos del sociólogo francés Pierre Bourdieu -sobre todo su teoría de los campos- a la heterogénea historia de la literatura peruana contemporánea. A partir, principalmente, de la correspondencia (aunque también se vale de su obra literaria y otros documentos) entre estos cuatro autores peruanos e indudables protagonistas de su época, reconstruye lo que considera como el periodo de "bisagra" entre los fundacionales debates a inicios del siglo XX y las décadas que siguieron a los años 30-40, en relación con la vanguardia política, la vanguardia literaria, el indigenismo, el neoindigenismo, la revolución socialista, etcétera; es decir, con los debates en torno al carácter de la literatura peruana, y con cuyos "caminos y experiencias particulares y comunes, se va trazando asimismo el cuadro de una época" (pp. 75-76). Todo lo cual guarda relación, por cierto, con reconstruir las pugnas dentro del campo artístico y literario de aquellos años que estudia y que, como bien sustenta, correspondió a un escenario político, económico y cultural de "restauración oligárquica" acompañado de represión dictatorial y censura contra posiciones contrahegemónicas en la sociedad peruana (p. 68).

El concepto "eslabón perdido" alude a un periodo que "ha sido poco analizado por la historia literaria" (p. 50). De este modo, la importante investigación de Yolanda Westphalen ofrece diversas evidencias de época, al interior de las contradicciones en el naciente campo literario de principios del siglo pasado en el Perú, para relativizar con

mayores argumentos el supuesto de que aquellos artistas y poetas usualmente adscritos a la denominada "poesía pura" estuvieron al margen de la vanguardia política antioligárquica (cuyo epítome fue la revista *Amauta*, donde también colaboraron Xavier Abril, César Moro y Emilio Westphalen, entre un variado elenco de autores). Entre diversas muestras de lo mencionado, detalla la conformación del Comité de Acción en Defensa de la República Española (CADRE), por parte de Moro, Westphalen, Moreno Jimeno, Arguedas, entre otros intelectuales y activistas, cuyos boletines clandestinos circularon en 1936 y 1937 para defender la República Española durante la Guerra Civil en aquella nación; algo que los posicionó en un frente amplio e internacional contra el fascismo en la península, a la vez que también en el Perú y América Latina durante aquel dramático periodo de entreguerras (pp. 124-131).[54]

Lo sintetizado en párrafos anteriores, nos conduce a una de las mayores polémicas al interior de la Generación del 50: cuando se publicó el volumen *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, y que trazó una serie de meridianos divisorios entre aquellos que defendían una poética al servicio de la revolución socialista, y aquellos que abogaban por la autonomía del campo artístico-literario, no subsidiándolo a ningún

[54] El abordaje de Yolanda Westphalen sobre las características y el sentido de algunas revistas de los años 30 y 40 como, por ejemplo, *Las Moradas* (1947-1949, dirigida por Emilio Westphalen), y *El uso de la Palabra* (1939, dirigida por Moro y Westphalen), suman argumentos a lo expresado acerca de la concepción del arte como factor modernizante y democratizador de la vida, en favor de la realización humana, en contra de una cotidianeidad regida por prácticas y principios previsibles, reglamentados desde una posición oligárquica y burguesa. Todo concebido y realizado desde el campo literario y artístico, cuya autonomía se defendía para romper también el lenguaje canónico y el academicismo oficial de la época, tanto en el plano de la creación como de la crítica. De esta manera, se apostó no solo por una transformación en el Perú sino a nivel internacional, como parte del ideario vanguardista que asumieron con coherencia dichos autores (pp. 158-167). Por cierto, tal activismo periodístico (propio de una época donde esta ocupación fue clave para consolidar la mencionada autonomía del campo cultural) integra aquel periodo poco estudiado por la historiografía literaria, como bien argumenta Yolanda Westphalen, y tiene indudable relevancia al vincular diversas etapas en la primera mitad del siglo pasado: "El giro etnográfico manifiesto […] y la conciencia de la heterogeneidad cultural peruana tuvieron un nuevo hito en la revista *Las Moradas*, publicación convertida en *verdadera bisagra entre las generaciones vanguardistas que la precedieron y los aportes de la denominada generación del 50*" (p. 230, énfasis mío). Además de la corriente literario-poética afiliada al surrealismo, esta revista acogió una serie de aportes intelectuales y artísticos que no solo abrían las fronteras locales a un cosmopolitismo regenerador, sino también a un nuevo tipo de indigenismo como el que expresó José María Arguedas (gran amigo de Westphalen, por lo demás), entre otros representantes de la promoción del 50.

proyecto que no fuese el compromiso con el propio trabajo creativo con el lenguaje (volveremos sobre este debate en el acápite siguiente). Lo dicho no debe entenderse, sin embargo, como una falta de poetas de valía en los de la primera línea poética, porque cabe considerar en ella la presencia de Magda Portal (poco valorizada hasta hoy, además), Guillermo Mercado, Serafín del Mar, Esteban Pavletich, César Miró y varios otros (Lergo, 2008, pp. 272-273). Entre los años 30 y 40, fue evidente, también, el apoyo a la causa republicana –finalmente derrotada en la guerra civil española–, así como a los militantes antifascistas durante la 2da guerra mundial, además de adhesiones al proceso de construcción de socialismo en la URSS (véase nuestra nota 46). Todo lo cual halló eco en antologías de corte social que se editaron desde mediados de la década del 40, hacia el fin de la guerra y la entrada del Perú en lo que se llamó "la primavera democrática": es decir, el gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948).

Cabe remarcar que, en los años 30 y 40, y aun los que le siguieron, la mayoría de antologías relievaban dicha estética e ideología, desacreditando simultáneamente otras opciones poéticas, en el supuesto de que nada podía sustituir la inmensa tarea social por hacer (parafraseando los versos finales del poema "Los nueve monstruos", de Vallejo, cuya poesía hecha en Europa recién empezaba a ser conocida a inicios de los 40, luego de su muerte en 1938).[55]

En 1941, Arias-Larreta publicó un artículo donde revindicaba la poesía social, tal como hizo luego en su antología de 1947: *Radiografía de la literatura peruana con una antología de la vanguardia poética peruana* (Trujillo). Sin embargo, para no perder de

[55] A propósito de Vallejo y la adscripción de estos poetas sociales a dicha estación de la múltiple obra vallejiana, así como una discusión sobre lo revolucionario en poesía, cabe resaltar lo dicho por Monguió: "No es poesía revolucionaria porque en ella aparezcan términos ni terminología revolucionarios; es poesía revolucionaria porque es una poesía a base de un pensamiento y de una sensibilidad revolucionarios. No son palabras, ni las imágenes, no las metáforas, lo que es social o revolucionario en estos poemas; es el hombre y su manera de ser. Por ello esta es poesía a la vez social, revolucionaria, y poesía a secas". (Monguió, 1954, p. 144).

vista un panorama más completo del periodo, cerremos este penúltimo acápite dando cuenta de otros hechos que reflejan la aspereza de las contradicciones y debates que son una marca distintiva de aquella época y generación. Dicha línea hegemónica y radical, se vio en parte confrontada con la publicación de la mencionada antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, donde se defendió una línea poética más autónoma (véanse notas 41 y 45), menos vinculada a referentes de la realidad histórica o política del momento. Asimismo, revindicaron a poetas distintos, para el momento politizado de aquellos años; como Carlos Oquendo de Amat (afiliado al vanguardismo de la revista *Amauta*), César Moro, Westphalen, Xavier Abril, Alberto Ureta, entre otros: nombres ineludibles en nuestra tradición contemporánea, y cuya obra ha marcado inclusive a muchos poetas posteriores hasta la actualidad.[56] Es decir que, entre aquellas circunstancias y prácticas literarias referidas, fluía sin pausa la otra línea no hegemónica de la praxis poética como, por ejemplo, aquella influida por el surrealismo y que impactó en grandes poetas de aquel entonces como los ya citados.

Todo ello contribuyó a que, con el correr de los años, se hiciera más marcada la diferencia entre ambas vertientes, con algunos matices según sea el estudio que la abordase. Algunos críticos subrayaron dicha dicotomía, como Gutiérrez, Cornejo Polar o Abelardo Oquendo. Sin embargo, otros, como el poeta Wáshington Delgado, pusieron en duda dicha oposición tan tajante, reivindicando la posición de Mariátegui ya comentada.[57]

---

[56] Acerca de Xavier Abril y lo que significa su zigzagueante camino entre un flanco y otro de las tendencias poéticas en pugna, leamos lo que al respecto afirma Yolanda Westphalen (2022): "En la disyuntiva indigenismo, vanguardia, marxismo, Abril es el mejor representante de la relación entre la vanguardia artística y la política, al igual que de la movilidad entre sus adherentes de una a otra propuesta. El perfil de intelectual que Abril asumió y defendió es el de la vanguardia como movimiento internacional de apuesta por una modernidad artística, junto con la necesidad de un cambio social revolucionario" (p. 275).

[57] El notable esfuerzo de Mariátegui por articular la vanguardia política con la vanguardia artística se quebrará con su muerte, ganando espacio, desde entonces, una ortodoxia en línea con la política cultural del PC soviético en plena era de Stalin. Así, por ejemplo, si comparamos un poema celebratorio como "Así cantó Maiacovski", de Juan Gonzalo Rose, con el cáustico artículo sobre este poeta ruso, "El caso Maiacovski", de César Vallejo, se podrá deducir que en dos poetas adscritos al comunismo, en sus

Solo desde 1945 en adelante tuvieron estos autores algún reconocimiento, aunque minoritario, en la escena literaria local, y bajo el ya abordado y debatible rótulo de "poesía pura". Carlos García Bedoya los ha ubicado en la categoría de la 'posvanguardia', y ha resaltado que dicha senda se continua en los años 50, con autores como Jorge Eduardo Eielson, Carlos German Belli y el propio Westphalen a quien, además, le cupo fundar y dirigir la ya citada revista *Las Moradas*, "empeñado tenazmente en modernizar la arcaica vida cultural del Perú" (García Bedoya, 2012, p. 248).

2.2.5. La Generación del 50 y la poesía social, en perspectiva de lo que continuó en los años siguientes

Luego de unos años de régimen militar con Benavides (1933-1939), la presidencia de Manuel Prado (1939-1945) y sobre todo con la mencionada alianza de centro izquierda presidida por Bustamante y Rivero, todo parecía augurar una era de libertades ciudadanas, y modernización democrático-burguesa. Lima retomó su lugar como centro socio-cultural, y es aquí donde se agruparon quienes renovarían el campo cultural e intelectual peruanos a mediados del siglo pasado: la Generación del 50 (véase nota 32).

Debido a las migraciones, además, el paisaje urbano fue cobrando mayor peso frente al paisaje provinciano-rural, junto con una actitud más cosmopolita y de conexión con la Europa de la postguerra, que difiere de la vertiente nativista predominante en la

---

respectivas coyunturas históricas, se plantean también dos aproximaciones distintas al proyecto cultural socialista: Rose, cantor del socialismo, y también de la sensualidad del cuerpo y la juventud; Vallejo, desde un pensamiento crítico situado en las propias coordenadas de la revolución rusa, afirmó que "No es, en realidad, Maiacovski el mejor poeta del soviet. Es solamente el más difundido. Si se leyese más a Pasternak, a Kaziin, Gastev, Sayanof, Viesimiensky, el nombre de Maiacovski perdería muchas ondas sonoras en el mundo" (Vallejo, 1973, p. 104). Vale acotar que Vallejo tomó distancia del poeta futurista en el plano estético-literario, sobre todo por considerar que en su lenguaje poético no lograba expresar sus propias ideas en favor de la revolución bolchevique; lo cual nos conecta con otro conocido artículo suyo, "Poesía nueva", donde distingue entre el uso de las palabras y la propia sensibilidad del autor, para definir su concepción de lo auténticamente nuevo en la expresión literaria. Rose tuvo otra aproximación al célebre poeta ruso; en el capítulo final, con el análisis comparativo entre *La luz armada* y *Cantos desde lejos,* volveremos sobre este paralelo.

generación anterior como bien precisó Wáshington Delgado (1989, p. 207). Al mismo tiempo, como efecto de las reformas producidas en años anteriores, la universidad ganó preponderancia en la formación de nuevas promociones mesocráticas y progresistas, principalmente desde las universidades San Marcos y la Católica. La bohemia en bares y cafés articuló a miembros de distintas generaciones, como en el legendario bar Palermo. También hubo revistas importantes de la época, donde varios autores empezaron a publicar sus trabajos literarios, como *Mar del Sur* –dirigida por Aurelio Miro Quesada, pero editada por Luís Jaime Cisneros–. Otra revista relevante que marcó época fue *Letras peruanas*, dirigida por Jorge Puccinelli, que sirvió de amparo para las nuevas producciones de los jóvenes de aquel entonces. Esta revista también tuvo un sello editorial que fomentaba la labor intelectual de los miembros de la Generación del 50.[58]

Sin embargo, según se dijo, dicha esperanza democrática fue truncada con el golpe del general Manuel Odría; con lo que, al igual que en otros periodos dictatoriales, la persecución, cárcel, represión y exilio contra varios de los miembros de esta generación, impidió su mayor cohesión como colectivo.[59]

Al respecto, una de sus líneas hegemónicas fue su adhesión al socialismo como proyecto. Miguel Gutiérrez caracterizó políticamente a la Generación del 50 diciendo que esta se hallaba

> [E]n crisis y de transición, lo cual llevaría a no pocos a buscar el camino propio para la solución de la cuestión social […]; de ahí entonces que hacia finales de la

[58] Todo lo cual permite comprobar la efervescencia cultural, que suele aparecer como tenaz resistencia durante periodos dictatoriales, represivos y bélicos, como los vividos a mediados de los años 40 e inicios de los 50 en la escena nacional e internacional. Para un buen panorama de lo anterior, puede verse el documentado ensayo de Roberto Reyes en VV.AA. (1989, pp. 29-39).

[59] Una buena idea de lo que significó en términos sociales, pero también sicológicos, dicho golpe militar se halla en el libro de Peter Klarén (2013, p. 353), principalmente en su capítulo X acerca del período 1945-1963. Allí, por ejemplo, leemos lo siguiente: "[En] tres años, la promesa democrática-reformista de 1945 fue hecha trizas por un golpe militar que dio inicio a una dictadura en octubre de 1948. No volvería a repetirse una oportunidad similar durante toda una generación, hasta comienzos de la década de 1960".

> década del 50 se adhiriesen al Social Progresismo, al MIR, al trotskismo, a VR y años después a la 'Revolución' del General Velasco. Con todo *es indudable que con la generación del 50 se ha avanzado en la democratización de los cuadros intelectuales de la capa ilustrada del Perú*" (Gutiérrez, 1988, pp. 52-53. Énfasis mío).

Por su parte, Manuel Velázquez Rojas aportó el siguiente testimonio y análisis: "A mi parecer, la casi totalidad de la Generación del 50 se adscribe al proyecto nacional formulado por José Carlos Mariátegui. Un proyecto socialista que no es calco ni copia sino creación heroica" (en VV.AA. 1989, p. 53).

En este sentido, grosso modo cabe atender en cuál dimensión se manifiestan, y operan en esta poesía, elementos y reelaboraciones verbales populares, y sus vínculos con la utopía socialista y la actitud revolucionaria. La generación del 50, en particular, transitó desde un radicalismo político y artístico, hacia una etapa incierta y desesperanzada; en buena medida, por la guerra fría y la dictadura de Odría. Como ya se ha expresado, en la presente investigación se rescata la fibra más comprometida socialmente; de tal modo que sirva, también, para una memoria alternativa vinculada con aquella tradición radical que, desde comienzos del siglo XX, trazó lineamientos ideológicos y estéticos perfilando la voz de un sujeto revolucionario que llega hasta mediados del siglo pasado, y aun después.

Pero algo que no ha de perderse de vista es que prácticamente todos los miembros del 50 cuidaron la expresión con la palabra en tanto signo estético, aun en la vertiente social o de agitación más política. Así también lo constata Luis Monguió: "Lo mismo que en su ambición de totalidad rehúsan dejar aparte alguna de la experiencia humana fuera de la poesía, rehúsan también dejar fuera de su instrumental expresivo cualquier forma que pueda serles útil, sin reconocer tabús de antigüedad ni tótems de modernidad (Monguió, 1954, p. 178). O, como bien remarca un poeta de la década siguiente como

Marco Martos: "Nunca hubo en el Perú grupo poético de tanta calidad" (Martos, 1993, p. 10).

Al mismo tiempo, es pertinente sintetizar algunas características acerca de su marco de influencias; sobre lo que nos ilustra bien el amplio y polémico ensayo, con carácter testimonial, que publicó Miguel Gutiérrez: *La generación del 50. Un mundo dividido* (1988); que fuera parte de una investigación colectiva, no culminada, en la universidad La Cantuta. En el séptimo capítulo dedicado a la poesía de esta promoción, hay un acápite titulado "La herencia recibida" y del cual extraemos el siguiente pasaje:

> Además de la familiaridad con la poesía del Siglo de Oro de España […], los poetas del 50 poseen conocimientos sólidos del simbolismo, tanto de la vertiente intelectualista que partiendo de Mallarmé se prolonga en Valery, Jorge Guillén y en la poesía hermética italiana, en especial de Ungaretti, como de la vertiente 'alógica' que de Rimbaud y Lautréamont desemboca en el surrealismo francés, y de su florecimiento español a través de Aleixandre y Cernuda […]. Hombres de gran cultura y de curiosidad intelectual tienen conocimiento ya de la poesía anglo-norteamericana […]. En cuanto a la poesía social las principales fuentes son León Felipe, [Miguel] Hernández, Nazim Himket, Mayakovski y el Neruda de *España en el corazón* y *Canto general.* De especial importancia para este tipo de poesía será Brecht, introducido por Wáshington Delgado en *Días del Corazón* y sobre todo en *Para vivir mañana* (Gutiérrez, 1988, pp. 66-67).

Luego, remarca la presencia e influencia de Vallejo –que también hemos comentado en párrafos anteriores– en los poetas del 50, señalando que "uno de los aportes a la cultura democrática del Perú de la generación del 50 es haber redescubierto a Vallejo e iniciado un estudio serio y sistemático de la obra vallejiana rescatándola de la charlatanería seudo-metafísica y cristiana" (1988, p. 68); lo cual cierra con la clasificación en tres líneas distintas y complementarias que Gutiérrez reconoce en la poesía de César Vallejo. A lo que bien podemos agregar, a manera de redondear el marco de influencias

y aportes globales de esta promoción, unas líneas que van concluyendo el ensayo de Miguel Gutiérrez. Refiriéndose a dos representativos intelectuales de esta promoción, como el lingüista Alfredo Torero y el historiador Pablo Macera, el autor cita el siguiente diálogo:

> ¿Cuál es el aporte fundamental a la historia y la cultura del país de la Generación del 50? Esta pregunta se la formulamos –además de Carlos Araníbar– a Pablo Macera y Alfredo Torero; este, uno de los intelectuales del 50 de trayectoria más limpia y coherente. Macera meditó unos instantes y luego afirmó: 'En haber formulado algunas interrogaciones esenciales sobre la realidad social, y no hemos pasado la factura a la sociedad por este trabajo'. Torero, sin pensarlo demasiado, sostuvo: 'Creo que el aporte fundamental de mi generación es haber vuelto al estudio sistemático de las fuentes mismas del marxismo y de Mariátegui, y de haber reivindicado la trayectoria de la rebelión y la subversión popular' (1988, pp. 269-270).

Respecto de la tradición radical y su expresión en poesía, es importante citar la posición de Gutiérrez donde, precisamente, resalta la línea que aquí nos interesa. Miguel Gutiérrez reivindica "las fuerzas de ruptura y transformación" (pp. 14-15), así como la actividad política y cultural de diversos "hombres y mujeres de acción […] que entre los años de la postguerra y la década del 50 desempeñan gran actividad política y cultural en Lima y provincias", y también alude a colectivos como el *Grupo Renovador Alkamari* de Cuzco, *Peña del Mar* y *Bahía* de Trujillo, *Grupo Liberación* de Talara, *Avanzada Sur* de Arequipa, entre otros (p. 49). Es dicho sector el que le parece más relevante en aquellos años, y destaca a poetas como Leoncio Bueno, Víctor Mazzi y Eusebio Arias del *Grupo Intelectual Primero de Mayo* (p. 50).

De esta promoción, cabe ahora nombrar a algunos de sus representantes y obras que se integran a la serie de la tradición radical que venimos rastreando desde inicios del

siglo pasado. Así, por ejemplo, en el volumen *Antología de la Poesía revolucionaria del Perú* (1966), su autor Alfonso Molina recupera a algunos poetas ya mencionados para periodos anteriores, como César Vallejo, Alberto Hidalgo, Luis Nieto, Manuel Moreno Jimeno, entre otros. E incluye, además, a algunos representativos poetas del 50 e inclusive de los tempranos 60 al momento de publicar su trabajo. Se trata de un meritorio esfuerzo por contribuir a la sistematización de la serie de poesía social y comprometida con causas de reivindicación popular adscritas al socialismo. En el prólogo, es también notorio un compromiso con la España antifranquista, así como con las experiencias revolucionarias en América Latina bajo la influencia, por entonces todavía joven y fresca, de la Revolución Cubana (1959). Citemos a algunos autores del 50 antologados en este libro, para nutrir hasta mediados del siglo pasado la serie que nos sirve de marco principal en la presente investigación.

Sin duda, el poeta más reconocido en aquella tradición y periodo es el ya mencionado Alejandro Romualdo, de quien Molina elige su clásico poema "Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad", que fue compuesto a mediados de los años 50 y apareció publicado por primera vez en el poemario *Edición extraordinaria* (1958); el mismo que consolida una nueva etapa en su poética ya iniciada con *Poesía concreta*, de 1954, luego de una estación anterior más bien de lirismo en el lenguaje. Al respecto de esta transición, es útil citar lo expresado por Wáshington Delgado (1984, p. 154), quien además subraya la influencia de Vallejo en esta nueva fase creativa: "En vez de la adjetivación deslumbrante o la imagen cristalina Romualdo apela ahora a la frase coloquial, al efecto sonoro de una poesía hecha para ser recitada ante vastos auditorios [algo que, recordemos, fue una marca de varios poetas y recitales a mediados del siglo XX]. Sus temas ya no son tampoco los de la intimidad profunda o los de la imaginación desatada, sino los de la realidad inmediata en sus aspectos social y revolucionario". Lo

anterior bien puede ser aplicado a otros poetas de este periodo y que, en contraste con la línea de la denominada poesía pura, intimista o experimental, optaron por una expresión verbal más bien vinculada a la realidad social misma y sus contradicciones.

En la selección de poesía revolucionaría que ofrece Molina, hay otros poetas del 50; como es el caso del propio Wáshington Delgado, de quien elige algunos de sus poemas contenidos en uno de sus libros más bellos, representativos e influyentes para las generaciones que vinieron: *Para vivir mañana* (1958-1961), donde la poética de Delgado nace y se articula en torno al ser humano y sus circunstancias cotidianas e históricas; lo que le otorga su carácter antropomórfico y su sentido humanista. Se trata de un sujeto y discurso poéticos que no dejaron de lado al prójimo, que lo sostuvo entre sus versos, ya sea para mirarlo con ironía crítica y cierto distanciamiento, o para recuperarlo y hablar de él como hace un cantor popular (Ángeles, 2017).

Otro poeta del 50 antologado es el prolífico Sebastián Salazar Bondy (recordado sobre todo por su ensayo *Lima, la horrible*, y su versátil dramaturgia), de quien elige dos poemas, uno de los cuales es "Testamento ológrafo", incluido en su libro póstumo *El tacto de la araña* (1960-1965). Autor con múltiples facetas, también en la poesía, es indudable que la figura literaria y como activista cultural de Salazar Bondy se vincula con las grandes vicisitudes de la condición humana; y aunque su inicial poesía fluye por los caminos de la introspección y el lirismo, con el paso de los años fue transitando hacia asuntos vinculados con el país, la realidad humana y la solidaridad. Es interesante también que, en esta selección de poesía revolucionaria, Molina ubique a Carlos German Belli: de quien elige tres poemas, uno de los cuales es "Amanuense" de su libro *El pie sobre el cuello* (1964);[60] y aunque este autor ha sido, generalmente, considerado en la línea de la

[60] Vale reflexionar acerca de la reinterpretación taxonómica -no pocas veces muy elástica- que se da a los conceptos; como puede ocurrir aquí con el término 'revolucionario'. Se aborda dicha cuestión en otros momentos de esta segunda parte del capítulo, en relación con la fundación de la literatura peruana

llamada “poesía pura”, cabe considerar al respecto el refrescante ensayo de Víctor Vich “La poesía política de Carlos Germán Belli” (2018) donde, entre otras ideas, afirma lo siguiente (que sintoniza bien con el aspecto que, al parecer, varias décadas anteriores tomó en cuenta Molina para incluirlo en su antología):

> En la poesía de Belli asistimos a la representación del hombre ordinario que constata, con horror, el deterioro de los lazos sociales y la imposibilidad de su desarrollo integral. De hecho, una de las grandes problemáticas que esta poesía levanta es aquella sobre la imposibilidad de elegir. La de Belli, en efecto, es una poesía que constata que el proyecto de la modernidad no ha implicado una expansión de libertades ni, menos aún, una mejora en la calidad de vida. Antes bien, el tipo de trabajo que el capitalismo ha creado, siempre injusto y mal pagado, es uno que no promueve la creatividad, que no proporciona tiempo libre y que sume al sujeto en la escasez y en la pura necesidad. Obligado diariamente a trabajar en una situación alienante, los poemas nos colocan ante el crudo testimonio de una subjetividad que cada vez tiene menos agencia y a la que le es muy difícil cambiar de rumbo (Vich, 2018).

Dos poetas más del 50, incluidos por Alfonso Molina, son Manuel Scorza -de quien ya nos ocupamos- y Juan Gonzalo Rose, tema central de esta investigación. Además de haber sido Manuel Scorza quien dio el nombre de “Generación del 50” a dicha promoción, ha llamado la atención sobre un tipo de poesía que hasta los años 50, según este autor, fue “un fenómeno puramente estético” con la sola excepción de Vallejo. Por lo que invoca a emprender una poesía que se vincule con la realidad -sobre todo la precolombina- para expresar “una flamígera literatura de protesta, una ardiente poesía de combate” (Scorza, 1963, p. x). Es verdad que, con no poco esquematismo beligerante, hay también un tono neovanguardista en pro del futuro para lograr una vida más justa y

---

contemporánea y también sobre la posición de Vallejo acerca de la sensibilidad revolucionaria (véanse, respectivamente, las notas 35 y 57).

realmente democrática. Lo curioso es que, en su corpus de 266 páginas no hay solo textos de temática social y realista, sino también de tipo intimista, lírico, existencial, etcétera. Y esta caracterización vale tanto para la selección de los poemas, en general, como para cada uno de los poetas allí incluidos. Con todo, la de Scorza es una antología a destacar y tener presente, por los criterios y los casos que corresponden a la serie social de nuestra investigación (como, por ejemplo, Valcárcel, Romualdo, Wáshington Delgado, Rose, Pablo Guevara y el propio Manuel Scorza).

Por su parte, Inmaculada Lergo zanja, a su manera, toda esta historia:

> En definitiva, la crítica literaria peruana sobre el 50 no parece hablar de literatura sino de política. Y cuando lo hace no deja nunca atrás una ideología previa. Sería necesario afianzar una línea que atendiese principalmente a la técnica literaria y a la obra en sí, aunque paralelamente abordase las cuestiones sociales, políticas y personales que rodearon la producción de dichos autores. Sin ellas no se haría una crítica adecuada […] La combatividad se convierte en una exigencia y la no militancia en un rechazo, en una 'insularidad' que han de sufrir los que trabajan desde otro tipo de trincheras (2008, p. 315).

Así también se expresó, en tono irónico, un gran poeta como Eielson: "[N]unca he creído en la existencia de dos o más maneras de escribir poesía. No existe una poesía pura porque no existe una poesía impura. Ni comprometida, ni programática, ni nacional, ni folklórica, ni ocasional. La poesía es una sola y, cuando es auténtica, no tolera adjetivos" (Forgues, 1985, p. 20).

En cambio, otros escritores como los ya mencionados Poetas del pueblo, por ejemplo, han de reivindicar la oposición puro-social. Fue el caso de Gustavo Valcárcel o de Abraham Arias-Larreta, por citar dos casos emblemáticos de la época. La referida y amplia polémica en torno al libro *Edición Extraordinaria* (1958), de Romualdo, puede verse como una suerte de epítome de lo anterior.

Al respecto, algunos autores y críticos han aportado diversas aproximaciones. Es el caso de Ana María Gazzolo (2019), quien sintetiza algunos significados y eventos que marcaron dicho debate, y donde le cupo también cierto protagonismo a un, por entonces, joven narrador en ciernes como Mario Vargas Llosa con su artículo titulado "¿Es útil el sacrificio en la poesía?" (en *Literatura* 3), del que Gazzolo cita lo siguiente: "Romualdo quiere hacer de su poesía un elemento de lucha, tan definitivo y contundente como una ametralladora o un cañón. Y como esta lucha es para él lo esencial, su interés por la poesía se ha vuelto meramente utilitario" (213). Se aprecia en estas palabras la usual posición respecto de la denominada poesía social; es decir, que desatiende el trabajo estético con el lenguaje y que todo lo somete a la expresión de una temática social (Ollé, en VV.AA. 1989, p. 55). Aunque Vargas Llosa reconocía el valor de la poesía publicada hasta entonces por Romualdo, a la vez confesaba su desconcierto y discrepancia respecto de aquella obra suya diciendo que "El sacrificio de la poesía no favorece a ninguna causa. Porque quien coge un libro de poesía espera antes que nada encontrar poesía" (en Gazzolo, p. 213).

Ana María Gazzolo culmina así este pasaje: "Romualdo no contestó a la crítica de Vargas Llosa, pues consideró que, a pesar de su oposición, había comprendido su libro. La polémica se desató cuando José Miguel Oviedo publicó un artículo que fue considerado ofensivo, y a la respuesta de Romualdo siguió la de Arturo Corcuera -joven poeta liberteño que había publicado en *Cuadernos trimestrales de poesía*- y otros más. Algunos de los poetas catalogados como 'puros' expresaron con el tiempo su extrañeza o su desacuerdo con el calificativo que les fue aplicado" (p. 213).[61]

[61] Sobre este hecho, que fue como un sonoro parteaguas en la Generación del 50 y no solo en el ámbito de la poesía, hay una variada documentación testimonial en el volumen *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (VV.AA. 1989, pp. 285-314). En sus páginas, se reproduce una entrevista de Federico de Cárdena y Peter Elmore al propio Romualdo donde, entre otros asuntos, sienta su posición al respecto: "[En los libros *Poesía concreta* y *Edición extraordinaria*] hay una radicalización que se convierte en una cuestión estética porque voy tratando de abrir mi poesía hacia un público más vasto. Esa decisión determina

En esta misma línea de la investigación, y según adelantamos al inicio de esta segunda parte del capítulo, aproximémonos al pionero libro *Poesía proletaria del Perú: 1930-1976*, que Víctor Mazzi publicó en 1976. Consiste en una breve introducción, seguida de una selección de poetas y poemas representativos dividida en una breve sección titulada "Anticipadores" y una segunda, notoriamente más amplia, titulada "Cursores". El volumen apareció como conmemoración de los 20 años del Grupo Intelectual Primero de Mayo (GIPM), que Mazzi fundó junto a otros autores peruanos en 1956. En el referido prólogo, deslinda entre una poesía "del proletariado intelectual o del intelectual proletario" de aquello que denomina "idealismo metafísico" (Mazzi, 1976, pp. 7-8). El primer grupo de esta distinción divisoria lo conforman escritores y artistas representativos por su origen social o su posición ideológica (1976, p. 8), y en tal sentido hay una clara diferencia con el citado estudio y antología de Gonzalo Espino que se caracterizó, como vimos, por el sello de clase. Lo de Mazzi tiene un criterio de mayor amplitud y cobertura; de ahí que, en la sección titulada "Anticipadores", incluya a un autor del siglo XVII y a dos del XIX (Juan del Valle y Caviedes, y Gabriel Aguilar y Constantino Carrasco, respectivamente).

Al mismo tiempo, Mazzi establece una rápida cronología o serie concéntrica para ubicar la literatura y arte proletarios entre el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en el marco internacional y local. La primera etapa la vincula con "el periodo de agitación revolucionaria de 1830 a 1848" en Francia: sin duda, un periodo histórico cuando se forja el movimiento obrero que tiene su cima en el *Manifiesto del Partido Comunista* redactado por Marx y Engels (1848) y, más adelante, en la gesta proletaria de la Comuna de París

---

otro tratamiento temático, otro vocabulario y estructuras de exposición del poema; todo ello sin perder su temperatura artística, por cierto […]. Hago eso en el año 58, antes de que se impusieran el coloquialismo y el prosaísmo, todo lo que rechaza la separación entre el lenguaje 'poético' y 'no poético'. Lo malo es que era la época del macartismo y muchos de los aspectos poéticos fueron oscurecidos por un comentario estrechamente político" (1989, pp. 312-313). Por último, acerca de Oviedo léase nuestra nota 75.

(1871). Mazzi rememora a poetas de aquellos años, así como de Alemania, que se inscriben en una línea socialista en el terreno político, social y cultural-literario. Luego, menciona a autores y obras del periodo de cambios revolucionarios en la Rusia zarista, que culmina con la fundación de la Unión Soviética, a lo que sigue un breve y rápido recuento de poetas de otras zonas europeas influidos por el estallido de la revolución rusa en 1917. Del mismo modo, y ya situado en pleno siglo XX, pasa revista a algunos países y autores latinoamericanos; donde incluye el panorama peruano de la vanguardia, con hitos como el pensamiento de José Carlos Mariátegui (la vanguardia política) y la obra de César Vallejo (la vanguardia cultural-literaria), así como otros ejemplos de los años 50 hasta llegar al año de publicación de su libro.

Es pertinente citar las ideas de Mazzi (1976) con que traza su referida línea divisoria entre los anticipadores y quienes logran, tiempo después, ir consolidando una línea de poesía que le merece el nombre de "poesía proletaria" y clasista: "Recién y solamente con los planteamientos estéticos políticos (basados en la dialéctica materialista) tanto de José Carlos Mariátegui como de César Vallejo, será posible la apertura del sentido poético proletario o sea de una poesía de la clase obrera en oposición a la decadente lírica burguesa, como veremos párrafos más adelante" (p. 15).

A continuación, Mazzi distingue, en la promoción de los años 50 a la que pertenece, entre autores de la pequeña burguesía progresista que, maguer sus tanteos en "poesía social-realista", "poesía comprometida", etcétera, no lograron "suscitar la atención en el oído colectivo del proletariado ni adecuarse al decurso de la temática ideológicamente proletaria" (p. 15). Al respecto, frente a la "poesía social" y "poesía proletaria", establece un paralelo entre su distinción y la que ofreció Luis Monguió sobre "poesía indigenista" y "poesía indígena". De tal modo que, luego de dedicar elogiosos párrafos a la poesía de Vallejo, se aboca finalmente a los representantes de la poesía

proletaria en el Perú entre los años 30 y 40; donde, como era previsible, los logros mayores, según Víctor Mazzi, corresponden a la obra del GIPM, empezando por su propia plaqueta "Reflejos de Carbón (1947).

Así finaliza su prólogo, celebrando como un hito a mediados del siglo XX, los 20 años de vida de dicho colectivo de poetas proletarios. En el referido corpus de 100 páginas, hay varios poetas obreros y dirigentes sindicales como Augusto Mateu Cueva, José Guerra, Eusebio Arias, Moisés León Paitán, Jorge Sosa, Miguel Carrillo, Víctor Ladera, Eduardo Ibarra, Víctor Mazzi, entre otros; algunos de los mencionados, inclusive tuvieron otras ocupaciones laborales como, por ejemplo, la docencia. Al mismo tiempo, y en correspondencia con los cambios sociales, migraciones y demás aspectos abordados en nuestro marco histórico, es comprensible que todos los autores allí reunidos (con la solitaria excepción de Eduardo Ibarra Sánchez) provengan de provincias: como Luis Nieto, Leoncio Bueno, Jorge Bacacorzo, Rosa del Carpio, el propio Víctor Mazzi y, entre los más jóvenes de dicho grupo, Julio Carmona, Artidoro Velapatiño, para agregar algunos nombres que aún resuenan en el panorama de la poesía contemporánea del país.

2.3. Resumen del capítulo

Luego de haber pasado revista a algunos hechos, situaciones, protagonistas y debates centrales en los campos de la política y la cultura (sobre todo, lo referido a la literatura y la poesía), correspondiente a la primera mitad del siglo XX, resumamos los principales resultados que nos deja este panorama múltiple de una parte de la historia contemporánea del país y el continente en relación con los objetivos de nuestra investigación.

En primer lugar, se ha comprobado la existencia de una tradición radical en la poesía peruana, con diversas etapas, representantes y características durante la primera

mitad del siglo XX; donde los dos primeros libros de Juan Gonzalo Rose, así como la poesía social de los años 50, quedan históricamente enmarcados.

Por otra parte, si bien en los años 30 y 40 se cultivó un debate sobre literatura y nación no hubo una obra que las representase cabalmente, ni un grupo poético que representase cohesionadamente a alguna vertiente, como sí se puede apreciar en los años 20 o, luego, en los años 50. Aunque es verdad que la vanguardia continuó dando sus frutos en aquellas décadas, con autores que se rehusaban a salir del espacio de trabajo con el lenguaje mismo, también es verdad que el legado indigenista se renovó con la obra de Ciro Alegría y José María Arguedas.

Este último escritor, en particular, es una prueba de que lo andino no tenía por qué antagonizar con el rescate de la tradición occidental, ya que el autor de *Todas las sangres* tuvo diversos vínculos con personalidades tan distintas de su propuesta creativo-literaria como Javier Sologuren, Westphalen, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy o Eielson, por citar algunos nombres destacados del 50. Al respecto, cabe resaltar la importante amistad, y fértil colaboración creadora, entre dos autores de procedencia y orientación escritural tan disímiles como Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas. Resulta, por ello, del todo pertinente el libro que recoge la correspondencia entre ambos, *El río y el mar* (Inés Westphalen, 2011); donde, sobre estos relevantes escritores ubicables entre la generación del Centenario y la del 50, Ina Salazar dice lo siguiente en el prólogo:

> Su ética común cuestiona, rechaza los valores de la Lima criolla tradicional y conservadora, resiste a los dictados, a las polaridades y encasillamientos. Westphalen y Arguedas muestran, en su complementariedad, en la combatividad e inconformismo que los caracteriza, el camino para forjar una posible identidad cultural integradora. Sin embargo, lo que fueron, lo que hicieron también mostró la enorme dificultad que implicaba lograrlo. De las profundas asimetrías y desequilibrios nacionales no pudieron librarse enteramente (Salazar, 2011, p. 27).

Yolanda Westphalen (2002) aborda también, en varias páginas de su referida investigación (pp. 168-180), la amistad y otros vínculos ideológicos y creativos entre ambos:

> La crítica no es simplemente estética y literaria, sino fundamentalmente ética, se construye un espacio compartido de oposición al campo canónico, de denuncia combativa contra el *establishment* literario y los supuestos 'líderes' que ganan adeptos sobre la base de falsas premisas y valores. [Luis Alberto] Sánchez representa ese tipo de críticos. Arguedas y Westphalen se definen como artistas y construyen su propio espacio en el campo literario peruano no porque compartan proyectos estéticos similares, si bien ambos reconocen la importancia de las culturas ancestrales en la construcción de la modernidad estética, sino porque pretenden basarlo en una ética común que se aleje del campo económico y de poder y construya su legitimidad únicamente a partir del capital simbólico y la legitimidad del mérito artístico (p. 178).

De tal manera que la vertiente modernizadora, de influencia más occidental, entraba en conjunción con la tradición más bien autóctona-andina, en línea con los postulados del Amauta, de una modernidad con base andina.[62]

Desde entonces, y para los tiempos siguientes, fue quedando claro que, en términos de país y de un trabajo político-cultural adscrito a alguna forma de práctica

[62] En este mismo sentido de articular el heterogéneo campo cultural y social peruano, en perspectiva de una modernización democratizadora y liberadora entre los años 30 y 50, cabe reiterar el rol de una revista central en nuestro modesto panorama cultural, como *Las Moradas,* dirigida por Westphalen; así como también tener presente el rol aglutinador de espacios como la célebre Peña Pancho Fierro, de las hermanas Bustamante, donde "casi a diario se reunían poetas, escritores, artistas plásticos, críticos y pensadores de diferentes generaciones y tendencias" (Ina Salazar. En Westphalen, Inés, 2011, p. 18). Yolanda Westphalen establece la siguiente asociación entre la propuesta de dicha revista y la referida peña: "En cierta medida, [en *Las Moradas*] se reprodujo el espíritu de la famosa peña Pancho Fierro: un intento de agrupar a todas las tendencias del campo intelectual que desde la perspectiva indigenista o de vanguardia apostaban por la modernidad, pero este espíritu lo extendió a escala internacional" (2022, pp. 234-235). Al mismo tiempo, echa de menos un estudio que ponga de relieve los aportes de dicha peña en su época: "Pese a la importancia de la peña Pancho Fierro en la configuración del campo literario de las décadas de 1930 a 1950, existen algunos breves testimonios hechos por aquellos que asistían a sus veladas y aún muy pocos estudios al respecto" (234. Véase también: pp. 172-174 y pp. 277-278).

transformadora, revolucionaria o, en general, radical, sería gravitante lo siguiente (Lergo, 2008, p. 322):

a. La consolidación de una identidad nacional, donde se considere la pluralidad cultural, en términos de riqueza.
b. La reivindicación de lo indígena en dicho proceso, así como el rescate activo del pasado precolombino y preincaico.
c. La práctica contemporánea de literatura y arte en términos de articular los diversos nutrientes históricos de nuestra sociedad.

Diversos ejemplos han ido expresando esto, en los años posteriores al mencionado periodo, como ilustra el propio caso de la obra literaria y plástica de Eielson; o la poesía de Sologuren, que incorporó formas quechuas, y en su labor como editor con su sello *La rama florida*; o Sebastián Salazar Bondy y su adaptación de obras teatrales quechuas en formas contemporáneas, y mezclando también nuestras diversas matrices históricas en su sostenida creatividad literaria (es útil, al respecto, considerar el trabajo *La construcción de un artista peruano contemporáneo,* de Luis Rebaza-Soraluz).

Es importante también resaltar que si, en décadas anteriores, lo andino adquirió un rango de factor principal en términos sociales o políticos, para autores como los arriba citados lo fue de forma sobre todo estética. Sin embargo, quizá sea este un rescate más perdurable y profundo que algunas variantes literario-poéticas que cayeron en declamaciones no siempre con raíces profundas en la creación artística. Asimismo, en aquellas propuestas no se reivindicó un nacionalismo restrictivo y empobrecedor, sino que "ser artista en el Perú contemporáneo es una experiencia dinámica de apropiación y reelaboración cultural que, pasando no solo de uno a otro espacio sino también de uno a otro periodo histórico, se desenvuelve en un medio de tradiciones múltiples y simultáneas (llámense estas andinas, hispana, afroperuana, etc.)" (Rebaza, 2000, p. 196).

Remarquemos, además, lo señalado por Inmaculada Lergo sobre que en el periodo 1945-1965, poco antes de que irrumpiese otra dictadura militar en el Perú, se multiplicaron antologías poéticas que servían para fijar el canon literario, o también para redefinirlo en términos de una literatura nacional. En tal sentido, destacan algunas como la citada *La poesía contemporánea del Perú* (1946), que tuvo su eco en *Vuelta a la otra margen* (1970), en las cuales se reivindica la autonomía del campo literario. Otras que son antologías dedicadas a los poetas del 50, en tanto contemporáneos. Otras que dan una visión panorámica de la literatura del país. Y un cuarto grupo de antologías de poesía social, que son "representativas de esa corriente poética tan extendida en estos años" (Lergo, 2008, p. 325). En general, en casi todas estas antologías, la presencia de Eguren y Vallejo quedó consolidada como inicio de la poesía moderna en el país, bifurcada en las dos líneas estéticas ya aludidas.

Otro asunto a subrayar es que, desde mediados de los 40 en adelante, la mayoría de antologías acerca de los más recientes poetas no centraron en el enfrentamiento entre poetas puros y sociales; más allá de que la crítica especializada sostuviese dicha división al interior del campo literario de la época. Sin embargo, sí hubo antologías de poesía combatiente, en relación con la opresión política, la injusticia social, la guerra civil española y la experiencia del estado bolchevique. Lo común fue que las antologías poéticas del periodo 1945-1965 (es decir, hasta llegar al valioso trabajo de Alberto Escobar: su *Antología de la nueva poesía peruana*, de 1965; donde se distingue, por primera vez, entre los 'fundadores de una tradición' y los 'usuarios de dicha tradición') rescataran un conjunto de valores estéticos renovadores, flexibles, heterodoxos y modernizadores, desde el lenguaje poético, como los que hemos venido revisando en las páginas precedentes.

El panorama trazado hasta aquí cumple un objetivo del presente trabajo; es decir, sustentar una memoria histórico-cultural en el país en relación con aquella tradición radical que, desde el específico campo de la poesía escrita en español, trazó ciertos lineamientos ideológicos y estéticos.

Para ello se ha rastreado, en la secuencia 30-50, con su antecedente en las décadas anteriores del siglo pasado, una memoria en perspectiva, que se levanta desde un análisis interdisciplinario, para entender cómo se fue modelando –y modulando– la identidad de un poeta (sujeto discursivo-literario) revolucionario en la tradición poética y en diferentes coyunturas del Perú contemporáneo. En este sentido, diversos aportes desde las ciencias sociales y de la propia exégesis literaria contemporánea han sido útiles para enmarcar críticamente la revisión de los textos literarios y su particular lenguaje; todo lo cual, además, permite contar con mayor base y un adecuado marco histórico, político y cultural, en la investigación sobre la poesía social de Juan Gonzalo Rose: su génesis, filiación, y múltiples como heterogéneos vínculos en el bullente y heterogéneo campo literario, y campo de poder, correspondientes a la Generación del 50 hacia mediados del siglo XX.

CAPÍTULO III

UN HORIZONTE CRÍTICO Y PERSONAL PARA JUAN GONZALO

Existe una soledad ontológica común a todos los hombres, que sólo puede vencerse a través de la identificación intelectiva y sentimental con otro ser, aunque sólo sea momentáneamente. Existe otra soledad más bien sociológica, que se da en la sociedad capitalista, sustentada en el egoísmo. Creo que la gran superioridad del sistema socialista sobre el capitalista consiste precisamente en que el hombre se siente menos solo, y en muchas oportunidades totalmente identificado con la aventura común.
Juan Gonzalo Rose [63]

Introito

En la exégesis y la tradición de la poesía escrita en castellano en el Perú se ha acordado, casi ya como un mantra, que Juan Gonzalo Rose Gros es *par excellence* el poeta de la ternura;[64] y de este modo se ha despachado su obra sin mayor profundización en las diversas aproximaciones críticas, testimoniales y otro tipo de comentarios sobre este representativo autor de la Generación del 50.

Tal asociación, sin embargo, nos da pie para entender la obra de Rose en los términos en que suele considerarse el quehacer poético. Es decir, la usual identificación entre la escritura literaria y la vida vivida. Por cierto, tal ecuación suele derivar, en efecto, de la apariencia de verdad (y no solo de verosimilitud, que es condición ineludible del arte y la literatura más logrados) propia del discurso lírico; donde, a pesar de diversas

[63] Rosina Valcárcel (2018).
[64] Algo que fue alimentado, al menos en parte, por el propio poeta; como se aprecia en el siguiente diálogo testimonial con Mario Campos quien le inquiere sobre algunos rasgos de su poética: "¿Cómo ensayarías una definición de Juan Gonzalo, amigo de los carteros, de ese Juan Gonzalo habitante de una casa de palomas, frente al mar?
-Ese es un sentimental; un hombre tierno y tímido que se porta bien para que no le peguen; un hombre peregrino venido a más; una especie de niño enamorado de todos los oficios y una suerte de viejo que se olvidó de crecer" (Campos, 2016). Por su parte, Jerónimo Pimentel comenta sobre aquella recortada imagen en la institucionalidad literaria y sus alrededores: "En realidad, cualquiera que guste de la poesía de Rose tendrá que batallar contra el aluvión de prejuicios que la institucionalidad educativa peruana, en todos sus niveles, se ha propuesto lanzar sobre él. […] Se tiene a Rose, en su mejor momento, como al vate sentimental que cuajó un puñado de poemas antológicos: *Marisel, Exacta dimensión* o *Las cartas secuestradas.* Pero nada más" (2005, p. 115).

variantes al interior del mismo, sigue predominando la expresión del yo correspondiente a un sujeto poético que, en tantas ocasiones, despega y retorna a las circunstancias concretas correspondientes al autor real, aun considerando el marco de una vigente discusión teórica sobre su condición ficcional o no.

Al respecto, no cabe explayarnos en esta investigación ni menos aún en este capítulo, donde el objetivo es dar cuenta de cómo se hallan en la actualidad los estudios en torno al poeta Juan Gonzalo Rose, y específicamente en relación a su inicial producción en plena Guerra Fría, cuando empezó una descollante trayectoria estético-literaria, con sus dos primeros libros: *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, que son los ejes de la presente tesis.

De ahí que partamos por esbozar una suerte de marco general (como denota el título de este capítulo) acerca del tipo de recepción que han tenido desde entonces hasta la actualidad. Para ello, conviene diferenciar entre la recepción de la crítica literaria especializada (académica), las reseñas literarias y comentarios periodísticos, y los testimonios personales acerca de este autor y su decurso vital.

Establecer el tipo de recepción que ha tenido la poética de Rose, y en especial *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, contribuirá a una exégesis organizada en relación a esta poesía situándola en el momento peculiar de su producción, dentro del panorama que ofrece la Generación del 50 y también la tradición radical perfilada en la primera mitad del siglo XX para el caso peruano (ver nuestro capítulo II sobre el marco histórico).

Las líneas anteriores dan el marco para enfocarnos, a continuación, en cómo ha sido la recepción predominante sobre este autor y su obra, por parte de diverso público lector. Cabe tener presente, además, que cuando nos referimos a la obra de Rose hay que considerar los diversos registros en poesía, teatro y periodismo, así como aquello que manifiesta un rasgo ineludible de su poética: la canción popular. En efecto, otra

característica central en Juan Gonzalo Rose es su indeclinable relación con las mayorías populares, su condición de juglar, con auténtica vocación de poner su creatividad al servicio de las palabras, situaciones y emociones más cotidianas; como se aprecia en declaraciones como la siguiente, respecto a su libro más controversial: "Bueno, yo creo que el mérito de *Las comarcas* es incorporar a la poesía latinoamericana una visión de América marginada. No creo haber sido el primero que lo ha hecho, pero sí creo que somos pocos los que hemos intentado verter en una visión poética esta América que estaba ausente al menos de la poesía que yo conozco" (González Vigil, 1976, p. 20).

Como queda dicho, la recepción de la obra de Rose es en diverso sentido dispar; por lo que en este trabajo se busca distinguir la crítica literaria especializada (académica) de otras aproximaciones como las reseñas literarias, los comentarios periodísticos y los testimonios personales acerca de este autor y su decurso. Es evidente que en este conjunto, de naturaleza más bien libre y continua, no cabe pretender una separación tajante entre los planos subjetivos y objetivos de las observaciones recogidas.

A continuación, acerquémonos a algunas cuestiones referidas a los dos libros de nuestro corpus; luego, habremos de centrarnos en testimonios personales y periodísticos sobre este autor, para finalizar con las pocas aproximaciones académicas que ha tenido su obra. De tal manera, contaremos con un panorama más completo y organizado sobre la vida, trayectoria y poética de Juan Gonzalo Rose. Lo cual nos permitirá situar y valorar mejor sus características literarias, en los campos de poder y cultural donde habremos de realizar el análisis intertextual de sus dos libros iniciales.

Siempre será difícil y aventurado dar conclusiones definitivas y globales acerca de un autor poliédrico. Así que léase lo anterior como una suerte de síntesis en torno a la imagen predominante con que ha solido presentársele en sociedad (sea esta letrada o no).

3.1. Lo que el viento (de la crítica) se llevó: *La luz armada* y *Cantos desde lejos*

En general, los acercamientos a la obra de Juan Gonzalo constituyen básicamente comentarios de textos aislados. Entre los estudios con mayor rigor, cabe destacar el prólogo de Alberto Escobar a la *Obra Poética* completa (1974) de Rose, así como la perspectiva crítico-testimonial que aportó Miguel Gutiérrez en su estudio sobre la generación del 50, donde lo sitúa en el panorama de dicha promoción en tanto un autor adscrito al socialismo y la línea de la denominada "poesía social"; además de la detallada revisión crítica de Jorge Cornejo Polar acerca de las etapas y características de la poética de Juan Gonzalo Rose. Por otro lado, la tesis de bachillerato de Josefina Barrón da una visión panorámica de la obra y filiación (política, literaria y generacional) de nuestro autor, así como hacen aquellos referidos estudios en relación con su marco histórico y su campo intelectual; mientras que la tesis de licenciatura de Brayan Jurado Urbina es un análisis retórico minucioso, con que sustenta "la ausencia" como un asunto esencial en los libros *Cantos desde lejos* y *Simple canción*; la misma que se recrea con la simbolización poética a través de diversas ideas y sensaciones. Al final del capítulo, volveremos sobre estos aportes.

Aunque cabe sumar algunos abordajes críticos sobre otros libros de Rose (Jurado Urbina, 2022; Chueca, 2010; Vargas Llosa, 2002; Martos, 1984, por ejemplo), *La luz armada* continúa siendo una publicación con análisis crítico casi nulo. La explicación puede deberse a que, desde 1954, no ha vuelto a ser reeditada ni comentada como objeto literario diferenciado en la obra completa.

En principio, es importante remarcar que, entre sus nueve libros de poesía,[65] la crítica literaria académica y aun periodística han solido poner de relieve los siguientes

[65] *La luz armada*, 1954 (libro de temática, militancia y discurso socialistas); *Cantos desde lejos*, 1957 (el exilio mexicano y el retorno al Per*ú*); *Simple canción*, 1960 (amor y poesía popular); *Las comarcas*, 1964 (de aliento lírico-onírico, más hermético y sensual); *Informe al rey y otros libros secretos*, 1963-1967

títulos: *Cantos desde lejos*, *Simple canción*, *Las comarcas* (sobre todo, su reedición *Las nuevas comarcas*), e *Informe al rey y otros libros secretos*. Los demás volúmenes suelen ir casi de comparsa en dicha recepción crítica.

Por otro lado, si bien *Hallazgos y extravíos* es la antología personal que hiciera el propio Rose en 1968, en México, será la citada edición de su *Obra poética* por el INC, en 1974 (con prólogo de Alberto Escobar), la que fijará por primera vez la imagen literaria más completa de nuestro poeta.[66] Hay que considerar, al respecto, que durante los años 50-60, se desenvuelve el grueso del trabajo literario de Juan Gonzalo Rose: es decir, entre dos décadas particularmente intensas –como se puede apreciar en nuestro marco histórico–, y donde este autor buscó afinar su sensibilidad y herramientas expresivas para dar cuenta de los fermentos histórico-políticos, así como sociales, de cada época; por cierto, fusionando todo aquello con sus necesidades expresivas más personales. Esto último es algo que han reconocido diversos lectores y estudiosos a propósito de aquella recordada polémica que dominó la escena literaria de los años 50, en torno a la "poesía pura" y la "poesía social".[67]

(parodia y denuncia desde la historia nacional, fusionada con lirismo); *Hallazgos y extravíos*, 1968 (testimonial, al igual que los siguientes dos volúmenes: que comparten un tono más lírico e intimista); *Cuarentena*, 1968; *Peldaños sin escalera*, y *Las nuevas comarcas*, 2002 (reedición póstuma de su cuarto libro, con significativas modificaciones del propio autor). En entrevista con Julio Heredia, Juan Gonzalo Rose caracteriza algunos de sus libros acorde a las influencias poéticas recibidas (Heredia, 1984, p. 116). Dejo sentado que, en junio 2019, se publicó *Tu voz, antología de poemas y canciones de Juan Gonzalo Rose* (Lima: Just Read), donde se recupera su libro inédito *Cancionero de la paz*. Sin embargo, por ser un reciente acontecimiento literario (por lástima, con algunas deficiencias editoriales), preferí no abordarlo críticamente, y además porque no corresponde al objetivo general de la presente investigación. Jaime Cabrera Junco (2019) ha comentado esta publicación del siguiente modo, y echando de menos uno de los libros que conforman nuestro corpus: "Aunque resaltan algunos errores y descuidos de edición, el gran mérito es traernos de regreso los versos de Rose y, como plus, presentarnos por primera vez los poemas inéditos del manuscrito *Cancionero de la paz*, de 1951, es decir tres años antes de su primer poemario y aún pendiente de rescate: *La luz armada*".

[66] Cabe acotar, para que no se edite impunemente la historia de instituciones públicas como estas, que Juan Gonzalo Rose trabajó en el INC ganando 10 mil soles mensuales (a fines de los 70, el cambio del sol era 250 soles/dólar; así que el sueldo del poeta equivaldría a $40 actuales) en un cargo profesional de su especialidad, y que fue despedido sin dársele jamás explicación alguna por tal drástica medida, cuando dicho organismo estatal estaba dirigido por el pintor aprista y de procedencia trotskista Francisco Abril de Vivero (Hildebrandt, 1980, pp. 28-29).

[67] Obviamente esta división maniquea no se sostuvo mucho tiempo, y escritores como Wáshington Delgado, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara y el propio Jorge Eduardo Eielson (con *Habitación en Roma*, por ejemplo) fueron algunos de los que se encargarían de fusionar en su propia

Pero es aquella edición de su obra completa, a mediados de los 70, la que, como se dijo, permite conocer –y, en cierto modo, fijar canónicamente– la poesía de Rose. Es importante tener en cuenta este hito editorial como una suerte de columna vertebral para lo que veremos a continuación.[68]

En dicha publicación, no aparece *La luz armada*. Como se observa en nuestro capítulo IV, con el análisis del corpus, lo anterior puede deberse a diversos factores. Destaquemos algunos. En primer lugar, el propio Juan Gonzalo se encargó de restarle relevancia a su primera publicación, la cual consta de nueve poemas concebidos al calor de su exilio en México (véanse, al respecto de este período, las notas 79 y 80).[69] En

---

trayectoria poética ambos registros, llegándose paulatinamente a la conclusión de que lo principal era hacer una buena poesía que sobre todo transmitiese autenticidad y entrega en la elaboración de un lenguaje personal, ya que a fin de cuentas la ideología o posición políticas del autor se transmite de uno u otro modo en su quehacer creativo. Como bien lo entendió César Vallejo, en su artículo "Poesía Nueva" de *El arte y la revolución*, lo que cuenta en primer lugar es la sensibilidad antes que la mención de tal o cual sujeto, tal o cual motivo, tal o cual tema. Josefina Barrón aporta lo siguiente: "Wáshington Delgado señala que estas dos tendencias no sólo no se oponían, sino que —además— confluían en una misma obra. Esto puede observarse claramente en la poesía de Juan Gonzalo Rose, en la cual hay una preocupación de tipo formal por el uso de la palabra. De otro lado, en un poeta 'puro' como Javier Sologuren, hay una inquietud social; su poesía, luego de haber sido casi abstracta y espiritual, se va humanizando cada vez más. Puede haber, pues, confluencia de ambas poesías equivocadamente llamadas 'pura' y 'social' en un mismo autor" (Barrón, 1997, p. 57).

[68] Reconocidos estudiosos de la poesía peruana como Javier Sologuren y Ricardo Silva Santisteban, entre otros, toman esta edición del INC como punto de referencia para abordar la poesía de Rose. Al respecto, el propio Juan Gonzalo, en entrevista con Ricardo González Vigil (1976), y no sin cierto desencanto e ironía sobre su propio trabajo literario-poético, resaltó la utilidad de esta edición de su obra completa "porque me permitió una autovaloración de lo que había hecho". En este mismo diálogo recupera el título de *La luz armada* para anunciar la edición de un libro donde reuniría "toda mi poesía de tendencia social", algo que nunca ocurrió. Cabe añadir que, a un año de su deceso, en el diario *El observador* se publicó un especial en homenaje a Juan Gonzalo (Heredia, 1984b), donde aparecieron 2 cuentos suyos que fueron presentados por el editor como parte del libro inédito *Camioneros no más*: conformado por seis cuentos escritos entre 1957 y 1975. Al mismo tiempo, en dicha publicación, aparecieron cinco poemas inéditos correspondientes al tramo final de su vida. A lo anterior, cabe sumar que en otro homenaje periodístico, esta vez en *La República* y preparado por su amigo Mario Campos, se publicaron otros tres breves poemas inéditos de los cuales destaco el titulado "Abril es el mes más cruel": donde se reflexiona poéticamente la muerte de César Vallejo y José Carlos Mariátegui (Campos, 1984). Ninguno de los textos mencionados ha aparecido en los libros de, o sobre, Rose que se consignan en nuestra bibliografía.

[69] Como cuando la alude de este modo a su retorno del exilio mexicano: "Yo me vine habiendo publicado en México lo que se llama en un galicismo aceptado una 'Plaquete' titulada *La luz armada*" (Chirinos, 1982, p. 16). Asimismo, considérese la siguiente respuesta en la dramática entrevista con César Hildebrandt (1980): "CH: Hablemos algo de su poesía. ¿Por qué desestimó a 'La luz armada' del tomo de su poesía completa? ¿Le pareció una poesía social demasiado fácil? JGR: *Muy ingenua, sumamente ingenua*…" (p. 29, énfasis mío). Claro que, de otro lado, hay que considerar que dichas respuestas pueden deberse a factores circunstanciales y, por ende, variables según el momento y el ánimo de Juan Gonzalo (Heredia, 1984, donde notoriamente su temple es otro); y que, por consiguiente, también hallamos calificativos diferentes, encomiables, del propio autor respecto de este primer volumen. Considérese, por ejemplo, su positiva calificación en la entrevista con Matilde Baralia (1981), aunque confiesa su preferencia vital por su segundo libro: "Mi destierro a México […] abrió mucho mi horizonte cultural y conocí a personas muy valiosas en

segundo lugar, nuestro autor fusionó dicho breve volumen en *Cantos desde lejos*, realizando una serie de modificaciones respecto de *La luz armada*; encomiando aquel volumen: "-¿Cuál es el libro que más quieres de cuantos has escrito? -*Cantos desde lejos*" (Heredia, 1984a, p. 116).[70] Estos dos hechos pueden haber condicionado la prácticamente nula exégesis literaria sobre este primer volumen.

En efecto, cuando se aborda la obra poética de Rose, suele darse por sentado que *Cantos* es su primer libro; lo cual es falso. Sin embargo, puede sumarse un tercer factor para la invisibilización de aquel primer opus, que nos conecta con un flanco de nuestra hipótesis: *La luz armada* es el volumen más militante y de lenguaje directo (performativo y en apariencia panfletario, en el sentido propagandístico-ideológico de este término)[71]

---

el campo, literario. Curiosamente, recuerdo principalmente a figuras españolas: León Felipe, Juan Rejano… *En México edité una plaqueta titulada* La luz armada*, con prólogo de León Felipe. Esta fue, sin duda una de las experiencias más decisivas en mi trabajo literario*. Ahora bien, si tuviera que recordar, dentro del aspecto puramente literario, el momento más feliz de mi vida –por una vanidad humana muy comprensible– fue cuando al regresar al Perú, en 1957, recibí el 'Premio Nacional de Poesía' con *Cantos desde lejos*" (Baralia, 1981, p. 14, énfasis mío). Véase otras menciones sobre *La luz armada*, en este mismo calibre, en nuestra nota 68.

[70] Una muestra del reconocimiento que mereció este libro, inclusive más allá de las fronteras peruanas es, por ejemplo, el breve cuaderno que publicó Alfonso Molina (1994) con el mismo nombre del segundo libro de Rose. Se trata, aparentemente (pues no se especifica), de una publicación por cuenta de exiliados dominicanos en New York-Estados Unidos; donde se reúnen poemas, recuerdos sobre Juan Gonzalo y el siguiente testimonio autobiográfico (también reproducido en el homenaje que la revista *Cantuta* le hizo a un año de su muerte: VV.AA. 1984) donde se aprecia el uso del epíteto "luminosas', dando cuenta de la familiaridad del poeta con el contraste luz-oscuridad, en términos simbólico-políticos, lo cual quedó tempranamente registrado en el título de su primera obra: "*En esas luminosas jornadas me sorprendió el 'ochenio', la dictadura sucia del general Odría.* Y vinieron varias breves prisiones y mi larga y ancha caminata al éxodo. La sintetiza el nombre de un país que logró ser mi casa: México. La sintetiza también el nombre de un libro que unos siglos después se convirtió en mi mejor amigo: *Cantos desde lejos*" (Molina, 1994, p. 25. Énfasis mío).

[71] En su poco atendido ensayo, *El motor del deseo*, el poeta Enrique Verástegui expone su concepción del trabajo literario, específicamente poético, en tanto "producción" individual con base social, desde un mix de teorías políticas, económicas y cultural-literarias (principalmente marxistas) junto con su filosofía sensorial-erótica-jipi de la vida (Ver entrevista reproducida en Ángeles, 2015, pp. 55-61). Es, sin duda, uno de los pocos intentos de perfilar una estética marxista entre nosotros. En este libro, con pasajes que oscilan entre lo críptico y la lucidez, hay un acápite subtitulado "Teoría / práctica del Panfleto"; donde se rebate cierto uso y valoración peyorativos del panfleto, revalorizándolo del siguiente modo: "Pero necesitamos una práctica del Panfleto, una práctica continua, perenne y persistente porque éste no es más que –cuestión que la academia burguesa no llegará nunca a concebir pues para ella la literatura es un modelo arquetípico: un manual de recetas– la *expresión concentrada* de un momento social incandescente (llamamiento a la huelga por ejemplo) que se corresponde con otro momento subjetivo álgido (la pérdida de un ser querido, el deslumbramiento de la pasión): en los dos casos la *relación* entre Panfleto y texto literario no está dada solamente por el valor de uso inmediato que ello comporta sino, también, fundamentalmente por la relación de *absoluto* (esto es: por la *concentración* de todas las energías vitales/intelectuales, por la *unidad* de los factores diversos en la *resolución* del momento coyuntural, por la actividad tan pasional como apasionada llegada luego de una análisis objetivo de la situación concreta)" (Verástegui, 1987, pp. 118-119).

respecto de la filiación político-socialista de Juan Gonzalo. Se halla imbuido de pasión revolucionaria, por lo cual se conecta con la tradición radical en la poesía peruana. Si tomamos en cuenta que, luego de la estación populista con la dictadura militar (1968-1980) que dominó la escena política durante los años 70, advino en el Perú el inicio de la denominada "Guerra Popular" a cargo del PCP-"Sendero Luminoso", podemos considerar que bien pudo ser conveniente desaparecer del imaginario poético, en el canon literario del país de entonces, un volumen como aquel primero de Rose. Su referido carácter político-poético y sonoro título –sonoro no solo por la proximidad con el de la organización maoísta alzada en armas sino, además, por la explosividad-ambiente en plenos años del conflicto armado interno– son argumentos a considerar.[72]

Como veremos, en otras instancias de nuestro trabajo, dicha invisibilización no aconteció solo con este volumen, sino que se correspondió con sesgar toda una línea de arte y literatura –poesía incluida– que era mejor ir dejando de lado durante, y sobre todo después, de aquel periodo bélico durante los 80. Por supuesto que, acerca de lo dicho, cabe mucho debate y especulaciones diversas; pero también es válido sumar aquel tercer factor para explicar la invisibilización, de carácter político-cultural, no solo de *La luz armada* sino de la línea estético-literaria en que se sitúa.

---

[72] Al final de mi ensayo "Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución", publiqué el siguiente apunte testimonial que solicité a un representativo poeta de aquellos años 80 como Roger Santiváñez, y que fue una versión editada de dos correos electrónicos suyos (al mismo tiempo, publiqué un poema de Victoria Guerrero para Juan Gonzalo Rose, Juan Ramírez Ruiz y Rodrigo Lira, que me envió mediante otro correo que incluía un saludo a mi trabajo). Transcribo un pasaje vinculado a lo que venimos afirmando acerca del primer opus de Rose: "Creo que no he leído *La luz armada*, salvo que esté en la *Obra poética* (INC, 1974) pero me parece que este libro arranca con *Cantos desde lejos* que es de 1957... hasta donde sé *La luz armada* fue una plaquette (lo primero que publicó Rose)... Recuerdo que yo también andaba alucinado con ese título porque es como distinto, nombrar a la poesía entendida políticamente, no?... "la luz armada" ... por eso yo la cito así en un verso de *Symbol* (siempre me loqueó cómo sonaba y su semántica también). De la poesía de Rose tengo los mejores cómputos... la descubrí en ese libro que te digo, *Obra poética*, del INC, que conseguí en Studium de Piura ese verano del 73 cuando yo recién había salido del San Ignacio de Piura" (Santiváñez, Roger y Guerrero, Victoria, 2007). Por su parte, Victoria Guerrero comentó del siguiente modo mi citado ensayo: "Leí tu texto de Rose, me gustó mucho. Un texto escrito con mucho cariño. Me gustó mucho la redacción del texto, se deja leer fácilmente y, por supuesto, el contenido y la propuesta de rescatarlo como un poeta a la altura de los más famosos en el Perú" (Santiváñez y Guerrero, 2007).

Acotemos algo importante para explicar aún mejor esto. Así como hay consenso, entre quienes disfrutan la poesía de Juan Gonzalo Rose, en relievar su ternura y su estimable oficio en libros tan disimiles (en concepto y planteamiento estéticos) como los cuatro destacados en párrafos anteriores, hay cierto consenso en descalificar *La luz armada* presentándolo como un conjunto de poemas menores y político-declamatorio, panfletario. Veamos.

A propósito de este libro, dice el crítico Ricardo González Vigil: "[Con *La luz armada* y ciertos pasajes de *Cantos desde lejos*] cometió algún exceso proselitista, peligrosamente endeudado con la ´poesía social`" (González Vigil 1990, p. 17). Por ello mismo, sin embargo, suena seductor este libro: los excesos son desbordes de la pasión, es decir, del sentimiento radical. Afín a esta reseña crítica es el comentario del peruanista británico James Higgins, quien luego de reconocer en Rose su buen oficio como poeta-social (junto con Alejandro Romualdo), concluye lo siguiente antes de pasar a referirse a *Las comarcas* y lo que Juan Gonzalo publicó después: "Si en su primera etapa [social] era culpable [Sic] a veces de caer en la declamación, Juan Gonzalo Rose elaboró después un tipo de poesía social más sofisticado" (Higgins, 2006, p. 253).

En realidad, con algunas excepciones, este volumen aparece mencionado de paso –cuando aparece– en la bibliografía roseana, o simplemente no aparece: como ocurre en el prólogo de Esther Espinoza a la segunda edición de la *Obra Poética* de Juan Gonzalo Rose (2007); en *La literatura peruana*, de Augusto Tamayo Vargas (1992); en *La generación del 50*, de José Antonio Bravo (1989), y en la *Antología general de la poesía peruana*, de Ricardo Silva Santisteban (1994). Es decir, *La luz armada* brilla, por su luminosa ausencia, en un relevante libro antológico sobre Juan Gonzalo Rose y en tres compendios historiográficos, de carácter canónico, sobre literatura peruana contemporánea (el segundo de estos a cargo, además, de un amigo suyo como el crítico y

escritor peruano José Bravo). Javier Sologuren denomina a *Cantos desde lejos* como el "libro primerizo" de Rose (Sologuren 2005, pp. 460-464). Y aunque no quede claro a qué se refiere en sus múltiples adjetivaciones, Luis Alberto Sánchez (1989) fue uno de los pocos que rescató aquel título como obra primogénita: "Rose se inicia con *La luz armada* (México, 1954), cuyo simple título indica la encrucijada espiritual en que se halla su autor. Era en sus días de México, a cuya penúltima generación poética, bastante teñida de sociologismo se adhirió durante su prolongada estada en la capital del Anahuac" (2129).

Una de las pocas ocasiones en que *La luz armada* aparece positivamente valorado es en el panorama crítico de un artículo de Abelardo Sánchez León (1976); donde, además de destacar *Las Comarcas*, remarca el aura legendaria que envolvía a Rose. A partir de sus dos actitudes poéticas, identificadas por Alberto Escobar como "volcarse al exterior o aposentarse en el centro de la morada interna" (Escobar, p. 10), Sánchez León afirma que "La ambivalencia anteriormente mencionada se da con esplendor en *La luz armada* y en *Simple Canción* respectivamente". Otra ocasión semejante es el testimonio de Hugo Bravo (1983), en clave de réquiem, cuando rememora la vez que él y otros amigos cercanos despidieron a Juan Gonzalo en su viaje a México:

> En altamar, Gonzalo solo, meditabundo, llevaba como patrimonio las copias de *Luz Armada* [Sic] y otros poemas sueltos. Su novela inédita, *La Bomba*, sin corregir, se quedó entre mis papeles y luego se desactivó. Era una novela corta que relataba los hechos del levantamiento de la marinería en 1948, en el Callao. Años más tarde se felicitó de saber que ya no existía, aunque dudaba de haberla escrito, perdida, extraviada, entre papeles y libros viejos en mi casa (1983, p.14).

De acuerdo a este relato, el joven autor llevaba en su viaje de exilio algo como pólvora entre las venas y la garganta. Gustavo Valcárcel, otro representante de la denominada 'poesía social' en la promoción del 50 (junto con Rose y Romualdo), también

menciona aquel título primero de Gonzalo Rose en un comentario elogioso sobre su poética (Valcárcel 1983: texto leído en el homenaje que la ANEA brindó a Rose el 26 de mayo de dicho año). De ahí que disuenen sus comentarios ulteriores –donde, inclusive, escuelea al amigo–, en una nota periodística publicada en *La República* (Valcárcel 1991), a raíz de conmemorarse ocho años de la muerte de Gonzalo Rose, como prefería llamarlo el otrora miembro del grupo literario, de orientación aprista, "Los Poetas del Pueblo":

> La poesía que dejó (indeleble para el tiempo) representa para mí la más dispareja que se haya escrito entre los grandes poetas peruanos de este siglo. Mientras a ratos alcanza cumbres como el Huascarán, por su original sencillez y esplendor, unos pocos más adelante o atrás, encontramos la chatura que no nos eleva más que el cerro San Cristóbal limeño. La prosa se adueña totalmente de la estrofa y el lector ilustrado se hunde en el pantano del pleno desparpajo. […] En lugar del *Rey del Exterminio* [personaje de su libro *Informe al rey*] a Rose le faltó un consejero constructor. Lamentablemente, en Lima no pude ni intentar tan ardua tarea porque él se distanció físicamente de nosotros, sin que hubiera una brizna de enemistad o controversia. […] Gonzalo Rose, de retorno a la patria, publicó poemarios de gran calidad, aunque algunos quedaron deslizados en la rutina prosaica […] Murió su padre, le siguió su madre a la ultratumba y él descendió al infierno de una bohemia de alcohólica agonía.

Lo reseñado hasta el momento, da cuenta de una perspectiva, en apariencia apodíctica que, en muchos casos, inclusive, da lugar a propuestas editoriales donde se legitima recortar aquello que el estudioso considere un exceso, prescindible en la obra de un autor.[73]

[73] Al respecto, y ya que también las disímiles construcciones de las memorias son parte relevante de mi presente investigación, conviene cotejar el caso vinculado a Javier Heraud y la exégesis literaria de su obra; en particular, sobre sus poemas firmados como "Rodrigo Machado" que compuso en la Cuba socialista de los años 60, adonde viajó becado, en principio, a estudiar cine (ya conocemos la historia completa). Esos diez poemas son, es verdad, dispares; y, sin embargo, hay algunos que dan lo mejor de su cosecha, como "Arte poética", por ejemplo. Pero, además, los poemas de "Rodrigo Machado" son una estación importante en su trunco camino de escritor en ciernes, ya que denotan su voluntad por hacer de la poesía un arma de combate, un arma verbal que expresara más directamente el credo político que Javier, entonces, iba a poner

En suma, y teniendo en cuenta el análisis de la formación de las tradiciones así como el rol de las instituciones, en el análisis de Raymond Williams (Ver el acápite 1.7 de nuestro marco teórico), es legítimo sospechar que detrás de la referida invisibilización de *La luz armada* existe algo más decisivo y de fondo que la edición (u opinión) del propio autor acerca de su obra;[74] y que ese "algo" no es una mera cuestión de gustos, sino que encierra una concepción ideológica y posición política, en el campo intelectual, de signo contrario a aquello que se desaparece.

Como también queda dicho, *La luz armada* no ha vuelto a editarse desde su aparición mexicana en 1954; lo que constituye un vacío editorial significativo, teniendo presente no solo las características intrínsecas de este volumen sino la relevancia de Juan

---

en práctica a costa de su vida: una poesía que, a pesar de la brevedad, tiene no solo la intensidad y calidad reconocidas, sino diferentes estaciones. En estas no cabe excluir aquella vinculada a su precoz radicalización política, como denotan los "Poemas de Rodrigo Machado" (La Habana-La Paz: 1962-1963), maguer que a un escritor y crítico literario del 70, como Edgar O'Hara, le parezca que "Si Heraud ha de quedar en la tradición poética de lengua española no será por los datos de la persona biográfica ni mucho menos por los poemas 'comprometidos' de Rodrigo Machado. Si el buen paladar sabe distinguir entre Havanna Club y el Pomalca ron rubio sol que me da su calor, ¿por qué en poesía va a ser tan complicado aceptar que los versos 'militantes' de Heraud son versos de ocasión, motivados por las circunstancias, emocionales y políticas, en que se hallaba?" (O'Hara, 2008: 18). Esta clase de opiniones es producto de una posición recalcitrante, parcial y finalmente conservadora que atenta contra la ineludible perspectiva unitaria de amerita todo camino artístico y literario, al recortar al autor y su obra –en este caso específico, de Javier Heraud– según los fantasmas del propio crítico. El comentario de Paolo de Lima (2008) va en dirección contraria: "Considero que la conclusión de O'Hara, cuando afirma que 'la voz poética de Javier Heraud no respalda a estos poemas [de Rodrigo Machado] por más que la persona biográfica lo quisiera', no debería servir de pretexto para desatender uno de los aspectos de la escritura de Heraud, aspecto que requiere su propia puntual atención, y qué mejor que a través de un volumen propio, como hiciera el propio O'Hara con los seis poemas en prosa que conforman los *Viajes imaginarios de Heraud*" (10/08/2008). En esta misma línea apuntan las secciones iniciales de la ponencia reveladora (y rebeladora) de Luis Fernando Chueca (2011) en el coloquio de homenaje a Rodolfo Hinostroza.

[74] Acerca de los cambios introducidos en su propia obra édita, las consecuencias y el peso específico que en dicha operación textual pudieran tener o no los comentarios de amigos y críticos en Juan Gonzalo, vale considerar lo dicho al respecto de las dos ediciones de *Las comarcas* por Luis Fernando Chueca en su estudio sobre este libro; como, por ejemplo cuando afirma que "La mayor parte de críticos y comentaristas, sin embargo, no logró darse cuenta de que, a pesar de *algunas posibles debilidades o excesos que Rose mismo creyó reconocer y buscó corregir*, el libro significaba una arriesgada y compleja exploración, definitivamente renovadora en el marco de la poesía peruana. Como ha señalado González Vigil, "*Las comarcas* padeció una recepción miope e injusta" (Chueca, 2010, pp. 72-73, énfasis mío). Asimismo, sumemos lo narrado por Carlos Calderón Fajardo: "[H]ay un mito de leyenda sobre su tristeza. Recuerdo que él vivía en Chorrillos y se venía hasta Barranco caminando para conseguir pasaje para el centro de Lima. Un día lo encontré llorando y le pregunto qué pasa, Juan Gonzalo, que pasó, y me dice 'lo que pasa es que yo soy demasiado sensible, lo que para algunos es una fiesta para mí es un trauma'. A él le afectó muchísimo que su libro *Las Comarcas* no tuviera la recepción que él esperaba, un gran libro, 'Mi libro no está siendo comentado, está siendo aislado, pero no me importa, hay dos personas que sí me han felicitado por mi libro: Vargas Llosa y Fellini, lo que digan los demás no me importa'. Pero le importaba" (Calderón Fajardo, 2017).

Gonzalo Rose en nuestra tradición literario-poética. La presente investigación procura no solo contribuir a impulsar una sostenida exégesis sobre su obra, sino el rescate editorial de dicho volumen pionero. Considerando que no existe un estudio sobre los cimientos iniciales en los que se forjó la obra poética de Rose, como son sus dos primeros libros, esta tesis es un aporte fundamentado.

Tal rescate no tiene un propósito libresco ni erudito, sino que conlleva el sentido de revalorizar aquello que consideramos que ha solido dejarse de lado en las aproximaciones a Rose y su obra. Es decir, junto con su innegable ternura, su apreciable musicalidad y oficio poético, cabe integrar la ideología socialista que anima su obra. Y esto resulta aún más importante si consideramos que otra imagen usual acerca de este autor es la de su tristeza, melancolía y alcoholismo,[75] con que también suele identificársele sobre todo hacia el final de su vida y, en particular, al centrar en la bohemia que fue una característica de su generación, y donde bares como el Palermo son evocados como centros culturales de amistad, encendidos debates, y también como un universo social particular al interior de la Lima de los años 50 y siguientes.[76]

---

[75] En dicho talante, se aprecia un sesgo descalificador en la reseña biográfica que firma José Miguel Oviedo en su antología *La poesía del siglo XX en el Perú* (2008), cuando se refiere en los siguientes términos a Juan Gonzalo Rose: "[S]obre todo fue un poeta que dejó registradas las peripecias de su vida bohemia, de ritmo desordenado, con interminables noches de alcohol y animada charla, marcada por una inestabilidad emocional que lo impulsaba al vagabundeo por los lugares más exóticos y pintorescos, donde trataba de calmar una inextinguible sensualidad con encuentros eróticos casuales y anónimos en hoteles de paso" (p. 449). Para sopesar esta cita cargada de adjetivos a propósito de un creador de la dimensión de Rose, cabe recordar que, como crítico literario, Oviedo tiene antecedentes de dislates personalistas y aun macartistas como su desatinada polémica con Alejandro Romualdo, a raíz del libro *Edición extraordinaria* (1958); y también Miguel Gutiérrez (2005), uno de nuestros más respetables narradores, deslindó con las malas artes de este académico, concluyendo en "que no ha hecho ninguna contribución esencial a los estudios literarios del Perú y que siempre vivió colgado de la fama del más reconocido de nuestros novelistas". La antípoda de la actitud y reseña de Oviedo es la semblanza que publicaron dos jóvenes poetas como Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti, transida por el afecto y la complicidad con Juan Gonzalo a menos de una semana de su fallecimiento (Chirinos, 1983). Asimismo, María Teresa Rose, su célebre hermana (a quien dedica el poema "Carta a María Teresa", en *Cantos desde lejos*), brinda un testimonio que difiere no solo de aquella de Oviedo sino, además, de su otro hermano, el psiquiatra Francisco Rose, así como de algunas evocaciones de su sobrina Grysel Matallana Rose y del propio editor, Mario Campos, en el citado homenaje de *La República*: "Yo no sé por qué solo recuerdan a Juan Gonzalo triste y deprimido, cuando tenía un extraordinario sentido del humor" (Rose, 1984b, p. 25).

[76] En algunos testimonios publicados por autores vinculados a dicha promoción y época, leemos páginas memorables acerca del lugar que ocuparon recintos como el bar Palermo en el devenir de dicha promoción. Uno de ellos aparece en el ensayo *La generación del 50: un mundo dividido*, de Miguel Gutiérrez (1988,

3.2. Un horizonte personal para Juan Gonzalo.

A continuación, detengámonos en apreciaciones relevantes que nos sirven para perfilar diversos aspectos sobre nuestro autor y su obra creativa, y que abonan el terreno para la parte final del capítulo.

Iniciemos este acápite con la citada entrevista que le hizo César Hildebrandt, para *Caretas*, tres años antes de la muerte del poeta. Rose pasaba desde hacía tiempo por un mal momento, más que nada debido a la enfermedad de su madre. Ello se transmitía en esas respuestas que eran una suerte de catarsis dolorosa para alguien que habiendo tenido fama, felicidad y fe lo había perdido casi todo, casi como alguien que se iba, por ello, suicidando día a día mediante el consumo de alcohol barato. Cito dos fragmentos de dicha entrevista:

> —Habla usted de descansar. ¿Qué es aquello de lo que más quisiera descansar, Juan Gonzalo?
> —De la monotonía en que se ha convertido mi vida, del estar encerrado en mi cuarto... Yo soy una persona curiosa: no voy al cinema, no veo televisión, no escucho música, no leo, no escribo. Yo no sé qué hago con mi tiempo. Es totalmente un vacío... Todo me molesta, me repele.
> […]
> — ¡¿Pero usted cree que su poesía no sirve?! ¿Usted cree que no conmueve, que no enriquece? Como lector le diría, cordialmente, que usted está diciendo una barbaridad...
> —Tal vez, pero nos leen tan pocos. (Hildebrandt, 1980, pp. 30-31)

---

pp. 173-195); donde propone una distinción entre "alcohólicos" y "bebedores" –remitiéndola a hábitos de sus compañeros generacionales de los años 50, y a una novela como *Los geniecillos dominicales, de* Julio Ramón Ribeyro–, y donde además hallamos una sensible memoria sobre Juan Gonzalo Rose (véase también la introducción de José Antonio Bravo y el prólogo de Manuel Jesús Orbegozo en *La generación del 50. Hombres de letras,* del primer autor mencionado, así como la citada evocación de Hugo Bravo). Por lo demás, el amplio testimonio de Ivo Pérez Barreto –amigo de Rose desde los años 60– incide en una actitud vital que conviene no pasar por alto en cuanto se comente sobre aquella época de bohemia y calles, vinculado todo a una suerte de *flaneur* limensis: "Juan Gonzalo formaba parte de una bohemia literaria que ya no existe. La del bohemio auténtico que sale a buscar la noche. *Es una experiencia existencial fabulosa*" (Pérez Barreto et al., 2003, p. 91. Énfasis mío).

No deja de llamar la atención este último Rose, distante del joven aquel de décadas pretéritas, creador, optimista y militante.[77]

Fue tal el dolor y conmoción que produjeron sus respuestas y silencios a Hildebrandt, entre sus amigos y seguidores, que algunos de ellos vinculados al periodismo local, como César Lévano y Julio Heredia, consideraron urgente realizarle otra entrevista para dar ocasión a que afloren otros lados más frescos; algo que, en efecto, ocurrió: Rose mostró mucho mejor talante, y anunció proyectos creativos y personales, pasada ya la muerte de su madre.

A propósito de estas y otras características suyas, hay varios testimonios amicales que resaltan su humor, bonhomía, compromiso social, entre otros rasgos más luminosos y constructivos en su personalidad.

Sirve, al respecto, considerar algunos de quienes lo conocieron, como el citado Miguel Gutiérrez, quien lo calificó de "poeta tierno y bondadoso" y que "En Rose hay una apertura hacia lo comunitario; no solo apertura: hay la apasionada entrega a la causa de la transformación revolucionaria de la realidad, aunque él, como persona, se sienta excluido de los dones que la nueva vida pueda generar con el eventual triunfo de la revolución" (Gutiérrez, 1988, pp. 184 y 193, respectivamente).

---

[77] Siguiendo el testimonio del propio Juan Gonzalo, esta suerte de melancolía vital que lo acompañó, acentuándose en la última década de su vida, tendrá que ver con el rol marginal del poeta en una sociedad como la limeña-peruana; pero también pueden haber pesado circunstancias personales (económicas, políticas), y algunas características de su propio entorno familiar. Su amigo Ivo Pérez ha afirmado, por ejemplo, que el padre de Juan Gonzalo era un hombre "parco y severo", y que su madre era una persona "muy autoritaria con gran cariño por Juan Gonzalo, pero con ese cariño avasallador, monopolizante". Y añade lo siguiente: "En los últimos tiempos, cuando estaba ya mal, le pregunté ¿cuál es tu problema? Lo que pasa, me respondió, es que nunca aprendí a ser adulto, entonces mi madre sabe todo lo que necesito, lo que me gusta comer, etc, etc" (Pérez Barreto et al., 2003, p. 88). Su hermana, María Teresa, ha reafirmado tal vinculo madre-hijo: "La relación de él con mi madre era muy fuerte. Ella guardaba un álbum con todos los recortes donde se hablaba de mi hermano. Creía que a su hijo se lo habían mandado del cielo directamente; ella vivía y moría por él. Yo nunca tuve problemas, porque como era la menor y mujer, tenía a mis padres, a Juan Gonzalo y a mi otro hermano, Paco. Quizá mi otro hermano sí haya tenido un poco de celos" (María Teresa Rose, 2007).

Algo semejante hallamos en el estudio de Luis Fernando Chueca (2010), donde recupera y reivindica la dimensión colectiva y popular de *Las nuevas comarcas*, así como la utopía socialista que subyace y organiza este libro, entre otras características de la poética de Rose como su condición de peregrinaje y cambio incesante:

> […] ahora existe la certeza de que bajo esa imagen que algunos juzgaron –cuando recién apareció *Las comarcas*– ligera y despreocupada, incluso superficial o exotista, habita una serie de capas que le otorgan una densidad fundamental. Su rechazo del aletargamiento que supone toda instalación está signado, sin lugar a dudas, por el radical desafío de toda dominación y por la honda belleza de su utopía (2010, p. 94).

Lo que nos remite, también, a una certera conclusión de Wáshington Delgado (1983), quien luego de recordarlo como "un hombre bueno, cortés, amable y generoso" evoca, en suerte de símil, el título del primer volumen de Rose: "A pesar de su vida dolorosa, oscurecida en los últimos años por desgracias sucesivas, *la tierna poesía de Gonzalo Rose será siempre una luz encendida*" (1983, p. 84. Énfasis mío).[78]

En línea semejante va la nota de Max Silva (2003) acerca de la personalidad y silencio de Juan Gonzalo; donde, también, evoca el testimonio amical de Mario Campos acerca de que "habría que volver a escuchar sus *largos silencios largos*" (Campos; citado por Max Silva, 2003, p. 71). Mientras que César Lévano (junio, 1980b), otro antiguo amigo y compañero de época, ofrece una semblanza (significativamente titulada "El

[78] Marco Martos (1980) aporta el siguiente testimonio y caracterización personales, junto con una certera apreciación sobre la poética de Rose en línea con lo sostenido por Chueca y otros estudiosos de su obra: "Tengo el privilegio de poder hablar con Juan Gonzalo, de saber que no necesito ser ni intelectual ni ingenioso, puedo ir con la guardia baja porque este es un hombre bueno, como me imagino que eran Oquendo de Amat y César Vallejo, poetas que de tanto amar al Perú y a sus gentes, nos expresan como pueblo mejor que cualquier ensayista o presidente ante el mundo […]. Como gran poeta que es, no necesita calificar las acciones, no coloca adjetivos inútiles […] Rose no hace otra cosa que lo que quería el poeta Garcilaso, el célebre español, quien escribía poesía usando las palabras que todos conocían, y entre estas prefería las menos gastadas por el uso. Cuando transcurran los años, todo el mundo reconocerá seguramente en Rose eso que los científicos sociales llaman 'identidad nacional'".

camino real de un poeta"), entre política y personal, acerca de Rose; donde este matiza, o niega, algunas afirmaciones suyas en la citada entrevista con Hildebrandt, evocando su encuentro con el Che Guevara y una remota mención a *La luz armada*[79] en pleno destierro mexicano.[80] Lévano, además, precisa que Rose tuvo humor, distinguiendo esta actitud de cualquier ironía sarcástica o conducta agresiva en las relaciones interpersonales, redondeando así un testimonio más bien luminoso (Lévano, 1980b).

La siguiente evocación de su hermana María Teresa corrobora lo afirmado por Lévano y otros amigos del poeta:

> Juan Gonzalo era el tipo más ocurrente y gracioso que se haya visto, lo que contradice la fama que le han hecho de triste. Era deportista; jugaba básquet en el colegio Claretiano y también fútbol. Hasta era bailarín. Sus amigos tienen muchas

[79] "[Mi destierro en México fue] Increíble y emocionante diría yo. *El más grande honor de mi vida es haber conocido a un estudiante de medicina llamado Ernesto Guevara.* Lo conocí en México en casa de su primera esposa Hilda Gadea. A veces me quedaba a dormir en casa de ellos y aunque te parezca mentira, hubo mañanas en que el 'Che' me llevaba el café a la cama. Era muy cariñoso, aunque era un hombre sumamente callado. Casi siempre sólo sonreía. No le gustaba hablar porque estaba dedicado a empresas muy importantes en compañía de dos hermanos cubanos apellidados Castro. A Fidel lo conocí en el café 'Caballito'; a Raúl jamás lo vi. Por ese tiempo, yo ya escribía versos. Estos los reuní en un librito titulado *La luz armada* que me prologó León Felipe. Uno de esos libros se lo dediqué al 'Che'. Hilda hablaba mucho de Ernesto. Lo quería mucho" (Campos, 2016. Énfasis mío). A propósito del referido destierro político, su hermana María Teresa da otra versión: "[En San Marcos, Juan Gonzalo] se metió en la vida política y formó una agrupación que se llamaba Juventud Pro Paz. Esa fue una de las razones por la que no le dejaron regresar cuando se fue a México el año 48. […] Él no se fue deportado, sino que lo hizo por sus propios medios, aunque la policía siempre lo perseguía. La policía entraba a cada rato a nuestra casa a preguntar por Juan Gonzalo. En una ocasión mi padre les dijo '¡Ustedes no entran aquí!', pero la policía lo empujó y entró. Cada vez que había revueltas, allí estaba metido mi hermano. Cuando no lo dejan entrar al país, se queda en México con Gustavo Valcárcel, su esposa Violeta y su hija Rosina, a quien quería tanto porque fueron como su familia" (Rose, María Teresa. 2007).

[80] En la entrevista con Mario Campos (2016), con su característico sentido del humor e ironía, el propio Rose se refiere además a su situación política durante el ochenio odriista: "Me deportaron, me imagino, que por ser combatiente universitario, Secretario General de la Juventud Pro Paz, y adicto a las ideas que entonces se llamaban extremistas. Esparza Zañartu dispuso el allanamiento de mi casa de Chacra Colorada, color que al gobierno de Odría le resultaba obviamente antipático. Fue en 1951. Pero ya había estado entrando y saliendo de la prisión por sucesivas redadas. En México estuve cuatro años. Recuerdo que la Embajada peruana en México me despojó de mi pasaporte; de tal modo que me convertí en un apátrida. Incluso cuando se promulgó la Ley de Amnistía General, bajo el segundo gobierno de Prado, no me dejaban volver. El entonces diputado Efraín Ruiz Caro, denunció este hecho ante su cámara. Sólo así pude volver". Acerca del motivo de su viaje a México, Juan Gonzalo ha dado también otra versión: "Bueno, la verdad es que yo ya había sido detenido dos veces y estaba informado de que en febrero iba a haber una tremenda redada policial, en la que estaba seguro de que iba a caer yo. Eso fue en la época del gobierno de Odría. Yo viajé preventivamente […]. Durante mi ausencia se publicaron en los periódicos informaciones bastante infladas respecto a mi actividad política […]. Estas publicaciones, sin embargo, me sirvieron para que el gobierno mexicano me reconociera como 'refugiado político'" (Chirinos, 1982, p. 16).

> anécdotas con él. Él era muy abierto y alegre, le encantaban las fiestas, ponía apodos y se bromeaba con todos. Él era el alma de las reuniones (María Teresa Rose, 2007. Véase también nuestra nota 75).

Asimismo, Rodolfo Hinostroza (2012) ha resaltado su vitalismo, buen humor, sus dotes literarias, su talento como guionista, su agudeza intelectual y bonhomía, así como su disposición para viajar, y pone de relieve como un producto literario *Las comarcas*. Sin embargo, dicha crónica se cierra ensayando una explicación poco convincente del alcoholismo que vivió Juan Gonzalo Rose (y donde resuenan las desatinadas apreciaciones que Hinostroza amagara al referirse, póstumamente, a su compañero generacional en la crónica "Javier Heraud: El Burgués Guerrillero", 2010). En efecto, el autor de *Contranatura* termina aludiendo a que Rose habría vuelto al país, luego de "cien días y no más" de haber viajado por Europa:

> Regresó muy golpeado. De eso nos dimos cuenta al toque, cuando lo recibimos en Lima. […] Gonzalo manifestó su deseo de tomarse un trago […]. Hasta que salió completamente borracho del aeropuerto, directo a su cama, a dormir la mona. No lo sabíamos aún, pero lo que acabábamos de presenciar era el desencadenamiento del alcoholismo de Gonzalo, que terminaría por matarlo años más tarde. Y es que el choque con Europa […] *le había cortado el aliento épico manifiesto en* Las comarcas*, para luego devolverlo a su tímido provincialismo tacneño original* […]. Para entonces yo me estaba yendo de Lima, con mi primera mujer, la francesa Nadine, que estaba harta ya de Lima, *y con justa razón, quería regresarse a su Francia natal, llevándome como un trofeo exótico ganado en tierras de los incas*…Pero antes nos casamos en la Municipalidad de Miraflores: nuestros padrinos fueron el poeta Gonzalo Rose y el crítico [Sic] Julio Ortega. *Me fui pues a París el 68, no regresé sino el 83*, y no volví a ver a Gonzalo durante todos esos años (2010, pp. 65-66. Énfasis míos).

La verdad es que, luego de esta semblanza, solo queda aplaudir... a Hinostroza, claro, y en absoluto a Rose. Con todo, no suena verosímil que si luego de *Las Comarcas* apareció *Informe al rey y otros libros secretos* (para muchos, su mejor obra); además, se publicó consagratoriamente su obra completa por el INC, y ganó diversos premios y reconocimientos como autor de canciones populares, aquel viaje a Europa lo hubiese vapuleado y "sacudido las costillas culturales" (2010, p. 65). Y menos todavía que, como afirma Hinostroza, tal viaje le hubiese propiciado la idea que "había que regresar a nuestras raíces incas y criollas en lugar de andar imitándolos" (p. 66). Parafraseando el verso final de un conocido poema de *Cantos desde lejos*, la pregunta de Juan Gonzalo, en este caso a su amigo y discípulo según propia confesión, sería: No es ese nuestro poeta, ¿verdad mamá?[81]

Por su parte, Abelardo Sánchez León (1976, p.18) ha puesto énfasis en "la inteligencia de su sarcasmo, en lo variado de su percepción para en breves frases, breves textos también, plantear una paradoja, sentencia u observación"; y nos remite a una minimalista plaquette titulada *Biografías breves de la vida breve* (Rose, 1975) que, hasta donde sabemos, no ha sido integrada en la obra completa de Juan Gonzalo Rose.

Se entiende mejor, entonces, que recuperar el aspecto transformador y radical de este autor y su producción artística es una necesaria operación que apoye no solo a revalorar su ineludible presencia en nuestra tradición de poesía, sino, junto con ello, a reinscribir la línea ideológico-literaria que se halla en los cimientos de su obra, desde sus *beginnings* hasta el final de sus días.

Al respecto de esto último, diversos autores no lo han soslayado, aunque lo mencionen en el marco de aproximaciones críticas o personales disímiles a las que se

[81] "Por entonces –años 61-62– andábamos de arriba abajo los poetas Gonzalo Rose, César Calvo y yo, porque él se había convertido un poco en nuestro mentor y ya casi parecíamos sus guardaespaldas. De él aprendimos mucho sobre poesía, pero sobre todo una actitud de poeta ante la vida, abierta a toda desmesura, apasionada de aventura, alerta al detalle extraordinario, a la frase brillante" (Hinostroza, 2012, p. 57).

desenvuelven en esta investigación. Así, por ejemplo, en uno de los comentarios más esmerados –con sus hallazgos y extravíos– acerca del celebrado libro *Las comarcas*, se lee lo siguiente de Mario Vargas Llosa (2002): "Su distanciamiento del Partido Comunista, por lo que parecen haber sido discrepancias con lo que se llamó, delicadamente, el culto a la personalidad, no lo alejó, sin embargo, de las posiciones más radicales de la izquierda peruana, que defendió buena parte de su vida en artículos, entrevistas y manifiestos".[82]

En el ya citado ensayo de Chueca también se integra y evalúa con acierto lo anterior, en el marco de la obra de Rose; y, asimismo, Wáshington Delgado (1983) –con esa suerte de desencanto de las grandes banderas y esperanzas revolucionarias que solía acompañarlo, luego de los inicios de la Generación del 50 y las décadas subsiguientes– subraya un élan constructivo en Rose y su poética.

Y aunque concluya resaltando la tristeza y nostalgia de Juan Gonzalo Rose, cabe citar el prólogo de Esther Espinoza (2007) al respecto de su talante izquierdista. Destaquemos que dicha autora incide en un aspecto relevante de esta poética, como es su dialéctica entre la tradición culta-letrada y la tradición popular-oral, y que al hacerlo

[82] Vale resaltar lo dicho por Vargas Llosa, ya que nos conecta con la hipótesis de la presente investigación, y además ofrece un exacto perfil político de Rose. Un año antes de su deceso, este responde una extensa entrevista a Julio Heredia (1984) que nos evoca la cita anterior, y donde se aprecia un acierto desde la coyuntura de aquellos años, al inicio del segundo gobierno belaundista, acerca de la lucha armada emprendida por el PCP-Sendero Luminoso y la respuesta del Estado y sus aparatos de represión: "-[E]ste gobierno tiene, pues, dos caras como una moneda. Su política económica es expresión de la existencia de una nueva oligarquía; pero su política en el campo democrático es positiva. A este gobierno no se le puede acusar de ningún exceso, hasta el momento se muestra respetuoso de las libertades fundamentales del ser humano. Aunque temo que si el movimiento llamado terrorista o guerrillero gana peso, tal vez el gobierno pise la cascara de plátano y se lance a una dictadura civil que en mi concepto sería catastrófica. / -¿No te entusiasma, acaso, la idea de que esto que se atribuye a Sendero Luminoso puede desencadenar una verdadera guerra de liberación nacional? Sé que ocasionalmente conociste hace muchos años a Abimael Guzmán… / -Estoy convencido de que no existen las condiciones subjetivas para eso. / *-Porque tú sigues considerando que la única salida es la revolucionaria, ¿no?, lo que implica violencia… / -Es la revolucionaria, la única salida para la situación peruana es la revolución*" (116, énfasis mío). Como sabemos, no solo dicho régimen belaundista se convirtió en el de mayores abusos y víctimas de la llamada "guerra sucia" (Informe de la CVR-la "militarización del conflicto"), sino que diez años después, en 1992, el régimen fujimorista inició una dictadura cívico-militar con las consecuencias antipopulares ya conocidas. El Estado peruano, entonces, no solo pisó la cascara de plátano, sino que, como intuía Juan Gonzalo, se comprometió (una vez más) en políticas dictatoriales y de tierra arrasada a lo largo de la década del 90.

establece una afortunada analogía entre Mariano Melgar y Rose:[83] "El puente que hacen Melgar y Juan Gonzalo desde la tradición culta a la popular, por medio de la música, nos explica el sentido último de su obra: nutrirse de una tradición y a la vez enriquecerla, una tradición que los engarza para siempre en la anónima memoria de los compositores populares en el corazón del pueblo sencillo" (2007, p. 10).

Inclusive en un testimonio en clave anecdótica-costumbrista (donde se evoca su militancia aprista),[84] como el de Pedro Escribano (2009), se recoge también aquel flanco

[83] Si consideramos aquel otro símil entre Melgar y Javier Heraud, a partir de lo que entrevió el historiador Antonio Zapata (2013), en un artículo cargado de patetismo, podríamos ampliar lo de Espinoza y establecer una serie entre estos tres poetas peruanos, con base en la filiación política e ideológica predominante en Melgar, Heraud y Rose, así como también en sus recorridos afines en la compleja dialéctica entre diversos sistemas literarios como los arriba mencionados. Recordemos que Juan Gonzalo ganó un premio universitario (González Vigil, 1976) con una breve pieza teatral donde recrea la humanidad de Javier Heraud (Campos, 2016). Al respecto de una poética afín entre estos creadores, súmense también los apuntes de Jorge Cornejo Polar (1998) en su recomendable artículo sobre "El símbolo en la poesía de Javier Heraud", que culmina haciendo hincapié "en la calidad humana de sus temas, en la emocionada manera de acercarse a sus semejantes, en la hondura de su vivencia familiar y amical, en la fácil habilidad para hacer poesía con sencillos elementos de la vida cotidiana, en el dominio de numerosas técnicas de creación poética" (1998, p. 337). Por último, en este paralelo consideremos el inicio de la elogiosa nota que dedicó Sebastián Salazar Bondy a la aparición, en el sello *La rama florida*, de dos breves libros de Javier Heraud y Juan Gonzalo Rose (que son, además, del mismo año 1960), y hermanados por su condición de canto como resalta el crítico: "Los breves libros de dos poetas, ambos editados en la prensa de Javier Sologuren, han sido las novedades literarias de esta semana. El primero pertenece a Gonzalo Rose, cuya obra anterior ya nos había dado la primicia de su talento, aun cuando esta vez *su verbo concentrado y sustancial testimonia la cabal madurez de su expresión.* El otro es la primera publicación de Javier Heraud, en quien hay que reconocer la presencia de una palabra excepcionalmente bella y honda. *Simple canción* es un poemario de amor [donde] canciones y églogas reciben la carga emotiva mejor cuanto más libres son de cualquier servidumbre a la sonoridad exterior. Heraud, en cambio, canta a la vida que desciende por el cuerpo adolescente, por la sangre adolescente, como un torrente […]" (Salazar Bondy, 1960, p. 9). Llama la atención que, reconociendo la madurez expresiva de Rose con *Simple canción*, cuatro años después con *Las comarcas* Salazar Bondy sugiriese que aquel cayó en un hiato de inmadurez (Salazar Bondy, 1964).

[84] Acerca de la militancia aprista de Juan Gonzalo Rose, transcribo el siguiente relato de César Lévano, amigo cercano del poeta, de 1998: "En 1945 ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El Perú vivía una primavera democrática. Al conjuro de la victoria mundial contra el fascismo, el pueblo impuso un gobierno constitucional. El APRA surgió de la clandestinidad con enorme fuerza de atracción: casi no hubo joven del pueblo que escapara a su fascinación. Uno de ellos fue Rose que, a los 16 años, en San Marcos, ya era dirigente de la Federación de Estudiantes del Perú. Nunca militó en el APRA" (Lévano, 1998). Lo anterior es una versión casi idéntica a la que Lévano publicó en 1980 como prólogo a la antología *Camino Real*, con la única y saltante diferencia de la frase final que aparece añadida en este diálogo con el poeta César Calvo. En dicho prólogo, por el contrario, el propio Lévano recupera el testimonio público que dio Rose, en sendas conferencias en la Biblioteca Nacional, en 1976, acerca de su alejamiento del APRA luego de un incidente político contra oradores puertorriqueños que demandaban la independencia de Puerto Rico: "'Son agentes comunistas' se nos había dicho. Me alejé del partido, desconcertado y dolorido, *con mis dieciocho meses de fanática militancia*" (Lévano, 1980, p. 13, énfasis mío). Este testimonio también se reproduce en el homenaje de la revista *Cantuta*, 1984, p. 12). Pareciera que la no militancia aprista de Juan Gonzalo Rose fuese una reinvención de la historia real; sin embargo, como en otros pasajes en la vida de este autor, él mismo siembra la contradicción y duda con su respuesta a César Hildebrandt en 1980: "-Y antes había sido aprista…-Bueno, eso no. Lo que pasa es que fui elegido miembro de la Federación de Estudiantes del Perú con votos apristas. Pero no milité en el APRA…" (VV.AA. 1984, p. 43). Por su parte,

revolucionario de Juan Gonzalo Rose, asociado mediante la metáfora al título de su primer opus: "Quienes lo conocieron y alternaron con él, lo recuerdan como un hombre tímido. *Y sin embargo, era un hombre armado, un combatiente con sus versos en ristre.* Su poesía deja ese testimonio, el de acercarse a la dimensión humana del amor, la soledad, pero también a la épica de enfrentarse con el poder" (2009, p. 147. Énfasis mío).

Algo semejante ocurre en el extenso artículo de Marco Martos cuando, aun luego de incidir en aspectos ya señalados como la ternura y que el optimismo en su poesía haya sido "de los primeros tiempos", establece el paralelo entre Rose y Felipe Pinglo. El propio Martos (1984) subraya, de forma vindicativa, el aspecto revolucionario de la poética de Juan Gonzalo Rose, estableciendo un fino paralelismo con el camino y arte de Vallejo:

> César Vallejo y Gonzalo Rose se han sumado ya a esa pléyade de peruanos –Garcilaso, Mariátegui, Arguedas, Palma– que representan la quintaesencia de humanidad que podemos exhibir ante el mundo. *Sus nombres y sobre todo su palabra esperanzadora, serán recordados* cuando sean olvidados los nombres, las señas y las obras de las autoridades gubernamentales pequeñas y grandes del Perú oficial que actuaron con tanta mezquindad cuando ellos vivían. (p. 2, énfasis mío).

Esta misma asociación la planteó tempranamente Sebastián Salazar Bondy (1957), a propósito de la publicación de *Cantos desde lejos*, al ubicar este libro en la línea de la denominada "poesía social" ("de tantísimo auge en todo nuestro continente durante estos tiempos" (p. 8) resaltando –a diferencia de otros ejemplos de poesía semejante en otras partes del mundo– que "los que oyen el verso del autor de *Poemas Humanos*, como es el caso de Juan Gonzalo Rose, están más cerca del drama vital, de la angustia genérica de la época, que de la consigna partidaria y el prurito programático.

Edgardo de Noriega (2014) suma otro testimonio al respecto de la militancia política de Rose: "En cuanto a política activa, muchas veces negó su militancia aprista. Sí aceptó haber sido comunista, explicando que fue elegido miembro de la Federación de Estudiantes del Perú con votos del denominado Partido del Pueblo".

Esto se debe, sin duda, a la índole profundamente humana de nuestro gran creador, a su radical espiritualidad en conflicto con los hechos de una actualidad cruenta y cruel" (p. 8). Unos años después, sin embargo, Salazar Bondy (1964) inicia así su negativa crítica a *Las comarcas* y rescatando los precedentes libros de Rose: "En *Las comarcas* de Gonzalo Rose (edición del autor, Lima, 1964) hay varias sorpresas y una decepción. El libro interrumpe bruscamente el desarrollo de la poesía del autor de *La luz armada, Cantos desde lejos* y *Simple canción*, libros en los que prevalecían un intimismo sentimental y una ardiente, pero no avasallante, alusión social" (p. 6).

Todo lo anterior nos ayuda a perfilar que si algo caracteriza la obra de Juan Gonzalo Rose es su adhesión a lo democrático-popular, su dialéctica entre aquellos planos de lo culto y lo popular, y su humor que –como desarrollé en mi tesis de bachillerato (Ángeles 1989)– es otra de las maneras en que se manifiesta una voluntad crítica a la vez que solidaria, transformadora y predominantemente con la luz de la esperanza.[85] Son estos rasgos, también, propios del concepto y praxis del socialismo que se manejan en esta investigación.

3.3. Un horizonte crítico-académico para Juan Gonzalo.

He dejado para el final de este capítulo mi comentario acerca de los trabajos más orgánicos que hay sobre Juan Gonzalo Rose y su obra en relación con los asuntos y objetivos de nuestra investigación. Hagamos la necesaria revisión de cada uno.

[85] Cuando me refiero al humor no aludo ni a la comicidad ni al chiste. Me refiero a la condición filosófica del humorista cabal, aquel que como afirmó el dramaturgo Luigi Pirandello aúna el sentimiento de los contrarios, y que desde una situación miserable y derrotada extrae fe y fuerza creativa que dialécticamente superan ese dolor, asumiéndolo en toda su plenitud y consecuencia. No otra cosa sucede, por ejemplo, en el cine de Chaplin, y en el Quijote, de Cervantes (Ángeles, 1989 y 2001).

En primera instancia, recapitulemos lo principal de las dos tesis inéditas, para luego aproximarnos a los dos artículos panorámicos publicados por dos reconocidos críticos de la Generación del 50.[86]

La tesis de Josefina Barrón, *Juan Gonzalo Rose: el canto y la denuncia* (1997), parte de la constatación de los escasos trabajos sobre dicho autor y su producción creativa. Basándose sobre todo en la metodología del círculo filológico de Leo Spitzer, ofrece un esquema general en seis capítulos que transitan entre el plano biográfico-sicológico de Rose, su marco histórico-social-generacional, y el análisis detallado sobre su poesía y otras manifestaciones de su creatividad, como la canción popular. Si evocamos la pionera tesis de Nicolás Yerovi acerca del poeta Luis Hernández Camarero, en plenos años 70, esta tesis de Barrón pudo ser algo como un trabajo académico de rescate y aporte estratégicos sobre Rose y su obra en conjunto. Veamos cómo resultó en líneas generales.

Tal vez a causa de la fecha de composición de esta tesis, el trabajo más orgánico, influyente y serio sobre la Generación del 50 fue el ensayo *Un mundo dividido* de Miguel

[86] Además de las dos que menciono en este capítulo, solo tengo noticia de la tesis de licenciatura "Amor y muerte en la imagen del poeta en *Simple Canción* de Juan Gonzalo Rose", de Joseph Adderly Durán Depaz (2022), donde se sustenta como hipótesis que la imagen del poeta es un tópico capital en este libro. Mediante el enfoque metodológico de la Retórica General Textual, el autor define que la configuración del poeta en estos poemas de Rose se perfila a través de los temas del amor y la muerte. Al abordar un libro que no guarda relación directa con nuestro corpus, y plantearse desde un enfoque disciplinario que tampoco guarda relación directa con nuestros objetivos de investigación, solo dejo constancia de este trabajo académico. Por otro lado, Kennek Cabello Candela viene trabajando su tesis de bachillerato en Ciencias de la Comunicación (PUCP) titulada "La presencia de las herramientas narrativas del 'nuevo periodismo' en la columna cultural 'Apuntes a lápiz' del poeta Juan Gonzalo Rose". Se trata de un abordaje crítico acerca de la labor cronista de Rose en la revista *Caretas* durante el período 1980-1982. A propósito de este oficio y su apreciación del periodismo local, así como de la usual imagen de ser una persona "poco dada a la disciplina e inclinada al libre albedrío", Maynor Freyre (2000) aporta significativos matices mediante una entrevista con Rose: "Ahora estoy ya con Gonzalo. Es menos alto de lo que pensaba y tal vez un poco mayor de lo que suponía. Se me presenta demasiado serio […]. Habiéndolo encontrado en la redacción de una joven revista, el Semanario Gestos, el tema de periodismo no se puede eludir. '-Para mí el periodismo es una fuente de trabajo. En algunas oportunidades escribo gratis, cuando me encuentro identificado con órganos progresistas. En el Perú es difícil que en la inmensa mayoría de los casos el periodismo pueda ser veraz. Es que está en manos de quienes detentan los grandes poderes económicos que dominan la prensa'" (2000, pp. 61-62).

Gutiérrez (1988), que se constituyó en uno de los principales referentes de Barrón a lo largo de sus páginas y capítulos.

El primer capítulo, salvo unos pocos errores sobre su trayectoria política y en un dato biográfico, es un buen resumen de la vida de Juan Gonzalo Rose; además que, en el camino, va vinculando su trayectoria y obra con la de otros autores, políticos e intelectuales representativos del campo de poder y cultural de los años 50. Para lo cual utiliza algunos testimonios familiares, amicales y periodísticos.

El siguiente capítulo sintetiza ciertas claves centrales del periodo histórico (tanto local como internacional) y la promoción donde se sitúa Juan Gonzalo, valiéndose de algunos trabajos críticos de compañeros generacionales de Rose (Miguel Gutiérrez, Wáshington Delgado y Antonio Bravo). De ahí que lo subdivida en dos partes tituladas "Entorno histórico-político" y "Entorno intelectual". Coincidente con lo dicho en nuestro marco histórico, Barrón cita a José Ignacio López Soria cuando afirma que "La Generación del 50 es la 'versión peruana de la gran generación de la segunda postguerra que emerge en América latina, Norteamérica y Europa, dentro de un contexto caracterizado por la hegemonía norteamericana y la instauración del mundo socialista" (36). A lo cual, esta autora suma ciertas características ideológicas y estéticas de dicha generación, en sus contradicciones y facciones enfrentadas. Al mismo tiempo, identifica algunos de sus grupos y autores representantivos en literatura y ciencias sociales, mientras retrata el ambiente represivo del ochenio, rescatando también los espacios de libertad intelectual como la bohemia en bares y cafés, el rol de algunas revistas emblemáticas, por ejemplo, así como los recitales masivos propios de aquellos años.

El capítulo tercero se aboca a la trajinada polémica "poesía pura" y "poesía social", de la cual ya nos ocupamos como algo central en esta generación. Barrón remarca a lo largo de su trabajo la relatividad de ambos conceptos, más bien subrayando su

alternancia en autores y obras del periodo (toma como ejemplos a Eielson, Romualdo, Sologuren, Belli y al propio Juan Gonzalo Rose); algo que, como bien dice, será más claro desde el 50 en adelante en nuestra tradición literaria. Ubica lo anterior en relación a los cambios sociales que fueron ocurriendo en el país, principalmente referidos al crecimiento urbano, las migraciones del campo a la ciudad, y los diferentes sujetos y voces que todo ello conllevó en la producción artística y literaria, así como en sus múltiples lenguajes.

El acápite sobre poesía social contiene varios apuntes desarrollados en nuestro capitulo II, e incluye un seguimiento de las diversas estancias poéticas de Rose. Resume algunas situaciones y un marco de influencias políticas y literarias que contribuyen a explicar lo que esta autora prefiere denominar la "actitud o vertiente social de la poesía peruana de los [años] 50" (p. 75).

Es a partir de este momento en que, lamentablemente, el trabajo de Josefina Barrón muestra sus problemas más serios. Así, por ejemplo, leemos el siguiente comentario irónico acerca de la supuesta "indestructibilidad" de la poesía social al ser parte de la "cultura proletaria" en la historia: "[E]n los 50 era muy fácil pregonar la revolución. Le daba cierto atractivo al poeta, pero ¿dónde? En las manifestaciones estudiantiles, *en las luchas verbales* –como antes se ha mencionado– pero *no en las luchas reales*" (p. 77. Énfasis mío). Mas, apenas seis páginas después, Barrón da una valoración positiva de la poesía social y sus autores en aquellos años: "*Casi no había mitin en el que no intervinieran los poetas, quienes además eran apresados y deportados. Los recitales terminaban en grandes manifestaciones,* y en hombros salían Romualdo, Rose, Valcárcel, mientras que los poetas 'puros' tenían que salir por la puerta trasera para no ser agredidos (Barrón, 1997, p. 83. Énfasis míos).

El capítulo cuarto, por otro lado, aporta una visión integradora en la poesía de Rose, al recuperar su "lirismo", ya sea en su vertiente social como en otras diversas estaciones de su obra. Barrón define este rasgo como en tanto cuidado de la palabra, las imágenes, la composición del poema, en síntesis; aquella escritura que halla "en el acento musical el compás del más quieto equilibrio y plástica configuración" (p. 96). De este modo, coincide con quienes vieron en Rose un caso en que se fundieron tanto el cuidado formal atribuido a la "poesía pura", como la sensibilidad y compromiso colectivos atribuidos a la "poesía social". De ahí se explica el título de su tesis, además, en tanto "canto" corresponde a dicho cuidado con el lenguaje que se impregna en el oído popular, y "denuncia" es el compromiso crítico del poder y la sensibilidad social que surcó e identifica la poesía de Juan Gonzalo Rose. A ello dedica el brevísimo acápite 4.2. titulado "Sus canciones" para resumir la trayectoria de Juan Gonzalo, desde inicios de los años 70, como "creador de canciones populares" (p. 102). Amplía lo anterior en los últimos dos capítulos: el quinto sobre todo dedicado a *Las comarcas*, y el sexto dedicado a *Informe al Rey*; aunque no sin algunos problemas y enredos conceptuales, de seguro productos de una apresurada redacción.

Así, por ejemplo, en este mismo capítulo, leemos lo siguiente sobre Juan Gonzalo: "A su regreso al Perú, luego del destierro en México y ya desengañado del comunismo desde que se alejó del culto a Stalin, su emoción social y su lirismo, así como su honda calidad humana se acrecentarán no solo en su poesía sino también en sus valses y canciones" (1997, p. 103). Sin embargo, páginas después, en el capítulo V, leemos algo que contradice la anterior valoración crítica: "Hallará nuestro poeta, en la actitud existencial, el refugio y la seudofilosofía para sosegar su conciencia infeliz, si es que no emprende una posición contrarrevolucionaria donde dará rienda suelta a su condición de renegado" (1997, p. 119).

Luego de este inexplicable párrafo, en una tesis más bien de adhesión a Rose y su obra creadora, Barrón parafrasea a Wáshington Delgado para articular ternura con solidaridad y adhesión a las luchas populares como características estimables en Juan Gonzalo Rose; y, de igual modo, en sus algo confusas conclusiones, Josefina Barrón subraya la condición socialista de Rose en contra de la "montaña oligárquica e imperialista [del poder en el Perú]" (1997, p. 137).

Parece, entonces, que la autora estuviese citando, de manera indirecta, disímiles autores y posiciones críticas, en un desarrollo que adolece de coherencia lógica en varios pasajes; todo lo cual impide que esta investigación haya tenido un mejor desenlace y frutos que aporten a la necesaria exégesis en torno a este poeta.

En resumen, aun con el mencionado aparato teórico-metodológico, y sus respectivos aportes en cuanto a las etapas y modalidades de la producción creativa de Juan Gonzalo Rose, así como al situarlo en el vértice de los campos político, literario y generacional de su época, la primigenia tesis de Josefina Barrón tiene varias contradicciones en su trasfondo ideológico y valoración general de la poesía social-revolucionaria en relación a su objeto de estudio. Y esto ocurre, tal vez, porque esta autora mezcló citas del pensamiento radical de Gutiérrez, en el periodo de su referido ensayo, con su propio pensamiento más bien canónico o políticamente conservador en algunos aspectos; o quizás porque redactó sus apuntes críticos combinando libre y apresuradamente diversas fuentes y lecturas, sin citarlas de manera directa, aunque correspondan a posiciones encontradas entre sí.

Brayan Jurado Urbina ha sustentado su tesis de licenciatura titulada "La poética de la ausencia. Análisis de *Canto* [sic] *desde lejos* y *Simple canción,* de Juan Gonzalo

Rose" (2022).[87] Del balance realizado para el primer capítulo resalto y coincido con lo siguiente:

> Así, los tránsitos y la asimilación de variantes formales y estilísticas en su obra, lo presentan como uno de los poetas más originales y representativos de la generación del 50 [...]. Pese a todas estas consideraciones, Juan Gonzalo Rose no obtuvo la suficiente atención de la crítica especializada. Como hemos podido revisar a lo largo del primer capítulo, no existe un solo libro que aborde sistemáticamente su obra (2022, p. 50).

Sostiene, como hipótesis central, que la ausencia es el eje de la poética de Juan Gonzalo Rose –considerando los dos libros referidos–, y que esta ausencia se presenta simbólicamente en las ideas de nostalgia, muerte, esperanza, exilio y soledad entre diversos tópicos y temas vinculados al compromiso social y la dimensión afectiva del hombre (p. 160).

La investigación está dividida en tres capítulos. En el primero, examina las etapas de la obra poética de Rose y, a grandes rasgos, la poesía de la generación del 50 a la que perteneció; además de vincular estos aportes con el concepto "campo retórico". Jurado Urbina encuentra que Rose presenta una poética de la ausencia en los trabajos analizados.

En los capítulos II y III se analiza la estructura y el lenguaje predominante en *Cantos desde lejos y Simple canción,* así como la manera en que el poeta aborda ontológicamente el tiempo, la ausencia y el sentido de la vida en ambos volúmenes; para lo cual hace un análisis a profundidad de "Asesinado en el destierro", del primer libro citado, así como de "Geografía implacable" y "Letanía del solitario" publicados en el segundo. Jurado Urbina concluye que Rose unifica, en su obra, las características que

[87] Llama la atención el error trasversal, en su tesis (e inclusive en el acta del jurado), respecto del título en singular del segundo libro publicado por Juan Gonzalo Rose: "Canto [sic] desde lejos", cuando es conocido que es en plural: *Cantos desde lejos.*

identifican a las denominadas “poesía social” y “poesía pura”; porque si bien interpela con tono de reclamo al lector sobre hechos que señalan las injusticias sociales, también expresa una dimensión intimista.

A partir de un análisis retórico minucioso, empleando los campos figurativos y las técnicas argumentativas desde los postulados de Stefano Arduini, y la propuesta de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, se aproxima al texto poético como un discurso argumentativo. Asimismo, se vale de la tipificación que Giovanni Bottiroli realiza sobre los personajes retóricos, para identificar la enunciación de los diferentes tipos de interlocutores que actúan en su corpus de investigación.

Con dicho instrumental metodológico, realiza el respectivo análisis textual de los poemas arriba citados y que el tesista, además, pone en intertextualidad con los poemas “Lima, ciudad de Lima”, de *Informe al rey y otros libros secretos,* y “Precanto”, de *Hallazgos y extravíos.* Es importante considerar que, aunque el citado corpus corresponde a los poemas de los dos libros que dan título a esta investigación, el trabajo incluye una muestra más amplia de poemas en la escritura de Rose. El objetivo de dicha ampliación es para que el tópico o poética de la ausencia se compruebe como transversal en las diversas estaciones literarias del poeta. Con todo lo cual se reconoce, también, “el funcionamiento de los campos figurativos, las técnicas argumentativas y, sobre todo, la exposición de una visión de mundo viabilizado en los poemas” (p. 159).

Lo anterior queda enmarcado en un reconocimiento y una decisión del tesista, al observar la falta de una obra crítica que ofrezca una visión abarcadora de la obra poética de Juan Gonzalo Rose. Por lo que su lectura e investigación se plantean desde la voluntad de postular “al tópico de la ausencia como un elemento definitorio [y transversal] de su trabajo poético general” (p. 6), algo que además es parte de la tercera conclusión de su tesis donde afirma que “hasta la fecha no se ha concebido un estudio sistemático que

abarque la totalidad de su poesía, identificando tópicos transversales que unifiquen su obra" (p. 157).

Al respecto, consignemos como dato académico que Brayan Jurado considera mi ensayo "Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución" (Ángeles 2007) como uno de los dos antecedentes inmediatos para su tesis, así como reconoce que aquellos asuntos en el citado título constituyen tres "ejes transversales que son definitorios para su poética. Una lectura que tomaremos en cuenta para nuestra propuesta" (p. 43).

Coincidente con nuestra investigación, es además importante notar que en esta tesis, refiriéndose a *Cantos desde lejos* y al remarcarse algunos tópicos centrales en Rose como el exilio, la muerte y el desarraigo, se constate que en conjunto propician un tono o "postura confrontativa que determina el estilo social del poemario" (p. 70); algo que fue modulado en el siguiente volumen *Simple canción* y en otras estaciones poéticas en Rose.

Vinculado con lo anterior, cabe destacar que en su análisis de un poema representativo como "Asesinado en el destierro", y como también se ha señalado en nuestro análisis de poemas, si "el destierro, como medida restrictiva, condena al hombre a una muerte intolerable, ya que la privación de su patria genera un estado de desasosiego social" (p. 73), ello no cancela necesariamente la esperanza ni la voluntad transformadora -otra característica reconocible en los libros de tono social de Juan Gonzalo-. Más bien, sostenido el poeta en la colectividad, "el destierro y la muerte se equiparan como medidas censurables que se deben afrontar desde una voz colectiva. La muerte no constituye el fin de un proceso, sino la motivación necesaria para la reconciliación social y la esperanza de un cambio" (p. 73).

Algo semejante se aborda en el tercer capítulo, respecto de un poema como "La oración sencilla", de la primera parte más social-comprometida del libro *Cantos*…. Vale

rescatar lo que dice Jurado Urbina respecto del tono pararreligioso del poema, convocado desde su propio título, en el sentido que en varios pasajes de la obra de Rose se alude al asunto religioso (lo que dicho sea, no tan de paso, lo afilia también a la poesía vallejiana), y ofrece otro ejemplo con el poema "Letanía del solitario". Sin perder el eje de su trabajo, que es el análisis retórico de esta poesía, acota lo siguiente respecto de lo dicho y con lo cual estamos de acuerdo: "Al respecto, podemos postular la necesidad de atender en la poesía de Juan Gonzalo Rose el motivo religioso, el cual no necesariamente determina la exposición de una creencia, sino aquel aspecto del cual se vale el autor para estructurar formalmente el contenido de su obra, tal y como veremos en el análisis del presente poema" (pp. 129-130).

Otra cuestión a destacar en esta tesis es qué ocurre en interacción con dicha poética de la ausencia postulada como trasversal en la obra roseana, ya que el autor es consciente de la carga negativa que comporta dicho concepto y sentimiento en términos sociales. Sin embargo, con perspectiva dialéctica, afirma que "contra todo lo negativo que pueda recaer en el significado de la ausencia, esta se convierte en un elemento que propicia la creación poética, conserva vigente los anhelos del hombre y le permite iniciar una búsqueda incesante por reestablecer el mundo concebido positivamente" (p. 156). Y este reconocimiento, además de aparecer sustentado en el análisis de la poesía de Juan Gonzalo Rose, lo aplica inclusive en aquella poesía de mayor carga denunciatoria o de "matiz más reclamista", como la califica, encontrando, a pesar del desarraigo, la soledad, o la propia agonía y muerte, "cierta emotividad que logra completar los ideales más nobles del ser humano: la familia, la amistad y el amor" (p. 156).

Las palabras con que culmina dicha apreciación tienen, además de corrección en el análisis, poesía en su expresión: "[L]o íntimo y lo social coinciden en la obra de Rose y se complementan para 'cantar' no solo *Canto desde lejos* [sic] y *Simple canción*, sino

la ‘poética de la ausencia’, la cual le permite al hombre vivir esperanzado, soñando, reescribiendo la vida y el mundo” (p. 156).

Estas ideas y aproximaciones, con que avanza y cierra su meritorio trabajo Brayan Jurado Urbina, están adelantadas desde la breve introducción. He querido remarcarlas, así como algunos pasajes y ejemplos porque, aunque su metodología y desarrollo no se corresponde directamente con mi investigación, su tesis aborda unos de los libros de mi corpus y ofrece, además, algunos postulados coincidentes que atiendo y celebro.[88]

A continuación, veamos los dos artículos con mayor rigor y panorama publicados sobre el tema que nos ocupa.

El citado prólogo de Alberto Escobar en la edición de la obra completa de Rose de 1974, “Juan Gonzalo o la poética de la anti-poesía”, fue el primer espaldarazo académico a la trayectoria creadora de este autor y en una publicación, a cargo de un organismo público como el INC, que permitió un mayor alcance de lectoría. Cabe considerar que, en aquella época, este poeta, académico y catedrático sanmarquino (formado en fenomenología e introductor de la sociolingüística entre nosotros), era uno de los más reconocidos críticos literarios en el país, lo cual refuerza lo anterior.

En tono amical, cala con detalle en el camino poético y vital de Juan Gonzalo Rose, y permite la inmersión en los libros que publicó hasta la fecha de aquel volumen. Entre otros aportes, resalta en Rose algunas características centrales, al ubicarlo en los

[88] Sobre aquello que motiva, guía y estructura tanto la investigación que comentamos como, de otro modo, también la nuestra, sirve para el diálogo y debate el siguiente pasaje de una reciente entrevista a Susana Reisz (2022), quien fue una de las docentes con mayor formación clásica y vocación académica que tuve en el pregrado de Lingüística y Literatura en la Universidad Católica: “-La Universidad de San Marcos ha publicado un estudio sobre las tendencias de las tesis de literatura en dicha universidad. Entre los resultados se tiene que los marcos teóricos más utilizados son la retórica, la semiótica, el concepto de oralidad, la narratología, el psicoanálisis, la pragmática y la rítmica. Como asesora de tesis en la PUCP, ¿ha observado alguna tendencia similar o distinta? -Sí, veo una cierta diferencia. No tan marcada, pero existe. Es difícil hablar de una tendencia dominante en la Católica, pero hay grupos. Un grupo, quizás el más pequeño, es el que desarrolla estudios como los que hacen en San Marcos. Pero hay un grupo de jóvenes y no tan jóvenes, que siguen una línea diferente. No tan apegada a modelos formales, sino más bien a cuestiones ideológicas […]. Entonces ahí están representadas, yo diría todas las tendencias, las más tradicionales y las más interesadas por los aspectos políticos, de género, de clase; es decir, todos estos aspectos que han ido ampliando el panorama en el estudio de las Humanidades” (pp. 78-79).

inicios de los años 50 tanto en el campo de poder como en el intelectual; afirmando que desde joven fue bien recibido en el ámbito literario de la época, así como al destacar su activismo contra la dictadura odriista y su adhesión al socialismo. Al mismo tiempo, subraya los vínculos entre su primera poesía, la naturaleza y los elementos de la realidad social, en una progresión que a lo largo de su obra irá fusionando diversas líneas expresivas. Al respecto, da algunas características esenciales en la estética de nuestro autor (en sintonía, además, con otros compañeros generacionales) marcando la influencia, sobre todo, del último Vallejo, en Europa, así como de los poetas de la República española:

> Hay otro indicio que contribuye a trazar el perfil de la naciente estética de Rose: el acento esperanzado, la intuida equivalencia entre la acción, la poesía y el canto […]. En efecto, comparte con otros escritores del cincuenta la fascinación por el ritmo, ciertas pautas estróficas, el aprovechamiento del verso libre y también moldes tradicionales hispánicos, redescubiertos en el contrapunto de norma escrita y oral que servía de carril a la savia popular de la proclama por la libertad y los maltratados principios de la dignidad humana (Escobar, 1974, p. 9).

Al mismo tiempo, en muestra del rigor con que emprende la tarea crítica, parte del primer poema que publica Rose, en 1951, en el N° 4 de la revista *Letras peruanas*: "La oración sencilla", del que extrae algunas claves de lo que será la poética de aquel autor.

Aun así, y para lo que nos concierne en esta investigación, resaltemos que en este prólogo se despacha en tan solo dos páginas los dos primeros volúmenes de Rose, considerando que *La luz armada* expresa las "antinomias" de este y su generación, y que

Cantos desde lejos fusiona las líneas arriba referidas. Su autor se detiene, en cambio, en *Las comarcas* e *Informe al rey*,[89] concluyendo en que el segundo es su "obra de madurez".

Por otro lado, al aportar características centrales de cada libro que integra el volumen recopilatorio de 1974 ofrece el primer horizonte crítico sobre el conjunto de la obra roseana. De esta manera, luego de plantear un panorama acerca de los dos lados o líneas poéticas –"laderas", las denomina Escobar– de Rose y la Generación del 50 (a la que también pertenece el autor de *La partida inconclusa*), es decir, "volcarse al exterior" (lo que remite a la "poesía social") o encaminarse hacia "la morada interna" ("la poesía pura"), realiza un paneo general de los libros incluidos en dicha edición liminar, que son los que Juan Gonzalo publicó en vida.

Así, sin extraviar la voluntad de este autor para expresar las contradicciones políticas y sociales de la realidad histórica que le fue contemporánea, al mismo tiempo que su elaboración poética desde otra memoria y un particular universo de emociones, Escobar ingresa a cada volumen para revelarnos el sentido común que recorre las diferentes estancias del poeta, y elige algunos versos y pasajes representativos que permiten al lector ir degustando (e ingresar) a este rico universo literario. Un ejemplo de lo dicho es cuando, al concluir su análisis de *Informe al rey*, afirma que es el libro donde "finalmente ha conciliado la dicotomía inicial que hacía de sus libros conjuntos bimembres" y que "ahora consolida ambas laderas en la unidad del simbolismo de cada poesía" (p. 17).

Al mismo tiempo, se hace cargo de la tendencia coloquial-popular que predomina en el lenguaje de este poeta (una marca realista que daría otros frutos, además, en las

[89] Acerca de *Las comarcas*, Luis Fernando Chueca ha remarcado sus adjetivos de "dispar y controvertible" (Chueca, 2010: 71) que denotan un Escobar más bien confuso respecto de este libro; a lo que cabe agregar que tampoco aborda en ningún lado el homoerotismo operante en este lenguaje, algo que más bien Chueca sí resalta y analiza en su ensayo. Sobre este último aspecto, véanse también los testimonios de Rodolfo Hinostroza (1983), Gregorio Martínez (2003) y el propio Juan Gonzalo Rose (Baralia, 1981 y Heredia, 1984).

siguientes promociones), así como del ritmo sostenido en sus diferentes publicaciones, y acierta en destacarle una antinomia dramática que se ha abordado ampliamente en este capítulo, como es la situación histórico-social de Rose en una república como el Perú y una ciudad capital como Lima; es decir, poetizar "un país que le duele y alucina, que lo seduce con su atracción y lo erosiona con su rechazo" (p. 20).

Paulatinamente, registrando la madurez escritural de este autor de libro a libro, llega al recodo final de *Cuarentena*; e interpreta que, con este volumen (aparentemente, lo último que leyó el prologuista; puesto que este libro del INC concluye con el conjunto *Peldaños sin escalera*, que al decir del propio Rose son poemas "que se negaron a ser un libro" y "nacieron en distintos momentos de mi vida": p. 386), Juan Gonzalo cancelaba la poesía escrita en favor de su labor como juglar y hacedor de canciones populares. Algo en lo que este autor de valses criollos como "Felipe de los Pobres", "Pescador de Luz", "Si un rosal se muere" y "Tu Voz" (que fueron interpretados por cantantes como Tania Libertad y Lucha Reyes) tiene un merecido renombre.[90]

---

[90] Los dos primeros valses citados se refieren a Felipe Pinglo y José Olaya, respectivamente. Coincidiendo con otras apreciaciones ya referidas, y en particular con la de Marco Martos (1984), Jaime Cabrera señala lo siguiente en un panorámico artículo que también recupera la vertiente musical de Rose: "Le tomó la posta a Felipe Pinglo, aunque primero fue discípulo de Vallejo. De una generación de poetas virtuosos -la del cincuenta-, su voz era la más sencilla" (Cabrera, 2020, p. 30). Vale agregar que Emilio Bustamante traza un amplio panorama y análisis estético-político de la canción criolla en el país durante las primeras décadas del siglo pasado (donde resuenan los conceptos de Raymond Williams sobre las características de los procesos culturales y el establecimiento de tradiciones colectivas: véase nuestro acápite 1.7), y en el marco de una república en trance de modernización desigual y dependiente: "Como ya se ha señalado, la canción criolla fue empleada por los sectores populares para expresar múltiples vivencias y afirmar valores. Sirvió para la celebración y la fiesta, para recordar a los héroes populares (desde Luis Pardo hasta los futbolistas de Alianza Lima), para lamentos y cortejos sentimentales, para dar cuenta de los cambios operados en la vida cotidiana del pueblo a causa de la modernidad, y de cómo eran sentidos por sus integrantes. *También para la manifestación de la protesta y del sentimiento libertario*" (Bustamante, 2007, p. 179. Énfasis mío). Asimismo, aborda sus vínculos con la realidad cotidiana y el lenguaje espontaneo de los barrios, hasta la masificación de la canción criolla mediante diversas tecnologías comunicacionales que fueron incorporándose a la vida local. Cito también este trabajo por su caracterización de cantautores emblemáticos, como Felipe Pinglo, quien aparece vinculado a Juan Gonzalo Rose en tanto poeta y compositor popular; además, porque complementa bien el panorama histórico trazado en el capítulo II de mi investigación sobre las décadas iniciales de la tradición radical: "De otro lado, no eran cantadas únicamente 'penas y tristezas', como rezaba el vals de la Guardia Vieja *La pasionaria*. Un rápido recuento de los temas tratados por Felipe Pinglo en sus composiciones permite descubrir que se habla en ellas del niño y la mujer trabajadores (*El canillita, Pobre obrerita*), el music hall (*El cabaret*), las drogas (*Sueños de opio*), los juegos de azar (*Casino*) [...]. *Lo que la generación de Pinglo expresaba en sus canciones, en*

El aprecio y respeto con que Escobar aborda a este autor y su obra quedan reafirmados en las palabras finales de su prólogo que, como queda dicho, apareció en una publicación donde se constituyó como la primera voz crítica en, merecidamente, acercar y relievar esta poesía para un público mayor: "La obra íntegra de Rose, con sus textos más altos y sus ocasionales descensos es, pues, la excitante memoria del cronista que narra la metamorfosis del poeta y la poesía escrita, y su reencuentro con el signo del trovador que la reinscribe en el dominio de la música y los compases de una canción que es popular, tanto por su destinatario como por la función que le reserva el auditorio" (p. 27).

Al respecto, cabe atender que cuando Escobar argumenta sobre lo anterior, afirmando que en Rose hay una suerte de cancelación progresiva de "varias ilusiones diluidas en su trajín poético" (1974, p. 26), queda así explicado el título de su prólogo. Lo cual, de otro modo, nos recuerda el abandono (temporal) que hizo Eielson de la poesía escrita en favor de su expresión plástica. Claro que, en el caso de Juan Gonzalo Rose, el camino es como un círculo que como se dijo retorna al canto popular; algo que Escobar entendió y explicó bien.

El estudio de Jorge Cornejo Polar (1998b) –publicado, inicialmente, el mismo año de la aparición de la *Obra Poética* completa por el INC– es, hasta la fecha, sin duda el mejor trabajo sobre la obra literaria de Juan Gonzalo Rose; por su seriedad, panorama y sugerentes observaciones críticas acerca de las etapas y características centrales de su poética. Para empezar, subraya el hecho que hasta el momento de su trabajo no existía (ni tampoco hoy) ninguna reedición de *La luz armada*. En la primera nota al pie de página, Cornejo afirma lo siguiente respecto de la citada edición de 1974: "[C]omprende todos

buena cuenta, era la experiencia de la modernidad desde los sectores populares" (2007, pp. 173-174. Énfasis mío).

los libros publicados por Rose salvo *La luz armada*, omisión lamentable no solo por tratarse del primer libro del poeta sino porque era un texto hace tiempo inhallable" (1998b, p. 295). Una observación semejante reitera este autor respecto de la edición póstuma a cargo de la editorial Colmillo Blanco, en 1990. Sin embargo, acerca de la supuesta desaparición de *La luz armada*, hay que corregir diciendo que esta publicación se halla sana y salva, pero lejos: hallada, para esta tesis, en universidades norteamericanas.

En lo que concierne a *Cantos desde lejos*, Cornejo Polar menciona que, coincidente con su regreso al país, al final de la dictadura militar de Odría y el retorno al régimen constitucional, Rose aviva una esperanza de carácter popular (1998b, p. 299) que halla expresión poética en este segundo volumen. Luego de pasar minuciosa revisión crítica a algunos poemas de ambos libros (algo que hará también con los otros conjuntos incluidos en la citada obra completa), enfatiza lo antes señalado diciendo que este segundo libro es "una hermosa y poco frecuente manera de hacer poesía social" (p. 303).

De modo semejante a la tesis de Barrón y el prólogo de Escobar, Jorge Cornejo Polar ofrece un inicial marco histórico de la Generación del 50, remontándose incluso a la década anterior. Sitúa a Rose desde sus estudios iniciales, su ulterior militancia revolucionaria, así como su participación en recitales masivos y labores pecuniarias como el periodismo y la asistencia de cátedra (p. 296). Es decir, lo ubica en el campo de poder y el campo intelectual de su época, cuando culmina la ya referida "primavera democrática" con Bustamante y Rivero, y adviene el golpe militar con Odría, poniendo de relieve al grupo de poetas en la Generación del 50 a la que Rose (y el propio Cornejo) pertenecen. Y, como sucede con otros exégetas y amigos de Juan Gonzalo, da como lugar de su nacimiento la ciudad de Tacna: lo cual es un frecuente error que vale aclarar de una vez por todas: Juan Gonzalo nació en Lima, y pasó su infancia en Tacna.[91]

[91] Claro que cabría matizar esta cuestión, considerando dónde se nace en verdad: en un lugar geográfico o en una zona del amor (parafraseando una estación poética de Juan Gonzalo). Su hermana María Teresa lo

El texto de Jorge Cornejo se estructura en diversas partes que van siguiendo las etapas de la producción y maduración literarias de Rose, con lo que propende a ser un trabajo riguroso y exhaustivo de su obra. No solo da algunas claves de su temprana poesía social, en plenos años 50, sino que la revaloriza como nadie más ha hecho y recuperando, como se dijo, el primer opus *La luz armada* mediante una caracterización que centra en la rebeldía como y la ternura como indudables claves de su poética, algo con la que coincidimos en esta investigación: "La poesía –la luz– como arma para conseguir la destrucción de un orden injusto y el advenimiento de otro mejor. Pero el discurso poético de Rose muestra desde estos textos iniciales un elemento característico que andando el tiempo probará ser una línea vertebral de su obra. Aludimos a un particular temple afectivo que brotando de alguna escondida fuente de ternura teñirá desde entonces y para siempre su palabra" (p. 298).

Es decir que el crítico no pierde de vista el contrapunto permanente en Rose entre el referente personal (individual) y el referente histórico (social); como cuando, además, alude al tema del destierro tan característico de la obra de este poeta. Se refiere tanto al destierro físico de la patria, como al destierro psicológico respecto de la infancia por el implacable trascurrir de los años (p. 301). Lo anterior nos remite a la melancolía, según Roger Bartra, sobre lo cual volveremos en el siguiente capítulo.

Respecto de dicha dialéctica individuo-sociedad, Jorge Cornejo acierta bastante cuando comenta algunos ejes poéticos sobre el anterior tema aludido en la poesía social de Rose al analizar algunos poemas de *Cantos desde lejos* como, por ejemplo,

---

aclara de este modo: "[Juan Gonzalo] No nació en Tacna, pero era tacneño cien por ciento. Él nace el año 27 en los Barrios Altos, por el jardín botánico. Pero vivió desde muy niño en Tacna. Hace toda su primaria allá y para la secundaria se viene a Lima, a vivir con mi abuelita paterna, a Magdalena, y a estudiar en el colegio Claretiano" (Rose, María Teresa, 2007). Dicho sea de paso, en aquella ciudad trabó amistad, desde la infancia, con quien luego sería el hombre más rico del Perú durante el "boom" de la harina de pescado, Luis Banchero Rossi, que era tacneño. Todos los viajes que hizo Juan Gonzalo al exterior (a Alemania, Brasil, Cuba, Argentina, entre otros) fueron invitaciones de Banchero, según testimonio de su hermana. En su crónica sobre Rose, Luis Jochamowitz (2016) también se refiere a dicho vinculo amical entre el poeta y el magnate.

"Contrapunto de la patria": "He aquí una hermosa, poco frecuente manera de hacer poesía social: el poeta asumiendo la representación comunitaria, su verbo transfigurándose en mensaje colectivo" (p. 303).

La segunda parte de su artículo se dedica al retorno, luego del exilio de la patria, donde su lenguaje de imprecaciones y aquel "verbo armado" se desvanece (p. 303). A continuación, atiende la celebrada estación del amor en Rose con su libro *Simple canción*, mediante palabras encomiásticas: "[C]onstituye no solo el mejor testimonio de lírica amorosa dentro de la obra del poeta sino, sin duda, uno de los más hermosos poemas de amor (el libro puede considerase como un solo poema dividido en varias estancias) que se hayan escrito en el Perú" (p. 304). El fino análisis estilístico de Cornejo permite adentrarse, mediante algunos poemas y pasajes representativos, con mejores argumentos en la poética de Rose como, por ejemplo, ocurre al analizar en detalle el emblematice poema "Marisel".

Otra estación abordada es aquella donde el viaje, la aventura, el peregrinaje, la naturaleza y la relación sexual y amorosa, se dan la mano en *Las comarcas* mediante un máximo lirismo que vincula este volumen con *Simple canción*. Al respecto, Cornejo lo define como "una estación extraña dentro de la obra de Rose" (p. 307). Con *Informe al rey*, afirma Cornejo que Rose vuelve a la inquietud social en relación tanto al pasado del país (de ahí la imagen o alter ego del cronista indígena Guamán Poema y su crónica) como al presente de su época, siempre "con talante desmitificador" (p. 310).

Otro aspecto interesante en el trabajo de Cornejo es la identificación de diferentes artes poéticas en la trayectoria literaria de Rose. Así, por ejemplo, sobre el poema "Escribano en la balanza", que aparece en el último libro citado y al que define como "desencantada crónica del ayer y del hoy" (p. 310), el crítico afirma que se trata de un "texto poético como abolición de la tiranía implacable del tiempo que pasa y destruye. La

poesía -frágil construcción de palabras- resulta triunfante, sin embargo. Testimonio imperecedero de una sensibilidad y de una realidad. 'Palabra en el tiempo', como diría Hölderlin" (p. 311).

Jorge Cornejo culmina su trabajo aludiendo a los últimos libros presentes en la *Obra poética*, como *Cuarentena*, donde su autor retoma el tema de la muerte, presente en sus primeros libros, mas sin esa luz de esperanza transformadora y colectiva (p. 312). A diferencia de Escobar, sí comenta el conjunto final P*eldaños sin escalera* con que se cierra el volumen del INC, y así logra ofrecer una visión más completa y detallada de la obra de Juan Gonzalo Rose. Es lo que se evidencia también en la coda final de su texto, donde resume el sentido del trabajo crítico que realizó y que ofrenda como testimonio de valorización sincera de esta obra poética y su autor, respectivamente considerándolos "entre las más importantes de la literatura peruana del siglo XX y su figura como uno de los factores decisivos en el florecimiento poético nacional que se inicia hacia 1950" (p. 314).

Las palabras finales de este ensayo redondean su excelente aporte, y son también una suerte de epitafio-denuncia de la condición humana del poeta en una sociedad como la peruana:

> Una relectura de la poesía de Juan Gonzalo Rose hecha quince años después de su muerte confirma su calidad y los valores que hemos procurado señalar. Pero el recuerdo de su vida, especialmente de su etapa final colmada de frustraciones y desencantos, de sufrimientos y amarguras, nos hace pensar que el de Rose fue uno de los casos más trágicos de desencuentro entre la sociedad y el poeta, de incomprensión social y de marginalidad del artista, que Rose supo asumir, más que como una maldición, como un destino (1988, p. 315).[92]

[92] Como aportando un matiz más fresco a dicha conclusión, podríamos sumar esta suerte de confesión del propio Rose: "[Deseo] continuar con mi costumbre de no ser nunca empleado público, aunque como me decía un amigo mexicano, vivir fuera del presupuesto es vivir en el error, yo pertenezco a la clase media desacomodada y he sobrevivido gracias a mis padres y mis deudas. Después, seguir siendo periodista de la

3.4. Resumen del capítulo

A cuenta de todo lo recogido, comentado y debatido en el presente capítulo, sentemos algunas bases para la necesaria y aún pendiente tarea crítica sobre Juan Gonzalo y su múltiple obra. En primer lugar, este trabajo de recopilación ha sido lo más exhaustivo posible, y se constituye como un panorama sistemático y útil para lo expresado líneas arriba, para que otras semillas den sus frutos más adelante.

Al mismo tiempo, es sin duda un material valioso para sustentar la hipótesis que orienta la presente investigación, en tanto proporciona documentación, argumentos y diverso tipo de información en relación a mi tema central.

Por otro lado, se comprueba que a pesar del consenso sobre la relevancia de este autor y su obra poética, y aun reconociéndose algunas de sus características centrales en el marco inicial de la Generación del 50, no hay todavía un corpus crítico que sustente lo anterior de manera continua, solvente y amplia. Y menos todavía sobre los dos libros suyos que son la base de mi investigación. La exégesis académica sigue siendo escasa, a pesar de las referencias aquí reunidas.

Como se constatará en el capítulo siguiente, *La luz armada* y *Cantos desde lejos,* en sus múltiples significados internos, así como en su variada intertextualidad, y en su relación de semejanza y contradicción con la realidad de su época respectiva, tienen aún mucho que decirnos sobre: 1. La memoria del socialismo en el Perú, y 2. La exploración, mediante el lenguaje poético, de una imaginación y sensibilidad alternativas al poder simbólico del capitalismo tardío en este país. En este sentido, ambos libros, además de constituir sendas propuestas socio-textuales de la tradición poética peruana, son también

---

prensa chica hasta que ésta sea grande; continuar escribiendo canciones; y más precisamente, hacer cantos al Perú de nuestros días, que desconozco tanto como nuestros historiadores parecen desconocer al Perú del pasado. Tal como lo digo en un poema: 'Fui a Machu Picchu para contemplar mi vida, y no para admirarlo, porque necesitamos, menos belleza Padre, y más sabiduría'" (Campos, 2016).

factores constructivos para una sociedad que precisa definir y articular voces y memoria socialistas, en la perspectiva de una vida mejor a la que rige aún bajo el injusto sistema político y económico imperante.

Sin embargo, como se ha comprobado, aunque dicha toma de posición y continuidad subyacen en su obra desde sus primeras publicaciones a mediados de los años 50, y constituyen por tanto una base insoslayable, el énfasis puesto en otros rasgos de la vida y poética de Juan Gonzalo Rose ha solido acompañar cierta invisibilización de lo anterior; lo cual queda remarcado con la desaparición editorial de su primera publicación, algo que esta investigación también busca saldar.

Por último, se comprueba que de aquel variado material crítico, testimonial y periodístico, es el estudio de Jorge Cornejo Polar lo más meritorio, al ser el único donde realmente se acierta en sentar características y abrir puertas de largo alcance sobre Juan Gonzalo Rose y su obra, atendiéndola desde el tramo y significados iniciales de sus dos libros escritos durante el exilio en México.

Es justo también resaltar que, aun considerando las demandas y observaciones hechas en este capítulo, su voz y su poesía continúan vivas entre nosotros de diverso modo, maguer lo que él mismo vaticinaba en algunos momentos de crisis y soledad hacia el final de su vida. La presente investigación se constituye, en tal sentido, como un hito más en dicho camino, y asume esta responsabilidad en cada una de sus partes.

CAPÍTULO IV

Análisis comparativo de *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, de Juan Gonzalo Rose

> *La meta del marxismo es devolver al cuerpo sus capacidades expropiadas; pero solo aboliendo la propiedad privada podrán los sentidos volver a su verdadero lugar. Si el comunismo es necesario, es porque no somos capaces de sentir, gustar, oler y tocar tan plenamente como podríamos.*
>
> Terry Eagleton, *La estética como ideología*, 1990, p. 271

Introducción

El objetivo principal de este capítulo es analizar cómo el discurso socialista se filtra, mediatizadamente, en la poesía de Juan Gonzalo Rose. Se indagará, comparativamente, en las estrategias retóricas que operan en sus dos primeros libros. Este análisis permitirá afirmar que, mediante el lenguaje de ambos, Rose expresó la ideología socialista a partir de su época. Así dio forma a una poesía y cultura socialistas que son parte del proyecto político que –como se lee en el epígrafe, citando a Terry Eagleton– no ha tocado fin y que busca devolver nuestras capacidades humanas, expropiadas por la propiedad privada y el capitalismo. Y contribuyó a configurar, como pocos, una memoria de aquellos años de la guerra fría y su generación, así como la identidad de una voz poética inscrita en la trayectoria vital y literaria: desde un proyecto de escritura filiado al compromiso político revolucionario. He aquí la exacta dimensión humanista de la poesía de Juan Gonzalo Rose. En este sentido, es un singular aporte para nuestra tradición cultural –particularmente para lo que en el marco histórico se ha denominado "la tradición radical"–, en tanto esfuerzo por politizar el campo estético desde algunas claves de la ideología y praxis socialistas de su tiempo, en la línea de otros poetas de diferentes periodos y propuestas retóricas.

Para enmarcar históricamente mi aproximación crítica, empleo el concepto de '*campo intelectual'* de Pierre Bourdieu. De este modo, se puede atender el espacio cultural peruano de los años 50 y la inserción de la obra de Juan Gonzalo Rose en aquel; específicamente, de su poesía de tono social, expresada a través de sus libros *La luz armada* y *Cantos desde lejos* que conforman mi corpus, concebidos durante su exilio en México a causa de la dictadura del general Manuel Odría en el Perú de aquellos años.

Es decir que *La luz armada* y *Cantos desde lejos* no surgen por generación espontánea ni son frutos de la imaginación etérea de un autor, como Rose; sino que entre su época (los años 50, en el marco peruano, latinoamericano e internacional), su campo intelectual (donde se sitúa la Generación del 50 en este país y en el mundo occidental) y la concepción de ambos libros, existen varias interrelaciones que, como señala Bourdieu, impiden apreciar la creación de un autor alejada de todo condicionamiento socio-histórico, a la vez que nos alerta contra una concepción que ve la obra literaria de un autor simplemente como reflejo de su realidad social.

En este sentido, mi corpus (con los dos mencionados libros de Juan Gonzalo Rose) se constituye como una dualidad de obras articuladas que, desde su propia especificidad, contribuye a perfilar la ideología y la estética socialistas.

Este perfil será analizado desde su particularidad formal y su contingencia, lo cual se apreciará a través de las distintas estrategias semántico-textuales puestas en práctica, así como por las mediaciones e intertextualidades correspondientes.[93]

[93] Conectado con lo que sustentaremos en el presente capítulo, en términos de ciertas características identitarias en la poesía social de Juan Gonzalo Rose, vale tener presente los rasgos que Gonzalo Espino destacó en los dos tipos de referentes correspondientes a la lira rebelde proletaria (en 2.2.2.), así como las características que resaltamos en la "Declaración previa" que abre la antología *Cantos de la revolución* de Magda Portal (en 2.2.4.).

4.1. El corpus: *La luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957)

4.1.1. Características generales de ambos libros

Como se aprecia en el marco histórico de mi investigación, esta generación fue marcada por la dictadura odriista, redescubrió a José Carlos Mariátegui y César Vallejo, y algunos de sus integrantes participaron en las guerrillas del sesenta.[94] La poesía de Juan Gonzalo Rose –en particular, la de sus dos primeros libros– y su propia trayectoria personal no estuvieron al margen de todo lo anterior. Por el contrario, su obra poética es uno de los territorios verbales donde mejor se puede constatar la presencia de ambas personalidades, entre otras influencias remarcables. Claro que Rose partió desde su propia condición humana e histórica para crear un lenguaje personal y auténtico, que no fue *calco ni copia*, ni tampoco retórica panfletaria (en el acápite 4.4., nos detendremos sobre este término). Son pertinentes las palabras de Alberto Escobar, en su prólogo a la edición del INC de la obra poética de Rose:

> [E]l influjo del último Vallejo, al igual que el de los autores españoles de la República, cautivaba en esos días la atención de buen sector de la nueva poesía, y al propio Rose no podría juzgársele indemne a esa ola. En efecto, comparte con otros escritores del cincuenta la fascinación por el ritmo, ciertas pautas estróficas, el aprovechamiento del verso libre y también moldes tradicionales hispánicos, redescubiertos en el contrapunto de norma escrita y oral que servía de carril a la

[94] Consideremos que los levantamientos en la historia han surgido a continuación de los movimientos intelectuales y los activismos precursores. Al respecto, considérese este pasaje de la entrevista que Carlos Arroyo hizo al escritor Miguel Gutiérrez: "–[M]uchas de las personas que después protagonizarían las guerrillas del MIR en 1965 vibraron con la lectura de los versos de Rose, Scorza o Valcárcel. ¿Qué opina usted? –Creo que todos los movimientos revolucionarios siempre han estado precedidos por grandes movimientos culturales y otra tradición literaria. Por ejemplo, es muy conocida la anécdota de cómo la lectura de *La sala número siete* de Chejov -un cuento pesimista o deprimente, entre comillas- hizo que Lenin pasara a otra forma de vida. […] Igualmente, la revolución china estuvo precedida de un gran movimiento por una nueva literatura. Entonces, según mi parecer, la gente del cincuenta tiene ese mérito. Lo que sucede es que los más jóvenes un poco que miran desde arriba a todos los poetas sociales o consideran de mal gusto hablar de poesía social. Sin embargo, lo cierto es que la poesía social ya ha conseguido un status, tiene su propia razón de ser y hay una tradición muy rica" (Arroyo 1992, pp.111-112).

> savia popular de la proclama por la libertad y los maltratados principios de la dignidad humana (Escobar, 1974, p. 9).[95]

La luz armada, el primer libro que publica Rose, apareció en 1954, y firmado solo con el nombre de "Juan Gonzalo" (quizás de este modo Rose procuró adelantarse, en pleno exilio mexicano, contra alguna posible censura). Es un breve volumen conformado por nueve poemas, más una 'Diana' (o proclama político-militar) que lo inaugura dando el tono *agit prop* de todo este libro, así como una dedicatoria, y un prólogo & salutación del poeta español León Felipe.[96] Este volumen no ha vuelto a ser publicado tal cual apareció. Cuando Rose retornó de México al Perú (al final del Ochenio odriista, en 1956, por una amnistía facilitada por el cambio de régimen), trajo en su equipaje un segundo volumen de poemas escrito en dicho destierro, titulado *Cantos desde lejos*. Este segundo libro apareció en 1957, en Lima. Lo importante es que entre ambos volúmenes se da una suerte de continuidad, ya que *La luz armada* aparece, prácticamente en su totalidad, refundido en este segundo libro *Cantos desde lejos* (solo dos poemas de *La luz* no aparecen en *Cantos*).[97] Sin embargo, el orden de aparición de los poemas de *La luz…* varía en *Cantos…*; y aunque los propios poemas no presentan diferencias en esencia, sí las presentan a cierto nivel retórico que, también, resulta coherente con el cambio de tono. Por último, en *Cantos…*, Rose añadió varios otros poemas, dando forma a un segundo

---

[95] Dicha influencia que acota Escobar se ve también corroborada cuando, algunos pocos años después de estos dos primeros libros suyos, Rose seleccionó tres poemas de aquel "último Vallejo" para la antología *Poesía revolucionaria americana* que publicó en 1959; es decir, tomándolos del libro *España, aparta de mi este cáliz*, de los cuales el primer poema antologado fue aquel famoso sobre Pedro Rojas. Al respecto, en el acápite correspondiente al análisis de algunos poemas consideraremos, por ejemplo, la intertextualidad creativa que se plantea Rose (in extenso, a partir de las dos versiones del poema "Si España resucita") con este libro, y este poema, de César Vallejo.

[96] El referido texto es el siguiente: "LA LUZ ARMADA es un poemario de alta calidad poética y profundo sentido humano. Es un libro que merece ver la luz, un libro cálido y tierno, un libro prometeico: voz primigenia de un gran poeta".

[97] Correspondiéndose con la radicalidad y compromiso políticos de la izquierda marxista, en el difícil período histórico que se viene evocando, en *La luz…* aparece el sentido poema "Os invito a pensar en esa muerte", dedicado a Mariátegui; el cual, aunque no figure en el segundo volumen de Juan Gonzalo Rose, aparece recogido en el libro *Poemas a Mariátegui* publicado por la familia del Amauta (t. 9 de sus *Obras completas*). En 1958, *Cantos desde lejos* recibió el Premio Nacional de Poesía en el Perú.

libro más extenso, y sobre todo con otro concepto diferente del primero y, en tal sentido, con consecuencias estéticas diversas. Esta ampliación no es poco significativa, si consideramos que, en total, se agregan dieciséis poemas nuevos, entre los cuales figuran algunos de los más representativos de la poética de Juan Gonzalo, como, por ejemplo, "Carta a María Teresa" –nombre de su hermana–.

Todo lo anterior nos plantea dos interrogantes: ¿cuánto alcanzó Rose a plasmar una estética socialista en estos dos primeros volúmenes?, y segundo: ¿qué lo llevó a subsumir su primer libro en el segundo, modificando lenguaje y estructura, en su retorno al Perú? Para retener algunas claves centrales de *La luz armada* y *Cantos desde lejos,* primero registraremos ciertas características que permitan apreciar la construcción identitaria de un poeta revolucionario adscrito al socialismo, en los años 50, a partir del análisis de los poemas elegidos en el corpus del presente capítulo. Si consideramos seriamente el *paratexto*, para el caso que nos ocupa, de aquella época de dura censura y persecución a la militancia socialista en diversos países de América –incluido el Perú–, todos mis planteamientos cobran su 'exacta dimensión' (parafraseando aquí al propio Juan Gonzalo, y aquel breve y vital poema suyo con este título).

Si leemos en paralelo *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, estableceremos algunas continuidades y diferencias que, durante el análisis crítico de algunos poemas elegidos, iré exponiendo. Más allá de lo expresado, es importante marcar las diferencias en términos de actitud y tono generales. En primera instancia, los títulos de cada volumen nos anuncian un cambio en el concepto de cada uno y en su virtual recepción. Es decir que, si leemos con atención el conjunto que integra *La luz armada*, veremos, en efecto, como anuncia este título, que sus poemas están concebidos en un tono notoriamente declamatorio; lo que significa, considerando la época y el marco histórico donde este libro apareció, que el espíritu vanguardista del poeta se halla simbolizado en 'la luz' con que

el oficio de la poesía ha de alumbrar a sus lectores. Sin embargo, esa luz está adscrita, desde ese título, a la guerra, de ahí el adjetivo 'armada' que acompaña al término inicial. De este modo, el título y el primer libro de Rose quedan inscritos en una vanguardia revolucionaria que, en el conjunto de la lectura de los poemas, se revelará que es la lucha de inspiración socialista la que recorre estas páginas.

En cambio, el segundo libro, *Cantos desde lejos,* que refunde casi la totalidad de estos poemas, tres años después, tiene un título que lo adscribe a un tono más lírico: son ´Cantos' que, debido a la ya mencionada situación del exilio de su autor, se articulan 'desde lejos'. Pero lo importante es que la propia concepción de este volumen, con más poemas que el primero, difiere del anterior en la estructura, en la forma verbal de sus poemas: con otro cuidado en la composición, el tipo de imágenes y una mayor condensación en el lenguaje. Así, por ejemplo, la forma como se presentan los poemas en *La luz…* les da un tono más declamativo, para ser recitados –en una época cuando los recitales poéticos eran masivos–: algunas imágenes recurrentes, el tipo de adjetivaciones con las palabras, un ritmo general reiterativo, y el uso de palabras más de coyuntura, así parecen demostrarlo.[98] En cambio, *Cantos…* evidencia, en las transformaciones verbales a las que Rose ha sometido los poemas que lo integran, mayor condensación semántica, una estructura estrófica con más pausas y silencios al interior de los poemas, y, en tal sentido, parece como si su autor hubiese querido atender el aspecto escritural dando forma a un libro para ser leído antes que declamado, a pesar de su título que nos remite al canto.

[98] Léase el amplio testimonio ofrecido por Alejandro Romualdo en *La generación del 50*, como, por ejemplo, el siguiente pasaje donde alude a la relación consustancial entre el lenguaje poético y la recepción en los recitales de aquella época: "Entre el 53 y el 56 he hecho una serie de recitales en todo el Perú […] Entonces, el problema era también no solamente un problema político sino de comunicación con un público nuevo, el problema del lenguaje, se planteaba un problema estético, había que resolverlo estéticamente. Esa actitud frente a la realidad planteaba una comunicación artística, otros procedimientos, la temática, y el paralelo que nos une a los poetas españoles de esa época. […] Al comienzo yo daba los recitales solo, después llegaron, digamos, los refuerzos, vinieron de México, [Gustavo] Valcárcel, [Juan Gonzalo] Rose" (VV.AA. 1989, p. 272).

Sin embargo, en ambos casos, es notoria la filiación con el libro que está en la base de ambas creaciones arriba comentadas: *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo. La influencia y diversas resonancias de este hito de la poesía socialista son evidentes en diversos planos de la composición de los poemas, como se comprobará en la revisión de algunos casos. Si consideramos lo dicho acerca de la recuperación que la Generación del 50 hace de Mariátegui y Vallejo, aquel hecho no debiera sorprendernos. Por el contrario, al igual que otros poetas de esta promoción, Rose va a tener, en sus inicios, un modelo de poeta revolucionario muy definido; especialmente, como es el último Vallejo en sus años europeos, y en particular aquel que labró un gran libro de poesía a partir de una guerra como es su *España, aparta de mí este cáliz* (VV.AA., 1989, p. 280).

Otra cuestión que conviene remarcar, antes de revisar y comparar algunos poemas de ambos libros es que, en ellos, aun de diversa manera como queda indicado, se trasunta un espíritu utopista en el poeta, de alguien que está seguro que más allá de las vicisitudes y derrotas advendrá el triunfo de la causa socialista. Por último, una serie de marcas textuales que se apreciará en la revisión de los poemas nos irán remitiendo, de entrada, a lo que con el paso de los años será el reconocible mundo roseano. Todo ello ha de conformar la poética de este gran autor, cuyos dos primeros libros son motivo de la presente investigación, y a cuyos poemas nos toca dirigirnos.

La manera como se procederá a la revisión de los mismos es con una inicial interpretación sobre la forma de los primeros poemas en *La luz*…, para ir dando cuenta de algunas de sus características, en diversos niveles de análisis crítico, a la vez que estableciendo simultáneas comparaciones con la forma en que dichos textos reaparecieron, tres años después, en *Cantos*…. De este modo, se podrá apreciar los cambios habidos de un libro a otro, e indagar por las posibles razones de tales reajustes

expresivos, así como, sobre todo, dar cuenta de los significados de dicho procedimiento en el marco de esta investigación.[99] En esta primera instancia, además, se evidenciará la incidencia de cierta poesía española de tono social en ambos volúmenes. A continuación, se abordará brevemente la intertextualidad de los poemas elegidos de Juan Gonzalo Rose con la poética social de Vallejo y Pablo Neruda (otro referente a destacar en aquella época). En un tercer momento, se evidenciará las relaciones entre nuestras categorías conceptuales y la poesía inicial de Rose. Al final, como en los otros capítulos, se ofrece una síntesis del camino recorrido.

4.1.2. *La luz armada*. Estructura, "Dedicatoria", y una concisa y directa "Diana"

Ya que este libro no ha vuelto a ser editado desde su aparición original, y constituye un vector de esta investigación, es pertinente dedicarle un acápite. La estructura en que están organizados los poemas de este libro sugiere la intención de ir de lo singular a lo más universal, en términos de significados poéticos y políticos.

Veamos brevemente la secuencia. El primer poema, "Al que ha de llegar", anuncia un nacimiento regenerador en términos sociales; "Así cantaba Maiakovski" es un claro homenaje al poeta futurista de la revolución soviética; "Soledad de tantos" y "Con la

[99] La antología preparada por el propio Juan Gonzalo Rose, *Hallazgos y extravíos* (1968), como queda dicho apareció seis años antes que la obra completa del INC, e incluye tres poemas que su autor atribuye al conjunto de *La luz armada*, que luego reaparecerán en aquella edición del INC pero integrando *Cantos desde lejos*. De ellos, solo "Al que ha de llegar" y "La oración sencilla" están en la versión original del primer libro de Rose. Por otro lado, tanto el primer poema citado (el único de los tres que integra mi corpus) como "La pregunta" corresponden, con muy pocas variantes, a la versión publicada en la obra reunida de 1974; en cambio, "La oración sencilla" presenta mayores modificaciones en esta ocasión. Cito detalles de este asunto editorial como dato informativo, mas no lo considero para mi investigación ya que mi corpus se ciñe a los dos libros de Rose publicados en plenos años 50. Cronológicamente, su antología personal se halla ubicada entre las versiones originales de sus dos primeros libros y la edición del INC, en 1974: lo que añade un carácter de inestabilidad editorial que no me es pertinente incorporar. Sin embargo, deseo destacar la dedicatoria sesentera que abre aquel volumen antológico; en particular, su idea y emoción finales que comparten la línea que guía no solo el presente capítulo sino, en general, confluye con el objetivo general de mi trabajo: "A mis padres y hermanos. A mi hija. A Javier Heraud, César Durand y Germán Carnero. Y *a todos los que me enseñaron la esperanza*" (Énfasis mío).

lanza por pañuelo" constituyen una misma reafirmación, más allá de las dudas y caídas, en la fe por el triunfo del socialismo; "Os invito a pensar en esta muerte" es un homenaje y apelación colectiva, en clave de réquiem, por José Carlos Mariátegui; "Si España resucita" es, además de un sentido homenaje a César Vallejo y su libro sobre la guerra civil española, un canto a la esperanza en la revolución socialista. Estos últimos dos poemas nos vinculan, al mismo tiempo, con los dos mayores representantes de la vanguardia política y la vanguardia literaria, respectivamente, hacia la primera mitad del siglo XX (como se vio en el segundo capítulo de la investigación). "Manera de ahora" continúa reafirmando la utopía socialista; "La oración sencilla" está dedicada a la memoria y filiación de "La pasionaria" (Dolores Ibárruri Gómez), símbolo reconocible de la militante comunista y la resistencia antifascista durante la guerra civil española; y, por último, "Carta a un hermano prisionero" está dedicado a Siuñy Cotler (segundo nombre del sociólogo Julio Cotler), que es una toma de posición por el camarada preso en plena dictadura odriista, y que culmina con una vindicación del Partido socialista según nos sugiere la citada "Dedicatoria" de este volumen y como también veremos en el análisis de los poemas.

En síntesis, esta primera publicación de Juan Gonzalo Rose se halla así organizada como una sentida memoria y tenaz batalla, desde el lenguaje poético, por el socialismo, recuperando algunos hitos y personajes entre la realidad de la época que vivió su autor. El resultado es una suerte de mural verbal que asciende en referencias sociales, históricas, políticas y poéticas, vinculadas sin duda con el campo de poder y el campo intelectual de Rose en los cuales decidió inscribir sus primeros versos.

La luz armada contiene poemas en verso libre: versículos que dialogan con el lector o describen situaciones, cual un hilo narrativo, sin extraviar el tono lírico-expresivo. En general, excepto el poema dedicado a Maiakovski y "Soledad de tantos",

los demás poemas parten de un sujeto en primera persona que, mediante versos y estrofas en las que se reitera ciertas imágenes y términos, va interpelando a los lectores con algunas preguntas retóricas que distribuye a lo largo de los textos que conforman este conjunto. Hay, entonces, una vocación dialogante a la vez que una orientación didáctica, propia de la poesía social por lo demás, y que nos conducen a ciertas conclusiones de carácter humano y político apelando a ciertas lecciones históricas (Rose, 1954, pp. 41-43) o dialogando con personajes emblemáticos del internacionalismo socialista (1954, pp. 51-53). Cierto tono del español castizo, que le otorga un fraseo ceremonioso, recorre los versos de estos poemas ("Id", "Os", "Venid", "Decid"); lo cual contribuye a enfatizar un tono apodíctico que, sin embargo, no pierde la fluidez, el ritmo lírico, el acento humano, ni cae en un discurso que extravíe el aliento poético. Esto lo veremos con precisión en la siguiente revisión de los poemas.

Antes de pasar al siguiente acápite de la interpretación y análisis comparativo de nuestro corpus, en relación con ambos libros, dejemos sentadas también algunas ideas respecto del inicio de *La luz armada*; ya que tanto la "Dedicatoria" como la "Diana" que abren este volumen desaparecen en la versión de *Cantos desde lejos*. La Dedicatoria reza así: "A Manuel Ugarte, a César Lévano, al poeta Francisco Bendezú, a Siuñy Cotler, a todos mis camaradas que sufren prisión bajo la tiranía; y a los que en las ciudades y aldeas continúan su marcha hacia la luz". Breve e intensa, desde el inicio enmarca este libro entre la modernidad capitalista, 'las ciudades', y el campo rural, 'las aldeas', y se agolpa el poeta con un conjunto de militantes socialistas perseguidos, reprimidos: "a todos mis camaradas que sufren prisión bajo la tiranía [de Odría]", así como con aquellos que, libres, "continúan su marcha hacia la luz". Con lo cual, los lectores ingresamos en el ámbito de la política sensorialidad roseana, en esa *luz* del porvenir socialista, contra un presente gris, opaco, trasfondo simbólico de la dictadura odriista durante la guerra fría de mediados del

siglo pasado. Si consideramos que, a fines de los años 40, Rose renuncia a su inicial militancia aprista (algo, por demás, común y políticamente significativo en otros miembros de la Generación del 50, como Manuel Scorza, por ejemplo, mediante su cáustica carta pública titulada "Good bye, mister Haya")[100], no resulta arbitrario concluir que *La luz armada* representa una primera manifestación de su compromiso con el socialismo, para continuar con un cambio de estrategia en su segundo poemario, tanto en su expresividad poética como en su rol político.

La concisa y directa "Diana" (después del ya mencionado comentario y envío del poeta español León Felipe) que sigue a continuación reafirma lo anterior, en tanto sitúa la libertad humana desde el combate internacionalista, dirigiéndose el poeta a un interlocutor principal –en este caso, los propios poetas– en este conjunto de poemas. Es decir, en aras de labrar una nueva poesía, una nueva poética (estética), dentro de un mundo nuevo (ética): "Poetas: / ahora como nunca nuestro planeta es bello / porque en cada minuto que transcurre un hombre se hace libre".

Se va haciendo evidente que este libro, como casi toda la poesía de Rose, al menos hasta *Informe al rey*, a mediados del 60 y en pleno proceso guerrillero en el Perú, tiene el carácter de utopista, ya que propende hacia un cambio social desde el lenguaje y fabulación poética, interpelando constantemente a sus lectores para que se sumen a este doble proceso de desmitificar lo viejo y afianzar lo nuevo. Es, además, lo que da el sentido profundo al título *La luz armada* –o El aura armada: parafraseando a Walter Benjamin (1936), para otorgarle un sentido revolucionario a su concepto del "aura"–.

[100] Ver bibliografía. Sobre el rol político del APRA y su intrincada relación con el campo intelectual-literario de los años 40 y 50, véase el marco histórico de la presente investigación: en particular, los acápites 2.1.3.2.2. y 2.2.4.

4.2. Análisis comparativo entre las versiones de cinco poemas de *La luz armada* contenidos, y reformulados, en *Obra*

4.2.1. Cinco pares de poemas elegidos: criterios y objetivos de la serie a analizar

A continuación, el análisis semántico-textual entre las versiones de algunos poemas de *La luz armada* contenidos, y reformulados, en *Cantos*, nos permitirá extraer algunas conclusiones pertinentes para nuestros objetivos (se adjunta el corpus respectivo, al cual se remiten todas las citas de versos durante nuestro análisis textual).

He elegido trabajar los pares correspondientes a los siguientes cinco poemas que aparecen en ambos volúmenes, para analizar desde una aparición más individual del sujeto poético, hasta alcanzar una mayor dimensión universal y de compleja intertextualidad del mismo, variando el orden de publicación de los últimos dos poemas aquí citados): a. "Soledad de tantos", b. "Al que ha de llegar", c. "Así cantaba Maiacovski", d. "Carta a un hermano prisionero", y e. "Si España resucita".

El criterio de esta selección nos permite un recorrido crítico que va desde la posición del individuo en la masa y la temprana enunciación de la ideología socialista (poema a.), hacia ubicar al sujeto poético y dicha ideología en relación con la descendencia y la procreación (poema b.), para situar todo lo anterior en relación con la experiencia socialista por excelencia en el marco histórico y campo intelectual de los años 50 como fue la Unión Soviética (poema c.), así como formular una correlación solidaria con un camarada castigado por la represión política y encarcelado (poema d.), y por último articular lo anterior con otro acontecimiento histórico central de dicho periodo como fue la Guerra Civil española y, al mismo tiempo, con el poemario de Vallejo sobre dicho suceso (poema e.). Es decir, esta selección y secuencia permite visualizar mejor el trayecto desde el individuo hacia su inserción en correlaciones colectivas e históricas cada vez más concretas.

Quizá Rose fue consciente del sentido de esta secuencialidad, ya que en su segundo libro varió el orden de los poemas que quedaron de *La luz…* Así, por ejemplo, en *Cantos,* "Soledad de tantos" abre el libro, seguido de "Al que ha de llegar", "Así cantaba Maiacovski" y "Si España resucita". El orden de estos poemas en *La luz* era otro. Asimismo, es importante destacar que en *Cantos* la variación estructural del libro presenta claramente dos partes, mientras que en *La luz…* los poemas que la integran corren, según se dijo, como una sola unidad. Los cuatro poemas arriba citados, aparecen en *Cantos* en dicho orden, y seguidos de los siguientes poemas: f. "La pregunta", g. "Adhesión a Arequipa" (que es un breve conjunto de tres poemas numerados en romanos); h. "Manera de ahora", i. "La oración sencilla". En total, esta primera parte la integran ocho poemas, de los que seis son reformulaciones de versiones de *La luz*, y dos son nuevos (los poemas que nombro con f. y g.).

Si se lee con atención, esta primera parte se plantea en un tono más militante que la segunda, aun guardando, por cierto, ineludibles correspondencias y vasos comunicantes. Esto es así porque la segunda parte, titulada "Poeta en la costa", que reúne un conjunto de doce poemas que no aparecían en *La luz...* con excepción de "Carta a un hermano prisionero", tiene un tono más nostálgico, que se corresponde con una recapitulación de las limitaciones, distancias, caídas, muertes, olvidos y prisiones que presenta la lucha social en tiempos de represión política, como se vivía en el Perú y en otras partes del mundo a mediados del siglo pasado.

Sin embargo, con todo lo dicho, debe considerarse que en "Poeta en la costa", de *Cantos,* se sigue inscribiendo el individuo, el sujeto poético, dentro de la masa popular; como en el poema "Mi pueblo era de arena", donde se rememora la patria dejada tras el exilio, como también acontece en los breves poemas "Aún" y "Reloj de sombra". En este último, leemos: "dadme cualquier camino que termine en el mar, /un pedazo de polvo

pisado por mis muertos/y un recuerdo peruano que no me haga llorar" (Rose, 1974, p. 58). En esta segunda parte, aparece, además, uno de los poemas emblemáticos de Rose como es "Carta a María Teresa", dedicado a su hermana, que nos remite al hogar y a una educación tradicional-religiosa conservadora, en relación contradictoria con los ideales radicales y de justicia del poeta. Asimismo, aparece un poema inspirado en la muerte del poeta español León Felipe, quien hiciera la dedicatoria tan auspiciosa en *La luz…,* así como otros poemas que, como queda dicho, dan el tono de destierro, exilio y añoranza que, sin embargo, cierra con un poeta subsumido en la masa de los pobres, ya que con ellos todo podrá transformarse: "Patria sin libertad, dame mi anillo./Sé la novia de todos./Porque en todos estoy en esta hora" (p. 77).

Rose firma *Cantos desde lejos* en México, 1955; es decir, un año antes de la caída de Odría y su retorno al Perú. En este libro, como se ha apreciado someramente, intercala el mundo individual-familiar con aquel más social del país, la revolución, los homenajes a los camaradas caídos. Es decir que se procura articular el plano más doméstico con el plano más histórico. En tal sentido, es un libro más orgánicamente concebido para todo un haz de variantes relativas al mundo del sujeto poético, a diferencia de *La luz…* que es un libro más bien planteado para el combate revolucionario, más poética y políticamente directo en su radicalidad, como se comprobará en el siguiente acápite.

Empecemos a observar, en nuestro corpus de poemas, cómo los signos verbales (palabras) condensan y dan forma a una estética cargada de la ya aludida línea política. Para lo cual, recuperaremos algunas marcas intertextuales y las respectivas mediaciones que nos permitan sustentar lo anterior en ambos libros.

4.2.2. Análisis comparativo / Características semántico-textuales

4.2.2.1. "Soledad de tantos"

Características semántico-textuales.

Este poema aparece en cuarta posición en *La luz*…, y es el primero en *Cantos*…, lo que merece una explicación que intentaré formular más adelante. Comprobamos también que, entre la primera versión y la segunda versión –en *Cantos desde lejos*–, hay un ligero cambio en la forma, que logra potenciar el ritmo.

Asimismo, desde el inicio, queda planteada una pregunta que es un eje, no solo para estos dos primeros libros de Rose, sino que interpela también el sentido de fondo de esta investigación como veremos. De tal manera que, en la versión de *La luz armada,* el sujeto poético interpela a los receptores, aun con cierto registro de reproche que se puede intuir por la información que les entregará en los siguientes versos, para demostrar que están equivocados, pues no está solo en sus ideales socialistas. Para ello, de manera imperativa, expresa que es necesario ver alrededor, e inclusive contabilizar a todos los que han dado la vida por este ideal.

En *Cantos*…, se mantiene la primera estrofa en un dístico, pero la segunda larga se desdobla, cuando sus últimos dos versos conforman una tercera estrofa breve. Por otro lado, el evidente tono apelativo con que se inician las dos primeras estrofas, en *La luz…,* queda disminuido, ya que ahora comienzan en impersonal: "Y dirán: ¿Importa que este hombre crea en el socialismo? // A mi izquierda tengo una fábrica…". De esta manera, el comienzo del poema queda menos declamatorio, mengua el tono hiperbólico e imperativo de la primera versión y empieza a articularse con un tono más asertivo, sumando, desde la segunda estrofa, una serie de hechos que son razones para responder la pregunta-eje que abre este poema. En realidad, estamos ante una pregunta clave para estos dos primeros libros, como se dijo, así como también lo es para esta Generación del 50 y para tantos que, a mitad del siglo pasado, combatían en diferentes espacios por la causa del

socialismo. De ahí que se comprenda esta pregunta como una suerte de *leit motiv* poético e histórico.

El cambio de registro que se presenta en la segunda versión de *Cantos*… puede que se deba, más que a una estrategia literaria, a una estrategia política para llevar el mensaje de manera impersonal "Y dirán:"; aunque no durante todo el poema, sino tan solo en los dos primeros versos de la primera estrofa que es, justamente, donde la interpelación revela cierto registro de reproche. En los siguientes versos, mientras el poema se despliega, la voz poética retoma la comunicación directa con el receptor y resalta los verbos imperativos, no solo dándoles una ubicación inicial en los versos, sino que usa español castizo, como un recurso para crear un contraste con el español contemporáneo. Además de este recurso, en el poema se observa una elipsis aplicada al primer verso de la segunda estrofa que decía, en el poema original de 1954, "Pero yo he de deciros que no estoy solo:", y anáfora con "y luego agregad uno" en los versos primero, tercero y quinto de la tercera estrofa en el caso de la versión publicada en *La luz armada*; y también en los versos 17, 19 y 21 de la segunda estrofa, en la versión de *Cantos desde lejos*, dándole al poema una intención de contabilidad lograda con la enumeración y la repetición de elementos.

A partir de este momento, y como indica el título, el poema queda planteado como una lluvia "de tantos" (y tantas razones) para que la soledad del poeta, cuya palabra y voz iniciales nacen de aquella citada pregunta que gatilla los demás versos que siguen, se vea apuntalada por una masa en marcha. Observando hacia su izquierda (lo que significa más que una mera situación tópica, sino más bien de óptica y actitud políticas), el poeta da cuenta de la realidad, y va registrando atentamente elementos de un entorno proletario, en un cosmos socialista: fábrica-overoles-hacienda-azadones-poetas combatientes-lapiceros-camaradas sin nombre asesinados-esqueletos. Los primeros cuatro términos de

esta secuencia representan la alianza obrero-campesina, característica del comunismo. Los otros cuatro elementos subsiguientes dan cuenta de los intelectuales (escritores, específicamente hablando), así como de los "camaradas", incluidos sus muertos, que lo son también del poeta como denota el término que los nombra.

A continuación, en la misma segunda estrofa de la versión de *La luz*…, ingresa una imagen donde, a partir de lo anterior, el poeta nos convoca a escribir en el aire (como hace Pedro Rojas en el tercer poema del citado libro de Vallejo): "escribid en el cielo –con humo rojo– la cifra exacta". Sin embargo, es importante anotar que en la versión de *Cantos*…. –como sucede en otros poemas– se ha suprimido el símbolo "humo rojo", para dejarlo más bien implícito en la totalidad del poema. Y, apelativamente, el poeta se impone –nos impone– contar sumando a todos los hombres que militan en la utopía socialista. Es notorio, también, el léxico y cierto tono solemnes que se expresa aquí –como en otras composiciones de estos dos primeros libros– en la dicción roseana, al utilizar formas verbales inusuales en el español contemporáneo iberoamericano, como "id", "contad", "escribid", "sumad" y "comprenderéis", lo que bien puede significar una influencia del habla peninsular española que opera en el libro *España*…, de Vallejo, o también del tono profético-apodíctico. Dicha característica otorga un registro grave a estos poemas; lo cual tiene sentido, al estar tratando de una agonía (en el etimológico sentido griego de *agon*, es decir, combate) del espíritu, durante el largo camino socialista, con aquellas batallas, con heridos y muertos incluidos, de una épica con tono sonoro de profecía materialista e histórica.

Mediante la hipérbole, formulada vía la repetición de aquellos verbos en la mayoría de versos del poema, se enfatiza una suerte de matemática de carácter ideológico-socialista ("sumad de nuevo,/y luego agregad uno para que crezca/hasta cubrir el siglo la cifra entera"). De esta manera se da forma, en estos versos, al sema de la "masa" que en

> la concepción ideológica marxista es, en efecto, inconmensurable, y la que sostiene cualquier proceso de transformación revolucionaria y edificación socialista (como apreciaremos luego, lo dicho se vincula con el poema "Así cantaba Maiacovski"; en particular, con el verso donde este poeta soviético es nombrado como "un muchacho distinto y numeroso como el 1 del número 1000…": Rose 1954, p. 20). Como en el pasaje del poema que ahora revisamos, aquí la cifra se abre hacia una multiplicación colectiva).

De ahí que, luego de aquella aritmética política, tenga sentido y sea un acierto textual (como sucede, en general, con las modificaciones incorporadas en la segunda versión de *Cantos…,* en relación con las primeras de *La luz*…) que Rose haya separado el siguiente dístico como estrofa final: "¿Comprenderéis ahora cuál es la fuerza/que levanta en andamios la primavera?". Aquí, la única modificación interna, respecto de *La luz*…, es la minúscula en "primavera"; algo que no es baladí, si consideramos que las mayúsculas se han suprimido de los títulos de poemas, así como de algunos términos como en este que referimos. Bien puede interpretarse estos cambios como un recurso gráfico del poeta en favor del minimalismo; es decir, para dejar de lado diferencias jerárquicas entre mayúsculas y minúsculas, cuando no sean necesarias más allá de las reglas de puntuación. Es una forma plástica y visual de expresar, también, la horizontalidad entre los hombres, simbolizada en las unidades que conforman las palabras escritas, sus letras, con las que los poetas expresan por escrito sus emociones y concepciones.

Por lo demás, son pertinentes dicha breve estrofa final, así como el anterior comentario sobre el cambio en la grafía anotada, ya que este dístico está cerrando el poema apelando a una particular comprensión del público virtual del poema. Asimismo, reparemos en la asociación que el poeta establece entre "fuerza", "primavera" y todo lo reunido (o cantado) en el poema: es decir, las masas trabajadoras y los combatientes de

la causa socialista. Esto último queda remarcado en el último verso, cuando aquella primavera (que simboliza también el retorno de la luz solar, a florecer o renacer) es erguida en "andamios", es decir, sobre algo que metonímicamente simboliza el trabajo obrero de la construcción.

El verbo que abre este dístico final ("Comprenderéis"), a su vez, está apelando a la *toma de conciencia*, luego de haberse sumado una serie de hechos y razones concretas; lo que es otra marca del camino marxista que insufla de sentido esta poética. Observemos, además, que, al ser este dístico la respuesta a los dos versos iniciales que contienen la pregunta, que detona todos los versos, se delinea una estructura encuadrada del poema.[101]

Acerca de la sonoridad reparemos en que, para ambas versiones del poema, también hallamos una rima entre el sexto y noveno verso de la segunda estrofa en la versión de "Soledad de tantos" en *La luz armada.* Rima que se mantiene, incluso con las doce sílabas métricas en la versión de *Cantos desde lejos*, entre sus versos 24 y 26 que riman entre sí, aunque separados por un espacio de silencio entre la segunda y tercera estrofa. Destaco lo anterior, porque la rima no suele ser común en la etapa de la poética social de Rose; sin embargo, podría ser una experimentación primigenia para ir decantando la elaboración de una poética con mayor presencia de ritmo musical como se dará posteriormente.

Y ya que dijimos que si en *La luz*… esta composición aparece en cuarta ubicación, en *Cantos*… abre todo el libro, sería bueno, con todo lo afirmado, intentar explicarnos el

[101] Es importante subrayar la función de las preguntas retóricas en estos dos libros de Rose (se verán algunas otras en los siguientes análisis), ya que con ellas se da forma al método dialéctico entre el sujeto poético y los lectores. Si entendemos este sujeto poético como parte de la discursividad correspondiente a la vertiente de la poesía social, al interior de lo que denominamos la tradición radical en el marco histórico, se puede argumentar que, en esta poesía, se busca radicalizar la conciencia política en su posible público receptor, como se ha aludido arriba. Lo cual nos conecta con la tradición política marxista, y una estética al servicio de dicho proceso de reactivar una conciencia crítica, como también fue esencial en un poeta marxista de aquellos años como Bertolt Brecht y su conocido "efecto del distanciamiento" propio del teatro, sobre todo (un planteamiento estético que, por lo demás, tuvo resonancias en la poética de algunos miembros de la Generación del 50. Ver secciones II y III de testimonios y entrevistas en el libro *La generación del 50*, VV.AA., 1989).

sentido particular que tiene esta reubicación estructural. Si acordamos que la moral socialista está planteada a lo largo de este poema (desde su inicio), y remarcada en su estrofa final, entonces es más clara la razón de por qué Rose decidió ponerlo como apertura, como un pórtico a través del cual ingresen los virtuales lectores a su segundo libro; ya que al hacerlo es como si se impregnasen del sentido central que lo recorre. He ahí quizá, también, el sentido de la referida estructura encuadrada del poema inicial, tal si fuese un arco o portal para ingresar al libro en su conjunto.

Un asunto final, en relación con la presencia del individuo ("soledad") al interior del colectivo ("de tantos"), es que la integración de aquel en la *masa* (en términos socialistas, no en términos alienantes como podría entenderse este término a partir de la crítica a la masificación, por ejemplo, en la Escuela de Frankfurt) queda también conectada con lo que, de forma semejante, acontece, y se lee, en los poemas siguientes: "Al que ha de llegar" o "Así cantaba Maiacovski". Lo cual nos permite seguir comprobando que Rose fue un autor que estructuraba libros, y donde era difícil sorprender cabos sueltos, ya que sus versos y poemas iban entretejiéndose entre sí, en muestra de unidad global que es característica en los artistas que tienen claro lo que desean expresar y transmitir, haciéndolo de manera cabal y completa, no a retazos. De ahí que el único volumen que escapó a esta constante de su obra poética le haya merecido una nota aclaratoria, como sucedió con el conjunto *Peldaños sin escaleras* (Rose 1974, p. 386).

4.2.2.2. "Al que ha de llegar"

Características semántico-textuales.

Este poema está centrado en la procreación de un hijo, fruto del poeta y una mujer aludida de modo impersonal, y se halla compuesto de dos estrofas largas en su primera versión. "Hijo que has de venir" es un verso que se reitera a lo largo de esta composición,

como anunciando el futuro. Dicha anáfora, a manera de letanía mundana y humana, expresa que el hijo no nace aún, pero todo confluye en su nacimiento. Se trata de una gestación que llega en proceso: "peldaño por peldaño,/ despaciosamente" (versos 2 y 3). Es importante reparar en las asociaciones que se establecen entre el fruto (el hijo), la procreación en sí misma y la mujer que dará a luz.[102]

En este sentido, el título *La luz armada* queda asociado a un nacimiento, al hecho de dar a luz; por lo que será relevante reparar qué tipo de nacimiento es este. Veamos más de cerca. El hijo que ha de venir está marcado con nítidos rasgos humanos, como si fuera el primer hombre por nacer (o hacer): llega "descalzo y grave", "con tu hambrecita que te irá creciendo", "con el trébol de mi nombre en tu risa" (versos 14, 21 y 29). Aún más, dicha serie de marcas humanas alumbrarán la conciencia (como es propiedad de la luz, anunciada desde el título de este libro), ya que desde "[su] razón natural: lámpara tatuada en plena frente" pregunta al poeta "¿esto es el mundo?" (versos 23-26). Y este nacimiento no es solo de un individuo, sino que llega con una genealogía humana que involucra la estirpe del poeta: "hijo que has de venir/desde mi abuelo hasta mí" (versos 27-28). Es decir, nace al interior de una cadena humana, lo que nos sitúa en la vocación colectiva que recorre estos poemas.

Pero este hijo adviene en un proceso lento, además de colectivo, "haciendo crujir ternuras sin embargo" (verso 4): notemos el oxímoron anterior (ternuras que hacen crujir) que puede simbolizar cierta violencia, como violento es todo parto (lo que nos conecta con la central sentencia marxista de que la violencia es la partera de la historia).[103]

---

[102] Cabe acotar que mientras en estos dos primeros libros y, específicamente, en este poema, "los peldaños" se asocian a la génesis y construcción de la utopía revolucionaria-socialista según veremos, el último y ya citado volumen de Rose, en la antología del INC (1974), lo titula *Peldaños sin escalera*; donde reúne sus últimos poemas de aquel entonces, cuando dicha actitud había ya mutado a la estación del desencanto que lo acompañaría hasta sus días finales.

[103] "La violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de una nueva" (Marx. *El capital*, 2002, p. 940).

Y esto queda más afiatado si reparamos en los versos que siguen al anterior, pues aquel hijo nacerá "por los ojos de la mujer pensativa/que amaré, /y que ahora / calentando está en su vientre/las piedras al rojo vivo" (versos 6-10). El color rojo se hace presente, símbolo del socialismo, y se reitera hacia el final del poema cuando se lee "hijo que has de venir/desde la rosa púrpura de la hembra elegida" (versos 30-31). Por si esto no bastase, el poema se cierra estallando en una suerte de grito épico: "para ti,/por ti,/¡están peleando los camaradas!". De este modo, poema y nacimiento de este hijo de luz ("lámpara tatuada en plena frente") quedan situados al centro del combate por el socialismo. Es más, tal nacimiento advendrá impregnado de sentimientos colectivos, de solidaridad y encuentro con los seres humanos: "hijo que has de venir/sobre la tierra/con tu necesidad de amor/y tu humana vocación por la justicia" (versos 16-19). Este poema, asimismo, marca desde un inicio del libro el ritmo trepidante, de yunque –a lo Romualdo– que otorga cierta gravedad característica a varios poetas del 50. Sin embargo, lo anterior se matiza con los elementos ya dichos y propios del universo roseano (volveremos sobre este aspecto).[104]

En la versión de *Cantos desde lejos,* este poema ha tenido algunos cambios a observar. Para empezar, las dos estrofas largas se han convertido en tres, más cortas. Es decir, se organiza los versos en tres momentos distinguibles, como veremos. La primera estrofa condensa las imágenes: desaparece la mujer pensativa y el que está por nacer va "de mujer en mujer" (verso 6), hasta llegar a la mujer que la voz poética señala como

[104] Acerca del cambio de ritmo en relación con los cambios de concepciones en la poesía peruana, conviene leer el artículo "Notas sobre la oreja peruana", de Mirko Lauer y Mario Montalbetti; donde, entre otras sugerentes reflexiones acústico-ideológico-poéticas se lee la siguiente: "Robert Graves ha señalado tres ritmos básicos para la poesía: el staccato repetitivo del yunque, los elásticos ritmos del remo, y la dispersión sincopada del arpa. Como queda claro en la mayoría de las lecturas en voz alta, nuestro idioma privilegia largamente los ritmos del yunque […]. El eje de la cuestión es que, como dijo Platón, 'cuando el ritmo de la música cambia, los muros de la ciudad tiemblan'. Es más o menos obvio que en la poesía peruana los muros están temblando desde hace tiempo; interesa saber qué ha pasado con la música. José María Eguren derribó con sus ritmos (con los mejores) las murallas de la grandilocuente herrería chocaniana. Lo cual fue un acto antihispánico tan radical como el de José Carlos Mariátegui en su sétimo ensayo" (Lauer 1982b, p. 7).

aquella que ha elegido como suya y que, al parecer, el espíritu del hijo que busca un cuerpo para hacerse carne, también, ha elegido como su procreadora ¿Hay algo de mítico en este poema? Como de algo que se va gestando sin ser visto. Podría ser interpretado como el espíritu del Hombre Nuevo, nacido de revolución y socialismo.[105]

A continuación, el verso "y que ahora/ calentando está en su vientre/las piedras al rojo vivo" cambia por "la que ahora/calienta en su vientre las piedras al rojo vivo" (versos 7-8), dando forma así a un verso más directo, en su estructura sujeto-verbo-objeto, propiciando una comprensión que acerca mejor el lenguaje a sus virtuales lectores. Y, por último, se cambia los dos versos finales de la primera estrofa "para quemar en ellas/la primavera de mis besos", por "para quemar en ellas/la sarta de mis besos". De este modo, reduce el tono lírico, cambiándolo por uno más neutro ("primavera" da la imagen de flores que se abren al nacer, en cambio, "sarta" remite a una sucesión, en este caso, de besos).

En la segunda estrofa, se ha retirado la referencia al amor y la justicia ya aludidos, para pasar directamente al verso con el "hambrecita que te irá creciendo" (verso 14). De este modo, lo anterior queda sobrentendido en el nacimiento de este hijo, y cierra con la pregunta sobre si esto es el mundo, dirigida al poeta.

La idea del Hombre Nuevo se refuerza en esta estrofa, con precisión en su segundo verso, el mismo que se mantiene en la versión de *Cantos desde lejos*, cuando se piensa al que está por nacer como un ser "descalzo y grave": se trata de una descripción correspondiente a la de alguien que tiene penurias que sobrellevar. Por lo demás, el "hambrecita" que irá creciendo hasta hacerse colmillo y la pregunta del hijo al padre en tono de sarcástica reprobación "¿esto es el mundo?" (verso 26, estrofa 2 en *La luz armada,* o verso 18, estrofa 2 en *Cantos desde lejos*) le dan al poema un registro de amargura, de

[105] Un concepto que, por lo demás, fue usual en el pensamiento y discurso de algunos significativos referentes de la política latinoamericana en la generación del 50 como, por ejemplo, Ernesto "Che" Guevara (véase su libro *El socialismo y el hombre nuevo*) y Salvador Allende (véase su libro *Se abrirán las grandes alamedas*).

rebeldía, de rabia, por la carencia básica que es consecuencia de la pobreza y la injusticia desde la mirada del sujeto poético. La tercera y última estrofa es nueva, elaborada a partir del poema original, y nos remite a la genealogía de este nacimiento.

De tal manera que, reflexionando sobre la estructura final del poema, tal como queda en *Cantos…,* la secuencia se hace más notoria; ya que la primera estrofa anuncia el nacimiento del hijo en una mujer, que de mujer en mujer llega a ser la del poeta, y así cobra forma colectiva la génesis de este hijo. La segunda estrofa es sobre la relación del hijo que ha de venir con el mundo, en una ampliación del anterior significado. Y la tercera estrofa, por último, sitúa al hijo en el plano temporal, en la genealogía familiar del poeta ("desde mi abuelo hasta mí"). El final de este último segmento es esencialmente vallejiano, por la referencia intertextual a que dicha genealogía da lugar: "mientras escarbo el mundo por hallarte/ha muerto un miliciano; /tú nacerás teñido en su silencio/y con tu voz escribirá su mano" (versos 21-25).

Asimismo, los seis últimos versos, en la versión de 1957, adquieren una carga significativa mítica porque el hijo aún no nacido heredará una misión cuando el miliciano haya muerto. Es decir, hay una presencia de un imperativo generacional para seguir tras el cumplimiento del objetivo que transciende al individuo.

Comprobamos que este poema se transforma así desde un tono de apasionamiento declamatorio a otro más bien intimista, y que no por ello resulta menos político, al igual que el conjunto de poemas de *Cantos…* En este poema, operan varias figuras metafóricas y una interrogación retórica "¿esto es el mundo?" que van expresando un cuestionamiento al orden social imperante.

En síntesis, queda planteado un discurso poético desde la descendencia del poeta. Es decir, enarbolando la seguridad de que el combate revolucionario será permanente. Una suerte de genealogía, con la mediación que organiza esta escritura poética, del sujeto

revolucionario: el mismo que será engendrado, "Hijo que has de venir", en una madre roja y colectiva, "de mujer en mujer", siendo desde ya parte de los condenados de la tierra que tienen la misión de transformar el mundo. Para potenciar lo anterior, la tercera y última estrofa ya aludidas dan un final menos de nacimiento biológico que otro de nacer entre batallas, articulándolo con la guerra civil española (que se constituye como una mediación del momento histórico, y del campo intelectual donde se inscribe la poesía social de Rose). Este final anticipa lo que será el poema "Si España resucita" que veremos luego.

En tal sentido, si el precedente poema "Soledad de tantos" es más conceptual y directamente ideológico, este es más sensorial, ya que el sujeto revolucionario es un nonato que suena, "haciendo crujir ternuras", como niño. Asimismo, el poeta besa a su mujer para un nacimiento rojo, e imagina una lámpara.[106] Y en la tercera estrofa el hijo ríe, con un final que evoca a Vallejo y su Pedro Rojas. Dicha sensorialidad puede ayudar a explicar la posición de Rose sobre el caso Maiacovski –diferente a la de César Vallejo, por ejemplo–, en tanto afinidad homoerótica con este poeta (como se apreciará en el análisis siguiente). Así, también, va apareciendo de a poco otro rasgo sustancial de la conocida poética roseana; mientras que *La luz armada* finaliza con el poema "Carta a un hermano prisionero", y con una estrofa de cierre cuyos últimos versos, reivindicando al Partido Comunista, no podían ser más militantes y cabales ejemplos de la poesía social de aquellos años 50 (cuando el PC tuvo cierta revitalización política en el campo cultural por diversos factores).[107]

---

[106] Esta sola imagen permite evocar la reconocida discursividad poética egureniana; la cual también, como en el caso de Juan Gonzalo Rose, se halla afiliada a una fabulación escritural que recupera la infancia, así como cierto minimalismo y sensorialidad correspondientes –aunque es verdad que de otro modo–. De tal manera que, aunque quede muy lejos de la poesía social del 50, algo de Eguren, como su célebre poema "La niña de la lámpara azul", pudo serle útil reciclar a Rose –desde sus propios presupuestos poéticos e ideológicos– en tanto influencia o intertextualidad desde un autor paradigmático en la renovación de nuestra tradición poética.

[107] Factores como, por ejemplo, la debacle del APRA como opción revolucionaria desde los años 40, el rol protagónico de la Unión Soviética en la derrota del eje nazi-fascista en la Segunda Guerra Mundial, y la

Es, por todo lo anterior, un buen poema que realiza diversas mediaciones durante este proceso de trasvase desde *La luz armada* a *Cantos desde lejos.* He aquí nuevamente reveladas otra complejidad y densidad lingüístico-poéticas producidas de libro a libro, lo que sustenta mi hipótesis de que Rose hizo cambios significativos entre ambos (en estructura y también en el lenguaje de cada uno). Lo cual evidencia un concepto diferente de libro para *Cantos*. De ahí que se justifique plenamente, en tanto levantar una memoria más completa del proceso poético de Rose y también de la serie de poesía social (dentro de la tradición radical en el campo literario peruano de los años 50), una reedición crítica de *La luz armada.*

4.2.2.3. "Así cantaba Maiacovski"

Características semántico-textuales.

Ambos libros iniciales de Juan Gonzalo Rose son territorios verbales con sendos homenajes a líderes éticos cruciales, en su formación política y en la tradición radical de su campo literario. Vladimir Maiakovski (1893-1930) fue un poeta futurista, de origen proletario y compromiso vital con la clase trabajadora, que se expresó a través de su poesía y su participación en debates tanto en las plazas como en el partido bolchevique.

En este poema, específicamente, Rose relaciona con mucha insistencia la relación entre poesía y canción (y esto irá asentándose como un sello propio en su producción futura). Se trata de un texto con tono y ritmo exultantes, donde se celebra la vitalidad y juventud de este célebre poeta ruso, así como, aun con su dramático suicido, su cuerpo (vivo o muerto) que se ha impregnado de mundo (para volver a traer a colación al Vallejo

---

lucha antifascista de los comunistas en la guerra civil de España (para mayores detalles de todo lo anterior véase el marco histórico de la presente investigación). Todo sea dicho grosso modo, ya que sirve para entender posiciones como esta de Rose; es decir, no se entra a los debates al interior de la izquierda nacional e internacional sobre el rol de la URSS y los comunistas en los citados acontecimientos históricos entre los años 30-50.

de *España…*), así como el mundo se impregnaba de él, en plena construcción del socialismo a inicios del siglo pasado. Tal compromiso de difusor de la poesía, o del uso de esta con fin pedagógico para comunicar la moral socialista, es retratado por Rose en este poema que trasmite una vitalidad física que linda en la mencionada sensualidad:[108] "Era esbelto como el alba./Cantaba entre los hombres,/las flores/y las máquinas./Cantaba en el cuartel,/el sindicato/y la fábrica./Con él aprendieron a cantar los balcones,/las calles y las plazas./Llevó la poesía a los hombres/e hizo que la amaran". Estos versos pertenecen a las tres primeras estrofas en la versión de *La luz armada,* y a las primeras cinco estrofas en *Cantos desde lejos*.

Una vez más, el poema se instala en el canto. La reiteración de este verbo, desde el título y a lo largo del poema, lo afilia al tono predilecto de Rose: la canción popular.[109] De tal modo que lo popular está dado por el referente –un poeta de la primera revolución socialista–, y también por los elementos rítmicos, morfológicos y sintácticos que dan forma a este poema. Hay que reparar en que, en comparación con la versión de *Cantos…,* la de *La luz…* es más declamativa; por lo que Rose opta en su segundo libro por cierta

[108] Lo cual tendrá mayores desarrollos en la poética roseana durante otras estancias suyas; como, por ejemplo, en su importante y todavía poco estudiado libro *Las comarcas* (una excepción es el ensayo "'El hilo fascinante de los rumbos inciertos': *Las nuevas comarcas* de Juan Gonzalo Rose", de Luis Fernando Chueca, en Chueca, 2010, pp. 69-96). Acerca del aspecto homoerótico en la poética de Rose, véase el apunte crítico –y autocrítico– del narrador Gregorio Martínez (2003) en su artículo "Literatura, y homosexualidad en el Perú", así como también en Ángeles, 2007.

[109] No en vano, en el excelente libro *Simple canción*, Rose cosecha algunos de sus mejores y más perdurables poemas. Es el libro del amor, y es aquí donde también se aprecia su voluntad de hacer de la poesía un canto, y que su lenguaje sea parte de la boca de todos los hombres y mujeres del pueblo. El título lo dice todo, y es como una declaración de su poética principal: la simpleza en el lenguaje (quizás sólo diferente en *Las comarcas*: su libro más experimental y asaz hermético) y el canto. Es pertinente recordar aquí, como hace Josefina Barrón, su trayectoria como compositor en el 'Taller de la canción popular': "En el Perú, como en casi toda Latinoamérica, el movimiento de la canción-poema se inicia a principios de los 70. Es en 1972 cuando Juan Gonzalo empieza su vida como creador de canciones populares al lado de Mario Campos y Víctor Merino. [...] De las seis canciones conocidas que compuso Juan Gonzalo en los últimos años de su vida, aparte de 'Un vals para Pinglo', hay una que es un himno popular en el cual transita esa otra forma de sentir el amor: la ausencia. El vals *Tu voz*, escrito en medio de su agonía [Sic] e interpretado por dos grandes de la música peruana: Lucha Reyes y Tania Libertad" (Barrón, 1997, pp. 102-105). Cabe precisar un error cronológico de la tesista respecto de este último vals citado, que fue compuesto varios años antes del deceso de su autor, por lo que la referencia a su estado agónico no es correcta; tal vez haya querido referirse a Lucha Reyes, quien lo interpretó –magistralmente, además– poco antes de morir en 1973.

condensación semántica a lo largo de las estrofas. En tal sentido, quedan más integradas las imágenes en torno a la memoria activa sobre este personaje que es un símbolo, también, del discurso, actitud y estética vanguardistas (sobre quien, sin embargo, Vallejo no tuvo mayor conmiseración ni fe (véase nuestra nota 57).

Las diez estrofas que aparecen en *La luz*…. cambian a trece en la segunda versión de *Cantos*…, y dan una estructura con mayor separación temática entre las estrofas. Apreciemos, en detalle y comparativamente, estas versiones.

En los dos libros, el poema se abre con un verso que constituye una sola estrofa, y es una suerte de imagen tópica en el texto: "Era esbelto como el alba". De tal manera, Rose nos sitúa –como en otros poemas de ambos libros– en la luz del amanecer, simbolizada en el título de su primer libro, donde inicialmente apareció este poema. Esta primera imagen focaliza al lector hacia dos semas característicos del arte poética roseana, como es la juventud y la naturaleza, imbricados ambos en dicha imagen de apertura. El sujeto tácito queda tal cual, debido a que el título ya refiere de quién tratará el poema. En la versión de *Cantos*..., las siguientes tres estrofas se derivan de la segunda larga de *La luz*…. Como queda dicho, así quedan distinguidas las pausas semánticas al comienzo del poema. Veamos.

La segunda breve estrofa dice: "Cantaba entre los hombres,/las flores/y las máquinas", y sitúa al poeta ruso, de este modo, entre la sociedad ("los hombres"), la naturaleza ("las flores") y, también, la producción ("las máquinas", que tuvieron relevancia estratégica para los fines de la construcción del socialismo en la Unión Soviética a comienzos del siglo XX). La tercera estrofa, también breve, sitúa el canto de Maiacovski en tres lugares claves de la mencionada construcción del socialismo, encabalgándose, por esta razón, sobre el final de la estrofa anterior y su mención a las "máquinas": "Cantaba en el cuartel,/el sindicato/y la fábrica". Estos lugares son símbolos

metonímicos del ejército (“el cuartel”), la organización laboral proletaria (“el sindicato”), el espacio de trabajo proletario (“la fábrica”). De este modo, se enmarca el referido canto del poeta soviético entre las labores (o *albores*: de alba) de las masas trabajadoras; es decir, como en el poema anteriormente revisado, el individuo (cantor/poeta) se va entretejiendo –en el tejido que forman las palabras e imágenes en el papel– con las masas que hacen el socialismo.

La cuarta y quinta estrofa breves constan de dos versos cada una, y dan cuenta del poder de la poesía sobre la existencia y la humanidad: “Con él se convirtieron en libros los balcones,/las calles y las plazas.//Condujo poesía hacia los hombres/e hizo que la amaran”. Rose introduce un cambio notorio respecto de la versión de *La luz*…, ya que su tercera estrofa, “Llevó la poesía a los hombres/e hizo que la amaran”, cambia en *Cantos*… a “Condujo poesía hacia los hombres/e hizo que la amaran” (versos 10-11). En ambos casos, el oficio de poeta se ha mimetizado con la colectividad, pero el cambio de verbos de “llevó” a “condujo” marca y evidencia mejor el liderazgo revolucionario que tuvo Maiacovski como intelectual y propagandista de la revolución bolchevique.

La sexta estrofa es más extensa que las anteriores, y también presenta modificaciones que atender; pues el sujeto, que en *La luz*… es “la niña poesía”, pasa ser tácito al quedar sobreentendido, por el segmento anterior, que de ella se trata cuando el poeta refiere a lo que aquella logra en la existencia. Nuevamente, Rose ha suprimido algunas imágenes denotativas (que se resalta en cursivas a continuación), como se aprecia en la versión de *La luz*…: “Él enseñó a la niña poesía/*el canto ronco de las barricadas*,/le enseñó a *cantar entre la pólvora,/*los sables y las balas” (versos 12-15); mientras que, en *Cantos*…, todo se condensa así: “Le enseñó a vivir entre la pólvora,/los sables y las balas” (versos 12-13). El cambio tiende a una versión más lírica y épica a la vez, donde la poesía ya no *canta*, pues eso ya fue dicho, sino que *vive* entre la pólvora; es decir, entre la guerra

que significa la construcción del socialismo. Pero si esta estrofa acababa, en *La luz…,* mencionando que la poesía cantaba "hasta ponerse roja", en *Cantos*…, este color asociado con la bandera socialista se ha suprimido, para dejarlo sugerido en la manera cómo germina el canto: "Le enseñó […] también a subirse a la azotea/para alzar su canción sobre las tardes/y decirle a la huelga que avanzara". En esta estrofa hay un trabajo de síntesis que termina reduciendo los términos reiterados para otorgarle, así, mayor fuerza expresiva.

Es interesante, al mismo tiempo, reparar en que otra vez, como en el poema anteriormente analizado, en la versión de *La luz…* (cuarta estrofa, primer verso) la poesía se equipare con la infancia: en este caso, es "una niña". Todo lo cual vuelve a evocarnos –mejor aún, por el género femenino de aquella personificación– el citado poema egureniano, donde la poesía es una niña que con lámpara azul reaviva y guía la inspiración del poeta. Sin embargo, lo importante en este poema de Rose, donde la memoria se trabaja en relación a un símbolo del campo cultural-literario soviético y al correspondiente mundo de la revolución rusa, es que aquí el poeta bolchevique guía a la poesía a cantar de manera diferente: entre acciones mundanas asociadas a la construcción del socialismo; lo que podría interpretarse como un cambio de mirada Rose sobre el papel de la poesía. Con el uso de la prosopopeya, le otorga condición humana a la poesía que, en la versión de *Cantos*…, experimenta además una transformación que la lleva de la fragilidad y la inocencia –representada por la figura de una niña– a ser una militante socialista o, incluso, una guerrillera entre pólvora, sables y balas.

Las estrofas séptima y octava, en *Cantos*…, cobran forma a partir de otra estrofa larga de la versión de *La luz*…, y nuevamente se enfatiza la juventud y esbeltez física, en este caso de Maiacovski: "Era un muchacho/distinto y numeroso/como el 1 del número 1000…". He aquí una plástica imagen visual propia del experimentalismo vanguardista

(después de todo, poeta vanguardista era Maiacovski), donde el individuo ("el 1") se ha integrado a la masa anónima simbolizada por los ceros de la cifra 1000). Vladimir Maiacovski es sentido por Rose como un líder que conduce a esta masa de trabajadores invisibilizados a ser revalorizada. Es importante resaltar que este verso donde se revaloriza la potencia de la masa es parte de la mirada ética socialista. Para Rose, Maiacovski inyectó con su poesía la energía que revitalizaba al movimiento popular, quedando marcados dos momentos de este personaje poético (versos 23-25, estrofa 5 de *La luz armada*, o estrofa 8 de *Cantos desde lejos*): su oficio, compartido entre la militancia y la creación artística ("doctor en guerras y poemas"), y su apelación imperativa (lo que dijo para hacer) en la praxis revolucionaria ("transfusiones de sangre").

Además, al inicio de la novena estrofa, este poeta pasa cantando por el mundo "subido en su tractor en su estatura", que es signo representativo de la masa trabajadora del campesinado, mientras que los versos siguientes dan cuenta del proletariado: "para escucharle su ritmo detenían/horizontes cercados de martillos". Considerando que en la iconografía comunista el martillo es símbolo de las masas proletarias y fabriles, y que el tractor remite al paisaje rural y al campesino, queda claro que en esta instancia metonímica del poema se dan la mano los dos sujetos de la revolución comunista: el campesinado y el obrero.

En la décima estrofa, hay un cambio a destacar respecto de *La luz*…. porque el poeta ruso ya no es solo quien "Pasó por el mundo cantando/con su Vladimiro [su nombre, y el de Lenin] y su animal sonoro/más potente/que un órgano de huesos construido", sino que es visto por otros, en la versión de *Cantos*…, y además desde su infancia, como si el poeta hubiese nacido, y crecido, entre aquellos que lo ven: "Lo miraron pasar de niño a largo,/ con su Vladimiro y su animal sonoro/más potente/que un órgano de huesos fabricado" (versos 27-30). Es importante, también, reparar en el cambio del adjetivo final,

pues no es igual un "órgano de huesos construido", que otro "de huesos fabricado". En el segundo caso, se mantiene la metáfora –muy vallejiana, además, por la presencia de la muerte, la osamenta, etcétera– de un instrumento musical hecho del esqueleto, elaborado quizá –si estamos atentos al símbolo metonímico correspondiente a fallecer, en nuestra cultura– de muerte. Pero la diferencia es que ese órgano ha sido, en la versión de *Cantos*…, "fabricado": es decir, producto de un espacio central en la concepción y construcción del socialismo, como es la fábrica que alberga al proletariado. Sobre dicho horizonte proletario y campesino, sin embargo, la potente sensorialidad del poeta ("su animal sonoro") supera cualquier invención de modernidad fabril, así sea "de huesos fabricado".

El final condensa la versión inicial de *La luz*…, pues de aquellos sus dieciséis versos finales, en *Cantos*… quedan solo seis, dando cuenta de la ya comentada intención del autor por condensar la escritura en esta segunda versión: "Pero murió de muerte/y al instante/cubrióse de ceniza la tarde de los trigos.//Sí, lo amaba la alegría.//La propia muerte, cuando él cantaba,/aprendió a morir de poesía". De este modo, impregnada de ceniza la muerte del poeta soviético, es decir, de acabamiento, se impregna todo el paisaje cuya luz también declina, en la ya comentada fusión natura-humanidad de Rose, sumando en este caso el oficio de poeta.

Hacia la culminación del poema, en la novena estrofa de la versión de *La luz armada*, Rose usa un símil para hacernos comprender la vitalidad y la fuerza de Maiacovski, y nos dice: "Era un pájaro de acero que amaba la vida", lo que dibuja la esperanza que recorre los poemas de *La luz*…y que reaparece, bajo otra forma, en *Cantos*…, donde la penúltima estrofa está constituida por un solo verso: "Sí, lo amaba la alegría". Todo lo cual nos remonta al comienzo de luz ("alba") de este texto: una luz que se derrama sobre los dos versos finales ya citados de este poema, donde la propia muerte

muere, pero de poesía; es decir, de aquella expresión íntima del alma humana que es el canto del poeta.

En este poema, Rose, nuevamente, hace uso de la prosopopeya, como cuando le da cualidades humanas a la poesía, pero esta vez para dárselas a la muerte. Los últimos 16 versos distribuidos en las tres últimas estrofas, en la versión de *La luz armada* y que, en *Cantos desde lejos*, se sintetizan en seis versos, conservan el contenido del discurso que asienta su estructura sobre la relación muerte-vida-alegría-poesía. Retengamos esta imagen final y utopista de la muerte victoriosa del poeta soviético, rodeado de muchos otros, e impregnando de particular duelo al paisaje natural, para entender otras claves en los textos que siguen.[110]

A manera de síntesis, afirmemos que, en la última versión de este poema en *Cantos desde lejos*, se alternan diversos espacios y situaciones que van dando forma al personaje y su relación múltiple con la existencia. Así, está el espacio donde naturaleza se unimisma con los hombres, como en las estrofas 1-2-5-7-10; está el poeta y su canto (o poesía) unido al trabajo, al paisaje moderno de la urbe, como en las estrofas 3-4-9; está la poesía –o canto– unificada con la guerra, con la lucha cotidiana de los trabajadores, como en las estrofas 6 y 8, y está el poeta y su poesía en ontológica reflexión final, sobre la muerte, donde esta es vencida por su canto (en la línea utopista que, como se dijo al comienzo del presente capítulo, guio inicialmente a una parte significativa de la Generación del 50), como en las estrofas 11-12-13. En tal sentido, el personaje revolucionario que recrea Rose en esta composición cubre una amplia gama de la existencia humana, y lo hace para transformarla mediante el poder de su canto, desde la

[110] Toda esta última idea encierra un oxímoron impregnado de línea revolucionaria, en tanto se vence la muerte a través de la alegría y la poesía, al centro de las masas trabajadoras y combativas; como también se lee en el poema sobre Pedro Rojas, de Vallejo, ya comentado para el caso del poema anterior "Al que ha de llegar". Lo cual nos está informando, además, de un tipo de discursividad correspondiente a una poesía social adscrita a la ideología socialista.

genealogía que establece este personaje con la primera revolución socialista, de línea marxista, como fue la revolución soviética a comienzos del s. XX. He aquí un argumento en favor de la encomiástica opinión de Manuel Velázquez Rojas, cuando destacó la poesía de Juan Gonzalo Rose como una "poesía [que] encierra muchas de las verdades políticas [y aciertos poéticos, cabe agregar] de la Generación del 50" (VV.AA., 1989, p. 53).

4.2.2.4. "Carta a un hermano prisionero"

Características semántico-textuales.

Este penúltimo poema a analizar nos entrega uno de los momentos más militantes de *La luz armada* y de *Cantos desde lejos*, dentro de su mencionada y ya comentada segunda parte "Poeta en la costa". Está dedicado al compañero caído en prisión: Syuñi [Julio] Cotler. Las dos versiones del mismo texto presentan pocas y leves modificaciones de libro a libro.

Es un poema emparentado con otros de homenaje o evocación de la militancia revolucionaria, como el ya revisado "Así cantaba Maiacovski", "Si España resucita", "A León Felipe",[111] o "La oración sencilla" (el cual tiene, en *La luz armada,* una dedicatoria solidaria con la causa republicana española: "A la 'Pasionaria'": apelativo político de Dolores Ibárruri, histórica dirigente del Partido Comunista de España). Algo más a destacar es que los títulos de los poemas, en ambos libros dan cuenta de una temprana

[111] Este poema aparece en *Cantos* como contrapunto a la referida y generosa dedicatoria que hace el poeta español a *La luz armada.* Vallejianamente, visiona la muerte del amigo, y entonces Rose decide dedicarle esta suerte de elegía adelantada. Se trata de un texto que, desde su lenguaje y musicalidad, rinde un neto homenaje a los poetas antifascistas del 27 español, dando el tono y lenguaje propios del romance que, por ejemplo, caracteriza al célebre libro de Federico García Lorca, *Romancero gitano*: una serie de ritmos, rimas e imágenes reiterativos, donde la naturaleza dialoga con lo humano, corroboran el aserto. Como cuando leemos en este poema de Rose: "Si a cantar, cantador, nos enseñaste,/enséñanos, varón, cómo se calla". Un buen poema en clave de romance, sí, pero de romance imbuido de socialismo e ideología marxista, como nos advierte el remate de la estrofa final: "Poeta en verticales lontananzas,/bastón en floración y ojo de asfalto;/un día de estos nos iremos juntos/a capturar el cielo por asalto" (verso final que alude a la célebre imagen de K. Marx, en su estudio *La guerra civil en Francia*, a propósito de la insurgencia proletaria de la Comuna de París a fines del XIX).

vocación (empatía) humanista en Juan Gonzalo Rose; algo que su ulterior trayectoria, en sus diversas fases creativas, no hizo sino confirmar y consolidar.

Esta composición de métrica libre con 28 versos, distribuidos en 5 estrofas y con una predominancia de versos endecasílabos –estructura que se mantiene en *Cantos desde lejos*–, se dirige al hermano –forjado desde la unidad de la fraternidad política– que ha caído prisionero y que genera una sensación de estar aislado. Desde donde se halla el prisionero, se percibe que únicamente puede recibir cartas o al sol que, en primavera, es el único visitante. En la misiva, la voz poética le cuenta al receptor que otros hermanos de rebeldía han sido capturados por las fuerzas represivas. Por el año en que fue escrito el poema y la explícita referencia geográfica (verso 14 en *La luz*…), podemos deducir que se refiere a la huelga nacional de estudiantes que estalló en Arequipa durante la dictadura militar de Odría.

La variante más notoria es cuando se retira el verso "cayó Manuel Ugarte en Arequipa", en *Cantos…*, y solo se retiene el que alude a César Lévano, un miembro de la izquierda peruana que estaba preso aquellos años del Ochenio. Probablemente para menguar, en parte, el patetismo de recordar al compañero abatido (si consideramos que Manuel Ugarte fue un luchador social que murió en la revolución de Arequipa en 1952) y centrar en quienes, aun en prisión, viven y resisten todavía. De ahí que el inicial pronombre en segunda persona vaya del singular al plural, luego de la mención al otro compañero caído: "César, *el nuestro*, Lévano, ha caído" (verso 14 en *Cantos*... Énfasis mío).

Otras dos modificaciones entre ambos libros, aunque leves, presentan importancia por lo que aquí se viene sustentando acerca de los diversos conceptos estructurales entre *La luz* y *Cantos.* Así, al final de la segunda estrofa del primer libro, se lee: "te escribo caminando, mientras arde/en mi torno tu sueño transitivo". En cambio, en el segundo

volumen, dicho verso ha cambiado así: "te escribo caminando, mientras arde/en torno a mí, tu sueño transitivo"; lo cual no es solo una corrección gramatical, sino que elude cierto equivoco en la imagen, evitando la ambivalencia de la primera versión donde "mi torno" también podría significar una herramienta o maquinaria.

Asimismo, en dicha segunda estrofa, el primer verso dice: "Te escribo desde Abril", con mayúscula, que cambia a minúscula del mes en *Cantos*. También, en la última estrofa, luego de referirse a las imágenes oníricas de los presidarios, se lee el siguiente símil: "las últimas imágenes que se deslizan como peces húmedos de vuestro sueño al aire" (versos 25-26 de *La luz*), lo cual cambia en *Cantos* desde la redundancia de "peces húmedos" a la imagen "tibios peces", que otorga, además, mayor calidez a esta imagen de deseado e imposible diálogo tras los muros de la prisión.

Este tipo de acotaciones mínimas, en relación a modificaciones morfológicas y sintácticas, permiten, sin embargo, observar otra estrategia retórica en la formalización verbal-poética en *Cantos*, refirmándonos en la hipótesis de que ello sucede así por ser este segundo libro concebido más para ser leído que declamado. Como queda dicho, la marca primigenia de la poesía social fue, en buena medida, para ser recitada en lecturas públicas. Esto puede ayudar a explicar mejor ciertas características diferentes de composición discursivo-poéticas que vamos destacando entre ambos libros estudiados (véase la nota 98).

A pesar de este tipo de modificaciones, se hace evidente, durante la lectura de los poemas de *Cantos,* un ritmo cadencioso, reiterativo, que en parte también se concibió así para quedar más fácilmente en la memoria de sus lectores. Por ejemplo, en la primera estrofa se repite el apelativo de segunda persona, así como el fonema /t/ de "tú" (que alude al compañero homenajeado): "Todas las auroras,/el sol frente a tu celda/empapa las raíces de los días,/y tú lo ves llegar debajo de tu puerta/como una inmensa carta que te escribo"

(versos 1-5 en *La luz* y en *Cantos*). Es como una poesía de neta marca oral donde, como se sabe, las iteraciones tienen la función de permitir grabar mejor el mensaje en la conciencia del receptor. Podríamos citar otros semejantes ejemplos durante la lectura del poema, como la reiteración de "te escribo", o la preposición temporal "desde" en la segunda estrofa, y otros casos que dan la misma resultante.

Además, comprobamos la ya aludida sensorialidad en esta poética, cuando se opta varias veces por imágenes vía elementos de la naturaleza mediante diversas metáforas, oxímoron o inclusive prosopopeyas, como apreciamos en los ejemplos anteriores; donde el sol no seca sino que, en cambio, riega las raíces (la vida) de los días (el tiempo detenido, en la celda). Y todo sucede, aun con cierto tono de nostalgia por la distancia física, luminosamente en abril, que entre nosotros sería otoño, mas en este poema escrito en México es primavera y reverdece la esperanza solidaria a pesar del enclaustramiento: "y retorna la luz a los trigales" (verso 24 en *La luz*… y verso 23 en *Cantos*).

Como en otros poemas (por ejemplo, los conocidos "Carta a María Teresa" y "Las cartas secuestradas", de *Cantos desde lejos*, o en libros ulteriores como *Hallazgos y extravíos*), en este que venimos revisando se anuncia también aquella vocación apelativa y comunicadora de Rose, algo que resultó siendo una característica central en su poética y que, como también se dijo, lo condujo a componer canciones, teatro y crónicas periodísticas inclusive. Lo cual abona sobre lo afirmado en relación al permanente temperamento humanista de este autor (que no siempre fue correspondido, ni aun en su entorno amical, como se evidencia en el capítulo III de la investigación).

El poema toma un giro significativo cuando se nos da a entender que el Partido ha logrado acercarse al hermano prisionero cuando "las rejas se tornan visitables" (verso 20 en *La luz* y 19 en *Cantos*). El Partido, "cual un hermano pensativo y grande" (verso 28 en *La luz* y 29 en *Cantos*), es el poder del colectivo, el que se mantendrá atento y en

vigilia sin dejar solo a los hermanos menores –al individuo– que son parte de su organismo. Acerquémonos un poco más al momento final del texto.

Se observa una estructura clásica de cualquier discurso tradicional en relación con una visión didáctico-crítica de la historia. Apreciamos ello al reparar en la clara bipartición del poema (en ambas versiones): una primera parte con tres estrofas que exponen diversas limitaciones o derrotas políticas ("celda", "este tiempo verde de los parques/que ya extraña el peso de tu sombra", "César, el nuestro, Lévano, ha caído"), y un segundo momento desde la cuarta estrofa que se abre en tono adversativo y con un rotundo "Pero a través de todas las distancias", a partir del cual se cierra el poema con el énfasis puesto en el respaldo del Partido ("fraterno e incansable", "hermano pensativo y grande"). De tal modo queda anunciada la posible, y deseada, victoria sobre dichas condiciones de derrota (temporal) antes anotadas.

Sin obviar la calidad de varios poemas e imágenes literarias en ambos libros, es innegable que la poesía social tendía a emplear recursos retórico-didácticos como los aquí señalados (comunes, además, a los otros poemas analizados), para quedar en la memoria (auditiva, en recitales, o visual, al ser leída) de su público. Eso no necesariamente queda anotado como crítica de algún tipo, simplemente es un rasgo que aparece como marca en lo que venimos comentando.[112]

Valga remarcar una observación que nos dará pie al quinto análisis del capítulo. En estos versos de la tercera estrofa, resurge la adscripción al paradigma vallejiano: "César, el nuestro, Lévano, ha caído:/él ya conoce cómo se usa el alma/en el bíblico no de los presidios" (versos 14-16 de *Cantos*); ya que nos remiten a aquellos del otro César (aquel que también es "nuestro", pero está lejos en el tiempo y el espacio), Vallejo, de su

[112] Véase al respecto, lo señalado por Gonzalo Espino acerca de los tipos de referentes correspondientes a la lira rebelde proletaria (en 2.2.2.); así como lo sintetizado por Inmaculada Lergo sobre la antología *Cantos de la revolución*, de Magda Portal (en 2.2.4.).

poema “Los desgraciados”, donde leemos: “Ya va a venir el día, ponte el alma”. Un verso que si lo vinculamos, tres estrofas después, con este otro del mismo poema: “jamás olvides/que durante la misa no hay amigos” (donde dicha ceremonia cristiana es metáfora de duelo, tragedia, agonía, que preceden a la resurrección final y celebración colectiva), podemos deducir, legítimamente, que los versos de Rose donde se alude a César Lévano como prisionero que sabe usar el alma “en el bíblico no de los presidios” (verso 17 en *La luz* y 16 en *Cantos*) configuran una intertextualidad con aquel “último Vallejo” aludido por Escobar (ver lo referido al inicio de 4.1.1.), cuando aquel adhirió al comunismo.

Por otro lado, el cierre del poema nos sitúa en una dimensión entre onírica y reflexiva con varios significados. Luego de la “hora más honda de la noche”, no ocurre solo que “el Partido se instala a vuestro lado/ fraterno e incansable” (versos 19-22 de *La luz* y 18-21 en *Cantos*), sino que, como se dijo, “retorna la luz a los trigales” (que pueden simbolizar un renacimiento, así como en la Biblia el trigo simboliza la muerte y resurrección de Cristo, según leemos en el capítulo 12 del Evangelio de Juan), y las imágenes finales con peces (según vimos: “húmedos” en *La luz* y “tibios” en *Cantos*) van del sueño al aire del hermano prisionero; es decir, de la dimensión onírica a la realidad y la libertad. Y, por si fuera poco, “continúa el Partido su vigilia/ cual si fuese un hermano pensativo y grande” (ver estrofa final en ambas versiones). Además de las interpretaciones ya sustentadas en este acápite sobre las imágenes empleadas y sus significados, subrayemos aquel círculo de hermandad (cuasi religiosa) que registramos desde el título hasta el último verso del poema, reforzándonos la idea del sentido humanista en Juan Gonzalo Rose, inclusive en el beligerante plano de la filiación política.

Al mismo tiempo, ¿cuáles líneas comunicantes podemos establecer entre aquella mujer pensativa, que habita el poema “Al que ha de llegar”, y ¿la organización partidaria que aquí medita y acompaña al camarada caído? Es decir, ¿qué significado tiene dicha

común actividad de pensar, en circunstancias animadas por el nacimiento y la vigilia por la causa socialista, sino tal vez el cuidado subjetivo a la vez que objetivo del ideal revolucionario?

Veamos, finalmente, cómo buena parte de lo dicho hasta aquí, a partir de los cuatro pares de poemas trabajados, cobra singular forma en un último caso, donde esta poesía de Juan Gonzalo Rose se abre y complejiza aún más entroncándose ya no solo con la causa socialista o sus camaradas caídos, sino con un hecho histórico concreto vinculado al universo hispanoamericano como la Guerra Civil española, y más específicamente con el gran libro de César Vallejo sobre dicha gesta: *España, aparta de mí este cáliz*. Es decir, se alcanza un marco más internacionalista –a partir de la solidaridad con esa otra parte de Occidente, que queda aún más definido con la adscripción al libro de Vallejo– en tanto hay una adscripción a una línea (una serie) de poesía social-revolucionaria donde el citado *España…* es un hito de la poesía socialista contemporánea. Así, dos acontecimientos distintos pero vinculados quedan integrados en este poema de Rose: uno político (en el nivel del paratexto): la guerra española, y otro poético: el libro de César Vallejo (en intertextualidad con este poema).

Resaltemos que, para analizar los poemas, es de suma utilidad atender las múltiples dimensiones que suele contener un discurso literario-poético si se le entiende históricamente, distante de un análisis inmanentista que soslaye su articulación con la realidad individual y social del autor. O, dicho de un modo más riguroso, con el campo de poder y el campo intelectual correspondientes a su época.

En tal sentido, la dimensión personal de poemas con tono más lírico que político, en el libro *Cantos desde lejos*, no contradice sino que más bien reafirma la condición humana del revolucionario como voz protagonista; quien no es un sujeto aislado y surgido

de una abstracción, sino de un proceso social donde posee una diversidad de roles y también un universo personal de afectos.

4.2.2.5. "Si España resucita"

Características semántico-textuales.

A continuación, contrastaré las dos versiones del poema "Si España resucita", para apreciar con cuáles características se presentó en *La luz armada*, en diversos niveles, así como estableciendo simultáneas comparaciones con la forma en que dicho texto reapareció, tres años después, en *Cantos desde lejos*. Indagaré, así mismo, en las posibles razones de tales reajustes expresivos, y en los posibles significados de dicho procedimiento. Reafirmaremos, con dicho marco conceptual aplicado al caso del poema citado, cómo se va constituyendo una dualidad de obras articuladas que, desde su propia especificidad, contribuye a perfilar la ideología y la estética socialistas.

El siguiente análisis crítico recoge una serie de elementos e ideas de lo revisado hasta aquí para el presente capítulo. De ahí que la particularidad de este acápite tiene, al mismo tiempo que características singulares, vasos comunicantes con otros momentos del análisis semántico-textual ya recorrido. Y esto es así porque los demás poemas son resultados de la misma propuesta textual, así como encierran una común línea ideológica y manera de representar la realidad, ubicándose desde una coyuntura histórica determinada como fueron los años 50.

A continuación, emprendamos la revisión semántico-textual del poema elegido y sus respectivas versiones en los dos primeros libros de Juan Gonzalo Rose.

Con "Si España resucita" nos encontramos ante un poema de Rose que es el homenaje más directo, en ambos libros, a César Vallejo; con el cual se retoma la gesta bélica donde este lo dejó en su famoso poema XV, titulado como su propio libro sobre la

guerra civil española: "España, aparta de mí este cáliz"[113]. Es decir, en compleja intertextualidad, Rose retoma el discurso allí donde Vallejo cerró el poema final de su libro: cuando, luego de cinco extensas estrofas, planteadas apelativamente en diálogo con los "niños del mundo", y más aún hacia el final, cuando se agolpan los versos mediante el condicional "si", el texto concluye: "si no veis a nadie, si os asustan/los lápices sin punta, si la madre/España cae –digo, es un decir–/salid, niños del mundo; id a buscarla!…" (Vallejo, 1974, p. 350). Esta última admonición, poética e histórica, queda formulada ante la amenaza de la derrota frente al franquismo (como ocurrió efectivamente, instaurándose en España un régimen dictatorial en el largo periodo 1939-1975 presidido por el General Francisco Franco).

Precisamente, el poema de Rose parte desde aquí, después de la derrota histórica de la República española, y plantea la resurrección de la otra España, la que perdió esta guerra. Hay que considerar, además, que en la década del 50 –cuando se publican ambos libros de Juan Gonzalo– España estaba aún bajo dicha dictadura, y era uno de los sucesos que el campo de la izquierda internacional –golpeada políticamente por el desenlace bélico– anhelaba revertir.

Sin desdeñar las circunstancias concretas de esta guerra, al leer tanto el libro de Vallejo, como este poema de Rose, es claro que se plantea, además, una batalla entre la muerte y la vida, en términos ontológico-políticos; es decir, entre las fuerzas del atraso y las de la liberación, entre una posición antidemocrática y otra que le hace frente. En buena cuenta, "España" simboliza –de allí la grandeza, entre otras razones, del libro de Vallejo sobre la guerra civil– a los hombres justos del planeta, y no solo a quienes libraron, desde

[113] *España, aparta de mí este cáliz* fue escrito en los últimos meses de 1937 y publicado póstumamente, en 1939. Está formado por un conjunto de quince poemas, el último de los cuales da el título a la obra. Corresponde al último período de la producción poética de Vallejo, contemporáneo a los postreros *Poemas humanos*; pero el mismo autor quiso que formara un libro aparte, cuya unidad residía en su temática, inspirada en la Guerra Civil Española que desangró la península ibérica desde 1936 hasta la caída de la República en 1939.

el específico campo de batalla de la República, esa guerra en particular. Así sucede con las mediaciones que operan en toda gran poesía, cuando un hecho histórico o personal cobra dimensión universal, y expresa los avatares de la condición humana, como en este caso.

El poema de Rose, dentro del marco general de su ya comentada arte poética, nos vuelve a situar en aquel enfrentamiento, pero donde se ha de imponer la utopía popular. De allí que, desde el título, este poema sitúe a su virtual lector en la resurrección de aquella España (de aquellos hombres y mujeres vencidos durante la guerra civil). Asimismo, el epígrafe (tomado de "La cena miserable", de *Los heraldos negros*) que precede los versos cambia de un libro a otro. Si en *La luz armada a*parece un parafraseo del verso vallejiano: "Cuándo estaremos en la mañana/eterna, desayunados todos", en cambio, en *Cantos desde lejos* vuelve esta cita, pero tal como figura en el original: "Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana, desayunados todos". De este modo, queda expresada la solidaridad entre los seres humanos de manera más completa: esa colectividad que es algo tan esencial en el libro *España…,* de Vallejo, así como en los dos primeros libros de Rose, y en este poema suyo, en particular.

Como se ha podido ver en otros poemas de ambos libros de Juan Gonzalo Rose, el número de estrofas en que se desarrolla, en *La luz…,* se desdobla en otras más, en *Cantos*… En este poema, en particular, se pasa de cinco a siete estrofas, con que estructura su discurso con otras pausas y silencios no considerados en el primer libro.

En *La luz armada*, el poema comienza parafraseando el lenguaje vallejiano –en la reiteración de términos: adverbios exclamativos, en este caso– al comienzo de cada verso, estimulando a que la imaginación del lector complete dichos inicios, como se aprecia aquí: "Si España resucita,/qué de puños cercando la cintura del día,/qué de rosales rojos agrietando la noche,/qué de musgo en el labio bermellón de la herida,/qué de apuro en el

llanto por llegar a la cita,/qué de Miguel Hernández y qué de Federico,/qué de César el tiempo/si España resucita" (estrofa inicial).

La conocida retórica vallejiana reaparece mediante una hipérbole por acumulación de sintagmas, vía sucesivas anáforas;[114] los "qué" enfáticos se reiteran una y otra vez como anunciando algo grande que ha de ocurrir, pero siempre que advenga el *acontecimiento* histórico (Badiou, 1999) que el poema siembra en nuestra imaginación: es decir, "si España resucita". Sin embargo, en *Cantos*…, la primera estrofa presenta variaciones; por ejemplo, en los tres versos finales, cuando se alude a dos grandes poetas españoles de aquella gesta, Federico García Lorca y Miguel Hernández, así como a "César" (Vallejo), los "qué" respectivos cambian a "cuánto": algo que supone un cambio cualitativo –en este caso, lo que García Lorca, Hernández y Vallejo representan–, donde se especifica no solo *qué* es lo que reaparece "si España resucita", sino el *cuánto* de la cantidad, la masa. Dando a entender que lo simbolizado por estos tres poetas emblemáticos de dicha guerra ha de multiplicarse, en la imaginación de quienes atendemos esta suerte de himno a la libertad que entona Rose, en sintonía con la línea del referido libro de Vallejo.

Pero, además, como se vio en otros pasajes de *La luz armada,* el adjetivo "rojos", que connota la bandera comunista en el tercer verso de este poema que revisamos, se omitirá luego. Podemos entender que el poeta prefiere, en la nueva versión de *Cantos*…, que el color y la opción política se descubran cifrados entre los versos en vez de denotarse con imágenes como "rosales rojos".

Por otro lado, si la estrofa inicial ubica nuestra lectura y el drama bélico entre la vida (puños-día-noche-rosales-musgo-herida-apuro-los citados nombres de poetas), la

[114] Podrían citarse varias muestras de esto en la obra vallejiana; pero considérense, como ejemplos, los poemas "Altura y pelos" y "Yuntas" que abren *Poemas Humanos*, o también "¿Qué me da, que me azoto con la línea…" del mismo libro.

segunda estrofa, en *La luz…,* nos ubica, siempre mediante sucesivas anáforas, en un espacio cerrado (refiriendo elementos de casas y habitaciones) que solo se abre al final: "En el somier desnudo de pie tras de la puerta,/en las mudas alcobas con almohadas de luto,/en la llave atracada en terca cerradura,/en el aire antebrazo del día que galopa,/¡habrá una aurora inmensa/si España resucita!". Esta aurora nos evoca, una vez más, "la luz armada" del título del primer libro de Rose, donde lo que arma y viabiliza esa aurora es la resurrección de la España muerta, luego de su derrota ante el fascismo; algo que, además, lleva al poeta a colocar los primeros signos exclamativos al final de esta estrofa.

Pero hay otro dato a remarcar, ya que explica, en el nivel léxico, la voluntad de Rose que trasuntan sus dos primeros libros (y en general su arte poética, quizá con excepción de *Las comarcas*, que es un conjunto más onírico y sensual) como es emplear las palabras del uso coloquial, cotidiano. Así, por ejemplo, el verso inicial de esta segunda estrofa, en *La luz…* dice: "En el somier desnudo de pie tras de la puerta"; donde la palabra "somier", que es de uso cotidiano en Perú, es cambiada por un equivalente más usual en la versión de *Cantos…*: "En el catre desnudo de pie apoyado en la puerta". Y la imagen queda expresada más realistamente, también, porque el objeto hogareño no adquiere vida, "el somier desnudo de pie", sino que está solo "apoyado en la puerta".

La diferencia no radica, simplemente, en el cambio de una palabra por otra sino que, si ampliamos el nivel interpretativo, también podemos agregar que el término "catre" denota una cama usada en condiciones de emergencia, por ser esta más pequeña, menos cómoda, mientras que "somier" no es un término que específica el tipo de cama. Además, el propio sonido de la palabra "catre" tiene una mayor fuerza sonora, y su condición pasa del dramatismo heroico de la versión de este poema, en *La luz armada*, cuando (el somier desnudo) está de pie tras de la puerta, a un escenario de tragedia fomentado por el miedo y el agotamiento de la miseria bajo la expresividad poética de (el catre desnudo) apoyado

en la puerta, en la versión de *Cantos desde lejos*. Cambiar "de pie" por "apoyado" trasmite, al mismo tiempo, una otra actitud que se le da a dicho objeto y que podría estar representando el debilitamiento moral por la muerte de los suyos.

A dicha elocuente imagen de decaimiento le seguirá, como se dijo, la de los dormitorios –espacio de mayor intimidad del hogar–, donde las "almohadas de luto" viven esta circunstancia porque han quedado sin sus dueños, asesinados por la violencia del Poder. En esta segunda estrofa, hallamos asimismo una modificación en el tercer verso, cuando "la llave atascada" de *Cantos desde lejos* reemplaza a "la llave atracada" de la versión original de 1954, con lo que se logra un mayor efecto sonoro.

Al mismo tiempo, en su voluntad por condensar la escritura, Rose ha omitido repetir el estribillo "Si España resucita" en la tercera estrofa de *Cantos*…. Es el cambio que se registra de una versión a otra, en este pasaje, pero es sintomático de lo dicho sobre la sintaxis y sus diferentes objetivos en *Cantos*… en relación con el primer libro de Rose. Asimismo, esta estrofa se dedica al protagonista de la guerra civil, el miliciano, el combatiente contra la "España fascista", y vuelve a reafirmarse (la acumulación de imágenes equivalentes va dando forma a una gran hipérbole triunfante) la resurrección de este, "si España resucita", que es el estribillo que sí se mantiene al final de la estrofa tercera. Además, en intertextualidad con todo el libro de Vallejo, Rose superpone la mención de este combatiente internacionalista tomándolo no del último poema de *España…,* con que dialoga en el suyo, sino del primer texto de aquel libro, que es donde aparece por primera vez nombrado este protagonista (de *agon* que es combate): herido de guerra civil.[115]

[115] "Voluntario de España, miliciano/de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,/cuando marcha a matar con su agonía/mundial, no sé verdaderamente/qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo". De "Himno a los voluntarios de la república" (Vallejo, 1974, p. 321).

Esta estrofa tiene un aumento de intensidad descriptiva. Se puede apreciar con mayor claridad la violencia. Se vincula "la muerte" como una consecuencia de la España fascista; es decir, hay una clara identificación del responsable de los crímenes, las torturas y el cambio sufrido, donde inclusive hasta el saludo amistoso con la mano abierta se ha tornado en saludo militar obligado "volverá el miliciano a separar sus dedos cosidos por la muerte de la España fascista" (versos 17-18 de *La luz armada*, o versos 15-16 de *Cantos desde lejos*). El hombre libre solo volverá a serlo cuando España resucite; es decir, cuando supere el periodo de muerte real y moral causada por el autoritarismo fascista, en aquel momento. Solo entonces el hombre se liberará de las vendas que tapan sus heridas pútridas y retornará el amor (tercera estrofa en ambas versiones).

En la primera versión encontramos, también, que las cinco primeras estrofas, de las seis, concluyen en "Si España resucita" y que, antes de esta conclusión, las tragedias de los primeros versos que son descritas en estas estrofas se abren hacia un tono esperanzador.

A partir de la cuarta estrofa –encabalgada al acontecimiento anterior de la resurrección de la otra España–, se suceden amplias modificaciones en la versión de *Cantos*… Así, de los dos últimos segmentos largos, de *La luz…*, apenas quedan estos tres versos (21-23) que abren su cuarta estrofa: "Volverán por el Tajo diciendo sus canciones/los jóvenes de España que al partir enterraron/sus diptongos de amores y sus fotografías" (con la única variante del sintagma "diciendo sus canciones" por "montando sus canciones" en el segundo libro: un sema verbal más escritural que de oralidad). Todos los siguientes versos han sido suprimidos, en *Cantos…,* y reemplazados por tres estrofas cortas que dan otro sentido final a este poema.

Así, mientras que, en la versión de *La luz…* (versos 29-44)*,* se cerraba con diversas referencias a la convulsa escena internacional de la época (como Stalingrado-África

insurgente-"Asia roja"-América rebelde que "un día le entregó sus moléculas", y menciones a espacios y símbolos propios de la revolución socialista: "corazón de fuego"-"patria del futuro"-"sus fábricas del pueblo, sus escuelas,/sus comarcas de trigo"), en la versión final de *Cantos*… todo ello ha cambiado a puntuales menciones que, sin embargo, prosiguen sumergiendo esta guerra de liberación, y a su protagonista, "el miliciano", en el seno del pueblo, para decirlo con otra frase del discurso marxista.

Al respecto, puede acotarse que, en *La luz…*, el registro es más distante, e incluso, en la quinta estrofa, lleva cierto tono de grandilocuencia; mientras que, en la versión del segundo libro, el poema adquiere, también en la quinta estrofa, un registro más cálido creando personajes con nombres propios y en situaciones cotidianas. De este modo, leemos: "Volverán, volanderos voladores,/Pascual a su mujer,/Pedro a su turno agreste de aceitunas/¡y se pondrán el traje de la risa/con todos sus botones!//Por eso ¡resucita!/Resucita muchacha campesina/en cuyo costurero se ha quedado/la tarde a medio hacer;/resucita española en la mar/y en la sierra.//¡Ese día tan tanto/harás hervir el caldo de la dicha/que habrá de derramarse a borbotones/en todas las cocinas de la tierra!" (versos 24-38 en *Cantos*)

En estas tres breves estrofas finales, varias cosas suceden. Para empezar, hay no tan velados homenajes a los citados poetas españoles, mediante imágenes que resuenan a la poesía de Hernández y Lorca, como "Volverán, volanderos voladores", o "en cuyo costurero se ha quedado/la tarde a medio hacer;/resucita española en la mar/y en la sierra" (versos 24 y 31-34, respectivamente, en *Cantos*).[116]

[116] Considérense, por ejemplo, los versos reivindicativos, de confluencia entre los padecimientos de los trabajadores explotados andaluces y la tierra fértil, en un poema emblemático de Hernández como "Aceituneros" con características que recuerdan las canciones populares: "Andaluces de Jaén,/ aceituneros altivos,/decidme en el alma: ¿quién,/quién levantó los olivos?//No los levantó la nada, ni el dinero, ni el señor,/sino la tierra callada,/el trabajo y el sudor". O, también, las típicas reiteraciones de palabras en poemas del libro *Romancero gitano* que, como suele suceder en García Lorca, hace que esta poesía se afilie al cancionero popular español (andaluz), o recuérdense célebres versos como estos: "Me porté como quien soy./Como un gitano legítimo./La regalé un costurero/grande, de raso pajizo,/y no quise enamorarme/porque teniendo marido/me dijo que era mozuela/cuando la llevaba al río" (de "La casada

Asimismo, Vallejo ha reaparecido mediante sus personajes, como "Pedro" que nos evoca a "Pedro Rojas" del poema III de *España, aparta de mí este cáliz,* o un "Pascual" que puede ser cualquier otro de los trabajadores que pueblan, con sus mujeres y sus hijos anónimos, los versos del libro de Vallejo; así como también está "la muchacha campesina" (nombrada en el segundo verso de la cita anterior y que es la representación metonímica-femenina de España) y su labor, su costurero, que, cosiendo "el traje de la risa", hará "hervir el caldo de la dicha/que habrá de derramarse a borbotones/en todas las cocinas de la tierra!" (versos 36-38 en *Cantos*). Como se ve, Rose ha vinculado la gesta y a sus protagonistas con la tierra, el mar, la alimentación a lo largo del planeta, y entre trabajadores y proletarios que, como en *España*…, insuflan de ámbito humano y popular a este poema, así como a sus dos primeros libros de una opción socialista que venimos registrando mediante formas poéticas diversas. De este modo, también, Rose vehicula desde su primera poesía el inicial optimismo de la Generación del 50, que sale al frente de una escena nacional e internacional pobladas de sombras antidemocráticas y anticomunistas (en el Perú: el Ochenio odriista; en Europa: la España franquista, y en Estados Unidos, por ejemplo, el macartismo) de todo tipo.

Al respecto, reparemos en que la última estrofa del poema original expresa una alegoría sobre la pasión que desplegarán los habitantes de todas las regiones de España cuando alcancen a derrotar al enemigo (el fascismo) y consigan la libertad: "porque lo quiere España, /su corazón de fuego estallará en la noche/ iluminando/ la patria de futuro que avanzará a nosotros/ enseñando/ sus fábricas del pueblo, sus escuelas,/ sus comarcas de trigo,/ sus Españas,/ sus Españas cantando…"; portando así un sentido muy local, a diferencia de la segunda versión publicada en *Cantos desde lejos* que es cuando ya Rose

infiel"). El sentido erótico de la imagen del "costurero grande, de raso pajizo" es resignificado en el verso combatiente de Rose, donde reaparece un costurero, pero campesino, de una "española en la mar/y en la sierra"; lo cual también resuena al poema lorquiano "Verde que te quiero verde".

ha experimentado la deportación y el intercambio con socialistas de otros países. Por ello, en esta versión del poema publicado en 1957, los versos de esta última estrofa tienen otro tipo de proyección: "¡Ese día tan tanto/ harás hervir el caldo de la dicha/ que habrá de derramarse a borbotones/ en todas las cocinas de la tierra!".

Es así como el final de este poema, por los materiales con que termina constituido, y como en *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo, nos sitúa en una dialéctica materialista-histórica vinculada a la tierra, al alimento subjetivo (el alma, la ideología) y objetivo (el cuerpo individual y colectivo), ya que la esperanza en la victoria (la resurrección que se reitera de estrofa en estrofa) está conformada de elementos históricos, de elementos humanos, y de un paisaje natural o urbano muy concreto, y nunca de anhelos metafísicos o idealistas. De ahí que ese universo proletario y campesino, internacionalista (de "todas las cocinas de la tierra"), predispone a entender este arte poético como filiada a una concepción marxista de la vida y del acontecer humano. Para decirlo brevemente, la resurrección de todo un pueblo, derrotado en el período de entreguerras, se anuncia y se anhela al centro de la historia humana: con sus materiales, sudoraciones y suspiros, y no en un más allá cristiano, como es la usual prédica católica (ese catolicismo cuya jerarquía, vale recordarlo, fue socia de la causa nazi-fascista que ensombreció Europa y España a mediados del siglo pasado).[117]

[117] Al respecto, puede consultarse el documentado trabajo *La Iglesia Católica y el Holocausto* (2002), de Daniel Goldhagen, acerca de la complicidad del Papa y la Iglesia en la persecución de los judíos, que fue mucho más allá de lo que se cree hasta ahora. Sabían perfectamente que se estaban llevando a cabo asesinatos en masa, pero no se declararon en contra, ni prestaron ayuda. De este mismo politólogo norteamericano es otro recomendable libro sobre el Holocausto y los alemanes: *Los verdugos voluntarios de Hitler* (1997); donde, entre otras cuestiones inquietantes, se demuestra que el antisemitismo estaba profundamente enraizado en la sociedad alemana (es decir, en una de las formaciones sociales europeas más representativas de la modernidad occidental en la primera mitad del siglo pasado), donde era de sentido común la noción que había que eliminar a los judíos. Como se sabe, la Escuela de Frankfurt ahondó también en esta problemática.

4.3. Intertextualidad de los poemas elegidos de Juan Gonzalo Rose con la poética social de César Vallejo y Pablo Neruda.

4.3.1. Intertextualidad con *España en el corazón* (1937), de Pablo Neruda.

El poema "Si España resucita" es una de las producciones de Rose que más relación puede tener con este poemario de Pablo Neruda. Además de tener a España como tema central, entre "Si España resucita" y *España en el corazón* orbitan varios tópicos en común como la pobreza, la injusticia social, la violencia del Estado, la muerte, la unidad del pueblo y de España republicana contra el abuso de poder. Por otra parte, mientras que en "Si España resucita", de Rose, hay la búsqueda de una reconstrucción de la España destruida por el fascismo, el tono general de *España en el corazón* es declamatorio y de resentimiento, rabia y amarga ironía contra los agentes del poder (Fuerzas Armadas e Iglesia), a través del lenguaje poético.

Recordemos que Neruda, además de senador en el periodo de 1945 a 1948, ya había sido candidato para la obtención del Premio Nobel y que, tras la publicación de *Canto General*, en 1950 (su décimo libro y que se halla en la línea del realismo socialista soviético impulsado por Andréi Zhdánov), emprendió una serie de recitales masivos que marcarían un estilo de difusión y estética en la generación siguiente, la del cincuenta y, como parte de esta, también en Rose. De ahí que no es extraño encontrar en el primer poemario de Rose un tono declamativo, que con los años iría asentándose en un estilo definido y propio: uno más bien para la lectura silente, que tiene un registro distinto al que requiere ser expuesto, como un canto, en un recital.

Con el uso de distintas figuras literarias como, por ejemplo, encabalgamiento, personificación, interrogación retórica, enumeración de nombres, aliteración, símil y metáforas, Neruda brinda una descripción poética de la injusticia en el reparto de recursos para vivir, y en cambio relieva la unidad y valentía del pueblo en defensa de sus derechos.

Además, a través de esta poesía, brinda un homenaje a los protagonistas en esta lucha: algunos poetas españoles de la generación del 27 y otros militantes desde distintos campos, los trabajadores y milicianos, así como las mujeres que también batallan y los lloran. El recuerdo de los campos de trigo será, en su libro, un elemento presente y reiterado como contrario a la muerte.

Lo descrito también lo hallamos en los poemas de *La luz armada*, así como en las modificaciones de estos publicados en *Cantos desde lejos*, tres años después. Como queda dicho, sin embargo, y aun considerando el mencionado tono declamativo de sus primeros poemas, Rose no expresa la amargura crítica que hallamos en *España en el corazón,* sino que trasluce una esperanza de unidad, renacimiento colectivo y la construcción de un Hombre Nuevo (véase 4.2.2.2.). Así también evidencian algunos términos como vida, amor –y sus derivados léxicos–, poesía, resucitar, aurora, que hacen percibir la esperanza como un futuro de transformación social ineludible.

4.3.2. Intertextualidad con César Vallejo.

En relación con lo anterior, agreguemos lo siguiente. Mientras que Rose tiene en común con Neruda el uso de varias figuras literarias y la temática aludida, desde una común perspectiva política, de Vallejo tiene todos estos elementos –especialmente con *España, aparta de mí este cáliz*– sin el tono grandilocuente y declamatorio de Neruda, pero sí con cierto registro de oráculo que hace una lectura dramática del porvenir.

Vallejo, al igual que Neruda y Rose, emplea nombres propios de detenidos y asesinados en la protesta o en la lucha, como homenaje. Rose, más cercano a Vallejo, se impregna de su cotidianeidad, un lirismo íntimo y una expresividad concentrada para describir sentimientos, sensaciones, y destaca también al obrero que se hace socialista –como postura posible en respuesta al fascismo español– ; y usa el registro de la retórica

vallejiana que nos hace recordar a *España, aparta de mí este cáliz*, por ejemplo, en los poemas "Así cantaba Maiacovski", "Al que ha de llegar", "Soledad de tantos" y, por supuesto, "Si España resucita".

Si cabe una rápida comparación intertextual entre estos tres poetas, afirmemos que Rose mantiene mayor cercanía a Vallejo en *Cantos desde lejos*, y en cambio predomina la influencia de Neruda, por su tono, en *La luz armada*. Por lo demás, como ya hemos visto en el análisis del corpus y ampliaremos en el acápite siguiente, Vallejo es un poeta que marcó con mayor hondura el registro de la poética social de Rose.

4.4. Interrelaciones entre las categorías conceptuales y la poesía inicial de Rose.

4.4.1. Sobre el concepto de estética y estrategias expresivas.

Para interpretar de manera cabal a Juan Gonzalo Rose, hemos debido hacer un análisis del marco histórico que vivió y de sus diversos referentes; además de aproximarnos con atención a su lenguaje poético, para examinar los varios recursos literarios utilizados, con que se manifiesta aquello que el lenguaje convencional no permite cabalmente expresar en relación con el mundo de las emociones.

De tal manera que tanto *La luz armada* como *Cantos desde lejos,* por su exploración novedosa –incentivada por la vanguardia– en cuanto a la forma, y por la perspectiva de su postura política y marginal –desde la mirada de los sectores despojados y despreciados, en relación con el poder hegemónico–, pertenecen a lo que nombramos como la tradición radical. Esto no los convierte, en absoluto, en escritos "panfletarios" (algo que, más bien, resulta contrario al trabajo estético-literario), sino que su probada calidad se sostiene en la posibilidad de tener diversas lecturas (carácter polisémico de esta escritura), como efectivamente sucede con ambos libros estudiados en esta investigación.

El concepto “panfletario”, según la Real Academia de la Lengua Española –una institución hegemónica cuya función es difundir las reglas del idioma español y su significado desde lo convencional–, está definido como una publicación que denigra o difama; es decir, un panfleto es un medio de propaganda con contenido negativo hacia alguien o algo. Más aún, la propaganda, por ser una herramienta de comunicación masiva, requiere de aquel lenguaje directo, que esté libre de diversas interpretaciones: algo contrario de lo que se busca en la producción poética, como ha sido también practicada por los poetas de la Generación del 50 –incluyendo a Rose– al integrar en su praxis escritural diversos recursos expresivos que connotan múltiples significados.

En este capítulo, hemos revisado dos obras de Rose que son aportes literarios marcados por la influencia de la poesía de vanguardia, la Generación del Centenario –no solo de origen peruano–, la denominada Generación del 27 en España (recordemos que el primer libro de Juan Gonzalo Rose, *La luz armada*, lleva un comentario de León Felipe elogiando su futuro literario) y otras influencias, como cierta poesía rusa del periodo de la revolución.

Todas estas marcas con que Rose sintió afinidad dan indicio que su escritura no es propaganda vacía. Contribuyen a esta afirmación sus tempranas filiaciones partidarias (inicialmente, el aprismo y, luego, el partido comunista), que son coherentes entre sí y nos dan indicios claros de su posición ideológica: el socialismo –que se posicionó como una ideología antagónica al creciente fascismo entre las dos guerras mundiales–. Sin embargo, es comprensible que, desde los espacios del poder –como vimos, también activo en el campo de la cultura– se haya sindicado a las publicaciones literarias de corte político y social contrarios, como es el caso de las primeras creaciones poéticas de Rose, de ser productos panfletarios.

Al respecto, tengamos presente siempre que, como se sostiene en nuestro marco teórico, la palabra es la vía de materialización de las ideas y lo imaginario, y es el signo ideológico por excelencia (Volóshinov y Kosík); por lo cual, la poesía de Rose, a través de la palabra, está delimitada por el marco histórico, social y personal del poeta. De ahí que el poder dominante no solo utilizará todos sus medios para acceder a diversas sensibilidades tratando de naturalizar imaginarios y sentidos comunes que correspondan a su moral e intereses, sino que –como ya señaló Eagleton– a la vez propende a denigrar y ocultar pensamientos y hechos de la realidad social contrarios a su posición. En esta confrontación de ideologías y prácticas culturales, la estética social de Rose, conectada con su ética de compromiso político, no ha conseguido ser aún valorada ni considerada en su justa dimensión en el canon literario peruano en tanto producción discursiva que rescata otro tipo de memoria.

En tal sentido, cabe reafirmar que dicha estética de Rose no cambia de manera profunda entre el libro *La luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957), ya que son parte de un mismo proceso y contienda desde el campo intelectual. El análisis realizado a lo largo de este capítulo nos muestra también que ambas versiones comparten una "poética de la melancolía", entendiéndola desde la perspectiva de Roger Bartra (2001), con el que la voz lírica enuncia acontecimientos que suceden en su fuero íntimo sin desligarlos de una postura de denuncia social. Es decir, nos dan una visión ética del mundo –o de lo que este debería ser–; por tanto, no muestran ambos libros una desvinculación de lo entendido por poesía pura o poesía social, porque toda creación siempre tiene una carga ideológica y la creación poética de Rose, pese al lugar central que le ha dado a lo social en su obra, ha considerado de suma importancia la forma que es sustancial en la producción literaria.

Al mismo tiempo, podemos subrayar que si *La luz armada* es el primer hito (y peldaño) en esta trayectoria poética, con un tono exultante que no omite ciertos desbordes de la pasión, bien podemos considerar que este es uno de sus aspectos interesantes y que agrega valor literario a dicho volumen. Los cambios que el autor realiza, en los poemas que intervienen en ambas versiones de los libros referidos, se debió a distintas necesidades de estrategia retórico-literaria y también política (nuevamente, comprobamos que forma y fondo se vinculan sustancialmente). La estrategia literaria, en *Cantos desde lejos,* predispuso a Juan Gonzalo Rose hacia la concisión, que es necesaria cuando el poema es intenso en sensaciones e imágenes, y puede agotar emocionalmente al receptor. Tal decisión lo condujo, por ejemplo, no solo a reducir o suprimir versos, sino también a que los poemas de la segunda versión tengan mayores pausas estróficas, entre otras características ya señaladas.

Asimismo, la sonoridad de las palabras, buscando un ritmo más suave que mengüe el inicial tono declamativo, guarda relación con el momento histórico del autor. Recordemos, al respecto, que cuando Rose escribe y publica *Cantos desde lejos* ya había tenido la experiencia de la persecución política, el destierro, y el contacto con jóvenes políticos y artistas alejados de sus patrias, y que se comenzaba a gestar la idea de la necesidad de una revolución para buscar transformar la realidad que se estaba viviendo, con un nuevo sentido común (un Hombre Nuevo, es decir un nuevo sujeto ético). Para lo cual, ya no cabía hacer poesía para grandes espacios de declamación, sino más bien para una condición de intercambio clandestino –donde se requiere una lectura silente– que permita proseguir con la labor de difusión y educación políticas mediante la poesía y el quehacer cultural.

Con todos estos considerandos, es indudable además que resulta un privilegio textual contar con una versión anterior para un libro reconocido y premiado como *Cantos*

desde lejos; algo que ya se desearía tener en relación con otros autores y libros de envergadura en la tradición peruana e inclusive universal.

4.4.2. Presencia de la ideología socialista y rescate de otra memoria en *La luz armada* y *Cantos desde lejos.*

En nuestro marco teórico, Eagleton (1997) y Williams (2000) definen la ideología en relación con el poder, resaltando Williams que aquella se reforzará según el rol de las relaciones que los sujetos desempeñen en la división del trabajo, lo cual es congruente también con los aportes de Kosík (1979) sobre la ideología como una proyección de la condición histórica de los sujetos.

Sin embargo, toda condición histórica es cambiante. Es elocuente, por ejemplo, que la división del trabajo como mecanismo para lograr el desarrollo colectivo haya resultado ser todo lo contrario generando, también, una división de derechos y de abuso en las relaciones. Un caso concreto y reciente lo hallamos en las cifras mundiales de logros en el campo de la educación y la salud, que van de la mano con los recortes progresivos y sistemáticos a los derechos laborales en los últimos treinta años (algo que, además, se evidenció dramáticamente durante el periodo de la pandemia por el COVID-19).

Frente a esto, ha sido necesario que los grupos de poder construyan una narrativa que es entregada de manera cotidiana por los medios de comunicación masiva y a través de las instituciones que refuerzan la historia oficial, realzando símbolos que refuercen la ideología hegemónica para mantener el sistema imperante.[118]

[118] El traslado, derrumbe o colocación de monumentos históricos, así como el cambio de nombres de las vías de la ciudad o la impresión de la imagen de ciertos personajes históricos en las diferentes valoraciones de billetes o monedas, son ejemplos variados y actuales sobre esta construcción y contienda de la memoria a la que nos referimos. Un caso ilustrativo se dio en abril de 2023, originando una disputa entre la Asamblea Popular de Villa El Salvador y el Alcalde metropolitano de Lima, Rafael López Aliaga, líder del partido conservador "Renovación Popular", cuando dicho burgomaestre expresó su voluntad de cambiar el nombre de la avenida Mariano Pastor Sevilla (héroe de la Guerra del Pacífico) por el del ex alcalde limeño Luis

La construcción de ideología, además de sostenerse en diversas prácticas sociales, también se sostiene en la memoria y expresiones artísticas; lo que reafirma, de manera clara, que la memoria es una enunciación política y de clase (Jelin, 2012). De ahí que la conformación y sostenimiento de una nueva moral –de una moral socialista, por ejemplo– requiere del procesamiento de una memoria diferente que, necesariamente, debe enfrentarse a la oficial; la cual será refractada en prácticas como las producciones artísticas y, específicamente, la literatura. Pero esto no es nunca un hecho automático, sino que se produce con el devenir histórico del sujeto que mediará su experiencia múltiple a través de su discurso para ser entregado al receptor, tal como se ha producido en el caso de Juan Gonzalo Rose y su obra.

De tal modo que, si aplicamos lo anterior a una relevante intertextualidad que hemos ido atendiendo en esta investigación, podemos afirmar que la escritura de Vallejo y Rose se unimisman en lo que Elizabeth Jelin denomina el tipo de 'memoria narrativa': "Dentro [están aquellas donde se] pueden encontrar o construir los sentidos del pasado y –tema especialmente importante aquí– las 'heridas de la memoria' más que las 'memorias heridas' […]. Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa" (Jelin, 2012, p. 33). Es así como las palabras cobran su mejor valor social e histórico, en tanto valor regenerativo, al servir de herramientas para que puedan ser hablados o contados –y escuchados– aquellos eventos que, de otro modo, por efectos de "huellas dolorosas, patologías y silencios" (2012, pp. 36-41), quedarían en la sombra de lo no representado ni transmitido y, por ende, desarticulado como memoria de un evento o acontecimiento.

Castañeda Lossio, quien fuera líder del partido Solidaridad Nacional (del que López Aliaga formó parte) e investigado por corrupción en los casos OAS y Odebrecht.

Es evidente que Rose realiza un esfuerzo en el resguardo de la memoria ligada a la ideología socialista porque su poética de tipo social, como hemos apreciado en las interpretaciones de los poemas examinados de *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, denuncia los abusos del poder, y rescatan otra moral y sus figuras de lucha en este enfrentamiento. Por ello, resulta pertinente, además de haber analizado el contenido, volver en este acápite sobre los títulos elegidos para denominar ambos poemarios sociales escritos por Juan Gonzalo Rose, en términos de sus posibles significados estético-políticos en relación con el campo de poder y el campo intelectual de la Generación del 50, en tanto signos que muestran también la arena de la lucha de clases (Volóshinov). Veamos.

La luz armada se publica durante el exilio en México, en 1954, un año después que Fidel Castro comandara su primer intento de revolución cubana con el asalto al cuartel Moncada para, a través de un enfrentamiento o lucha armada, destituir a Fulgencio Batista del poder. Aunque esta acción concluyó con la prisión de Castro y el fracaso del objetivo principal, significó un hito en la ulterior visión socialista y en la construcción moral de las jóvenes generaciones que reclamaban justicia social y libertad de derechos esenciales en sus pueblos. Por todo lo cual, no es descaminado interpretar que "La luz armada" es una paronomasia de la lucha armada, que ya era una idea que rondaba entre jóvenes de la generación de los cincuenta en varios países de Latinoamérica y que veían esta acción como única salida para liberar a sus países de los gobiernos autoritarios imperantes. De hecho, y como ya lo hemos mencionado, este primer libro tiene un tono entre declamativo y épico.

Frente a esto, tres años después, es publicado *Cantos desde lejos,* escrito por Rose en condiciones de exilio en México y donde se aprecia un registro lírico con menor impulsividad, así como un cuidado especial en la sonoridad de las palabras utilizadas,

incluso, en los poemas que ya habían sido publicados en la versión de *La luz armada*. Nuevamente, con el uso de la paronomasia, este título trae a la memoria el libro de Lenin escrito durante su exilio en Siberia (1897-1900) titulado *Cartas desde lejos.*

Esta similitud, la admiración a pensadores y escritores soviéticos –recordemos que Rose le dedica a Maiacovski el poema "Así cantaba Maiacovski"–, la presencia activa del socialismo en ambos libros suyos (ya sea de manera tácita y conceptual, o de forma expresa y directa), además, por supuesto, de su participación en sucesos políticos de su época, nos dan un indicio del tipo de socialismo que movilizaba a Rose. Nos referimos a aquello sobre lo cual Lenin había dejado varias publicaciones –antes de su muerte en 1924–, enmarcado en el postulado del Estado capitalista como origen del recorte de los derechos y libertades esenciales de la clase trabajadora, así como de la violencia de este sistema para imponer su poder.

Dicha ética y concepción ideológica operan en los dos libros de Rose que son nuestro corpus y conforman, también, una misma utopía que el socialista de la generación de Rose –y él mismo– pensaba alcanzar si se lograba transformar la realidad; vale decir, mediante la derrota del sistema hegemónico capitalista.

4.4.3. Estética-política; mediación del campo de poder y campo intelectual, en los poemas "Así cantaba Maiacovski" y "Carta a un hermano prisionero".

En el primer poema mencionado, la poesía, que es simbolizada como canto, se sobrepone al crepúsculo; pero no en gesto metafísico-místico ni interiorista, sino para afirmar la huelga: algo concreto vinculado a la edificación socialista que simboliza el protagonismo del poeta ruso Maiacovski en este texto. De tal manera, una vez más, el sentido de transformación revolucionaria que recorre este poema, en ambos libros, germina sobre el posible declive de la luz ("las tardes"). Es decir, mediante la metáfora que cobra forma con estos signos –analizada en la respectiva interpretación textual ya

realizada para este poema–, un sentimiento utópico se cristaliza entre el paisaje natural conformándose aquella unidad dialéctica característica de la poesía de Juan Gonzalo Rose: humanidad, ideología revolucionaria y naturaleza.

Por otro lado, en el análisis hecho para "Carta a un hermano prisionero", comprobamos que se ejecuta, también, la mediación de la ideología revolucionaria, al resaltarse en este poema un optimismo en favor de la militancia y más allá de los muros que la puedan cercar ("vuestras rejas se tornan visitables"). Algo que cobra mayor sentido con la presencia leal e invencible ("fraterno e incansable"), así como sabia y poderosa ("hermano pensativo y grande"), del Partido, en las dos estrofas finales; y se multiplica, si consideramos la genealogía familiar militante de César Lévano, quien aparece como signo poético-político en la tercera estrofa de este poema.

En ambos ejemplos, queda remarcada esta huella corpórea –hecha de materia humana– de la poesía de Juan Gonzalo Rose, en compleja mediación textual con la ideología socialista y el proyecto revolucionario que subyacen en su arte poética desde sus composiciones iniciales (Goldmann, 1972; Williams, 2000). Bien puede entenderse esto como una mediación eficiente acerca de las disímiles maneras de concebir y practicar la poesía, en el panorama intelectual y creativo correspondiente a mediados del siglo pasado (formaciones discursivo-poéticas en contienda), cuando la polémica entre "lo puro" y "lo social" –con todas las variantes del caso– estaba en su apogeo.

4.4.4. El individuo y la colectividad en el poema "Carta a un hermano prisionero".

Entre los problemas que ocasionan la militancia y la represión oficial ("hora más honda de la noche", "rejas", "distancia", etc.), como se vio anteriormente y en el respectivo análisis textual de este poema, prevalecen la camaradería y la organización colectiva vía el Partido (los nombres de los camaradas citados también avalan lo dicho);

lo cual brinda, además, un sentido colectivo de época. ¿Cuál? Aquel donde se revalora el rol de la militancia; algo que hoy hasta puede resultar chocante, incluso cuestionador, si comprobamos el descrédito en que ha caído, desde hace muchos años, la política partidaria no solo en el Perú (empezando por la propia militancia en cualquier partido comunista y sus alrededores). Principalmente, desde los 90 en adelante, no solo no sobrevive la mística partidaria en las nuevas generaciones, sino que se impone un feroz individualismo de la mano de un sentido común gobernado por criterios vinculados a la propiedad privada y la usura, sin obviar prácticas autoritarias e inclusive fascistas en la sociedad y regímenes contemporáneos según hemos ido registrando en esta investigación.

En este poema, el compañero retratado en prisión, al mismo tiempo que la mención a César Lévano, simbolizan a aquellos individuos cuya conciencia y activismo políticos corresponden a los intereses y experiencia social de un grupo. Dicha articulación se corresponde, a su vez, con una organización como "el Partido", que representa a cabalidad la resistencia y esperanza activas de quienes padecen persecución y represión por su práctica e ideales revolucionario-socialistas. De este modo queda expresada la vinculación orgánica entre individuos, colectividad militante y aparato partidario, en una común posición radical poéticamente recreada en ambos libros (Goldmann y Mannheim).

4.4.5. Utopía socialista, y una mediación entre el poema "Al que ha de llegar" y *España, aparta de mi este cáliz* de César Vallejo.

Según se aprecia y se sustentó en el poema de Juan Gonzalo Rose, "Al que ha de llegar", el término "miliciano" nos remite al vallejiano libro de la guerra civil, *España, aparta de mí este cáliz*; pero además es importante relievar que la palabra se hace sonido desde la escritura, así como en el célebre poema III, con Pedro Rojas, Vallejo hizo que su

personaje lírico escribiera en el aire.[119] En el de Rose, de *Cantos…,* el hijo que está por venir (porvenir) hace tañer el silencio del miliciano (muerto), y su mano (como la de Pedro Rojas muerto) escribirá con la voz del que nace. En este sentido, no es forzado concluir que quien llegará es un ser con luz, que trae la vida a la muerte. Como se ha comentado, si Eguren, por poner un ejemplo coetáneo de Vallejo y que lo acompaña en la fundación de nuestra poesía moderna, creó una niña con lámpara azul que traía poesía a un poeta solitario, en paisaje desolado y de ensueño, Juan Gonzalo Rose, también desde la impronta de su infancia –tema e inspiración que surcan lo mejor de su arte poética–, ha creado un personaje que, con su "lámpara tatuada en plena frente" y su humana pregunta, nacerá para hacer que la muerte de un combatiente produzca poesía, que renazca de su muerte –algo, por demás, común en ambos libros de Rose–. Y este es, indudablemente, un mensaje utópico, desde la filiación socialista que se refuerza por la intertextualidad con aquel libro de César Vallejo.

Se trata de una operación textual compleja, ya que la institución literaria se afirma en este poema con la mediación del lenguaje vallejiano (considerando que ya era un poeta prestigiado a mediados del siglo XX, como informa su presencia ineludible en las antologías de los años 40 en adelante: véase la segunda parte de nuestro marco histórico). Sin embargo, si reparamos en que este Vallejo es el militante socialista, el antifascista de la guerra en España, el que compuso teatro proletario y crónicas en homenaje a la

[119] Acerca de este espléndido poema de Vallejo, conviene siempre volver sobre el agudo análisis de Antonio Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire*, el cual se cierra con una "Apertura", que es el emocionado comentario crítico a este poema de *España…* Entre lo mucho interesante que allí dice el autor, nos remite a "la intensa vocación por la palabra hablada" que trasunta este poema y, no es aventurado decirlo, en lo mejor de la aventura vital y vanguardista de César Vallejo. Así, retomando la reflexión sobre los difíciles y desiguales encuentros/desencuentros entre la letra y la voz, y entre lo que cada una de las partes de esa contradicción ha simbolizado en el proceso sociocultural del área andina, Cornejo remarca que, en el poema "Pedro Rojas", "los constantes desvíos ortográficos son imágenes de ese espacio ambiguo entre la oralidad y la escritura en el que se produce el poema o de esos puentes inestables (y también imposibles) por los que trata de discurrir la letra en busca de su sonido primordial. Para decirlo en grueso: 'escribir mal' parece ser un punto intermedio, aunque claro que figurado, entre la letra y la voz, entre la 'poesía culta' y la cultura popular" (Cornejo Polar, p. 243). Este tipo de reflexiones entra en diálogo de complementariedad con lo expresado, en nuestro segundo capítulo, a propósito del libro de Gonzalo Espino, *La lira rebelde proletaria: estudio y antología de la poesía obrera anarquista (1900-1926).*

revolución rusa (*Rusia en el 31*, por ejemplo), tenemos que en esta mediación se produce una ambivalencia. Por un lado, Rose –o el sujeto poético revolucionario que configura, correspondiente a la discursividad de la poesía social en la época– inscribe su poesía en dicha filiación, otorgándose sentido de pertenencia y seguridad en el ámbito de la poesía culta en español (el canon). Sin embargo, al mismo tiempo, la adscripción a un creador como Vallejo, que constantemente abría el canon a nuevas formas e influencias ideológico-estéticas (Mazzotti, 1990 y Cornejo Polar, 1994), equivale a otro modo de legitimar el tipo de poesía revolucionaria que practicaban autores como Juan Gonzalo Rose, en la usualmente cerrada institución literaria local. Es decir, dicha identificación, memoria y actualización de aquel "último Vallejo" (Escobar 1974) fue una estrategia retórica, entre otras, para disputar la hegemonía literario-poética mediante otro corpus: el de la poesía revolucionaria comunista (Mignolo, 1995 y Williams, 1980).

4.4.6. Estética política y mediaciones en relación con la utopía socialista.

Recapitulando el análisis realizado para el poema "Si España resucita", es evidente que una primera mediación se configura por la representación que el individuo Juan Gonzalo tuvo acerca de este hecho histórico: considerando su propia trayectoria política (sintetizada en la segunda parte titulada "Entorno intelectual" de nuestro marco histórico) y las imágenes que este poema refleja a propósito de un referente ubicable en la Guerra Civil española, donde contendieron fuerzas políticas antagónicas (el golpe militar contra la causa de la República). La posición que transmite el poema revisado es una de conflicto. Acerca de esa guerra, en concreto, se transmite una experiencia de agonía colectiva, donde se aprecia claramente la posición del hombre Juan Gonzalo a favor de la liberación y la causa antifascista. De este modo, se comprueba que la simbolización de la realidad, mediante el análisis emprendido sobre el lenguaje de este

poema, es la conformación misma de la ideología,[120] que constituye la segunda mediación del texto: se proyecta una utopía de resurrección de la España democrática, venciendo las fuerzas antagónicas de la causa fascista según lo observado hasta aquí, afiliándose, además, a la recuperación de una actitud revolucionaria operante también en el libro de Vallejo sobre esta guerra civil.

Diversas marcas textuales indican, al mismo tiempo, estas correspondencias con aquel hito de la poesía comunista que es *España, aparta de mí este cáliz*. De ahí que tal camino se vehiculice hacia una tercera mediación: la escritura. Como queda dicho acerca de sus dos primeros libros y, específicamente en "Si España resucita", emergen tempranamente algunas de las señas más distinguibles del arte poética roseana; como, por ejemplo, diversas imágenes que recuperan la infancia como ámbito de reunión, la ternura, la solidaridad y el humor, y un tono reivindicativo de la oralidad popular desde el lenguaje y textura de la poesía culta en español (Escobar, 1974). Vale decir, se va configurando, desde el primer Rose, un lenguaje poético transido de una particular utopía transformadora, en la cual la mímesis del lenguaje que opera con el ya citado libro de Vallejo es un apoyo, entre otros, para alejarse de una escritura que rehúse la expresión literario-poética de la ideología socialista como algo válido desde este lenguaje.

La Generación de los años 50, en tanto parte del campo intelectual y cultural peruanos, aparece entonces como cuarta mediación; desde que, por ejemplo, al inicio de *La luz armada*, leemos la ya comentada "Dedicatoria": la mención de algunos intelectuales y escritores de diversa procedencia, en aquel entonces identificados con la causa internacional del socialismo (como los citados, con nombre propio o no, en dicho

[120] En coincidencia con las precisiones de Eagleton (1997) y Williams (2000) acerca del concepto de *"ideología"*, sumo la posición de Althusser (*La revolución teórica de Marx* y *La filosofía como arma de la revolución*) como un terreno de la lucha por el control de los significados, como "una noción agonística de la ideología"; en otras palabras, se podrá apreciar la cultura en tanto "campo de lucha por la conquista de la hegemonía en el terreno de las representaciones simbólicas"(citado por Castro-Gómez, 2000).

breve texto), reafirma lo anterior desde la perspectiva comprometida de un sector políticamente afín en la Generación del 50. Hay que remarcar, por ello, que el campo intelectual aparece como cuarta mediación, pero de una forma contradictora y, en realidad, conflictiva. Es decir que, mientras se va articulando la práctica poética de escritura-canto-discursividad socialista-lectura, se rescata, a la vez, una subversión del canon literario –y político– a favor de un lenguaje que va borrando las fronteras entre alta y baja cultura, recuperando, como hizo una fracción de los poetas de aquella generación, un tipo de poesía concebida para la acción política y militante del socialismo, sin dejar de lado la elaboración misma con el lenguaje y su eficacia retórico-poética. Un poeta que, según comprobamos, retoma la voz agonista, combatiente, presente en el libro de Vallejo, y que no teme poner en marcha una escritura que a cada momento se halla al borde de convertirse en agitación política directa.

En esta tensión expresiva, cobra forma una de las variantes más osadas de la generación poética del 50 en el Perú, y en confrontación con otra línea de poesía al interior mismo de dicha promoción: la que entendía el quehacer escritural, por ejemplo, distante de referencias y conexiones directas con el material histórico, político y social. En este poema, y los dos primeros libros de Juan Gonzalo, el poeta expresa una actitud comprometida con la construcción socialista y así interpela, desde la escritura misma, aquella concepción de otra poética y otra manera de entender la creación artística. Es, para decirlo con Benjamin, un poeta concebido como "productor"; es decir, que recupera materiales usualmente desplazados del lenguaje literario canónico-culto, como el coloquio cotidiano y popular, o las referencias y formaciones discursivas correspondientes a algunas experiencias histórico-revolucionarias, o al agit-prop orgánico a la causa socialista (Ver nota 95).

En tal sentido, las diversas formaciones discursivas que se entrecruzan en este poema, como en otros de ambos libros de Rose, perfilan este lenguaje dentro de una línea estético-poética que da un específico carácter político a la práctica escritural del individuo Rose, dando lugar a la quinta mediación, ligada a una actualización de la idea del arte y la literatura como una herramienta más en la construcción del socialismo. Así, se aprecia que esta línea de "poesía social" se desenvuelve en múltiples influencias e intertextualidades, desde la ya mencionada recuperación, en este poema, con la discursividad poética de algunos poetas antifascistas del 27 español ya mencionados como García Lorca y Miguel Hernández. Asimismo, el hecho de retomar el citado poema de Vallejo sobre España, propicia que en el de Rose se retome no solo la discursividad de aquel libro, y específicamente del poema que le da título al volumen, sino la múltiple influencia del lenguaje poético vallejiano.

4.5. Resumen del capítulo

En este capítulo, analizamos e interpretamos cinco pares de poemas que aparecen tanto en *La luz armada* como en *Cantos desde lejos*, de Juan Gonzalo Rose. Examinamos su estructura y características semántico-textuales, y ensayamos una explicación de las diferencias halladas entre las versiones de cada poema, que obedecen a dos estrategias retóricas, al mismo tiempo que a razones políticas exigidas por el momento histórico.

Estas estrategias, según nuestro análisis, estarían determinando que la primera versión de los poemas publicados en *La luz armada* asuma un tono declamativo, con uso de imágenes reiteradas; mientras que *Cantos desde lejos* presenta un tono que resulta ser más eficiente para la lectura silente, además de tener una estructura con mayor complejidad lírica, dándole a la figura del revolucionario –como sujeto poético– una variedad de dimensiones humanas que lo sitúan y conectan con el receptor. En tal sentido,

esta segunda versión de los poemas posee, con respecto a los poemas de la primera versión, mayor cuidado en la composición y un uso más condensado del lenguaje que, por supuesto, supone otro grado de madurez en la técnica y las experiencias vividas por el autor.

La intertextualidad de *La luz armada* y *Cantos desde lejos* con los libros *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo, y con *España en el corazón*, de Pablo Neruda, aporta un punto de reflexión sobre la conectividad de los acontecimientos desde la percepción emocional, que trasciende los momentos históricos; considerando, al respecto, que la Guerra civil española estalló en 1936 y los citados libros, tanto de Vallejo como Neruda, se publicaron hacia fines de esa década. Es decir que, cronológicamente, hay casi 20 años de diferencia con respecto a las dos primeras publicaciones de Rose y, en particular, con su poema "Si España resucita", publicado originalmente en *La luz armada* (1954).

En este capítulo, nos referimos, además, a la importancia de las preguntas retóricas y cómo contribuyen a establecer un método dialéctico entre el sujeto poético y los lectores; sin que, por ello, aquel deje de ser un sujeto social y ético que toma una postura frente al mundo, expresando en forma literaria (estética) parte de la memoria no hegemónica mediada por distintos campos. Estamos ante un asunto clave para estos dos primeros libros, así como también lo fue y es para un sector de la Generación del 50, y para tantos otros que, a mediados del siglo pasado, combatían en diferentes espacios por la causa del socialismo (en esta investigación, por razones obvias, centramos en el campo cultural e intelectual, sin desdeñar a priori otros territorios ni prácticas sociales). De ahí que deba entendérselo como una suerte de *leit motiv* poético e histórico-político.

En dicha línea, otra conclusión, relacionada con el plano de la composición textual, es destacar la modulación de canto popular –a veces adscrito al romance, o un

reciclaje del mismo desde una posición revolucionaria, por ejemplo– que recorre los poemas en ambos libros: impregnados de un lenguaje casi siempre coloquial, con palabras de uso popular, casi nunca con cultismos o arcaísmos; todo lo cual confirma un lenguaje común como para ser entendido por una mayoría de lectores. Algo que va dando temprana cuenta de ciertos rasgos que irían constituyéndose como marca de la poética roseana.

Al respecto de esto último, cabe agregar el uso de la ternura, la correspondencia vitalista entre el paisaje humano y el paisaje natural, o la sabia levedad con la que, sobre todo en *Cantos desde lejos*, se construye imágenes que nos remontan a la infancia: aquel territorio donde todos jugamos con las palabras en libre asociación. Eso mismo nos informan el humor y un tono reivindicativo de la oralidad popular, desde el lenguaje y la textura de la poesía culta en español.

Asimismo, si recapitulamos algunas ideas extraídas a partir del análisis de los cinco pares de poemas, podemos concluir que la concepción y el nacimiento del ser humano en esta poesía no es solo de un individuo, sino que adviene en una genealogía humana que involucra la estirpe del poeta socialista; es decir, se nace al interior de una cadena humana politizada (y poetizada: con todas las mediaciones distinguibles entre las formaciones sociales y las formaciones discursivas, y entre estas y la materialidad del texto), lo cual nos sitúa en la vocación de comunidad que recorre estos poemas. Al mismo tiempo, se ha comprobado que se trata menos de un nacimiento biológico que otro de nacer entre batallas, articulándose con guerras y luchas, individuales y colectivas.

También se ha comprobado, en los análisis realizados, que este canto de la poesía queda enmarcado (configurado) entre la práctica cotidiana de las masas trabajadoras. Es decir, que el individuo (cantor/poeta) se va entretejiendo –en el tejido que forman las palabras e imágenes en el papel– con las masas que hacen el socialismo. Con todo lo cual queda, una vez más, remarcada la huella corpórea –hecha de materia humana– de la

poesía de Juan Gonzalo Rose, en compleja urdimbre textual con la ideología y el proyecto que subyacen en su arte poética desde estas composiciones iniciales.

En tal sentido, el sujeto poético revolucionario que recrea Rose, entre la referida textura de sus poemas, cubre una amplia gama de la existencia humana, y lo hace para transformarla mediante el poder de su canto. Y tal praxis se desenvuelve desde una genealogía que queda también adscrita a hechos históricos, como la primera revolución socialista, de línea marxista (como fue la Unión Soviética a comienzos del s. XX), o también a las batallas antifascistas que se libraron en la Guerra Civil española, por citar dos acontecimientos históricos operantes en estos libros.

Si consideramos que lo anterior se corresponde con que un sector vinculado a la tradición radical –como se vio en el marco histórico– se posicionó con la causa de la revolución bolchevique y la defensa de la República española, identificándose con la causa internacionalista, queda corroborado que el campo intelectual donde se posiciona Juan Gonzalo Rose y su poesía social aparece reconfigurado, en estos libros, con los niveles de mediación ya aludidos. Un período histórico y un sector de izquierda del campo intelectual correspondientes a la mitad del siglo pasado, cuando fue apareciendo en nuestra tradición poética un joven, irreverente y comprometido poeta con la causa popular llamado Juan Gonzalo Rose. Un camino y una voz, vitalista y situada, que aún tiene mucho que decir a comienzos de este nuevo siglo, cuando las batallas por la justicia y la convivencia humana sin discriminaciones no han cesado todavía.

Por otra parte, a partir de las conclusiones anteriores, queda claro que, en esta obra, el sujeto poético que formula una discursividad comprometida con la construcción socialista interpela, desde la escritura misma, aquella otra poética y otra manera de entender la creación artística con la que convivió en la Generación del 50: la denominada poesía neovanguardista, experimental, o poesía pura, por citar algunos nombres con los

que se la identificó en aquellos años. De tal modo se recupera, también, como hizo una fracción de los poetas de aquella Generación del 50, un tipo de poesía concebida para la acción política y cultural revolucionarias, sin dejar de lado la elaboración misma con el lenguaje y su eficacia retórico-poética.

Por todo lo expresado, podemos afirmar que Juan Gonzalo Rose plasmó una estética socialista en sus dos primeras publicaciones haciendo que su poesía sea, al mismo tiempo, un vehículo de resistencia política y de memoria contra el sistemático olvido impuesto por el capitalismo. Asimismo, podemos sostener que la primigenia poética de Rose, donde convergen las características arriba recapituladas, se halla interconectada con los principales conceptos que estructuran el marco teórico de esta investigación.

Al mismo tiempo, la importancia de *La luz armada* queda demostrada, especialmente en este capítulo (además de lo expresado en el anterior, en particular en el acápite 3.1. sobre su usual desvalorización crítica e invisibilización editorial), por varios factores. Es el primer hito en la obra de un representativo autor de la Generación del 50, y quien, aún con los cambios ulteriores mencionados para los poemas de esta versión, no anuló dicho volumen, sino que lo integró en *Cantos desde lejos*, su siguiente libro. En su primera publicación, ya operan varios de los ejes centrales de la poética de Juan Gonzalo Rose; los mismos que, por lo demás, coinciden en líneas generales no solo con los de otros autores de su época, sino también con los de otros representantes de la tradición radical revisada en el capítulo II. Esto es más relevante, incluso, si consideramos que dicha poética inicial se inscribe en la variante socialista, donde no abundan poetas ni obras que destaquen en tanto propuestas estético-literarias.

En tal sentido, ambos libros de Rose tienen actualidad porque expresan una militancia, desde el campo literario, y de ese modo enfrentan al poder dominante en el

terreno cultural y de la memoria colectiva, donde también se libran significativas contiendas para la transformación social.

Finalmente, este capítulo explica que esos dos primeros libros son, además, valiosos porque expresan, como una dualidad de obras articuladas desde su propia especificidad, los procesos a los que un autor somete su propia creación, más aún en conexión con las contradicciones que vivió en su propio periodo histórico y al interior de su campo literario, en este caso correspondiente a la tradición de la poesía peruana contemporánea durante la primera mitad del siglo pasado. Lo cual, por cierto, es relevante no solo en la literatura, sino respecto de las contiendas simbólicas vividas en todo quehacer cultural y artístico del país y el mundo.

CONCLUSIONES

En esta parte final, cabe resaltar que, aun considerando las demandas, debates y observaciones realizados a lo largo de nuestras páginas y capítulos, la voz y la poesía de Juan Gonzalo Rose continúan vivas entre nosotros de diverso modo. A continuación, formulo las siguientes ocho conclusiones generales de esta investigación que sustentan la hipótesis que mi corpus, con los dos mencionados libros de Juan Gonzalo Rose, contribuye a perfilar la ideología y la estética socialistas. Y, además de las continuidades observadas entre *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, queda explicada también la diferencia entre ambos libros. Es decir que ha sido respondido afirmativamente el problema planteado sobre si corresponde referirnos a una estética socialista, plasmada por Juan Gonzalo Rose en *La luz armada* y en su segundo libro *Cantos desde lejos*; y también acerca de qué lo llevó a subsumir su primer libro en el segundo, modificando lenguaje y estructura.

1. A partir de sistematizar nuestras herramientas conceptuales —desde el campo interdisciplinario de los estudios culturales con enfoque marxista— queda planteado un marco teórico y metodológico que nos permite revalorar una línea estético-ideológica afincada en el socialismo; como sucede específicamente con una parte de la tradición radical, perfilada en la primera mitad del siglo XX para el caso peruano, cuando se inscribe en ella una obra como la de Juan Gonzalo Rose y en particular sus dos primeros libros.
2. En general, a pesar del consenso sobre la relevancia de Juan Gonzalo Rose y su obra poética, en el panorama de la llamada Generación del 50, no hay un corpus crítico que lo sustente de manera continua y amplia; y menos aún sobre aquellos

dos libros que son la base de mi investigación, y constituyen los cimientos iniciales en los que se forjó esta obra poética.

3. En relación con la línea estético-ideológica radical que cobra cuerpo en la primera mitad del siglo XX en la tradición poética peruana, cabe precisar que si en los años 30 y 40 se cultivó un debate sobre literatura y nación, no hubo una obra que las representase cabalmente, ni un grupo poético que representase cohesionadamente a alguna vertiente; como sí se puede apreciar en los años 20 o, luego, en los años 50, cuando aquella línea se torna nítida y adscrita al socialismo con libros como *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, de Juan Gonzalo Rose. En dicho panorama, se fue modelando –y modulando– la identidad de un poeta (sujeto discursivo-literario) revolucionario en la tradición poética y en diferentes coyunturas del Perú contemporáneo; y en el caso específico del sujeto poético revolucionario que recrea Rose, entre la textura de sus poemas, se cubre una amplia gama de la existencia humana para transformarla mediante el poder de su canto.
4. Considerando las características y relaciones intertextuales entre los dos primeros libros de Juan Gonzalo Rose, desde la teoría y metodología empleadas (por ejemplo, con el análisis de las mediaciones, entre otras herramientas conceptuales), se ha demostrado los múltiples trasvases entre los campos del poder y la cultura en una discursividad literaria de estética socialista: es decir, entre su época (los años 50), su campo intelectual (la denominada Generación del 50) y la concepción de ambos libros.
5. Ha quedado sustentada, además, la importancia de incorporar en el estudio general de la obra de Rose a su primera publicación, *La luz armada*, así como la pertinencia de su reedición. En primer lugar, por tratarse del peldaño inicial en la

trayectoria poética de un apreciado autor cuya condición de clásico, tanto en su generación como en la tradición peruana, no tiene discusión. También porque dicho primer volumen no fue desaparecido, sino más bien integrado, con los cambios ya señalados, en su siguiente y premiado libro *Cantos desde lejos*. Además, está comprobado que, en *La luz armada,* ya aparecen articulados varios rasgos característicos de la reconocible poética de Juan Gonzalo Rose; los que también están, en términos generales, en los libros de otros escritores de su tiempo, así como en otros autores de la tradición radical. Lo dicho cobra mayor dimensión, por último, si reparamos en que aquella poética inicial se corresponde con una propuesta socialista, en la que es relevante rescatar y relievar obras y autores que la realizaron con indudables logros como se ha mostrado en esta investigación.

6. Con *La luz armada* y *Cantos desde lejos* es notoria, además, la filiación con la poética y la posición que constituyen la base del libro *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo; estableciéndose una específica serie de poesía comprometida y revolucionaria –adscrita al socialismo– que vincula una obra y un autor emblemáticos de la Generación del Centenario y su época, con la línea de "poesía social" correspondiente la Generación del 50. Dicha toma de posición y continuidad subyacen en su obra desde estas primeras publicaciones y constituyen, por tanto, una base insoslayable, a pesar que el énfasis puesto en otros rasgos de la vida y la poética general de Juan Gonzalo Rose ha solido acompañar cierta invisibilización de lo formulado en nuestras anteriores conclusiones; la cual queda remarcada con la desaparición editorial de su primera publicación que no ha sido reeditada desde su aparición original.

7. En el análisis de algunas continuidades entre *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, se ha comprobado e interpretado sus diferencias: en términos de actitud y tono generales, con consecuencias estético-poéticas diversas. Mientras que en *La luz armada* los poemas están concebidos en un tono notoriamente declamativo impregnado del espíritu político-vanguardista del poeta, en cambio, en *Cantos desde lejos* se manifiesta un tono más lírico y una poesía caracterizada por su condición de canto. Vinculado a lo anterior, se trasunta en ambos libros un espíritu utopista del sujeto poético; es decir, de quien apuesta a que más allá de las vicisitudes y derrotas durante el combate se hallará el triunfo de la causa socialista: constituido de solidaridad, justicia y democracia populares. De ahí que cabe reiterar la relevancia de dichos volúmenes en tanto una dualidad de obras articuladas que, con sus especificidades, documentan (y testimonian) cómo un mismo autor realiza modificaciones en sus propias creaciones conectado con los avatares que vive en cada coyuntura histórica particular y al interior de su campo literario. Todo lo cual es valioso para el análisis filológico y está expresando, además, aquellas contiendas simbólicas que son parte innegable del campo cultural entendiéndolo como arena de contienda en diversos periodos y territorios de la historia universal.
8. En síntesis, desde sus dos primeros libros, Juan Gonzalo Rose aporta factores constructivos para una sociedad que precisa de voces y memoria socialistas. Eso lo consigue mediante la exploración y expresión, vía el lenguaje poético, de una imaginación y sensibilidad alternativas al poder simbólico del capitalismo en este país, el mismo que ha buscado de muchas maneras hacer olvidar todo lo relacionado con el socialismo, sus logros y gestas, propiciando una memoria histórica recortada en las generaciones más jóvenes.

ANEXO: CORPUS DE POEMAS

De *La luz armada*
SOLEDAD DE TANTOS

Ustedes dirán:
¿yquéimportaqueestehombrecreaenelsocialismo?

Pero yo he de deciros que no estoy solo:
a mi izquierda tengo una fábrica,
id,
contad los overoles;
a mi derecha una hacienda,
id,
contad los azadones;
delante mío
una legión de poetas combatientes,
id,
contad los lapiceros;
atrás de mí
camaradas sin nombre asesinados,
id,
contad los esqueletos,
y después de eso
escribid en el cielo –con humo rojo– la cifra exacta,
y luego agregad uno,
sumad ahora,
y luego agregad uno,
sumad de nuevo,
y luego agregad uno para que crezca
hasta cubrir el siglo la cifra entera;
¿comprenderéis ahora cuál es la fuerza
que levanta en andamios la Primavera?

De *Cantos desde lejos*
SOLEDAD DE TANTOS

Y dirán:
¿Importaqueestehombrecreaenelsocialismo?

A mi izquierda tengo una fábrica,
id,
contad los overoles;
a mi derecha una hacienda,
id,
contad los azadones;
adelante,
una legión de poetas combatientes,
id,
contad los lapiceros;
atrás de mí
camaradas sin nombre asesinados,
id,
contad los esqueletos;
y después de eso
escribid en el cielo la cifra exacta;
y luego agregad uno,
sumad ahora;
y luego agregad uno,
sumad de nuevo;
y luego agregad uno para que crezca
hasta cubrir el siglo la cifra entera.

¿Comprenderéis ahora cuál es la fuerza
que levanta en andamios la primavera?

De *La luz armada*
AL QUE HA DE LLEGAR

Hijo que has de venir,
peldaño por peldaño,
despaciosamente,
haciendo crujir ternuras sin embargo;
hijo que has de venir
por los ojos de la mujer pensativa
que amaré,
y que ahora
calentando está en su vientre
las piedras al rojo vivo,

para quemar en ellas
la primavera de mis besos.

Hijo que has de venir
descalzo y grave
con tu constantinopla de talcos y pañales
hijo que has de venir
sobre la tierra,
con tu necesidad de amor
y tu humana vocación por la justicia;
hijo que has de venir
con tu hambrecita que te irá creciendo
hasta hacerse colmillo,
con tu razón natural:
lámpara tatuada en plena frente
que ha de interrogarme:
"¿esto es el mundo?";
hijo que has de venir
desde mi abuelo hasta mí
con el trébol de mi nombre en tu risa;
hijo que has de venir
desde la rosa púrpura de la hembra elegida,
para ti,
por ti,
¡están peleando hoy los camaradas!

De *Cantos desde lejos*
AL QUE HA DE LLEGAR

Hijo que has de venir,
peldaño por peldaño,
despaciosamente,
haciendo crujir ternuras sin embargo;
hijo que has de venir
de mujer en mujer hasta la mía
la que ahora
calienta en su vientre las piedras al rojo vivo,
para quemar en ellas
la sarta de mis besos.

Hijo que has de venir
descalzo y grave
con tu constantinopla de talcos y pañales;
con tu hambrecita que te irá creciendo
hasta hacerse colmillo;
tu lámpara tatuada en plena frente
que ha de interrogarme:
"¿esto es el mundo?"

Hijo que has de venir desde mi abuelo hasta mí,
con el trébol mi nombre en tu risa;
mientras escarbo el mundo por hallarte
ha muerto un miliciano;
tú nacerás teñido de silencio
y con tu voz escribirá su mano.

De *La luz armada*

ASI CANTABA MAIACOVSKI
Era esbelto como el alba.

Cantaba entre los hombres,
las flores
y las máquinas.
Cantaba en el cuartel,
el sindicato
y la fábrica.
Con él aprendieron a cantar los balcones,
las calles y las plazas.

Llevó la poesía a los hombres
e hizo que la amaran.

El enseñó a la niña poesía
el canto ronco de las barricadas,
le enseñó a cantar entre la pólvora,
los sables y las balas,
y también a subirse a la azotea
para cantar hasta ponerse roja
y decirle a la huelga que avanzara.

Era un muchacho,
y sigue siendo un muchacho todavía,
distinto y numeroso
como el 1 del número 1,000…
Fué doctor en guerras y poemas,
nos dijo:
hay que hacer con el verso transfusiones de sangre.

Pasó por el mundo cantando
subido en su tractor y en su estatura;
para escucharle su ritmo detenían
horizontes azules de martillos.

Pasó por el mundo cantando
con su Vladimiro y su animal sonoro
más potente
que un órgano de huesos construido.

Pero murió de muerte
y al saberlo
cubrióse de ceniza la tarde de los trigos.

Era un pájaro de acero que amaba la vida,
y la vida lo amaba como a nadie,
porque en su territorio levantaba
carteles que decían:
¡Viva el hombre,
la lucha
y la alegría!

Sí,
la vida lo amaba
y lo ama todavía,
porque si es cierto que murió de muerte,
también la muerte, cuando él cantaba,
aprendió a morir de poesía.

De *Cantos desde lejos*

ASI CANTABA MAIACOVSKI
Era esbelto como el alba.

Cantaba entre los hombres,
las flores
y las máquinas.

Cantaba en el cuartel,
el sindicato
y la fábrica.

Con él se convirtieron en libros los balcones,
las calles y las plazas.

Condujo poesía hacia los hombres
e hizo que la amaran.

Le enseñó a vivir entre la pólvora,
los sables y las balas,
y también a subirse a la azotea
para alzar su canción sobre las tardes
y decirle a la huelga que avanzara.

Era un muchacho
distinto y numeroso
como el 1 del número 1,000…

Fue doctor en guerras y poemas,
nos dijo:
haced con el verso transfusiones de sangre.

Pasó por el mundo cantando
subido en su tractor y en su estatura;
para escucharle su ritmo detenían
horizontes cercados de martillos.

Lo miraron pasar de niño a largo,
con su Vladimiro y su animal sonoro
más potente
que un órgano de huesos fabricado.

Pero murió de muerte
y al instante
cubrióse de ceniza la tarde de los trigos.

Sí, lo amaba la alegría.

La propia muerte, cuando él cantaba,
aprendió a morir de poesía.

De *La luz armada*

CARTA A UN HERMANO PRISIONERO

A Siuñvk Cotler

Todas las auroras,
el sol frente a tu celda
empapa las raíces de los días,
y tú lo ves llegar debajo de tu puerta
como una inmensa carta que te escribo.

Te escribo desde Abril,
desde esta primavera cuyos gajos revientan en el aire,
desde este tiempo verde de los parques
que ya extraña
el peso de tu sombra en sus rodillas,
te escribo caminando, mientras arde
en mi torno tu sueño transitivo.

Tal vez estando cerca no lo sabes,
"cayó Manuel Ugarte en Arequipa",
y también César Lévano ha caído:
él ya conoce cómo se usa el alma
en el bíblico no de los presidios.

Pero a través de todas las distancias,
en la hora más honda de la noche,
vuestras rejas se tornan visitables
y el Partido se instala a vuestro lado
fraterno e incansable.

Cierran su corazón los bodegones
y retorna la luz a los trigales;
pero al pie de las últimas imágenes
que se deslizan como peces húmedos de vuestro sueño al aire,
continúa el Partido su vigilia
cual un hermano pensativo y grande.

De *Cantos desde lejos*

CARTA A UN HERMANO PRISIONERO

A Siuñy Cotler

Todas las auroras,
el sol frente a tu celda
empapa las raíces de los días,
y tú lo ves llegar debajo de tu puerta
como una inmensa carta que te escribo.

Te escribo desde abril,
desde esta primavera cuyos gajos revientan en el aire,
desde este tiempo verde de los parques
que ya extraña
el peso de tu sombra en sus rodillas;
te escribo caminando, mientras arde
en torno a mí, tu sueño transitivo.

Tal vez estando cerca no lo sabes:
César, el nuestro, Lévano, ha caído:
él ya conoce cómo se usa el alma
en el bíblico no de los presidios.

Pero a través de todas las distancias,
en la hora más honda de la noche,
vuestras rejas se tornan visitables
y el Partido se instala a vuestro lado,
fraterno e incansable.

Cierran su corazón los bodegones
y retorna la luz a los trigales;
pero al pie de las últimas imágenes
que se deslizan, como tibios peces, de
vuestro sueño
al aire,
continúa el Partido su vigilia
cual un hermano pensativo y grande.

De *La luz armada*

SI ESPAÑA RESUCITA

Cuándo estaremos en la mañana
eterna, desayunados todos.
César Vallejo

Si España resucita,
qué de puños cercando la cintura del día,
qué de rosales rojos agrietando la noche,
qué de musgo en el labio bermellón de la herida,
qué de apuro en el llanto por llegar a la cita,
qué de Miguel Hernández y qué de Federico,
qué de César el tiempo
si España resucita.

En el somier desnudo de pie tras de la puerta,
en las mudas alcobas con almohadas de luto,
en la llave atracada en terca cerradura,
en el aire antebrazo del día que galopa,
¡habrá una aurora inmensa
si España resucita!

¡Si España resucita!
volverá el miliciano a separar sus dedos
cosidos por la muerte de la España fascista,
volverá el miliciano a la puerta de siempre
a quitarse las vendas mohosas y calientes,
¡el amor que retorna
si España resucita!

Volverán por el Tajo diciendo sus canciones
los jóvenes de España que al partir enterraron
sus diptongos de amores y sus fotografías,
volverán con las manos de sangre amanecidas
y será el hallazgo de una edad de colores,
¡será el reencuentro
si España resucita!

Si España resucita
porque lo quiere el hombre muerto de Stalingrado,
porque lo quiere el África con su porfía de ébano,
porque lo quiere el Asia roja cual un durazno,
porque América un día le entregó sus moléculas
para los parapetos que elevó su esperanza,
si España resucita

porque lo quiere España,
su corazón de fuego estallará en la noche
iluminando
la patria de futuro que avanzará a nosotros
enseñando
sus fábricas del pueblo, sus escuelas,
sus comarcas de trigo,
sus Españas,
sus Españas cantando…

De *Cantos desde lejos*

SI ESPAÑA RESUCITA

Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
César Vallejo

Si España resucita,
qué de puños cercando la cintura del día,
qué de rosales agrietando la noche,
qué de musgo en el labio bermellón de la herida,
qué de apuro en el llanto por llegar a la cita,
cuánto Miguel Hernández y cuánto Federico,
cuánto César Vallejo
si España resucita.

En el catre desnudo apoyado en la puerta,
en las mudas alcobas con almohadas de luto,
en la llave atascada en terca cerradura,
en el aire antebrazo del día que galopa,
¡habrá una aurora inmensa
si España resucita!

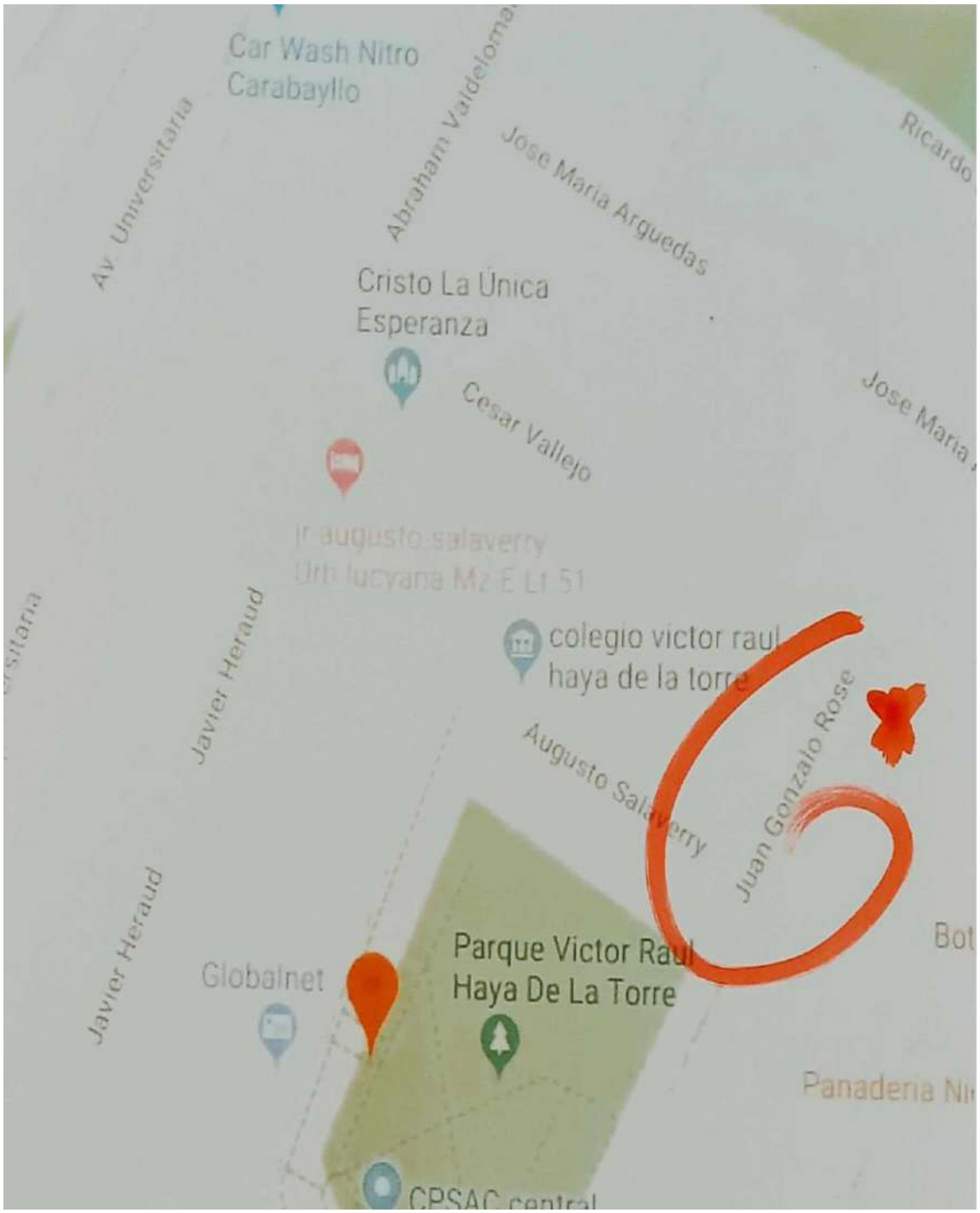
Volverá el miliciano a separar sus dedos
cosidos por la muerte de la España fascista,
volverá el miliciano a la puerta de siempre
a quitarse las vendas mohosas y calientes,
¡el amor que retorna
si España resucita!

Volverán por el Tajo montando sus canciones
los jóvenes de España que al partir enterraron
sus diptongos de amores y sus fotografías.

Volverán, volanderos voladores,
Pascual a su mujer,
Pedro a su turno agreste de aceitunas
¡y se pondrán el traje de la risa
con todos sus botones!

Por eso ¡resucita!
Resucita muchacha campesina
en cuyo costurero se ha quedado
la tarde a medio hacer;
resucita española en la mar
y en la sierra.

¡Ese día tan tanto
harás hervir el caldo de la dicha
que habrá de derramarse a borbotones
en todas las cocinas de la tierra!


Car Wash Nitro
Carabayllo
Av. Universitaria
Abraham Valdelomar
Jose Maria Arguedas
Ricardo
Cristo La Única
Esperanza
Cesar Vallejo
Jose Maria
colegio victor raul
haya de la torre
Javier Heraud
Augusto Salaverry
Juan Gonzalo Rose
Parque Victor Raul
Haya De La Torre
Globalnet
Panaderia
CPSAC central

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, L. (1968). *La revolución teórica de Marx*. 2ª edición, México: Siglo XXI.

_____(1997). *La filosofía como arma de la revolución.* 21ª edición, México: Siglo XXI.

Ángeles Loayza, C. (1989). *Humor e ironía en la poesía peruana contemporánea:* Canto ceremonial contra un Oso Hormiguero*, de Antonio Cisneros (La soledad, la risa y/o la muerte).* Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Católica del Perú.

_____ (2001). "César Vallejo y el humor". *Ciberayllu.* https://andes.missouri.edu/andes/especiales/calvallejo/cal_vallejo.html

_____ (2007). "Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución". *Ciberayllu.* http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL_Rose.html

_____ (2015). *Cortes intensivos. Entrevistas y crónicas (1986-2014).* Lima: posición.Editores™.

_____ (2017). El lenguaje popular y revolucionario en la poética de Wáshington Delgado Tresierra: *Para vivir mañana*, y otros libros. http://letras.mysite.com/cang270317.html [Consulta: 15 de octubre del 2021]

Arguedas, J. M. (1969, diciembre 5). El ejército peruano [firmado en Santiago de Chile: 6 de julio, 1969. En *Oiga*, Lima, p. 17-19]. Lima: En Pinilla, Carmen María (2004). *José María Arguedas, Kachkaniraqmi! Sigo siendo!: Textos esenciales.* Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 581-584.

Arroyo, C. (1992). *Hombres de letras. Historia y crítica literaria en el Perú.* Lima: *MemoriAngosta.*

Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

Baralia, M. (1981, setiembre 13). Conversaciones con Juan Gonzalo Rose. En *Variedades*, pp.14-15.

Barrón, J. (1997). *Juan Gonzalo Rose: el canto y la denuncia*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Católica del Perú.

Bartra, R. (2001). *Cultura y melancolía*. Barcelona: Anagrama.

Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica].

_____(1980). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones 2.* Madrid, Taurus.

Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural* [1999]. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Bonilla, H. (1974). *Guano y burguesía en el Perú*. Lima: IEP.

Bourdieu, P. (1984). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". Desiderio Navarro (trad.). https://bit.ly/2uMH8ht

_____ (2002). "Campo intelectual y proyecto creador". *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto.* Tucumán: Montressor, pp. 9-50.

Bravo, J. A. (1983, mayo 2). Juan Gonzalo Rose. Viaje hasta el fin de la soledad. En *Dominical* de *El Comercio*, pp. 14-15.

_____(1989). *La generación del 50*. Lima: OKURA Editores S.A.

Burga, M. y Flores Galindo, A. (1991). *Apogeo y crisis de la Republica Aristocrática.* Lima: Rikchay.

Bustamante, E. (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939). Lima: Universidad de Lima [*Contratexto* 15, pp. 165-188. http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/779/751]

Cabrera J., J. (2019, octubre 11). El poeta que hacía cantar las palabras. En *Peru21*, p. 24.

_____(verano 2020). Los exilios de Juan Gonzalo Rose. En *Buen salvaje* 19, pp. 30-31.

Calderón F., C. (2017). El Perú es un país que devora a sus mejores hijos (entrevista de Gabriel Rimachi). En *Lima gris.* https://bit.ly/2Z6bwk9

Campos, M. (editor). (1984, abril 7). Juan Gonzalo Rose: Canto desde lejos (Homenaje en el primer aniversario de su muerte). *La República*, pp. 21-27.

_____ (2016, agosto 2). Entrevista a Juan Gonzalo Rose. *En prosa y en verso.* https://bit.ly/2KPZBgX [Consulta: 15 de agosto del 2019]. Publicada originalmente en "Poesía. Juan Gonzalo Rose" (Ilustraciones de Víctor Humareda), suplemento *Periolibros* de *Página Libre*, (s.f.), con el título: "Habla Juan Gonzalo Rose. Su vida, el exilio, sus amigos, la poesía".

Cancino, S. (1970). *Selección elemental. 8 poetas tacneños*. Tacna: ediciones Cruz del Sur.

Castro-Gómez, S. (2000). Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología. *Revista Iberoamericana*: Vol. LXVI, Núm. 193, octubre-diciembre, pp. 737-751.

Chirinos, E. (1982, febrero 14). Juan Gonzalo Rose: Yo no concibo que un artista se vaya a París a estudiar semiótica. En *Perspectiva* de *La Prensa*, pp. 15-16.

_____(1983, abril 17). Unas palabras (casi carta) para Juan Gonzalo. En *Perspectiva* de *La Prensa*, p.16.

Chueca, L. (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: Universidad Católica del Perú. 2 tomos.

Chueca, L, *et. al.* (2010). *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo.* Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.

_____(2010). "'El hilo fascinante de rumbos inciertos': Las nuevas comarcas de Juan Gonzalo Rose", en Güich Rodríguez, José; López Degregori, Carlos; Susti, Alejandro; Chueca, Luis Fernando. *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, pp. 69-96.

_____ (2011). "Tres posturas poéticas ante las utopías del 60: Heraud, Cisneros, Hinostroza", en de Diego Pérez F. y de Lima, P. *Hinostroza. Il miglior fabbro.*

Lima: University of Ottawa, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Editorial San Marcos, pp. 15-29.

Contreras, C., [y] Cueto, M. (2013). *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente* [1999]. Lima: IEP; 5ta edición.

Cornejo Polar, A. (1981). Sobre la literatura de la emancipación en el Perú. *Revista Iberoamericana*.

_____(1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Editorial Horizonte: Lima.

Cornejo Polar, J. (1998a). *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima.

_____(1998b) "La poesía de Juan Gonzalo Rose". (Versión ampliada y puesta al día del artículo aparecido en *Cauce* 2-3. Tacna: 1974). En Cornejo Polar, Jorge (1998a). *Estudios de literatura peruana*, pp. 295-315.

Coser, L. (2019). *Maestros del pensamiento sociológico: Las ideas en su contexto histórico y social.* Madrid: CIS. https://bit.ly/2SKMjI1

Cotler, J. (1968). "La mecánica de la dominación tradicional y del cambio social". Lima: Francisco Moncloa Editores.

_____(2005). *Clases, Estado y Nación en el Perú.* Lima: IEP: tercera edición. (Primera edición: 1978).

De Lima, P. (2008, agosto 10). La poesía guerrillera de Javier Heraud. *Zona de noticias.* http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/08/la-poesa-guerrillera-de-javier-heraud.html [Consulta: 15 de agosto del 2019].

De Noriega, E. (21 de septiembre del 2014). "Rose, el poeta de la melancolía". https://bit.ly/2ZeIEWO. [Consulta: 15 de agosto del 2019]

Delgado, W. (1983, abril 17). Recuerdos de Juan Gonzalo Rose. En *El caballo rojo,* p.2.

_____. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. 2da edición. Lima: Rikchay Perú.

_____. (1989). “Mesa redonda acerca de la generación del cincuenta”, en Bravo, José Antonio *La generación del 50. Hombres de letras*. Lima: UNMSM.

Drinot, P. (2006). *Historiografía, identidad historiográfica y conciencia histórica en el Perú.* Lima: Universidad Ricardo Palma / Editorial universitaria, pp. 11-56.

Durán Depaz, J. (2022). *Amor y muerte en la imagen del poeta en* Simple Canción *de Juan Gonzalo Rose.* Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción.* Buenos Aires: Paidós.
_____(2006). *La estética como ideología* [1990]. Madrid, Trotta.
_____(2013). *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós.

Escobar, A. (1974). “Juan Gonzalo o la poética de la anti-poesía”, en Rose, Juan Gonzalo. *Obra poética.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 7-27.

Escribano, P. (2009). *Rostros de memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos.* Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.

Espino Relucé, G. (1984). *La lira rebelde proletaria: estudio y antología de la poesía obrera anarquista (1900-1926).* Lima: Asociación de Publicaciones Educativas.

Espinoza, E. (2007). “Prólogo”, en Rose, Juan Gonzalo. *Obra poética.* Lima: INC, pp. 9-16.

Forgues, R. (1985). La creación como totalidad: entrevista con Jorge Eduardo Eielson. En *Cielo abierto* nº 32, pp. 18-25.

Freyre, M. (2000). “Juan Gonzalo Rose: Poeta trotamundos y bohemio”. En *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana*. Lima: editorial San Marcos, pp. 61-63.

García-Bedoya, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. (Segunda edición corregida y ampliada). Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

_____(2012). *Indagaciones Heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura. Lima:* Grupo Pakarina.

Gazzolo, A.M. (2019). "La década de 1950 y el signo de la diversidad". En Chueca, Luis [y] Pollarolo, Giovanna, coord. *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Lima: PUCP, Ministerio de Educación, pp. 203-235.

Germaná, C. (1977). "La polémica Haya de la Torre-Mariátegui: reforma o revolución en el Perú". *Análisis* 2-3, pp.143-181.

Goldmann, L- (1972). *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Gonzales, M. (2007). *Poética e ideología en Magda Portal: otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica.* Lima: IEP.

González Vigil, R. (s.n., 1976). Rose, el poeta jubilado. *Dominical* de *El Comercio*, p.20.

_____(1990, agosto 26). De la belleza a la sabiduría. En *Dominical* de *El Comercio*, p. 17.

Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: ediciones SÉTIMO ENSAYO.

_____. (2005, julio 26). Las envidias de José Miguel Oviedo. https://bit.ly/2KDIf88 [Consulta: 15 de agosto del 2019].

Haya de la Torre, V. (1936). *El antimperialismo y el Apra*. Santiago de Chile: Ercilla.

Heredia, J. (1984a). Aún puedo entrar por la puerta de la felicidad. A un año de la muerte de Juan Gonzalo Rose. En *Quehacer* 29, pp. 108-117.

_____(editor). (1984b). Homenaje a Juan Gonzalo Rose: su voz persiste. En *Revista de la Semana, El Observador*, pp. V-XIII.

Higgins, J. (2003). La poesía peruana de los 40 y 50 en la tradición clásica. Lima: *Revista Hispanoamericana de Literatura* 4, pp. 7-13.

_____(2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Hinostroza, R. (1983, abril 17). Juan Gonzalo Rose: su voz. En *El Observador*, p. II.

_____. (2010, mayo 20). Javier Heraud: El Burgués Guerrillero. En *Caretas* 2130 (Reproducido en Hinostroza, 2012, pp. 98-104).

_____. (2012). *Pararrayos de dios: crónicas de poetas*. Lima: Tambo editores.

Hildebrandt, C. (1980, marzo 10). "Con Juan Gonzalo Rose, en el infierno". En *Caretas* 591, pp. 26-31.

Hobsbawm, E. [y] Terence, R. (Eds.). (2002). *La invención de la tradición* [1983]. Barcelona: Editorial Crítica.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.* Madrid: Visor Distribuciones S.A.

_____. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Paidós.

Jelin, E. (2003). Memorias y luchas políticas. En Degregori, Carlos Iván: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP: 27-48.

_____. (2012). *Los trabajos de la memoria.* 2da edic. Lima: IEP. / 1ra edic Madrid: Siglo XXI, 2002.

Jochamowitz, L. (2016, noviembre 3). Banchero según Rose. En *Caretas* 2461, pp. 30-31.

Jurado Urbina, B. (2022). *La poética de la ausencia. Análisis de* Cantos desde lejos *y* Simple canción, *de Juan Gonzalo Rose*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/17702

Klarén, P. (2013). *Nación y sociedad en el Perú.* Lima: IEP.

Kosík, K. (1979). *Dialéctica de lo concreto.* México: Grijalbo.

La Torre, A. (1974, agosto 14). Juan Gonzalo Rose: 'Obra Poética'. En *Expreso*, s.f.

Lauer, M. (1982a). La poesía vanguardista en el Perú. *Revista de crítica literaria latinoamericana* Nº 15.

_____ (1982b, noviembre 3). Lauer, M. y Montalbetti, M. "Notas sobre la oreja peruana". En *Domingo* de *La República*, p. 7.

_____. (1982c, diciembre 26). "Más notas sobre la oreja peruana". En *Domingo de La República*, p. 8

_____. (1989). *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca azul.

_____. (2001a). *9 libros vanguardistas*. Lima: AECI-Ediciones El Virrey.

_____(2001b). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey y Hueso Húmero ediciones.

_____. (2001c). *La polémica del vanguardismo*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

Lergo Martín, I. (2008). *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Lévano, C. (1980a). El camino de un poeta. Prólogo en Rose, Juan Gonzalo. *Camino real*. Lima: Voz de orden, editores, pp. 9-26.

_____(1980b, junio 19). Con Juan Gonzalo Rose. El camino real de un poeta. En *Marka* 40, pp. 40-42.

_____(1998, junio 4). Recuerdo del poeta César Calvo y del periodista César Lévano en una entrevista radial en CPN. https://bit.ly/2TIjkDj

Mannheim, K. (1987). *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica. 2da edición en español.

Mariátegui, J. C. (1984). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 46ta edición.

Martínez, G. (2003). Literatura y homosexualidad en el Perú. En *Martín* año III, número seis. Lima: Universidad de San Martín de Porres, pp. 75-77.

Martos, M. (1980, 19 octubre). Juan Gonzalo Rose, poeta nacional. En *El caballo rojo* 23, pp. 6-7.

_____. (1984, abril 15). Vallejo y Rose. En *El caballo rojo*, p.2.

_____. (1993). La llave de los sueños: la generación del 50. Lima: *Documentos de literatura* 1, Masideas.

_____. (2009). Un hermoso país que no conocimos: Juan Gonzalo Rose. En *Libros & Artes:* revista de cultura de la Biblioteca Nacional: Nº 34-35, pp. 2-5.

Marx, K. *El capital*. (2002). Trad. Pedro Scaron. México Siglo XXI Editores, t. 1, vol. 3.

Mazzi, V. (1976). *Poesía proletaria del Perú: 1930-1976*. Lima: Biblioteca universitaria.

Mazzotti, J. A. (1990). Hacia una lectura sociocrítica de Trilce. *Sociocriticism* vol, VI, 1 2 (Nº 11-12), pp. 149-175.

_____. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80.* Lima: Fondo editorial del congreso del Perú.

Mignolo, W. (julio 1994 a junio 1995). Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. En: *Nuevo Texto Crítico* vol. VII nos. 14-15, pp. 23-36.

Molina, A. (1966, tercera edición) *Antología de la Poesía revolucionaria del Perú.* (Primera edición: 1964). Lima: Ediciones América Latina.

_____(1994). *Cantos desde lejos de Gonzalo Rose*. New York: América Latina, Ediciones.

Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana.* México: Fondo de Cultura Económica.

Núñez, E. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX*. México: editorial Pormaca.

O'Hara, E. (2008). Prólogo en *Javier Heraud. Estación reunida*. Lima: Mesa Redonda, pp. 9-24.

Orbegozo, M. J. (1989). A manera de prólogo, en Bravo, José Antonio. *La generación del 50*. Lima: OKURA Editores S.A., pp. XVII-XX.

Oviedo, J. M. (2008). *Antología. La poesía del siglo XX en Perú*. Madrid: Visor libros.

Pérez Barreto, I. et al. (2003). Rose: nunca aprendí a ser adulto. En *Martín* 6, pp. 87-91.

Pimentel, J. (2005, enero-febrero). Juan Gonzalo Rose. El candor es una emoción desprestigiada. En *Quehacer* 152, pp. 114-116.

Quijano, R. (1995, marzo). Modernistas sin modernidad. En *Socialismo y Participación* 69, pp. 45-70.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero.* Buenos Aires: Tinta Limón. https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/La-noche-de-los-proletarios.pdf [Consulta: 15 de mayo 2023].

Rebaza-Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela.* Lima: PUCP.

Reisz, S. (2022). "Lo que domina hoy el mundo es un conservadurismo brutal". En *Espinela. Revista de literatura* – PUCP, año 10 número 10, pp. 72-82. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/26179/24621 [Consulta: 15 de julio 2023].

Rendón, S. (2010). "Magda Portal, las mujeres y el APRA". https://grancomboclub.com/2010/02/magda-portal-las-mujeres-y-el-apra.html

Reyes, R. (1989). "Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú". En *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*: 1-42.

Reynoso, O. (2016). Testimonio de Oswaldo Reynoso sobre Juan Gonzalo Rose durante la presentación de una antología de este poeta, editada por SM. Centro Cultural de España de Lima, martes 12 de abril de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=J6EYuj15_g4. [Consulta: 15 de mayo 2023].

Rose, J. G. (1954). *La luz armada.* México: Ediciones Humanismo.

_____ (1957). *Cantos desde lejos*. Lima: Penta Ultra.

_____(1959). *Poesía revolucionaria americana* (tomos I y II). Lima: editorial Tierra Nueva.

_____ (1974). *Obra poética*. Lima: edición del Instituto Nacional de Cultura (INC) (Reeditada por el INC en el 2007: incluye las canciones escritas por el autor).

_____ (1975). *Biografías breves de la vida breve*. Lima: Gárgola. [Ilustraciones interiores: caligrafías de Alejandro Romualdo].

_____(1980). *Camino real*. Lima: Voz de orden, editores.

_____(1981). "Oswaldo Reynoso rompe su silencio". En *Caretas* 9 de noviembre de 1981. https://cortinasdehumo.wordpress.com/2016/05/25/juan-gonzalo-rose-entrevista-a-oswaldo-reynoso/ [Consulta: 15 de mayo 2023].

_____(2002). *Las nuevas comarcas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

_____(2007). *Juan Gonzalo Rose. Obra poética.* Lima: INC. (Reedición de la *Obra poética* publicada por el INC en 1974: incluye las canciones escritas por el autor).

_____(2015). *Juan Gonzalo Rose. Antología poética.* Lima: Ediciones SM.

_____ (2016). Presentación de *Las Imprecaciones*. (Edición de Homenaje. 60 aniversario del Premio Nacional de Poesía). Lima: Grupo Editorial Arteidea, pp. 7-15. [Versión digital: http://humbertopinedomendoza.blogspot.com/2012/02/juan-gonzalo-rose-habla-de-scorza.html]

Rose, M. T. (2007, noviembre 4). Las edades de un poeta. http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001034/Las-edades-de-un-poeta [Consulta: 15 de agosto del 2019].

Salazar, I. (2011). "José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen: una amistad fundacional", en Inés Westphalen 2011: 7-35.

Salazar Bondy, S. (1957, noviembre 26). Poesía de raíz en la vida. En *La Prensa*, p.8.

_____(1960, agosto 28). Dos libros, dos poetas. En *Dominical* de *El Comercio*, p.9.

_____ (1964, setiembre 20). Rose en un libro de transición. En *Dominical* de *El Comercio*, p. 6.

Sánchez León, A. (1976, marzo 2do domingo). Gonzalo Rose o el elogio de la palabra. En *Variedades*, p.18.

Sánchez, L. A. (1938). *Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937).* Santiago de Chile: Ercilla.

_____(1969). *Valdelomar o la belle èpoque.* México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1989). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (tomo V). Lima: EMI S.A. 6ta edición.

Santivañez, R. y Guerrero, V. (2007, diciembre 28). Correspondencia. Dos cartas para Juan Gonzalo. http://www.ciberayllu.org/Literatura/RS_VG_CartasAJuanGonzalo.html

Sarlo, B., [y] Altamirano, C. (1983). *Literatura / Sociedad*. "Del campo intelectual y las instituciones literarias". Buenos Aires: Hachette, pp. 83-100.

_____ (1990). "Campo intelectual". *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 14-16.

Scorza, M. (1954, julio 7). Good bye, mister Haya. En *El Popular*, de México. http://papelesparalahistoria.blogspot.com/2009/12/manuel-scorza-carta-de-renuncia-al.html

_____(1963). *Poesía contemporánea del Perú. Lima*: Casa de la cultura del Perú.

Sologuren, J. (2005). *Gravitaciones & Tangencias* (tomo VIII de las Obras Completas de Javier Sologuren). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Silva Santisteban, R. (1994). *Antología general de la poesía peruana.* Lima: Biblioteca Nacional.

Silva Tuesta, M. (2003). Peldaños sin escalera. En *Martín* 6, pp. 71-73.

Sulmont, D. (1980). *El movimiento obrero peruano (1890-1980): reseña histórica.* Lima: Tarea.

Tamayo Vargas, A. (1992). *Literatura peruana* (tomo III). Lima: Peisa.

Valcárcel, G. (1983, mayo 30). Nuevamente, Gonzalo, s.p.
_____. (1991, mayo 7). Líneas humanas de Juan Gonzalo Rose. En *La República*, p.9.

Válcarcel, R. (23 de febrero de 2018). *Juan Gonzalo Rose / La poesía es indefinible*. https://bit.ly/2KEcTOG

Vargas Llosa, M. (2002). "El tordo fugitivo". Prólogo en Rose, Juan Gonzalo. *Las nuevas comarcas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución.* Lima: Mosca Azul.
_____(1974). *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul.

Verástegui, E. (1987). *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético*. Lima: ediciones Mojinete.

Vich, V. (2018). "La poesía política de Carlos Germán Belli". En *Cuadernos de literatura* Vol. XXII N. 44: julio-diciembre 2018, pp. 276-287. *https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/25757/22115* [Consulta: 15 de octubre del 2021]

Volóshinov, V. N. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje).* Buenos Aires: Ediciones Godot.

VV.AA. (1984). "Homenaje a Juan Gonzalo Rose" (recopilación, selección y notas de Manuel Velázquez Rojas). Revista *La Cantuta* 10-11.

VV.AA. (1989). *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX.* Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle"-La Cantuta. Tomo I vol. I

Westphalen, E. A. (1996). La poesía y los críticos (1939), en *Escritos varios sobre arte y política.* Lima: Fondo de Cultura Económica.

Westphalen, I. (comp.: 2011). *El río y el mar*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Westphalen, Y. (2019). "La trampa, 36 años después". *Lima en escena.* https://limaenescena.pe/la-trampa-36-anos-despues/

_____(2022). *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen.* Lima: UNMSM Fondo Editorial.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Ediciones Península. 2da edic.

Zapata, A. (2013, mayo 14). Javier Heraud y Mariano Melgar. https://larepublica.pe/archivo/711062-javier-heraud-y-mariano-melgar [Consulta: 15 de agosto del 2019].

Zavaleta, C. (2006). *Narradores peruanos de los 50's: estudio y antología*. Lima: INC.