

MIRKO LAUER

VAN GUAR DISTAS

Una miscelánea en torno
de los años 20 peruanos



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

VANGUARDISTAS
UNA MISCELÁNEA EN TORNO DE LOS AÑOS 20 PERUANOS

Mirko Lauer

VANGUARDISTAS

Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Vanguardistas

Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos

Mirko Lauer

© Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: octubre de 2012

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-11896

ISBN: 978-612-4146-14-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361200674

Impreso en Grey Impresiones

Av. José Gálvez 1415, Lima 14, Perú

ÍNDICE

Noticia	9
Abril, una viñeta	15
Titicaca moderno	19
Martín Adán: Antisonetos antivanguardistas	29
El instante vanguardista de Jorge Basadre	33
Daniel Hernández, íntimo y pre vanguardista	39
La Vanguardia en las fronteras del idioma	47
Razón y pasión en Moro	63
Con Nixa, en Chiclayo	75
Vanguardistas ocasionales	83
El alma de los puertos abandonados	95
1926	101
Nueve libros vanguardistas	109
1888	117
Sánchez, el intelectual en la política	123
Juan José Lora: Lydia	129
Una mirada sobre las vanguardias	145
La Vanguardia era un grupo muy simpático	153

NOTICIA

Si es verdad que una teoría tiene la forma de una vida, en el caso de Mirko Lauer su larga dedicación a las varias instancias de las vanguardias debe tramar la ruta de su propia identidad literaria. Aunque era el más joven de los jóvenes poetas que en la década de 1960 constituyeron si no un movimiento sí un estado de ánimo, fue entre ellos (Luis Hernández, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos) el más inventivo de forma y exploratorio de registro. Su temprana familiaridad con otras lenguas modernas le permitió traducir poemas al español peruano de esa época, y dedicarse a la parte de la obra de Martín Adán que por lúdica parecía más cerca de las vanguardias heroicas. Ya su primer libro de poemas, *En los cínicos brazos* (1966) acontecía como una encrucijada entre el habla urbana moderna y el coloquio vanguardista y su imaginario mundano. En seguida, su libro *Ciudad de Lima* (1968) demostraba la capacidad formal y comunicativa de un poeta decidido a interrumpir la literatura con su estética libérrima. Su «Sextina ayacuchana», al modo de Pound y de Belli, fue la primera señal de que su regusto vanguardista era una forma del afincamiento. *Santa Rosita y el péndulo proliferante*

(1972) será su libro más radical; su saga exploratoria hizo explotar el habla coloquial dominante con una textualidad en permanente diferencia, casi desasida de la referencialidad. Pronto, fue evidente que la identidad literaria de Mirko Lauer tendría en la poesía arduo trabajo sobre el lenguaje liberado de las obligaciones cotidianas, y menos coloquial que alterno, más textual que oral. Por eso, en los años siguientes, tal vez después de su estancia en China como traductor, reconoció a sus interlocutores en los poetas de la promoción de los años setenta, sobre todo Mario Montalbetti, Magdalena Chocano y, más tarde, en esa misma trayectoria de un lenguaje en debate con la lengua poética, Roger Santibáñez. Es revelador que Montalbetti fuese un lingüista chomskyano, y Magdalena Chocano una historiadora. Como para Lauer, la poesía era para ellos una actividad operativa, un desplegado que restaba, en la página, el poema del lenguaje, cernido como su refracción. *Sobrevivir* (1986) es el libro prosódicamente más formal de Lauer, y su contribución más importante a la posibilidad de anudar la herencia contemporánea de una vanguardia desanudada a la orgánica secuencia estrófica de un canto tan reflexivo como vital.

De esa larga confluencia peruana de voces en conflicto con la institucionalidad literaria, fueron hitos las antologías que Lauer preparó con Abelardo Oquendo; primero la edición limeña de *Vuelta a la otra margen* (1970), que reúne el formidable momento poético que configuraron Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren; antología que tiene una nueva versión en *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Barcelona, Ocnos, 1973). Es más claro hoy que esa militancia vanguardista de Lauer se ejercía como la construcción de una comunidad bien

habida, con capacidad de decidir su propio lugar en el mundo de la poesía contemporánea, esa ciudad ultraletrada, y en las afueras del idioma al uso y abuso de sus términos acotados por nacionales. Es precisamente en este momento, cuando después de la experiencia de un «proceso revolucionario» que Lauer calificó como «revolución burguesa» o reformismo nacional, y cuando ha vuelto a la universidad para poner al día sus acreditaciones académicas, que el poeta le cede la palabra al crítico y decide Lauer ampliar su noción de la vanguardia. Tal vez siguiendo el ejemplo de Westphalen, se había interesado en el arte popular, aunque desde la perspectiva de su lugar en los mercados, y había también dedicado tiempo a la irrupción de las vanguardias plásticas. De ese proceso nace, creo yo, su afincamiento en la calidad representacional de las vanguardias peruanas, cuya fuerza persuasiva fue notable. Entre ellos, reaparecían junto a los más líricos algunos poetas andinos y vanguardistas, como los del grupo de Puno; y otros, apristas y posmodernistas exiliados en Chile, como Magda Portal, poeta y luchadora social. Que un poeta vanguardista era también un ciudadano progresista lo había demostrado Carlos Oquendo de Amat, probablemente el más sensible —a pesar de ser el más programático— de los grandes vanguardistas peruanos: fue al mismo tiempo dadaísta y nativista, vanguardista de toque lírico y comunista de célula. Paralelamente, Martín Adán fue poeta bohemio, barroco y metafísico, y al mismo tiempo aristócrata y vanguardista. *La casa de cartón* (1928), el primer manifiesto joyceano de la época, es de lo mejor que se ha hecho en español desde el seno de la vanguardia.

De modo que la *Antología de la poesía vanguardista peruana* (2001) y *La polémica del indigenismo* (2001) no son compilaciones

de ocasión sino la puesta en evidencia de dos formas de la tradición moderna en el Perú que Lauer se propuso hacer notar. Ya Mariátegui había anunciado que el indigenismo sería hecho por los mismos escritores y artistas de los Andes, pero mientras eso ocurría, los poetas y los críticos armaban con entusiasmo el espacio suplementario vanguardista, hecho por una vanguardia polémica que buscaba un sujeto legitimador. Y, ¿cuál es la hipótesis que este largo y productivo trabajo de vocación peruana genera y propone? Yo diría que es la reconstrucción de la *polis* en el lenguaje de la comunicación. Lo que pasa inevitablemente por la crítica y postula la peculiaridad de lo diverso en el Perú, al punto de que convierte a la vanguardia peruana en un espejo retrovisor de las vanguardias europeas. Esto es, la vanguardia es la forma de una inclusividad postergada y reclama, de cara a este siglo, las afirmaciones de las sumas soñadas por su lenguaje crítico y celebratorio del apocalipsis burgués. Un trabajo donde Lauer diseña el indigenismo como si se tratara de una búsqueda moderna de nuestro propio lenguaje es su ingeniosa monografía *Andes imaginarios, discursos del indigenismo-2* (1997).

Esta compilación de los trabajos de Lauer no es la primera evidencia de su fecunda crítica gestada en diálogo con las vanguardias; en verdad, es una renovada pregunta por el país. Encontramos aquí prólogos y estudios, apuntes y reflexiones, ensayos y balances; esto es, una seria y formal necesidad de leer en la vanguardia peruana la diferencia interior de una literatura que entre la tradición y lo moderno parece haber elegido su difícil articulación, al modo de una analogía barroca, donde la diferencia de los términos conceptualiza un territorio en formación. Ocupadísimo lector de la incertidumbre de la política

peruana, Lauer pulsa diariamente, con sentido común y agudeza, las líneas de fuerza que configuran y deciden nuestro sentido de la *polis*, de esa comunidad improbable que hace política para buscar espacio en la frágil a pesar de laboriosa familia peruana. Tampoco creo tan alejado ese trabajo diario de comentarista político de este otro, más pausado, de analista literario y ensayista de lecturas cruzadas. Felizmente, ya no hay gente que se pregunta si el Julio Cortázar comprometido con las revoluciones latinoamericanas es contradictorio con el talante lúdico, poético y travieso del Cortázar del juego y el humor. Son complementarios como las dos caras de la moneda, y no se podría desechar a uno sin mutilar al otro. De cualquier modo, en esta suma de ensayos advertimos la apuesta más íntima y seria de Lauer por un sentido moderno de la pertenencia que se traduce en la reflexión por el lenguaje poético, ese sincretismo de saberes y creeres que sostiene la rara fe en un país problemático, en el cual sus poetas, marginados y perseguidos, siguen imaginando la otra margen, la del territorio vuelto habitable por la palabra.

En sucintos perfiles, notas escénicas y discusión del poema, Lauer toma partido en este libro por la sintaxis vanguardista, capaz de articular en una sentencia el *Hollywood* de Xavier Abril y la poesía andinista de persuasión lírica que Alejandro Peralta fue capaz de conducir no sin habilidad; los antisonetos de Martín Adán como archivo de destreza y las audacias imaginativas de César Moro; las escenificaciones de Daniel Hernández y, en fin, el testimonio de Luis Alberto Sánchez, hecho en la inmensa transición que abruptamente dividió las aguas entre Chocano y Eguren. Sin olvidar los balances dedicados al lenguaje vanguardista desde la perspectiva de Vallejo y las noticias sobre

nueve libros vanguardistas peruanos, recuperados por el autor. A lo que habría que añadir los sueños de la razón peruana que despiertan en las novelas policiales de Lauer, no en vano a las orillas de un lago nocturno donde se refleja la cara de la culpa, esa conciencia de las trampas en juego.

Las varias estaciones del peregrinaje peruano de Mirko Lauer son, al final, solo en apariencia contrarias: trazan una figura inconfundible, la de una ruta de rodeos que va revelando el sentido del trance, el gusto de la invención, y las tareas por un país más moderno y menos traumático, más crítico y compatible. Gracias a los trabajos de Mirko Lauer sobre los materiales con que se ha construido la morada de nuestra literatura, contamos en este libro con la puerta de acceso a su torreón de visionarios, desde donde la ciudad vanguardista sigue en obras.

Julio Ortega

Providence, 31 de enero de 2011

ABRIL, UNA VIÑETA¹

Hace no mucho se cumplieron los 75 años de la aparición de *Hollywood (Relatos contemporáneos)*, acaso el conjunto de textos más importante de Xavier Abril, al que solo cabe colocar entre los poemarios subvaluados de la vanguardia peruana. Pero a la distancia estas 200 páginas cobran una extraña venganza: su sintonía con el cosmopolitismo de este cambio de siglo. Madrid y las japonerías, el clima de una parte importante de los textos, han vuelto a ser parte de un filo duro estético radical. Lo aristocrático y lo prostibulario vuelven a fundirse en estos años como lo hicieron en este libro aparecido en la estela de la crisis de 1929 y parcialmente concebido en medio de ella. El libro es de una escandalosa actualidad. Que es para lo que fue concebido desde el inicio.

Dos textos dan el tono de este *Hollywood* europeizante. Uno es el de la autobiografía que abre el libro: «Pasé una temporada de señorito marinero (grumete) en un buque de la Marina peruana. Allí principié a tomar alcohol, los marinos me daban whiskey

¹ Este texto apareció en el suplemento *Babelia* del diario *El País* de Madrid en 2003.

y charlaban conmigo pornográficamente —pornografía horrible y abstencionista— de las mujeres del puerto. Había conocido una mujer que me enfermó de una blenorragia, entonces para mí ideal. La gonorrea tiene siempre una época de aclimatación ideal en el hombre: la adolescencia. El fraile que decía misa en el *Grau* tenía fama de ser un perfecto cabrón místico. Y además era muy pintoresco (año 1922)».

El otro texto es un lujoso fragmento de la larga serie de comentarios sobre mujeres en el espacio cosmopolita: «Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan. / Por las avenidas de espejos, del sexo —siglo XX—, grita la sorpresa: / ¡Mujeres hermafroditas! / Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño. / Se mueven las ciudades de espejos. / Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche. / En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arcoiris del libido».

Abril es un autor perdido entre Lima y el Río de la Plata, un poeta atrapado en un movimiento sumergido. Obras de la calidad de *Trilce* (1922), de César Vallejo, y *Cinco metros de poemas* (1927), de Carlos Oquendo de Amat, debieron poner a la poesía vanguardista peruana en el mapa, por lo menos en el de la literatura local. Pero más allá de la celebridad internacional de estos dos grandes poetas (Oquendo hasta fue citado por Mario Vargas Llosa) el movimiento ha tenido hasta hace poco escasa suerte editorial o crítica. Del medio centenar de poetas que miraban con intensidad diversa hacia el ultraísmo español entre 1916 y 1930, ya en 1960 muy pocos se habían salvado del olvido total.

Uno de los que más afectado quedó (en lo editorial y en lo personal) por el deslizamiento que produjeron los años

de indiferencia al vanguardismo fue Abril (Lima, 1905 – Montevideo, 1990), quien concibió su poesía como el proscenio de sus sueños, y en esa medida como un andamiaje para juegos con una trasgresión candorosa («Por todas partes voy a la locura»). Huyó temprano del Perú, como los principales vanguardistas peruanos: Oquendo, Vallejo, Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego, Juan Luis Velásquez y de entre ellos acaso fue el que más viajó y sin duda el que con más holgura lo hizo entre las dos guerras mundiales. Fue un joven rico que no sufrió las penurias de Oquendo o de Vallejo, ni el furor autodestructivo de Hidalgo, ni la tuberculosis de Parra del Riego. Pasó la mayor parte de su vida en Madrid, París, Buenos Aires y Montevideo, donde por largos años fue agregado cultural del Perú.

Empezó a escribir sobre los transatlánticos del vanguardismo (con alguna levísima distracción inicial en el indigenismo), pero muy pronto se desplazó hacia la periferia del surrealismo, del cual suele ser considerado introductor en América Latina, por sus poemas de 1923 a 1925 («El insomnio está lleno de ratones, y dientes, y pestañas»). Es además uno de los poetas peruanos más felices en la expresión abierta del erotismo, también una lección surrealista, en este caso aprendida de Jean Cocteau. Poesía fresca y algo epatadora. En 1928 mereció un elogio entre eurocéntrico y turístico, y ciertamente enigmático, de André Breton: «[Abril] nos trae ese misterio de Jauja en sus poemas». Abril a su vez adoraba a numerosas figuras del hemisferio norte. Charles Chaplin y Josephine Baker fueron sus íconos predilectos: «La intención de Chaplin está ya en los ovarios de las madres contemporáneas»; «Europa año 2940, reconocimiento del África. / Canonización de Josefina Baker».

Viajó a Europa en 1926 y regresó a Lima en 1936, apenas estalla la Guerra Civil Española. Volvió a salir, esta vez al Río de la Plata, en 1948 y ya solo reapareció por Lima de visita. Su cosmopolitismo es el más genuino de la corriente, y para el poeta Washington Delgado «está hecho con el aire de todos los días, de calle ciudadana y con un traje común, matinal y sin brillo». En cambio Enrique Anderson Imbert le reprocha al poeta precisamente ser vanguardista: «sería un poeta efectivo de no aflojar su esfuerzo y caer a veces en una retórica vanguardista». Luis Alberto Sánchez lo llama «poeta deportivo, nada figurativo, cuasi abstracto, aunque hiciera a menudo referencias a sucesos inmediatos, como la presencia de Chaplin en el arte contemporáneo y la revolución rusa».

Su libro más cercano a una línea dura vanguardista con ambientes internacionales y reflexiones decadentes es *Hollywood* (publicado en Madrid en 1931, con poemas escritos de 1923 a 1926), mientras que *Difícil trabajo* (1935, con poemas escritos de 1926 a 1930) está más cerca de un cierto romanticismo hispanizante, una vena que cultivó a lo largo de su vida.

Abril pasa sus últimos decenios entre Uruguay y Argentina, concentrado en la crítica literaria, en la que destacan los trabajos sobre Vallejo, quien fue amigo de su hermano, el diplomático y diletante Pablo Abril. En su juventud el medio literario limeño criticó oblicuamente al poeta, por lo que la crítica de Abril se percibía como una indiferencia de expatriado elegante frente a los temas sociales, percepción reforzada por la temática de sus poemas más conocidos. Más tarde asumió un discurso izquierdista-cultural que mantuvo hasta su muerte.

TITICACA MODERNO¹

a m a n e c e r

Calles cortadas al rape

FRESCAS

bajo el pulverizador de las brisas lacustres

La mañana está de bañera

I me ha fletado un mameluco azul

¹ Este estudio fue publicado en *bueso número* 58, 2012.

I

Por su forma tipográfica y por su contenido *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, es tal vez el libro más sofisticado del vanguardismo indigenista peruano, si se excluye de la subcorriente a la parte explícitamente indigenista de *Cinco metros de poemas*, que iguala a *Ande* en intención y calidad. La capacidad de Peralta para yuxtaponer el bucolismo campestre con el entusiasmo por los nuevos tiempos tecnológicos, y para hacerlo con imágenes de gran impacto, es única². Único también su sabio manejo de la disposición de los versos sobre la página en blanco, adelantándose, como tantos, a lo que Charles Olson llamará decenios más tarde «verso proyectivo»³, que el vanguardismo latinoamericano practicó como una manera de ordenar gráficamente los contenidos sobre la página y así subvertir con efectos dramáticos la tipografía establecida. Asimismo Peralta tiene un sentimiento del paisaje mucho más intenso —en lo literario y en lo plástico— que el resto de la corriente, más preocupada por la figura humana⁴. A Peralta le interesan los contextos, como el paisaje dramático de las alturas, la vida de los campesinos, los destellos de la modernidad⁵.

² Esta capacidad además salva a Alejandro Peralta de la combinación de patetismo e infantilismo en el tono que afecta y afea a una parte de la escuela. Sobre los nuevos tiempos tecnológicos, ver Mirko Lauer: *Musa mecánica, máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima, IEP, 2003.

³ Charles Olson, *Selected Writings*, Nueva York, New Directions, 1966 (el ensayo es de 1950).

⁴ Sobre esto ver: Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, Lima-Cuzco, CBC, 1997.

⁵ Mariátegui, siempre pronto a un cariñoso tirón de orejas irónico a los vanguardistas, elogió las poemas de *Ande* comentando que Peralta era «un poeta moderno occidental, de los Andes primitivos, hieráticos, y por ende, un poco orientales». (Mariátegui, 1926, p. 16 y Boletín Titikaka). Díaz Medina, Lucio: «Ande». *Boletín Titikaka* 4, noviembre, 1926. More, Federico: «“Ande” y la opinión América». *Boletín Titikaka* 1, agosto, 1926.

II

«Amanecer» es el tercer poema del libro, escrito en cinco versos más el título, y de él puede decirse que ha sido construido, en el literal sentido arquitectónico, sobre la página, la cual precisa ocupar totalmente. Aunque un poema suele construirse en un orden inverso al de una edificación: el primer verso es el de arriba y a partir de allí los demás se ordenan, uno debajo del otro. En este caso no a la distancia tipográfica convencional, sino buscando que se den aire el uno al otro, como pisos de una andamijaje deliberadamente irregular, en una vaga reminiscencia pitagórica. Así, el aire pasa a través de los versos, a una cierta altura de la superficie del lago, y alcanza al lector, refrescándolo. El poema es una celebración del alba. El poeta está ubicado frente al paisaje, y lo que describe está transcurriendo en tiempo real, con leves elementos de autorretrato.

Peralta utiliza el gran formato de *Ande* (30 por 30 cm) para ordenar este quinteto de versos que describe el encuentro entre el comienzo del día en el altiplano y la modernidad al borde del lago Titicaca. Se trata de una viñeta cargada de sugerencias, y en esa medida un poema exigente, con una enorme economía de medios —hoy se diría un texto minimalista—, de los que no agotan su sentido en una sola lectura. Los datos contextuales del poema están dados en el poemario: editado en Puno, en «la ciudad del Titicaca 3590 metros sobre el Mar», dice el colofón. El título del libro y los poemas que rodean a «Amanecer» (el más breve de 22) son *vanguardistas-indigenistas*⁶. La diagramación del

⁶ Una categoría desarrollada por Víctor Vich y Yasmín López Lenci.

libro es vanguardista, con viñetas de tema andino, y el rostro del poeta, dibujado por Domingo Pantigoso, aparece en la carátula.

III

La ubicación de los versos sigue la estructura de la escena descrita, en una forma de composición muy parecida a la que tendría un cuadro paisajista sobre el mismo tema, digamos, con el cielo arriba, el lago abajo y todo lo demás en el medio⁷. Puesto sobre la generosa extensión de la página, «Amanecer» es algo así como una imagen visual legible. La disposición de los versos busca transmitir además una imagen de gran disponibilidad de espacio: es un paisaje altiplánico, despejado, donde el aire es delgado y nada debe interferir con la amplitud del cielo y del lago, y donde las palabras están al borde de sobrar.

El poema transmite la sensación clásica de lo prístino que da el amanecer, tiene un aspecto descriptivo centrado en el movimiento y la imagen del agua en movimiento (brisas, pulverización, bañera). La marca derivada de lo prístino en este caso es la frescura. Todo el esquema del poema propone y exige ese cielo totalmente despejado, del cual la página es una suerte de espejo. Las letras del título están muy separadas —un recurso frecuente en esa época—, lo cual da desde el inicio una sensación aérea, ventilada, y a la vez demorada. ¿Hay intencionalidad en esto? ¿O es como dice Alberto Guillén, el tipógrafo ayudando al poeta?

⁷ Magda Portal, en *Boletín Titikaka* 16, habla de Peralta fotógrafo, y este poema en efecto tiene algo de instantánea, de inmovilización del paisaje, a pesar de sus elementos tan dinámicos.

IV

A pesar de que al aparecer *Ande* fue saludado y reseñado con gran intensidad (sobre todo en *Boletín Titikaka*, la revista que dirigía el propio Peralta), los únicos que citaron ese poema en particular fueron Ramón Gómez de la Serna y Magda Portal. En el párrafo de comentario de Gómez de la Serna hay un misterio tipográfico. El español cita el primer verso en altas y escalonado:

CALLES CORTADAS AL
RAPE.

Así no figuran en el libro, y no hemos podido hasta ahora ubicar una publicación en revista que Gómez de la Serna hubiera podido ver, pero es muy probable que exista. Causa adicional perplejidad que su comentario sea al libro publicado y recibido. Muchas revistas radicales «vanguardizaban» los textos en ese tiempo.

V (CALLES CORTADAS AL RAPE)

A los casi 4000 metros no hay en una parte del horizonte lacustre, frente al puerto de Puno, un tramo sin montañas tan altas o cercanas que interfieran mucho tiempo con la salida del sol, y entre setiembre y octubre hay un momento del amanecer en el que la nueva luz, una sección mínima de círculo delgada ella misma como una navaja (como sucede cuando el disco solar aparece sobre el horizonte), impacta con sus rayos de un tajo la parte superior de las calles de la ciudad cercanas al lago, creando una divisoria recta entre luz y sombra equivalente a un cabello rapado, o literalmente una ciudad de calles y casas rapadas por una guadaña solar. La palabra rapar implica a la vez dos

opciones: cortado sin cuidado, incluso arrancado con violencia, o cortado al ras. Me inclino por lo segundo, básicamente por el clima de serenidad y precisión del texto. Son las edificaciones las que quedan rapadas, con una parte iluminada y otra oscura. Viene a la memoria la frase de Emilio Romero: «Allá lejos, el puerto de Puno parece achatado...». Los cuadros de puneños chutos o rapados del indigenismo, como en Enrique Camino Brent («Indio del Collao»), José Sabogal («El recluta», 1926, colección de la Universidad Nacional de Ingeniería). El tema del corte de pelo como marca de lo moderno, pero también de un nuevo comienzo.

VI (FRESCAS)

La palabra está puesta sobre la página, como un énfasis, una ruptura, colocada en altas como un salto tipográfico —que también funciona como un «anti-título» y algo así como el primer final del poema— que busca establecer la rotundidad. Son las calles que están frescas a esa hora, como un sutil recuerdo de que en poco tiempo estarán recalentadas por el fuerte sol de la mañana andina.

VI (BAJO EL PULVERIZADOR DE LAS BRISAS LACUSTRES)

A la frescura de la mañana en la porción de sombra de las calles rapadas a esa hora se añade la frescura del agua en gotas minúsculas empujada por las brisas matinales que vienen del Titicaca. Las brisas pulverizadas son un potenciador de la idea de frescura. El pulverizador también puede ser la alusión a una peluquería, a la frescura de un pelo recién cortado y rociado con agua.

VII (LA MAÑANA ESTÁ DE BAÑERA)

Una alusión a la tranquilidad y limpieza del lago, con una tranquilidad íntima. Pero hay una inversión (¿fotográfica?) de la imagen, pues no es el lago el que está de bañera sino la mañana, es decir la totalidad del paisaje matinal. También es una alusión al aseo.

Pero la imagen también tiene algo de descripción literal. Un comentario del Earth Observatory de la NASA⁸ señala que «Como el lago ocupa el punto bajo del Altiplano, buena parte del agua de la meseta alta eventualmente chorrea hacia él. Como está rodeado de montañas, muy poco del agua del lago Titicaca se drena —el río Desaguadero es el único canal de salida de las aguas. De modo que, como una bañera sin drenaje, este amplio y profundo lago (con honduras de varios cientos de pies) se ha convertido en el cuenco colector de más de 25 000 años de sedimento».

VIII (Y ME HA FLETADO UN MAMELUCO AZUL)

La mañana se vuelve un principio activo que envía, *i.e.* fleta⁹, una prenda industrial, o por lo menos laboral, arquetípica¹⁰. Casi todos los mamelucos son azules. Es en este verso que aparece el personaje, *i.e.* la primera persona («me ha fletado»), que viste el mameluco y es muy probablemente un obrero; y la tercera persona, que es la mañana como principio activo y que atribuye

⁸ Mapa del 23 de diciembre de 2003.

⁹ Hay un doble sentido de la palabra fletar: 'enviar carga', pero también 'imponer'.

¹⁰ Mameluco en los años veinte significa 'obrero moderno', a pesar de que el diccionario de *Corominas* reconoce la palabra desde por lo menos 1840 para referirse a la misma prenda de una sola pieza. Probablemente sea el azul lo que aporta el toque distintivo de modernidad.

una característica, viste al sujeto del enunciado, asigna sentido. En este último verso, que funciona como una conclusión, el poeta, identificado con el obrero, se cuela en el paisaje que ha dibujado.

IX

Peralta puede ser económico en medios también porque está trabajando sobre un tropo establecido. Lo que dice Romero sobre Puno en *Balseros del Titicaca*¹¹: «El lago es un cristal, una masa de azogue inmóvil, una plancha gigantesca de acero». Esto, que es una versión de Rubén Darío, tiene resonancias industriales pero también de serenidad, de comienzo del día. ¿Qué navegaba sobre el lago hacia 1926, además de los balseros? Desde 1870 la cañonera peruana Yavarí, de 140 TM. La navegación más frecuente desde esos años, incluso previa al Yavarí, es entre los puertos de Puno y Huaqui, Bolivia¹².

X

En otras partes de *Ande*, Peralta construye otros amaneceres: hay por lo menos media docena, y son importantes generadores de la acción. En uno el sol asciende hacia las iglesias del altiplano y en ese mismo movimiento aparece, «sale», el lago a mirar las sementeras. Otro amanecer es un pañuelo que limpia los ojos de los viajeros, una imagen próxima a la de la higiene en «Amanecer».

¹¹ Cuento publicado en 1934 dentro del libro homónimo de Emilio Romero P. Reditado en Lima por CONCYTEC, 1989.

¹² Ver Nicholas Asheshov, *The Yavari Sails the Lake Again, Country Notes*, 21.11.2007: «The two ships were originally powered by steam engines fueled by dry llama dung. The Bolinder, a then-revolutionary diesel was installed in 1914 once the railway had been completed to Juliaca and Puno».

Luego hay un amanecer en que el sol rompe las moles de la oscuridad nocturna y hace parir imágenes a la tierra, todo esto frente a un lago que embarca/desembarca «cargamentos de olas», vinculado a la idea de fletar y las tareas de los mamelucos azules. Son imágenes eficaces que en lo visual-cromático siguen más o menos el mismo principio: sol + lago = amarillo + azul, con el signo de + reemplazable por la oscuridad.

XI

Hay un cierre del poema en una acción: la mañana le fleta el mameluco al sujeto del poema. Está listo para partir hacia la producción, o la modernidad, o la urbanidad. El alba es un inicio, y la definición del sujeto es un cierre. ¿Pero el sujeto del mameluco azul aparece propiamente en el paisaje? Más bien está «del otro lado» del paisaje, en el punto del observador, pero a la vez está presente en «la mañana». Hay aquí acaso un desdoblamiento entre conciencia e imagen.

MARTÍN ADÁN: ANTISONETOS ANTIVANGUARDISTAS

Más que una confrontación, los seis poemas vanguardistas de Martín Adán bajo el título «Itinerario de primavera», que José Carlos Mariátegui publicó en *Amauta* (Nº 17, mayo-junio 1928) y llamó «antisonetos», son una parodia a partir de una relación irónica con las convenciones del soneto. Su tema es su prosodia algo sarcástica, que recorre los tópicos de la nueva poesía en boga en ese momento. El autor combina lo vanguardista en el tono y lo sonetístico en la forma, y logra una suerte de equilibrio inestable que no entrega su sentido fácilmente en una primera lectura, lo que revela que son textos barrocos a pesar suyo. Son sonetos que alojan recursos de la vanguardia pero a la vez se vuelven vehículos de sentimientos más bien sombríos, a contrapelo del ánimo vanguardista, y pintan la extraterritorialidad internacional de ese momento con matices más bien lóbregos, de falsa alegría. Debajo de un aparente entusiasmo cosmopolita —los poemas se llaman «Hotel», «Velocidad», «Urbanismo»— se organiza un mundo de desagradados, distancias y hasta tragedias humanas. De este híbrido resulta un sarcasmo esperpéntico que en efecto anuncia a la distancia los desencantos barrocos del poeta que empezarán

a mediados de los años treinta. Es un mundo donde bien podría hacer sus estaciones un personaje de Ramón del Valle Inclán. Una faceta de los seis poemas nos habla de un adolescente lúdico a la moda de los años veinte, más o menos el mismo tipo humano que recorre *La casa de cartón*, y la otra presenta una visión romántica de lo dramático. Entre los temas que movilizan la negrura están la misoginia y el tratamiento burlón de los hospitales y centros de reposo. Si Mariátegui los llama anti-sonetos, casi por el mismo principio se les podría llamar poemas de anti-vanguardia. En realidad el vanguardismo funciona en ellos solo como una capa exterior y el soneto sobre todo como un andamiaje formal. Pero no por exterior la capa vanguardista deja de ser poesía de primera calidad, con algunas de las mejores imágenes y metáforas de esta retórica en el Perú. La tensión que mantiene a cada poema de una pieza se da entre la prosodia del soneto endecasílabo, que busca la fluidez del discurso dentro del espíritu del castellano, y la sintaxis vanguardista que viene del futurismo, que busca convertir a las palabras en unidades individuales, lo que el futurismo llamó ponerlas en libertad. Adán no intenta unificar los dos registros, sino más bien mantenerlos cercanos pero enfrentados, poniendo en constante evidencia la ambivalencia del planteamiento. Esto significa interrumpir la prosodia del endecasílabo con apariciones de una estética de lo insólito, como en «La señora de a mi lado se pone azul, abyecta», o «auto, piloto, luz, metal, pájaro, cada», llevando el vocabulario vanguardista a formas castizas. Se podría hablar de un virtuosismo formal, si hubiera un mensaje más claro puesto sobre la superficie del poema. Pero más preciso es llamarlo una ambivalencia, pues un rasgo clave en la creación del clima de estos poemas es la utilización de una media docena

de palabras en idioma extranjero. Dos son nombres corrientes: Suzanne y Ketty, que nos indican que el contexto genérico es de extranjería anglosajona. Luego hay una marca inglesa de cigarrillos: *Capstan*, una prenda de vestir: *sweater*, y por último *steamer*, la palabra en inglés para un barco a vapor. En este caso son pocas palabras (hay vanguardistas que llegan a usar casi una docena por poema breve), pero decisivas, indispensables para la construcción del ambiente. En cierto modo son palabras que logran constituir buena parte del sentido de la serie de poemas. ¿Para qué las usa Adán? Evidentemente para colocar a sus lectores peruanos ante una situación determinada: lo extranjero llamado por su nombre y en el idioma original, es decir lo extranjero intraducible, colocado del otro lado de una frontera idiomática. Los nombres nos informan sobre dónde estamos y no estamos. En esto, «Itinerario de Primavera» es un ensayo para el espacio, mucho más amplio, de las palabras no castellanas que aparecerá en *La casa de cartón* o en los epígrafes políglotas de *Travesía de extramares* (1951), ambos textos en cierta medida estructurados también sobre las resonancias de la extranjería. Entre nombres de personajes, celebridades, autores, lugares o expresiones, en *La casa de cartón* no hay menos de 75 palabras no castellanas en un texto de no más de 85 páginas. Son palabras que no están allí para reemplazar a otras en castellano, con ánimo decorativo, sino para jugar con un mundo aparte, el de los nombres internacionales, las marcas comerciales transnacionales, las capitales extraterritoriales, en todo lo cual ya se había convertido el mundo de la cultura occidental en 1928. Ese sigue siendo parte del encanto de la obra, y su no tan secreto mecanismo de relación con la actualidad.

EL INSTANTE VANGUARDISTA DE JORGE BASADRE¹

En lo que suele ser considerado su primer libro están los extremos de la vida de Jorge Basadre, desde el título mismo². *Equivocaciones* suena a una mezcla de humildad personal con provocación vanguardista, su probable origen consciente³. Lo confirma que no aparezcan equivocaciones, en el sentido de errores, como tema en el texto. Mi argumento es que en esas páginas nadie se equivoca, en efecto, sino que la palabra lleva inscrito un mensaje recóndito, de capital importancia, del que probablemente el propio Basadre no tiene conciencia. *Equivocaciones* sería así el punto de encuentro de dos vocaciones equivalentes, dos equi-vocaciones en un momento de peso igual y parecidas al grado de poder ser comparadas. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la vocación del crítico de las humanidades y a la del historiador. Pero también me podría estar refiriendo al intelectual contestatario y al académico moderado.

¹ Este texto fue leído en la presentación de la segunda edición de *Equivocaciones* de Jorge Basadre, y publicado luego en la revista *Quehacer* 141, mayo 2003.

² En realidad su primer libro fue *El alma de Tacna, ensayo de interpretación histórica*, de 1926, que él mismo mantuvo más bien en la sombra.

³ Lima, «La Opinión Nacional», 1928. Reeditado por la Librería Studium en 1988. Reedición facsimilar por la Universidad San Martín de Porres, 2003.

En la recurrente búsqueda de dónde anclar al joven Basadre progresista y hasta contestatario, *Equivocaciones* es el mejor puerto. Quienes exageraron el conservadurismo del Basadre maduro inventaron de paso un Basadre joven mucho más a la izquierda de lo que estuvo. Pero sentimiento de izquierda hubo. Pero lo radical en esa historia no fue tanto Basadre sino los propios años veinte peruanos. Lo de Basadre fue sobre todo una sintonía saludable con lo mejor de su tiempo. Todavía en 1943, como lo cita Julio Ortega⁴, Basadre reclamaba «la transformación de la búsqueda reorientándola hacia el futuro, el sueño del paraíso no perdido sino por encontrar», una frase que quiero considerar con resonancias socialistas. Las intervenciones en asuntos públicos de sus dos últimos años marcan un retorno a la opinión cuestionadora del orden establecido⁵.

Con el nombre de su folleto (58 páginas en la edición de 1928, 70 en la de 2003, que añade un prólogo de Abelardo Oquendo y una *addenda* con dos breves textos de la época), Basadre nos hace una implícita confesión: aunque su paso por la facultad de Letras mostraba que la vocación del historiador ya estaba decidida, el libro es un intento de poner en marcha una vocación paralela de crítico cultural. No ocurrió. Más tarde produjo una antología de la *Literatura Inca* (1938)⁶, pero para entonces ya la imposibilidad de pensar en Basadre como un hombre de letras tenía un decenio. Más tarde aparecieron unos panoramas literarios más bien resecos en las últimas ediciones de su *Historia de la República del Perú*.

⁴ *Folios*, Caracas, abril de 2003.

⁵ *Agenda de Basadre para el Perú del siglo XXI*. Lima, ICPNA, 2002.

⁶ París, Desclée de Brouwer, 1938. En la «Biblioteca de Cultura Peruana» de Ventura García Calderón.

⁷ La edición más reciente, y una de las más descuidadas, es la octava. Lima, Empresa Editora La República, 1999, en 16 volúmenes.

Es irónico que probablemente la equivocación en el fondo estuviera en creer que realmente había en su persona dos líneas vocacionales equivalentes.

El joven Basadre —vinculado a algo que se podría llamar el espíritu contestatario y hasta socialista de aquellos tiempos— también puede ser encontrado en *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*⁸, aparecido al año siguiente de *Equivocaciones*. Pero es en los ensayos sobre poesía, cine y vida moderna que Basadre aparece más libre, menos abrumado por el papel, mitad inventado por él y mitad impuesto por los demás, de conciencia estabilizadora de un pasado republicano que bajo otra mirada acaso hubiera sido insoportable. Este libro es el baño de presente y de futuro que el historiador se da antes de zambullirse en el caldero republicano que en 1924 Abelardo Gamarra había llamado *Cien años de vida perdularia*.

Equivocaciones es por su tema, su temperamento, su fecha, un libro vanguardista. También por la prosa, cuya afinidad con la de *La casa de cartón* ha hecho notar Luis Jaime Cisneros. Su subtítulo, *Ensayos sobre literatura penúltima*, es un reconocimiento de que la última no es la de José María Eguren, Abraham Valdelomar o Zulen (así lo llama, por el puro apellido reconstruido) sino la de sus amigos vanguardistas, a los que dedica uno de los ensayos, cuyo título también es decidor: *no literatura nueva, ni última, sino solo reciente*. Pero a pesar de este reticente prurito de exactitud, el texto es una clara defensa de los vanguardistas locales frente a los

⁸ Tiene varias ediciones, todas en Lima: Imprenta Rivas Berrio, 1929; otra en 1947; una coeditada por Mosca Azul y Ediciones 33, en 1980 y una editada por Ediciones Peisa en 2009.

ponzoñosos dardos que César Vallejo les venía lanzando desde Europa a partir de 1926.

La defensa que hace Basadre es escueta, pero certera: «Absurdo es, en suma, desdeñar el arte nuevo que en Europa ya tiene obras tan perennes como las que deja el pasado. Absurdo, igualmente, desdeñar el arte nuevo en América y en el Perú, a pesar de la exuberancia de mediocridad que ha tenido». No me parece exagerado decir que aunque no hace creación literaria, el joven Basadre es un vanguardista. Si fuera necesaria alguna prueba, además de su estilo de pensar y de escribir en ese momento, allí está la suerte que corrió el libro mismo, agotado y olvidado tres cuartos de siglo, gozando de una celebridad casi secreta, como tantos poemarios vanguardistas. Por ejemplo, la enciclopedia de temas peruanos de Alberto Tauro del Pino (2001) no lo menciona.

Los dos textos añadidos a esta edición muestran al futuro historiador en los actos característicos de aquella juventud literaria: participando en una revista vanguardista, teorizando sobre estética, prologando la plaqueta poética de un amigo. La revista fue *Jarana* (1927), esfuerzo común dirigido por su amigo Adalberto Varallanos, cuyo único número declara que «no reconoce como antecedentes ciertas hojas “vanguardistas” aparecidas últimamente». Basadre en cambio se permite proponer su propio libro «como una revista... inmediateista, fugaz». El fallecimiento de Varallanos en 1929 marcó un tañido fúnebre en la relación de Basadre con la vanguardia. En su prólogo-obituario escrito en 1931 (publicado en 1939) ya se refiere al amigo muerto dos años atrás como «este muchacho»⁹.

⁹ Prólogo a Adalberto Varallanos, *La muerte de los 21 años y otros cuentos*, Lima, Imprenta Moderna, Edición póstuma, 1939. También le dedicó unas páginas a Varallanos y a Carlos Oquendo de Amat en su *La vida y la historia*, Lima, edición del autor, 1975, segunda edición aumentada en 1981.

Un aspecto que atrae a Basadre al vanguardismo es su carácter provinciano. No ha vuelto a haber una corriente literaria implantada en tantas capitales del interior del país, o en que los provincianos tuvieran un papel tan protagónico. El historiador siempre se sintió una suerte de representante de Tacna, donde incluso tenía raíces profundas en los cacicazgos indígenas locales. Basadre dejó la vanguardia, como todos, en la depresión que sigue a las primeras derrotas populares post-1929, que fatídicamente coinciden con la muerte de José Carlos Mariátegui, otro amigo. La aparición de los dos tomos de su *Iniciación de la República* (1929, 1930)¹⁰ marca el cambio, y a partir de allí se hizo demasiado importante e institucional, incluso para su propio gusto. La sensación, al menos para el gran público no especializado, es que recién volvió a jugar con ideas heterodoxas más de cuarenta años más tarde, en el libro-entrevista que le hizo Pablo Macera (1973)¹¹.

Equivocaciones es una exploración de la modernidad, cada ensayo una cala en ese aspecto en el espíritu de su tiempo. Su estructura es la de una recopilación, aunque solo contenga ocho textos en verdad breves, si bien muy trabajados. Pero como sucede en tantos textos vanguardistas, las intuiciones brillantes, las comprensiones certeras y las aproximaciones logradas terminan no articulándose entre sí, debilitando en el folleto la condición de libro redondo. Para ponerlo de alguna manera, siento que siempre he vuelto a *Equivocaciones* en busca del autor, no tanto del texto.

Pero hablar en este caso de intuiciones brillantes no es un elogio formal: Basadre se acerca con seguridad a temas que tardarían mucho en reaparecer, más adornados y difundidos,

¹⁰ Lima, Librería Francesa Científica y casa editorial E. Rosay.

¹¹ Pablo Macera, *Conversaciones con Basadre*, Lima, Mosca Azul.

en otras latitudes. Por ejemplo cuando en el ensayo «Anverso y reverso del cinema» anota que muchas novedades técnicas no son sino prolongaciones de una mecánica básica. Ya en uno de los dos textos que publicó en *Jarana* dice que «El fonógrafo [...] es la imprenta de la música. La fotografía es la imprenta de la realidad exterior, pero da lugar al cinema». Un tipo de argumento que volverá célebre al profesor de literatura y crítico de los medios Marshall McLuhan en *Understanding Media* (1964).

De ocho textos uno es biográfico (Pedro Zulen), tres están dedicados a la literatura peruana (José María Eguren y Abraham Valdelomar, autores más recientes), tres a expresiones del espíritu de los tiempos (el cine, la emoción social, el spencerismo social) y uno es una viñeta afectuosa de quince líneas sobre José García Calderón, muerto en 1916, con un remate compungido «Por más solo que esté ahora, no lo estará tan solo como acá». Llamarlo un libro de crítica literaria resulta, pues, inexacto. Más cerca estaría una expresión de estos tiempos (y ya un poco de salida): un libro de estudios culturales. Su rescate por parte de la Universidad San Martín de Porres e Ismael Pinto es un valioso aporte a la comprensión de la trayectoria de Basadre y punto a favor de las humanidades.

DANIEL HERNÁNDEZ, ÍNTIMO Y PRE VANGUARDISTA¹

La muestra de unos hipotéticos cuadernos de trabajo de Daniel Hernández (bocetos, croquis, apuntes menores, viñetas y también algunos insoslayables garabatos) en la galería de Ivonne Briceño es, a pesar del carácter artísticamente menor de lo presentado, una manera interesante y seria de empezar el año en las salas de arte limeñas. Se trata, después de todo, de una muestra que tendrá dificultades para repetirse: la mejor obra de un pintor puede reaparecer en alguna retrospectiva, una vez cada dos generaciones, pero este tipo de producto íntimo y preliminar efectivamente parte para ya no volver.

No hay sorpresas en estos dibujos de Hernández (tampoco las hay, es cierto, en el resto de su obra), apenas si la presencia de un par de temas «virreinales» y una secuencia de círculos coloreados que sugieren a un artista permeable al arte del siglo XX, pero que a segundo examen revelan ser las pruebas de color de un académico inflexible. Sin duda este, el del académico inflexible, es el único encanto de estos apuntes, que nos transportan sin concesiones a la penumbra formal y sentimental de la agonía final del academicismo.

¹ Artículo publicado en el suplemento *La Imagen* del diario *La Prensa*. Lima, 16 de enero de 1977, p. 20.



Colección privada, sin título, dibujo a lápiz del cuaderno de trabajo de Daniel Hernández. Este dibujo, al igual que el resto de los que ilustran este artículo, formó parte de la exposición de Daniel Hernández presentada en la galería Ivonne Briceño en enero de 1977.

No es improbable que del reparto de pintores emigrados que volvieron de Europa por poco o mucho tiempo para comunicar sus hallazgos a América Latina o para dar testimonio de sus desencuentros nos haya tocado, en la figura del maestro Hernández, lo más formal, lo más convencional, lo menos alerta a los vendavales de cambio que recorrían la metrópolis. Solo para señalar lo intercambiable de muchos de estos maestros, podemos citar aquí el juicio de un crítico argentino (Marta Traba) sobre un academicista colombiano (Epifanio Garay), para asomarnos al abismo de una ética artística que se encuentra en la raíz de nuestras plásticas oficiales: «Tiene una pasión: la fidelidad textual al modelo. Un empecinamiento; la perfección técnica [...] pinta sin errores, con una gran finura, una manera exquisita de amortiguar el color y una neutralidad que no se agrieta jamás». Realmente no hay mucho que pueda decirse sobre el pintor sin caer, por mimetismo descriptivo, en su amable retórica de lo indoloro. En este sentido fue un artista entero al que se hace difícil criticar pero al que hasta ahora nadie ha podido elogiar sin pedir, más o menos sutilmente, excusas.

Pues Hernández es, antes que una personalidad plástica definida, un ícono latinoamericano, como esas plazas republicanas con palmeras y monumento ecuestre, o las patillas del prócer y los densos trajes de seda de la mujer del comerciante. La enumeración de sus obras, sus logros, sus cargos, no hace sino confirmar el expediente. Pues si bien Hernández pertenece de hecho a la secuencia de nuestros maestros académicos (Baca Flor, Laso, Merino, Montero), una comparación sistemática revelaría en él la ausencia del genuino impulso romántico que hace mayores a Laso y a Montero, así como la incapacidad para navegar por todo lo alto los espacios de la retórica académica europea, arte de Merino y Baca Flor.



Dos circunstancias principales contribuyen a limitar la obra de Hernández: la forma de inserción personal del artista en el proceso plástico europeo, y las circunstancias concretas de la República latinoamericana a la que le tocó volver. Pues no perteneció a las generaciones de artistas latinoamericanos que llegaron a Europa a buscar lo nuevo, sino a una anterior que fue a buscar las raíces de su propio orden establecido nacional y las halló en un moribundo oficialismo academicista, cuyas eventuales medallas de oro los cegaron a la gran revolución plástica que se iniciaba —allá y entonces— con el impresionismo.



De otro lado Hernández no tuvo la fortuna de volver a un país —como Venezuela, por ejemplo— que estuviera dispuesto a desarrollar una iconografía coherente de su gesta emancipadora. Allí donde algunos países pueden intentar establecer los inicios de una pintura nacional en el encargo estatal de la reconstrucción pictórica de sus orígenes histórico-militares e histórico-culturales, el Perú no puede afirmar lo mismo y debe buscar los mismos orígenes en las dispersas fuentes de la emigración artística y en los variados cauces de múltiples inspiraciones personales.



Pero una cosa era llegar a cualquier República de estas en pleno auge del positivismo —lo que Jorge Basadre llama el «progresismo abstracto» del siglo XIX— que llegar al Perú criollo ya levemente deletéreo de los albores del oncenio de Leguía. La especialidad de Hernández era el cuadro histórico (más un talento lateral para la figura femenina). De haber llegado unas tres o cuatro décadas antes hubiera podido quizás dedicarse de lleno a la tarea para la que se había entrenado toda la vida y hubiera podido incluso crear toda una corriente de seguidores en este género. Pero llegó a enseñar disciplina plástica de las gestas republicanas y de la descripción del esplendor de la razón cuando ya Lima preparaba los famosos carnavales en que bailarían hasta 1930.

Por esto es mejor hablar de una obra francesa de Hernández (en la que destacan, al parecer sus escenas del imperio napoleónico) y de una obra peruana, la de sus últimos trece años de vida. A esta última (cuyas dos obras más conocidas y representativas son tal vez el retrato ecuestre de Pizarro que cuelga en Palacio de Gobierno y el de la generosa señora Mesones) pertenecen los dibujos de esta muestra, cuyas variedades técnicas revelan al artista vinculado a la docencia. Tres, quizás cuatro piezas resistirían una crítica individual, el resto se acomoda humildemente al prestigio de nombre, al tiempo transcurrido, a su carácter de testimonios de intimidad artística de un profesional importante para el Perú.

LA VANGUARDIA EN LAS FRONTERAS DEL IDIOMA¹

Una palabra en idioma desconocido para el lector de un texto en idioma conocido, es decir contigua a este, puede ser la suprema metonimia: el significante sigue siendo el lenguaje, pero el significado es nuestro desconocimiento². Es decir, es otra forma de referirse al desconocimiento. La palabra que podríamos comprender ha sido sustituida por la que no podemos descifrar. Es, como en su étimo griego, un cambio de nombre. ¿Por qué recurrir a esto en el caso de los vanguardistas peruanos? Una explicación sería cierto apego a la ortodoxia vanguardista que busca formas de desarticular la textura del discurso poético, como el caso de la propuesta de los futuristas italianos de una poda de elementos sintácticos para acelerar el ritmo de la escritura y adecuarla así a la velocidad de los nuevos tiempos. Esta poda y aceleración también intensifica el proceso de metonimización

¹ Este texto fue presentado como ponencia dentro de la reunión sobre «Jorge Icaza, Pablo Palacio y la vanguardia», en la Universidad Simón Bolívar de Quito, en 2006, y aún se encuentra en prensa.

² Un uso coloquial uruguayo dice de alguien que habla en otro idioma, que está «hablando en idioma».

de las imágenes, en este caso hasta cruzar las fronteras del idioma. Cuando la incompreensión se establece (y en el primer tercio del siglo XX peruano esto podía ser un caso frecuente) llegamos a una situación parecida a lo que Roman Jakobson define como una afasia por desórdenes en el eje metonímico, vinculado a las relaciones de contigüidad/alejamiento en la comunicación³. En este tipo de afasia se pierde la facultad de formar proposiciones y el contexto tiende a desintegrarse. Esta posibilidad de alguna manera viene implícita en el título del manifiesto futurista de 1913: «*Dstrucción de la sintaxis – Imaginación inalámbrica – Palabras en libertad*». Estos tres elementos combinados constituyen un programa para convertir a la comunicación vanguardista en un ejercicio diferenciado de la comunicación verbal, en un esfuerzo por separar el lenguaje poético del lenguaje natural vigente.

De otra parte la inclusión de numerosas palabras en idiomas extranjeros, en el entendido de que son ininteligibles o apenas inteligibles, también remite al tipo de afasia como desorden del eje metafórico, y que afecta la similitud/diferencia del lenguaje. En esta variante del mal, el emisor preserva mejor y utiliza más a menudo «las palabras más abstractas del vocabulario, las unidades puramente analíticas, como las conjunciones, preposiciones, pronombres y artículos». Precisamente aquellos elementos que el radical Aldo Palazzeschi desea retirar del discurso creativo futurista. En relación a esto Jakobson hace notar que «el insuficiente dominio de una lengua extranjera a menudo ha sido comparado al estilo telegráfico a-gramatical o al lenguaje

³ *Langage enfatín et aphasie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 114. Jakobson publicó en 1919 el artículo «El futurismo» y a lo largo de su trabajo mantuvo un vivo interés por la poesía de vanguardia.

infantil en una determinada etapa de su evolución»⁴. Sin duda es posible percibir en el vanguardismo poético peruano algo de las dos cosas: el deseo de ser telegráfico, que se logra en contadas ocasiones, debido a la poca radicalidad de los poetas locales en la poda sintáctica y, en efecto, un tono algo infantil en el manejo de las unidades del lenguaje.

César Vallejo, quien siempre criticó las negociaciones literarias que incluían el lenguaje⁵, proporciona una espléndida ilustración de esta proximidad entre patología del lenguaje y vanguardismo. En «Magistral demostración de salud pública», un cuento corto de Vallejo de mediados de los años veinte, al narrador le ha sucedido en el hotel Negresco de Niza —una meca del cosmopolitismo de la época— algo que él tiene dificultades para (o que le resulta imposible) transmitir⁶. Se trata de una experiencia que «es parte de las cosas mudas en sí mismas», cuya expresión «reside en todas las demás cosas». Un día descubre, empero, que ciertas palabras en idiomas que no son el castellano, encontradas al azar, le confieren «una cierta posibilidad expresiva» a su experiencia,

⁴ En la obra citada (pp. 44 y 112-113), Jakobson da un ejemplo: «Un locutor utiliza la palabra “building”, pero duda en cierta medida que los auditores lo hayan captado bien. Puede entonces volver a la palabra, diciendo: “Quiero decir rasca-cielos” (sinónimo), o “Ustedes saben, los inmuebles como torres, como en Nueva York” (circunloquio), o simplemente: “He dicho building”. Todas estas frases se refieren al código verbal. De hecho dicen que “building” y “rasca-cielos” son sustituibles en la medida en que vehiculan el mismo sentido en el código que empleamos; en ese código, “building” es el nombre de un inmueble de muchos pisos; la palabra que empleo es “building”. Allí hay un código que sirve a la vez de sujeto y de vehículo del discurso. El empleo de este lenguaje destinado a hablar del lenguaje, llamado “metalenguaje” en lógica, es deficiente en los afásicos con problemas de similitud».

⁵ Quizás su cita más elocuente y conocida (1974, p. 228) en relación a esta resistencia a la transacción es «(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)», por lo general entendida como una crítica al indigenismo.

⁶ En *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul, p. 108.

la cual es presentada a continuación como dispersa por diversos idiomas de la tierra. Al final lo más aproximado a sus necesidades que encuentra el narrador es presentar un «vocabulario» (en verdad un anti-glosario) de palabras que juntas le permiten sentir que transmite lo sucedido en Niza, y encomendarse así a las luces del lector:

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

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

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

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

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

Del francés: devenir – nuance – cauchemar – coucher.

Del italiano: coltello – angolo – io – piroscopo.

Del rumano: unchiu – noaptea.

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

donde podemos dar fe, casi toda palabra que conecta (*and* es una obvia excepción, aunque su ubicación no es conectiva), sino además las palabras elegidas difícilmente podrían estar todas, o siquiera una mayoría, al alcance de la comprensión de un solo lector. Su modelo es la torre de Babel, una forma de *hubris* que al confundir los lenguajes aniquila el sentido y castiga la arrogancia del esfuerzo cultural. Aunque habría que preguntarse en qué medida, contrario a la lección bíblica, la confusión no es precisamente una potente generadora de sentidos nuevos. Pero el cuento es también la puesta en escena de una patología, de un desfase entre el lenguaje y la experiencia, con esta última susceptible de devenir «muda en sí misma» bajo ciertas condiciones. Y es que el lenguaje (no solo el idioma propio, sino el lenguaje natural en sí mismo) revela sus límites como vehículo de la comunicación. En la ironía de Vallejo la vivencia cosmopolita es un acontecimiento transnacional que no puede ser abarcado por un solo idioma «nacional»; en realidad no puede ser abarcado por idioma alguno, y ni siquiera por un «vocabulario» aleatorio en ocho idiomas, una «caprichosa jerga políglota», salvo aproximativamente. Pero la clave de la ironía de Vallejo no son realmente los idiomas, sino su manifestación como vocabulario, es decir como conjunto de elementos de un archivo paradójicamente marcado por la disociación y lo aleatorio. ¿Cómo construye, entonces, el significado un cosmopolita que tiene una relación aleatoria con las palabras, a quien ellas solo le sirven de manera azarosa y en una simultaneidad, como un «contagio elocutivo»? En este texto Vallejo ve el cosmopolitismo como una fragmentación desintegradora de la experiencia y se constituye en tácito defensor de la identidad experiencia-lenguaje. El centro de su ironía reside en que el vocabulario, formado con palabras reales —la mayor

parte de ellas de uso frecuente— y que es una parodia de aquel con el que salpimientan sus textos los vanguardistas que Vallejo viene criticando ácidamente desde 1925, no tiene nada que ver con los diversos idiomas a los que parece y a los que en la vida real busca remitirse. Como si aquí se pudiera aplicar la idea que más adelante desarrolló Jacques Lacan según la cual en realidad somos hablados por el lenguaje. Al referirse a un comentario de Lacan a la célebre frase del conde de Buffon («El estilo es el hombre mismo»), Judith Miller (1991, p. 147) advierte que la versión lacaniana («El estilo es el hombre al que uno le habla») hace que el hombre ya no sea el autor de su diferencia, sino que pase a estar sujeto a la ley del lenguaje: «Es en el discurso del Otro con O mayúscula que él encuentra aquello por lo cual él existe». En este caso el personaje de Vallejo es hablado y definido por los efectos desintegradores del poliglotismo, de modo que el cosmopolita sobre el que ironiza Vallejo en primera persona es «hablado por un multi-lenguaje» que en realidad no existe, que no pasa de ser la fricción que se produce entre las esquirlas de idiomas varios que no llegan a articularse y que por eso tienen que existir bajo la forma de un archivo con compartimentos estancos⁷. Con relación a esto cabe advertir que a pesar del evidente nexo del libro con la estética vanguardista, Vallejo en *Trilce* se abstiene de utilizar palabras en otros idiomas.

Hay, pues, un proceso de simulación en el cual el uso de palabras de otros idiomas desplaza el significado original de estas a otro plano, de modo que este queda, por así decirlo, en algún otro lugar, en manos de otras personas. Son a su modo la

⁷ Jacques Derridá, *Archive Fever, A Freudian Impression*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1996.

versión escrita de aquellas máquinas que la cultura local puede no saber cómo operan, aunque sí conoce cuáles son los botones necesarios para hacerlas funcionar. En ambos casos el asunto de fondo es el problema del origen (la génesis) y la posibilidad de reproducción. En esto es clave el grado de desconcierto del lector frente al «idioma desconocido» que se usa, y en el caso del Perú que leía poesía de los años 1910-1930, es razonable considerar un limitado acceso a idiomas extranjeros y, dentro de ello, limitado acceso a los mundos de los que proceden muchas de las palabras utilizadas. Algunas palabras acaso ya eran bastante identificables, debido a la difusión de aquello que denotaban; otras, en cambio, han de haber sido totalmente exóticas para quien no manejara información especializada sobre aspectos puntuales de la actualidad y de la vida en el hemisferio norte.

¿Por qué las usan los poetas entonces? Más allá de las frecuentes acusaciones de *snobismo*, es más o menos claro que los poetas percibieron en las palabras no castellanas elementos que aportaban una variedad a la cadena de sus significantes, y cuyo significado era precisamente ser desconocidos en el medio. Ese desconocimiento a su vez fue percibido como un espacio en el cual el público como opinión autorizada se retrae, y el vanguardismo puede existir. El poeta incorpora la novedad incomprensible, al menos no captable de manera total, con el ánimo de quien busca revelar un lado oculto de las cosas. Si el lenguaje creativo vanguardista es también una liberación respecto de la gramática, la palabra extranjera crea a-gramaticalismo⁸, con lo cual el autor violenta *su* lenguaje

⁸ En su sentido vinculado a una afasia de expresión. El diccionario lingüístico Larrouse define el agramatismo como «la supresión casi constante de morfemas gramaticales y la reducción de frases a la sola secuencia de morfemas léxicos», por ejemplo, *hospital rápido tres horas inyección*.

(no *el* lenguaje) y el marco lírico del poema. El idioma otro, en cuanto discurso «desconocido», funciona como una pieza en el primer motor de la modernidad vista desde la subalternidad⁹. Ese es el punto donde se tocan tecno-terminología y extranjería del discurso. Los contenidos extra-castellano del texto poético se pueden lograr de diversas maneras. Una de ellas es el préstamo de otro idioma, otra es la aventura gráfica y sobre todo tipográfica. La tipografía al servicio del texto puede terminar sirviéndose de él, es decir expresando sus propias cosas. Esa es la lección italiana de 1909-1915 y la rusa de 1910-1930.

El idioma otro puede ser incorporado al medio como extranjero siempre y cuando los intereses locales puedan identificarlo parcialmente, mas no descifrarlo plenamente. Como dice Braj Kachru, «El ítem tomado en préstamo tiene significado referencial, pero carece de connotaciones culturales en el contexto de esa cultura específica»¹⁰. Es un recurso para un público no cosmopolita, pero informado de que el cosmopolitismo existe. Nótese que en el caso peruano, a pesar de las simpatías por la revolución soviética, no hay citas en ruso en la poesía vanguardista. Y es que «no castellano» no puede significar desconocido al 100% o radicalmente inasequible. El otro idioma no está en relación inmediata y directa, sino mediada e indirecta, con el castellano. Entre los mediadores, «palabras intermedias»

⁹ El interés por la subalternidad cultural es una de las partes del conjunto de teorías sobre el discurso colonial. Se refiere al interés académico por los subalternos, en el sentido de los oprimidos, marginados o excluidos. El italiano Alberto Mario Cirese ya utilizaba el concepto y la palabra a mediados de la década de 1970 y en los años ochenta diversos intelectuales de Nueva Delhi hicieron un relanzamiento académico.

¹⁰ «The Alchemy of English», en Ashcroft *et al.* (1995, pp. 291-295 [es un breve fragmento de su libro *The Alchemy of English: The Spread, Functions and Models of Non-Native Englishes*, Oxford, Pergamon Institute, 1986]).

que valen lo mismo en los dos idiomas, están los nombres propios. El otro contenido de la palabra no castellana, además de que hay un espacio creado por el desconocimiento local y en el cual se puede dar el vanguardismo, es que el vanguardismo solo puede completar su mensaje apelando a lo que es externo a la cultura local. La cita tomada del exterior comunica que el mensaje poético ha aparecido incompleto y que solo puede completarse desde otro código. Esta incompletud consiste en que: a. el discurso poético de la primera lengua, la propia, expresa una realidad (técnica, modernamente) incompleta en sí misma por su carácter económico y geopolíticamente periférico, y en cambio lo que busca es una imagen de totalidad, cerrar el círculo de la comunicación mediante la incorporación de lo que antes era extra poético: prosaísmos, tecno-terminología, otros idiomas, dibujos, escamoteo de elementos sintácticos; b. los otros idiomas están allí para presentar la incompletud textual, geográfica y cultural de partida, buscando una imagen de marginalidad (en la vanguardia) y radicalidad respecto del medio local, c. se plantea un diálogo (una traducción recíproca) entre idiomas en pos de nuevos significados asistémicos frente a la cultura establecida y retira al lector de su mundo de códigos conocidos; d. las palabras no castellanas en su conjunto convocan una realidad alternativa que pone en evidencia la mecánica de la primera lengua, la propia, que es la que se quiere subvertir.

Hay implícita en estos cuatro puntos una definición del castellano frente a la modernidad, lo cual también puede ser leído como un comentario sobre el modernismo poético. En su poesía, Vallejo evita hacer ese tipo de crítica por la vía de otro idioma y opta por retorcer las posibilidades expresivas del idioma

original, lo que podría considerarse «su propio lenguaje» y su «propia sensibilidad». Quizás por eso Vallejo es tan duro con lo que considera en general el uso indebido y superficial de los nombres para convocar la modernidad. Mencionar nombres de máquinas en otro idioma, por ejemplo, es una forma específica de apropiación de un segundo nivel de lenguaje que los contiene (y para esto da lo mismo que exista o no palabra para el objeto en el idioma propio); el problema es que ese lenguaje puede ser dicho en forma de palabras independientes, pero no puede existir como lengua articulada en el poema. Esa es la debilidad del vocablo extranjero y cosmopolita tal como es percibida por Vallejo y expresada en su cuento. Para Vallejo en el cuento que comentamos la palabra en el otro idioma es la película exterior que indica la presencia de un mecanismo extra-lírico, pero no el mecanismo interno ni parte de los principios que lo constituyen. Ese mecanismo es precisamente la modernidad como un estado de conciencia, lo cual en el sector modernizante del Perú 1916-1930 incluye necesariamente un «estado de ciencia» eurocéntrico.

Noe Jitrik señala que palabras nuevas es la reacción primera a significados nuevos, y habla de «[p]alabras distorsionadas o destruidas (dadaísmo), palabras *portmanteau* (Huidobro), palabras enteramente nuevas (Huidobro, Girondo)»¹¹. El uso de las palabras nuevas —en castellano o no— en un movimiento como la vanguardia peruana aparece debido a que, como dice Werner Heisenberg: «[l]a mecánica cuántica nos ha planteado exigencias más serias. Hemos debido renunciar del todo a la descripción objetiva de la naturaleza, en el sentido newtoniano, en el cual

¹¹ «Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, Lima, 1982, pp. 1324.

se atribuían significados definidos a rasgos tan básicos como el lugar, la velocidad, la energía; y en el lugar de ellos hemos debido colocar la descripción de los puntos de observación, y para ellos las únicas certezas son las probabilidades de algunos resultados. Las propias *palabras* aplicadas a la descripción del nivel atómico terminan resultando problemáticas. Podemos hablar de ondas y de partículas, a la vez que recordamos que no estamos tratando con una descripción dualista, sino plenamente unificada de los fenómenos. El uso de las viejas palabras ha perdido precisión».

En otro pasaje Heisenberg es aún más específico: «Para hacer una amplia generalización podemos decir que el cambio en la estructura del pensamiento se pone de manifiesto exteriormente en el hecho que las palabras han adquirido otros significados, distintos de los que tenían antes»¹².

Adoptar una palabra de otro idioma es perder los étimos, la raíz, es decir la capacidad de volver al origen por el camino del desciframiento. Expresa el deseo de cortar con las fuentes mismas de una tradición y constituye una crítica a una sensibilidad dada. Como plantea William Barret, «la memoria es una condición esencial para la existencia misma del sentido. Cada palabra en nuestro lenguaje es memoria trabajando para nosotros»¹³. Esto a su vez está relacionado con el uso de la tecnología llegada de fuera en un país como Perú: aprovechar los objetos y el funcionamiento de lo que viene del exterior sin preguntarse por, o cuando menos sin problematizar el origen, no se diga ya las consecuencias. Las máquinas llegan, no surgen, y con ellas sus nombres y los del

¹² *Schritte über Grenzen*. [Across the Frontiers, Nueva York, Harper & Row, 1974], citado en Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 270.

¹³ *The Illusion of Technique*, Nueva York, Anchor-Doubleday, 1979, p. 193.

mundo del cual ellas proceden. Martín Heidegger comenta el fenómeno de la cada vez más frecuente abreviación de los signos en el lenguaje de 1938 y llega a la conclusión de que este se produce por la búsqueda de más *precisión* (palabra que precisamente quiere decir cortar *al origen*). Se trata, dice, de:

Un síntoma, superficial a primera vista, del creciente poder del pensamiento unilineal en la proliferación de designaciones que consisten en abreviaciones de palabras o de combinaciones de sus iniciales. Al parecer nadie aquí le ha prestado atención en serio a lo que ya ha sucedido cuando uno, en lugar de *Universidad*, simplemente dice «U». «U» —como «cine». Ciertamente que el teatro de imágenes en movimiento sigue siendo diferente de la academia de las ciencias. Pero aun así, la designación «U» no es accidental, y mucho menos inofensiva [...] el asunto sigue siendo *qué tipo* de orden viene detrás de la difusión de este tipo de lenguaje¹⁴.

El comentario de Heidegger, directamente relacionado también con el uso de palabras en idiomas otros, debe ser visto también a la luz de las ideas sobre auto comunicación y el sistema yo-yo que postula Lotman¹⁵ (1990, pp. 20-35) a partir del modelo de Jakobson. En este sistema de auto comunicación las palabras se reducen, para volverse «signos de palabras, indicios de signos», con tendencia a la iso-ritmicalidad, es decir «no forman frases completas, sino una cadena inconclusa de repeticiones rítmicas». Jitrik advierte este mecanismo de la vanguardia, pero en relación a su aspecto gráfico, como una transición entre automatismo verbal

¹⁴ *What is called thinking?*, Harper & Row, Nueva York, 1968, pp. 34-35 [el libro original en alemán es de 1954].

¹⁵ Yuri Lotman, *Universe of the Mind. A semiotic Theory of Culture*. Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1990.

y control. Este tipo de escisión, que también corresponde a aquella otra de irracionalismo/racionalidad «registra una distribución [...] de una relación entre yo y no-yo que daría lugar a su vez a una nueva distribución entre lo “lírico” y lo “geométrico”»¹⁶. Así, las palabras en idioma otro de la poesía vanguardista pueden ser vistas como estos «signos de palabras» que menciona Heidegger, cuyo rasgo siempre repetido es la interrupción de la secuencia fónica del idioma. Lo que le sucede al personaje del cuento de Vallejo es un caso extremo de auto-comunicación: el vocabulario en ocho idiomas está allí para indicar que solo el autor puede recibir el mensaje que él está transmitiendo a través de esas palabras: es decir que se lo está transmitiendo a sí mismo. El tono algo angustiado con que el personaje narra su predicamento sugiere que el contenido de esa auto comunicación no es estático, que nueva información se está generando en el proceso. Uno de los elementos angustiantes es precisamente que el lector no puede penetrar ese enigma de la auto comunicación. Lo que el lector recibe es una ilustración acerca de cómo ha hecho el autor para poder identificar y enviarse a sí mismo su propio mensaje, pero nunca el mensaje de la historia. Puede descifrar aspectos del autor, pero no de su enunciado. La historia ilustra asimismo, cargando las tintas y ciertamente caricaturizando, la importancia del sonido con relación al sentido cuando se trata de citas de palabras en otro idioma. El vocabulario del cuento se encuentra al borde de la glosolalia que en el poema de Oquendo de Amat se encomienda al sonido casi puro para explicar «un íntimo aparato para medir el cambio», en este caso el verso «Moú Abel tel ven Abel en el té». Este último es un caso radical de auto comunicación,

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 20-21.

donde se produce lo que Lotman (1990) llama la confrontación o interacción entre un mensaje en un lenguaje semántico y un código suplementario puramente sintagmático (p. 25), con poco valor semántico o casi sin él. No solo se han abreviado los signos visuales y sonoros hasta volverse prácticamente una secuencia de sílabas, sino que también los significados se han abreviado. Kern (1983, p. 115) nos recuerda que:

Robert Lincoln O'Brien anotó en un ensayo de 1904 sobre "Maquinaria y estilo del inglés" que el telégrafo se volvió tanto más útil a medida que aumentó la necesidad de reportajes rápidos. Como la economía de expresión producía ahorros monetarios, los reporteros se inclinaban a escribir con la menor cantidad posible de palabras¹⁷.

En el código poético vanguardista local las palabras en idiomas otros también funcionan como abreviaciones de otras realidades. Con las palabras que llegan de otro idioma directamente al poema en castellano se elude la necesidad de explicar un contexto cultural distinto del local, en lo que viene a ser una suerte de clave morse de lo cosmopolita.

Las palabras en otros idiomas buscaron también constituir un grupo ideal de lectores, los habitantes de una modernidad a su vez ideal, en el sentido de que un texto «selecciona» a sus propios lectores, como dicen Lotman, sobre la base de una memoria común¹⁸. Pero sobre todo quisieron presentar un mundo ideal. Desde el punto de vista de su significado, la gran mayoría de las palabras no castellanas utilizadas en los poemas apunta a una

¹⁷ *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1983, p. 115.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 63.

realidad que se podría definir como el mundo del espectáculo (*show business*) y sus alrededores. Si bien ese mundo ya existía desde antes del vanguardismo, la difusión de la radio, el cine y una prensa con más reproducciones fotográficas lo sacó de la penumbra de los *cabarets* y *music-halls* para ubicarlo al centro de la dinámica urbana cotidiana. El espectáculo en esos años es sobre todo la música y la actuación cinematográfica. En torno a esto, como un mundo paralelo, menos asequible pero igualmente atractivo para las capas medias del globo entero estaba el universo de un nuevo consumo suntuario extrañamente asequible a ser observado por parte de las masas y a la vez con el prestigio de lo inalcanzable. Es el espacio de los cruceros en trasatlántico, los desplazamientos rápidos por el mundo, el acceso a los nuevos productos de marca transnacionales y la familiaridad con el deporte elegante. Para la gran mayoría de los lectores peruanos de poesía esos fueron mundos que solo podían existir *en sus palabras*: muchas de sus realidades hubieran podido ser nombradas perfectamente bien en castellano, pero su realidad final, su «realidad real», estaba en su nombre inglés o francés¹⁹. El poeta vanguardista peruano no apareció penetrando ese mundo, sino mostrándolo (contemplándolo) como si estuviera puesto en una vitrina que funcionó como una suerte de escena teatral o cinematográfica. Portal (1927, p. 27) habla de que «el telón multicolor del arcoiris finaliza el espectáculo». La «escena prima vanguardista», o escena cosmopolita, se encuentra por lo general fuera del espacio nacional, y el poeta se presenta como un intermediario entre el público

¹⁹ Sanguineti (1969, p. 8) se refiere a «la oferta de un fetiche más misterioso que cualquier otro: la oferta de una mercancía para la cual no existe ninguna demanda reconocida», esto entendido como una suerte de maniobra mediante la cual el vanguardista establece su primacía en el mercado cultural.

que presencia (solo Xavier Abril presenta al enunciador de sus poemas como protagonista del espacio cosmopolita que describe). Es un espectador-intermediario entusiasta e informado, pero no tanto como para que el mundo presentado pierda su misterio, y esta última necesidad es otra explicación de la presencia de las palabras no castellanas. Ellas son «ubicadores» del poeta en el proceso creativo, y definen el acto de traducción en curso, que no es lingüístico sino cultural.

La escena cosmopolita combinaba muy estrechamente elementos británicos, franceses y norteamericanos y parte del cosmopolitismo consistió también en no diferenciar entre ellos. Esto es lo que Kachru llama una mezcla de códigos (*code-mixing*), cuya finalidad en el contexto hindú es neutralizar las identidades²⁰. Tal como la define el conjunto de las palabras no castellanas, se trata más o menos de una película en la cual deportistas-viajeros que suelen recorrer velozmente urbes famosas del mundo bailan al son del jazz mientras beben licor y consumen productos de marcas transnacionales en un ambiente elegante, que por momentos se vuelve prostibulario. Sin embargo esta hipotética composición no aparece completa en poema alguno. Cada poema se acerca a ella a su manera para presentar una porción del todo. Acaso los poemas que más se acercan a constituirlo son «Sport» de Bustamante y Ballivián y «La emoción en un ómnibus y los trasatlánticos fumadores» de Delmar (1927, pp. 33-34). El primero presentando música, alcohol, sexo y deporte; el segundo cine, música, viajes y ambiente urbano.

²⁰ *Op. Cit.*, p. 292.

RAZÓN Y PASIÓN EN MORO¹

César Moro, seudónimo de César Alfredo Quíspez Asín, nació en Lima el año 1903 y murió, también en Lima, en 1956. Reúne su obra poética un libro en castellano² y cuatro en francés³. Varios otros textos han ido apareciendo desde entonces, pero la poesía de Moro no ha circulado mucho más allá de las antologías generales del siglo XX peruano, que invariablemente lo incluyen. La edición de mil ejemplares de su obra poética, publicada por el Instituto Nacional de Cultura hace diez años se agotó rápidamente⁴; la útil antología que publicó Julio Ortega en Caracas⁵ casi no ha circulado en el país; un lector que quisiera avanzar hacia la lectura de una cantidad importante de poemas de Moro esta semana no encontraría un libro con qué hacerlo.

¹ Este texto fue publicado en *bueso número* 28, Lima, en 1990.

² *La tortuga ecuestre*, Lima, 1958.

³ *Lettre d'amour*, Editions DYN, México, 1944; *Le chateau de grisou*, Editions Trigondine, París, 1945; *Amour a mort*, Trafalgar Square, Editions Trigondine, Lima, 41 pp.; *L'ombre du paradisier*, Antares, Lima, 1987, 40 pp., prosas poéticas en edición bilingüe.

⁴ *Obra poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.

⁵ *La tortuga ecuestre y otros textos*, Caracas, Monte Ávila, 1976. La selección incluye prosas.

Estamos hablando de un poeta célebre, por cierto, pero también casi desconocido. No creo que esta última idea le hubiera molestado a Moro, que siempre tuvo relaciones encontradas con la difusión de su poesía en libros.

Moro tomó partido por el surrealismo al llegar a París en 1925 y se separó del movimiento —de su institucionalidad, no de su ética poética— en 1944. Entre 1938 y 1948 vivió en México, donde colaboró en la organización de una muestra surrealista con André Breton, quien pasaba en América la Segunda Guerra Mundial y ubicaba a México en un lugar central en su mapamundi del surrealismo, donde también entró el Perú, por cierto.

Nos hemos acostumbrado a decir que Moro es nuestro mayor poeta surrealista, pero nunca tenemos una idea clara de lo que eso significa en su caso específico. André Coyné, su explicador más versado y asiduo⁶, advierte en la etiqueta formal un deseo de adocenarlo —y esto es parcialmente cierto—, aunque quizás este deseo haya sido pura ignorancia y desidia críticas frente a una vida y una obra *descontextuadas* ('desconcertantes') para el Perú: las explicaciones más obvias en este caso no son las más convincentes. Decir, por ejemplo, que su surrealismo fue un destilado de francofilia y persecución viciosa de la novedad, dos cosas que saben venir juntas, es sumarlo a un grupo muy grande de poetas peruanos tocados por esas proclividades. Mejor le cae a Moro la explicación de Coyné, quien lo llama surrealista natural, por contraposición a formal o a libresco. Moro se hizo surrealista porque esa forma de vivir la vida era la que mejor articulaba su circunstancia y su experiencia; era un marginal que nunca aspiró a tomar el centro de la atención social, sino solo a quienes se

⁶ André Coyné, *César Moro*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1956.

aproximaran a su margen; era un radical que precisaba un lenguaje que no fuera rescatable por el sistema, y de hecho el surrealista no lo parecía en esos años; era un joven iracundo que valoraba su furia y entendía que ella era su mejor arma de defensa. Las tres cosas se desprenden de la lectura de su poesía y acaso lo ubican entre los «especialistas de la rebeldía» con que lo compara Coyné. Pero es el último rasgo el que distingue su obra de la de los demás surrealistas del país.

La estética de base de la poesía de Moro no aparece como una novedad en el Perú; desde mediados de la década de 1910 el vanguardismo había venido introduciendo el cosmopolitismo, la desagregación de la realidad poética en series indeterminadas, la presentación de lo infantil como imagen de lo inconsciente, cierto prestigio de la locura y la sintaxis del discurso de denuncia radical como plano superior de la conciencia poética. El vanguardismo peruano, con la sola excepción de Alberto Hidalgo —autoexiliado en Buenos Aires—, nunca pasó realmente por la furia dada, como que venía de la *Belle Époque* y no de la Primera Guerra Mundial, y quedó confinado a los límites existenciales de la experiencia hispana y de la ironía limeña, y en todos los casos terminó diluyéndose en otras voces una vez que la crisis del año 1929 empezó a liquidar la *Belle Époque* limeña⁷.

Frente a lo anterior, Moro aporta la fuerza de una nueva ética de la poesía; su surrealismo es una vivencia que insume todos los aspectos de su vida y eso se advierte con claridad en el tono de los poemas. No es un estilo ni una retórica sino una militancia, una indiscreción, un camino poético al borde de la fragilidad

⁷ Mirko Lauer, «Máquinas y palabras: la sonrisa internacional en 1927», *Márgenes* 12, Lima, Sur, 1994.

esencial de una persona marginal; como dice el título de uno de sus poemas, se trata de «la vida escandalosa de César Moro» y no tan solo de una obra escandalosa. Esta idea de la intimidad conmovida del poeta como centro de la persona poética es una tradición que en Europa viene desde la observación de la vida y la obra de Arthur Rimbaud y aquí empieza con la obra de Moro. Para ello el surrealismo no era indispensable, como lo demostraron Martín Adán unos veinte años después, a partir de la primera mitad de los años sesenta, con *Escrito a ciegas* y *La mano desasida*, y Luis Hernández con *Vox horrisona* en los años setenta.

El mundo de Emilio Adolfo Westphalen, el otro importante poeta surrealista peruano, se apoya en la transparencia mística de lo amoroso; el de Moro trata de la violencia inapelable de lo pasional, sobre la vertiente del amor arrebatado y la sensibilidad rabiosa de muchos otros surrealistas. «Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo», o «Con tus labios elásticos de planta carnívora», o «Para adoptar esas sencillas armas del amor/donde el crimen pernocta», o «un puñal como almohada». En todos los temas de su obra Moro parece al filo del crimen pasional, al borde del abismo al que extrañamente llega por caminos reflexivos. Cuando digo pasional digo pasional, no solo amoroso o sexual, pues la misma furia infunde sus desenmascaramientos poéticos de la entraña del patrioterismo. Uno de los caminos reflexivos a que aludo es la constante apelación a los usos del reino animal, a la ley de la selva, codificada en una heráldica de leones, tortugas o cernícalos. En un momento de su prosa se burla con ironía de que en el zoológico de Barranco convivieran la serpiente y el pajarito, que es una defensa de la ley natural contra el pietismo. Sin embargo más de una vez censura «la bestialización de la vida humana» en

sus textos no poéticos. El relato de Coyné acerca de su encuentro con Moro en un paseo por la Bajada Balta también habla de esta ética basada en las leyes naturales: «Lo escuchaba entre despierto y sonámbulo cuando de pronto oí un fragor terrible, como de algo que se desprende de una altura infinita; por un instante tuve la sensación de que el sol se me caía encima; el universo iba a estallar en mi cabeza; luego no vi nada, no sentí nada hasta sentir un gran dolor; mis anteojos habían volado, tenía la frente chorreada de sangre; la causa de todo: una piedra, supongo que una piedrecita, venida de lo alto de los acantilados que bordean el camino, pero yo estaba seguro de que la naturaleza entera me había tomado como blanco para matarme o probarme; salida vivo de la prueba, con los ojos turbados, la cara ensangrentada. Aquel día selló mi amistad con César, nos tuteamos, y supe también que el Perú antiguo, inmemorial, me había aceptado, creo que para siempre; era natural que hubiese tenido que pagar a precio de sangre ambas cosas». Moro había producido años antes un verso que dice «César Moro el rostro sangriento».

Una vez aparecida la poesía de Moro entre nosotros, su presencia nos parece natural, como interesadamente nos lo parece toda buena poesía. Pero la verdad es que salvo los pálidos clarines de la forma vanguardista, nada la anunciaba. El gusto de José María Eguren por la fantasmagoría medieval europea o la insistente repetición de la palabra locura en los títulos y los versos de Xavier Abril tienen poco que ver con la desestructuración que postula la poesía de Moro, quien no construye un mundo de fantasía sino que disuelve un mundo de convenciones sociales. Por eso su poesía no parece realmente producto de un mecanismo automático —y en esa medida puro— sino de una complicada

lucha interna; en Moro el orden nunca está muy lejos de la locura y esta es una de las fuentes de la rabia —típicamente surrealista u homosexual o ambas cosas— advertida por los críticos en Moro. Lo que Moro introduce en el torrente sanguíneo de nuestra poesía es esta relación particular con la rebeldía como manifestación radical de la libertad en lucha con el orden establecido. El único estatuto del discurso de la rebeldía en la poesía peruana, desde Manuel Gonzáles Prada, nunca contempló el peso del orden establecido en el interior del poeta rebelde mismo; Moro cambia esa figura esencialmente simple, no siempre inocente, y la reemplaza con aquella percepción que describe tan bien la frase de William Shakespeare: «*There is a man within me that is angry with me*» ('Hay dentro de mí un hombre que está molesto conmigo'). Pienso que este es un aspecto en que puede considerársele, como dijo Coyné hace unos años, «un adelanto de la más radical poesía de hoy y de mañana». Radical en el sentido de transparente: Walter Benjamin señala que desde el comienzo Breton buscó «romper con una praxis que le presenta al público las manifestaciones literarias de una determinada forma de existencia pero sin revelar esa forma de existencia»⁸.

Las leyes de su relación con el erotismo son similares a las de su relación con el orden establecido. José Miguel Oviedo ha visto que esta exploración poética solar, tropical, de mediodía, está sustentada por una imaginería de humedad, frío y oscuridad⁹. Del mismo modo, este mundo de la destrucción de los límites convencionales, esta poesía que quiere presentar al sexo como la

⁸ Walter Benjamin, «Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der Europaischen Intelligentsia». En *Gesammelte Schriften*, II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974, pp. 295-310.

⁹ José Miguel Oviedo, «Sobre la poesía de César Moro», *Inti*, 5, primavera-otoño 1977.

petrificante cabeza de Medusa, resulta también el mundo de una reflexión acerca del sustento natural de la moral. El trasgresor marginal no es un culpable, sino una suerte de superhombre nietzscheano que coloca el principio dionisiaco que organiza a la naturaleza por encima de las convenciones del bien y del mal que organizan a la sociedad. No me parece que estemos, como dice Oviedo, ante «una insolencia blasfema», sino solo ante las enfáticas plegarias de una religión distinta. Aunque más exacto sería quizás decir que Moro fue un pensador de la poesía, y a través de la poesía. La relación que sus versos construyen entre mundo natural y mundo social y la capacidad que atribuye al amor para redimir la ley de la selva del primero de estos mundos son reflexiones que se encuentran en el centro del debate contemporáneo acerca de las relaciones entre razón y modernidad. La capacidad de su poesía para plantear a la rebeldía como una dialéctica que pasa en primer lugar a través del ser que la practica está vinculada a los mejores debates del marxismo acerca de la naturaleza del conocimiento objetivo.

La relación de Moro con el francés ha pasado por varias etapas en la opinión pública de los medios literarios. A París llegó en 1926, y unos tres años más tarde empezó a escribir en francés, idioma que no dominaba al salir de Lima, aunque lo había estudiado en el colegio. Esto comenzó siendo visto como una excentricidad *snob*, luego como una suerte de traición lingüística, y creo que ahora se ve —entre otras cosas gracias a las estupendas traducciones—¹⁰ como un dato simpático sin demasiada trascendencia. Sin embargo

¹⁰ Entre los más destacados traductores de Moro al castellano están Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Molina, Guillermo Sucre, Carlos Germán Belli y Georgette de Vallejo. Las traducciones del propio Moro, todas de textos surrealistas, han sido reunidas y publicadas por Julio Ortega bajo el título *Versiones del surrealismo*.

el dato no es neutro: Ricardo Silva Santisteban opina que es notoria la mayor calidad de la porción de los poemas de Moro escrita en castellano, y lo atribuye a la fuerza poética de una lengua materna¹¹. Coyné rechaza esta idea, aunque sus argumentos valen lo mismo que el de Silva Santisteban, solo que él prefiere los poemas escritos en francés¹². Para Roberto Paoli la elección de un idioma ajeno es parte de una búsqueda del escándalo, de un rechazo a la convención, de una búsqueda de distancia frente a una Lima que encontraba horrible (nunca se dice que esa Lima de 1949 era la del dictador Odría)¹³. Se lo confirma una frase de «*Pour une enfance meilleure*», prosa poética fechada en México en 1939, donde Moro dice que «los juguetes quedarán reservados a los adultos capaces de ignorar su patria, su sombra, su idioma». Al igual que a Silva Santisteban, le preocupa cuál es el idioma mejor para la lira de Moro, pero al final suspende el juicio. Aunque cabe preguntarse qué es lo francés en esos poemas, además del idioma mismo, claro. Quizás el dato más evidente sea el gusto por el juego de palabras humorístico, eufónico y aliterativo que los surrealistas en general tienen pero que en Moro por momentos llega a niveles casi cabrerainfantíasicos. Esto no solo en francés, sino además entre los dos idiomas, como en su juego bilingüe *amour/amor* al que subyace además un rumor de la palabra Moro. También en castellano, en versos como la oftalmología de los ofidios fidedignos ofende la psicología de los oficinistas indignos, y en francés, como en el célebre verso «*L'hellebore element d'or laboure le bord de la folie*».

¹¹ Prólogo de Ricardo Silva Santisteban a la *Obra poética* (INC, 1980).

¹² André Coyné, «Moro: una edición y varias discrepancias». Lima, *bueso húmero* 10, julio-octubre 1981.

¹³ Roberto Paoli, «La lengua escandalosa de César Moro». En *Estudios sobre literatura peruana*, Stampa Editoriale Parenti, Florencia, 1985, pp. 131-138.

Cabe hacer notar que a pesar de su opción por el idioma francés, la poesía de Moro no comparte el gusto de nuestra poesía por usar a París como telón de fondo, que ha convertido a esa ciudad, en competencia con Lima, en una capital de la poesía peruana del siglo XX. Desde el París funerario de César Vallejo hasta ahora, algunos de los poemas peruanos más notables ocurren en la ciudad. Mencionaré solamente una de las «Dos soledades» de Antonio Cisneros, la «Imitación de Propercio» de Rodolfo Hinostroza y todos los homenajes a París de los poetas más jóvenes que hicieron allá un servicio europeo obligatorio. De la poesía de Moro no se desprende una imagen de Francia o de París. Más es lo que nos informamos sobre Londres, efímera escala de su trasatlántico. A pesar de él mismo, a través de sus encrespados cortinajes de anhelo y de rechazo, la poesía de Moro habla de la vida en relación al Perú; de la necesidad de luchar contra el peso de las generaciones muertas que oprime el cerebro de los vivos, del imperativo de enfrentarse a nuestras pequeñeces de país pequeño, de la conveniencia de descifrar los códigos en la relación entre los interiores y el paisaje en una ciudad tan costera y poco densa como Lima. Pienso que a pesar de la amistad con el idioma francés y de los amigos mexicanos, en ninguna parte fuera del Perú pudo, puede, César Moro ser César Moro, es decir no ser César Alfredo Quíspez Asín, y realizar el surrealismo tal como lo describe Theodor W. Adorno: una dialéctica de la libertad subjetiva en una situación de no-libertad objetiva.

El surrealismo es para la cultura peruana un aditivo muy importante por dos razones: 1. Porque establece el tipo de suspensión del juicio racionalista occidental, útil para entender los mundos particulares de las culturas marginalizadas, o si se prefiere, de los aspectos marginalizados de nuestra cultura;

2. porque a la vez funciona como disolvente y renovador de una cultura dominante tradicional apoyada en la solemnidad de la expresión, en el ocultamiento de todo lo que es interior en la persona, en el deliberado pasmo de la contradicción. Aun con media vida en el extranjero y media obra en un idioma distinto del natal, y sin haber escrito una obra de exploración del surrealismo no occidental como *Los Tarahumara* de Antonin Artaud, Moro se encuentra al centro de estas dos razones subversivas de la cultura peruana. La llegada de sus ideas a la cultura peruana puede compararse —y la comparación le hubiera gustado, creo— a ese viaje trasatlántico de la guillotina que para Alejo Carpentier es el símbolo contradictorio de la llegada de las ideas del Siglo de las Luces a América, del tránsito final de la navaja racional de Guillermo de Occam. Sin embargo, el surrealismo no prosperó en la poesía peruana más allá de ejercer el tipo de influencia finalmente indirecta que he mencionado antes, paradójicamente por su carácter excesivamente racional. Después de todo, el milagro surrealista en la creación no puede prescindir de la mente, como suele hacerlo la perspectiva romántica («pre-surrealista») que orienta a buena parte de la tradición poética peruana de este siglo. Además, el castellano en el Perú nunca tuvo, como el francés en Francia, una tradición cartesiana contra la cual rebelarse. De todo esto se desprende una evidencia central en la poesía de Moro: su opción por el francés no es un mero cambio de idioma, sino un cambio en el eje central que articula el pensamiento literario.

Dentro de esta limitación general para aspirar a la popularidad, la poesía de Moro contiene la valla adicional de un sesgo barroco que Coyné ha definido como una forma de gongorismo. A estas alturas la peligrosa tentación de detectar en Moro a un ángel

de luz y otros de tinieblas, el clásico lugar común sobre Luis de Góngora, es irresistible, entre otras cosas porque él mismo quiso organizar su mundo en mitades irreconciliables: la naturaleza y la sociedad, el francés y el castellano, la santidad y el pecado; estos últimos dos grandes ausentes que no lo abandonan un solo momento en su poesía.

CON NIXA, EN CHICLAYO¹

Mirko Lauer (ML): ¿Cómo llegó al vanguardismo?

Nicanor de la Fuente (NdF): Empecé publicando unos sonetos no-vanguardistas en 1924. Pero en 1925 llegó a mis manos el libro de Guillermo de Torre [*Las literaturas de vanguardia*] y me entusiasmó. De allí salieron mis primeros versos vanguardistas, que aparecieron en *El País* de Chiclayo. Fui vapuleado; desde *El Tiempo*, también de esta ciudad, me dijeron desde analfabeto hasta tonto y loco; allí escribían los viejos versistas de esa época.

ML: ¿Qué otros vanguardistas leyó?

NdF: A todos los españoles, a los que publicaba *La gaceta literaria*, que yo recibía. Luego conocí a Rafael Alberti, en circunstancias curiosas. Un día me llamaron de la aerolínea Faucett para decirme que por una escala técnica había aterrizado en Chiclayo un periodista de Buenos Aires, un señor Alberti. Fui a buscarlo al hotel, me presenté y salimos a pasear. Cuando

¹ Esta entrevista fue realizada en el año 2000, cuando el poeta Nicanor de la Fuente contaba ya con 98 años, y apareció en la revista *bueso número 37*, también en 2000.

llegamos a la calle Colón, una calle angosta de aquí, me comentó: «Es igual a Sevilla, solo le faltan las macetas».

ML: ¿Cómo le llegaban las revistas?

NdF: Una librería que me las traía por encargo.

ML: ¿Había otra gente haciendo poemas vanguardistas en Chiclayo?

NdF: Formé el Grupo de Chiclayo, con Álvaro Mesones Piedra, Carlos Arbulú Miranda, Jorge Jiménez Monsalve, José del C. Bracamonte y otros. Ninguno persistió. Unos por ser solo periodistas y otros, como Jiménez, por dedicarse a la teosofía y viajar a Lima; Jiménez no volvió a escribir más. Cuando vino la tanda también él se acobardó. Había escrito en un momento que «El perro mueve el rabo como la batuta del director de orquesta». El grupo no duró más de tres o cuatro años.

ML: ¿Y Juan José Lora era del grupo?

NdF: Sí, claro, también Lora, que también venía de hacer sonetos románticos. Él publicó *Lydia* en Trujillo y *Diánidas* en Lima. Lydia en verdad era Carmen Rosa Cárdenas, una poetisa limeña de la época de *Mundial*. Más tarde Alberto Guillén lo incluyó en su libro [*Breve antología peruana*, Nascimento, Chile, 1930], pero allí le puso que era drogadicto. Cuando vio mi ejemplar, rompió la página en que eso aparecía.

ML: ¿Era una exageración o una mentira?

NdF: Lora fue muy drogadicto, y luego la política lo corrigió. Estuvo preso cuando un señor Santa María era prefecto, y de allí lo tuvieron que sacar para llevarlo al hospital y ponerle morfina. Dicen que el prefecto también era drogadicto, que eran hermanados.

La cosa es que el prefecto lo embarcó para el Callao. De aquí se llevó un preparado que hacían unos chinos vendedores de opio, para que se fuera curando, y así fue. Cuando llegó al Callao, lo reembarcaron a Chile.

ML: ¿Y tuvo usted contactos con vanguardistas de otros lugares?

NdF: Conocí a los vanguardistas en la casa de Martín Adán, mi primo, en la calle del Corazón de Jesús, en 1937, y en las dos semanas que pasé en Lima entonces, casi todas las noches había reuniones en esa casa. Iban los vanguardistas. Entonces Adán estaba en una de sus enfermedades alcohólicas y no salía de casa. Una noche llegó Xavier Abril con su último libro, no recuerdo el nombre, dedicado a Martín Adán. Adán vio la dedicatoria y le dijo: «¿Y para mi primo no has traído?» Me tuvo que dar un ejemplar dedicado, que está en mi archivo.

ML: ¿Cómo le cayó Abril?

NdF: Bien. Luego fuimos muy amigos toda la vida.

ML: La gente dice que era muy arrogante, soberbio...

NdF: No, al menos conmigo no.

ML: ¿Y otros vanguardistas de esas noches del año 37?

NdF: Por Dios, los nombres. Carmen Saco, que era escultora. José Hernández. Arturo Jiménez Borja. Rafael Méndez Dorich, José Varallanos...

ML: ¿Conoció a alguno de los Bolaños?

NdF: A Federico, que vino aquí con Juan Luis Velásquez. Bolaños era muy alto, y se encorbaba por lo alto que era. Velásquez era bajito. Aquí escribió unas greguerías sobre que

había chiclayanos tan expresivos como los adoquines, y por eso lo metieron preso. Tuve que moverme con amigos para que lo pusieran en libertad. Velásquez se fue a Piura, y él se quedó en el hotel Royal, donde había una señorita Mercado. Se enamoró de ella y se casó y se fue a Lima.

ML: ¿De qué se habló en esa tertulia de Adán?

NdF: De poesía, y se rajaba de mucha gente.

ML: ¿Y qué se tomaba?

NdF: Nada. Café, té, nada más. No era una reunión bohemia. Así nos la pasábamos hasta las tres de la mañana. No pude conocer a José Carlos Mariátegui, y me quedé en una relación epistolar. Cuando me publicó mi primer poema de *Amauta* en 1926 empezamos una correspondencia. Me enviaba publicaciones como *Martín Fierro*, *La Pluma*, en general todas las publicaciones vanguardistas que llegaban a su revista. Hasta su muerte me tuvo alimentado de todas esas revistas.

ML: ¿Y su relación con Martín Adán?

NdF: Cuando lo fui a ver en 1937 fue la primera vez que lo veía. Me atendieron su mamá y sus tías, muy atentas. Me dijeron «Hijito, aconséjelo». Qué consejos le iba a dar yo. Más tarde, en otros años, él vino dos veces a Chiclayo, a un hotel. Un día me llamó del hotel y fui a verlo, y me dijo, mostrándome una caja de fósforos y una gran caja de cartón y unos papeles. «Estos versos que hay aquí —me dijo— no quiero quemarlos como los otros. De modo que te los dejo». «Muy bien», le dije. Al administrador del hotel le pedí, «Oiga Ernesto, guárdelos». Pero al día siguiente cuando fui a recoger los papeles, Adán se los había llevado.

ML: ¿A quemarlos o a publicarlos?

NdF: Nunca supe. Aquí Adán tenía una tía, hermana de su papá, la tía Rosa. Ella era tan cariñosa que él llegó a verla un día, con otro primo nuestro, también Nicanor, y medio locumbeta como él. Saludó a su tía y le dijo «Tía, he venido a conocerte y a traerte la mala noticia de que te voy a quitar la casa de Pacasmayo, porque esa le pertenece a mi papá».

ML: ¿Y se la quitó?

NdF: No. Lo hacía por fastidiarla. Pero la tía no quiso volver a recibir ningún Nicanor de la Fuente en su casa, por miedo a que llegue con Adán.

ML: ¿Y tenía Adán propiedades en Pacasmayo?

NdF: No tenía nada. Mi tío Santiago ya había recibido su herencia, y lo demás fue para la tía Rosa.

ML: ¿Volvió a verlo?

NdF: En Lima, un par de veces. Pero ya estaba muy mal. En una de esas ocasiones le pedí que me presentara a Eguren. Me dijo, «Oye, te voy a decir una cosa. Tú seguro tienes una idea de cómo es Eguren ¿no? Pero ahora está con una arteriosclerosis hasta las orejas y no se puede hablar con él. ¿Para qué vas a perder esa idea que tienes de él? Más bien vamos a conocer a Gálvez». José Gálvez tomaba en el bar Zela todos los días su aperitivo de pisco, y allí me lo presentó.

ML: ¿Se arrepiente del canje?

NdF: Nos presentó, nos dejó y se fue. Conversando con el poeta Gálvez, este me dice: «Dime, de la Fuente, una curiosidad.

¿Cuál de sus parientes salió desnudo a la calle en Pacasmayo una vez después de tomarse unas copas?» «Primera noticia», le respondí, «¿Quién te ha contado eso?» «Martín Adán».

ML: ¿A qué vanguardistas no chiclayanos leyó, aparte de Martín Adán?

NdF: Lo que enviaba Mariátegui, es decir a casi todos.

ML: ¿Y cómo llegó César Vallejo a sus manos?

NdF: Un día en el año 1923 vino a Chiclayo a pasar sus vacaciones José León Barandiarán; apareció con un maletín, camino de un baile al que íbamos a ir juntos. Allí me dijo «Antes de ir al baile, por qué no le echamos una mirada a un libro de Vallejo que he traído». Nos pusimos a leer *Los heraldos negros*, y él iba comentando el libro. A las nueve salió su familia camino de la fiesta y nos preguntó a qué hora íbamos nosotros. «Ya vamos», dijimos. Más tarde los vimos regresar. «¿Cómo? ¿Siguen aquí?» nos dijeron. Eran las cuatro de la mañana.

ML: El libro más interesante que la fiesta...

NdF: Claro que sí, y además por los comentarios de José, que entonces estudiaba derecho en San Marcos. Además me quedé con el libro, que a él se lo había dado otro amigo. Cuando viajé la próxima vez a Trujillo, ya Vallejo se había ido a Piura. *Trilce* lo compré aquí en Chiclayo. Raúl Porras me envió *Poemas humanos*.

ML: ¿Hasta cuándo siguió haciendo poesía que considera vanguardista?

NdF: Después de *El aire y otros poemas* [1965] dejé el vanguardismo. Entonces empecé a hacer romances. No le puedo

dar ejemplar de ese libro porque con la persecución de Leguía [SIC] se llevaron un montón de cosas de mi casa. Pero creo que aun así dentro de mi poesía ha seguido habiendo muchas novedades, un estilo particular que no se perdió.

VANGUARDISTAS OCASIONALES¹

Mercado / Francis Xandoval

Lima zumba. Las doce.

Meridiánase el día en la subasta.

- ¡A peseta, a peseta!

Es el pregón, ¿oís? Se alarga. en tiras.

La voz es amarilla; tiene un dejo

de alumbre u hospital. Este es el hambre.

Glu-glú del tedio en la garganta,

y hasta se siente el odio temblar en su corbata!

¹ Utilizo esta expresión (vanguardistas de ocasión) en el sentido de que nunca más la obra de esos autores transitó, que yo sepa, por esta corriente. Los textos que aquí aparecen han sido publicados en su totalidad: el de Francis Xandoval apareció en *Jarana* 1, p. 14, Lima, octubre de 1928; el de Javier Bueno en *Amauta* 14, p. 26, abril de 1928; el de Carlos Alberto Espinoza en *Amauta* 13, p. 36, marzo de 1928; el de Óscar A. Galván en *Amauta* 18, p. 84, octubre de 1928; los tres de Roberto Latorre son de *Amauta* 4, p. 17, setiembre de 1928; *Poliedro* 7, Lima, noviembre de 1926 y *Boletín Titikaka*, Puno, febrero de 1928; el poema de Cristóbal Meza salió en *Amauta* 12, p. 17, febrero de 1928; el de Alberto Mostajo en *Boletín Titikaka*, Puno, octubre de 1927; y el de Fernán Cisneros en *Amauta* 12, p. 23, febrero de 1928.

¡Con tanto ir y venir! ¡Con tinta vuelta!
Ah, con tanta ambición quién no podría!
(El pide esto: ternura, y una buena mujer.
Su casita pequeña
en qué vivir. Y luego sus legumbres.
Un macetero en la ventana clara.
Y un delantal. Amén).

¿Y quién no? Pero nada?
Consuélate. Te dejo este recuerdo,
vendedor de luciérnagas:

NO HARAS DINERO NUNCA
Pero alébrate!

Que mañana—seguro—
te enterraran en una sepultura de pobre,
con tu cruz y tu piedra, (sin leones de mármol
como los mariscales del Panteón de los Próceres).

Suena un pito: ¡la Fábrica! Se oye un claxon. Las doce.

• ¡Pero hombre, son las doce; vamos a ver!

Ahora dice el tiempo: ¡a cuarenta peniques!

El aguacero es duro y la piel se nos curte

BAJO LA LEY

Cantamos: — ¡A peseta, a peseta!

*

INSTANTANEA TELESCOPICA / Javier Bueno

La revolución:

la tiza

traza en la pizarra

mapa-mundi,

la X mayúscula,

incógnita buscada

de ecuación social.

Se disparó el cohete de la propaganda!

En la manzana del globo

muerde el diente

de la desesperación.

China rasga el contrato

del equilibrio.

El pivote de la Tierra

está torcido;

no sirve la guita de los filósofos,

(En *Amauta* 14, p. 26)

*

CARDIOGRAMA / C. Alberto Espinoza Bravo

La tarde se iba en crepúsculos

Yo leía

a Alejandro Block

y leía

tu Mensaje de Amor

crucificándome en tu Recuerdo

Taladrado

por Ti

sangré en el crepúsculo

bebiéndome la Noche

Así

dejé en la Avenida

floreciendo mi Tristeza

en un **Ford** que caminaba

llevándose mis pupilas

a las paralelas de hierro

El tren

• Anunciación cosmopolita—

llegaba . . . llegaba

Maniobra de luces

Algazara

Aleluya

¡LA AMADA!

El corazón nunista

• hecho un jazz band—

cantó tu llegada

mujer de Amor

En tus ojos de Mery Pickford

reencounté

Amor

Amor de hoy

eclosionado en Ella

• mi Pola Negri—
Amor de mañana
retumbando en el Mundo
al grito de Rosa de Luxemburgo
Bebida tu tristeza
tu alegría al mirar
al pasar de las gentes
por el wagón
me hice tuyo

• por un minuto—
Cogí la Esperanza
en tu despedida
y
al jazz band del corazón
partiste
mujer de Amor
filmándote en mis ojos
Partiste—Partiste
¡hurra! ¡hurra!
por las paralelas de hierro
una noche . . . hacia el Sur.

(En *Amauta* 13, p. 36, marzo de 1928)

*

INGENIERO DIPLOMADO/ Oscar A. Galván B.

Me he sentido viajar
sobre un papel cuadriculado
de celda en celda

como una abeja millonaria
dejando en cada una
todo el arte de una línea quebrada

He comprado un diploma de ingeniero
en 20 años de vida
y 100 noches sin sueño
quise hacer una torre
con la cal de los huesos
de los recuerdos muertos

pero todo fué en vano...
me faltaba la plomada
de la indiferencia.

(En *Amauta* 18, p. 84, octubre de 1928)

*

EL JUGADOR / Roberto Latorre

la esperanza
la angustia
la emoción
E N T R E C E S
chocoteó en su corazón cubilete
los dados falsos

INTUICION Y CALCULO

volcó sobre el tapete
los cubos de la ventura
en los ojos agrandados

se le incrustan como leznas
los ocho puntos de dos

C U A D R A S

Y se queda sumido en la miseria
del sueño

(En *Amauta* 4, p. 17, diciembre de 1926)

*

El camino / Roberto Latorre

El camino se ha arrastrado
durante siete horas
por todas partes

lacerándose contra peñas
revolvado en el polvo
bajo la furiosa lluvia
o las brasas del sol

expuesto a perderse en las aguas
equilibrista sobre dos rieles
ha pasado el río tumultuoso
Ahora
cansado
laxo
se ha tendido en cruz
bajo una montaña hópita

(En *Poliedro*, 7, noviembre de 1926)

*

LA CARROÑA / Roberto Latorre

amó odió
reía lloraba
ahora ni ama ni odia

SU MUECA NI RIE NI LLORA

¡es nada!
reloj sin cuerda
cauce sin agua
¡carroña!

MUERTO MUERTO MUERTO

(En *Boletín Titikaka*, p. 81, febrero de 1928)

*

MELODIA CIVIL / Cristóbal Meza

ssss. . . trtrtrtr. . . ooooo... aaaaa!
auroras acústicas,
mensaje de obscuras radiolas futuras. . .
cascabeles cúbicos de sombra o locuras. . .
canción en estaño de los violetinos radiogramas ultra! . .
Música Civil...
orquesta granate de los bajos claxon
dúo saxófico de las locomotoras . . .
Melodía Cuadrada. . .
de las campanas de las bombas
y de los balazos policiales . . .

Orquesta en luz mayor
 de los tranvías y del grito bemólico
 del pregonero sucio . . .
 junto a la mirada de la ramera pasajera . . .
 que vende sonrisas cinematográficas
 Eres el Jazz-Band colorista de la ciudad.
 Melodía Civil
 cuando te tiendes por las calles
 y los parques musicales
 y subes en los ascensores
 y descienes hasta lo hondo del grito de las fábricas!
 Música de copas, cantáridas turbias
 con olor a crimen y a tabaco extraño
 Oscuro gemido del carro ambulancia
 Cacaréo enérgico
 de las motocicletas vanguardistas.
 Pausas de aluminio Debussy colérico!
 gritando canciones a los aviones!
 Gama en los burdeles de vendimia oscura
 gama en todo templo caleidoscopiano
 Música amarilla
 preludio en los Hall de los hoteles imposibles
 «imposible» de Shubert en los proscenios malos
 Música amarilla
 paisajes de menta, de mirada última
 alegría del cabaret perfumado de mujeres lejanas,
 risas de colores y miradas a lo Gloria Swanson.
 Melodía civil
 Estás escrita en los anuncios luminosos de las urbes,
 junto a la risa de las máquinas.

Eres la sonata 13 de los automóviles de alquiler
hermanos de las mujeres que buscan clientes para una hora.
Y eres el último allegretto
de los tranvías eléctricos.

(En *Amauta* 12, p. 17, febrero de 1928)

*

PUERTO / Fernán Cisneros

la mañana se despierta
y entra el día
vestido de marinero.
la bahía se despereza
en o l a s
y hay un bostezo sin orillas
alegría de frutas mojadas

los transatlánticos se fuman en el recuerdo
el puerto es un puerco-espín de mástiles

el hermano pescador
ha vuelto
de ordeñarle los pechos a las estrellas
y se trae un retazo de sueño
entre la red
su mujer y sus hijos
han arrodillado tres días
un padre nuestro

una gaviota inútil dibuja su costumbre de vuelo
los trabajadores desanudan sus músculos

en favor del capitalismo
¡mañana será en contra!
en el lago de los ojos de las mujeres
están corriendo una regata
los pañuelos de la despedida

aquel remero fuerte
de músculos corredizos
está pugnando por salirse del paisaje
puerto: jinete de rutas.

(En *Amauta* 12, p. 23 febrero de 1928)

*

Poema / Alberto Mostajo

Tiemblan doloridos
los huesos del hombre de la Tierra.

Noche química de almas...
Sobre los mundos las estrellas
lloran lágrimas de luz.
Huracanes de Infierno
acuchillan los sentidos de la Vida.

Siglo de todos los balances.
Atados a la brújula del pensamiento
agonizan los obreros de la sombra.

(En *Boletín Titikaka*, p. 66, octubre de 1927)

EL ALMA DE LOS PUERTOS ABANDONADOS¹

La pobreza en los antiguos puertos de la costa peruana es un asunto de personas dedicadas a sobrevivir mediante el trabajo físico y el pequeño comercio, en la medialuz que se ubica a ambos lados de una puerta angosta, con abarrotos en la parte delantera de sus casas y frituras diversas sobre media vereda. También subsisten de la captura de peces con precios casi siempre deleznable, de la agricultura sobre tierras ajenas del valle o en parcelas minúsculas y salitrosas, de pequeñas manualidades del hogar, y ahora último de actividades vinculadas al turismo veraniego. Son comunidades que siempre están asimilando un riachuelo de migración de los Andes, gente más necesitada si cabe, y soportando la fuga de jóvenes esperanzados que ya no volverán de la gran ciudad. Son lugares por donde circulan muy bien los viejos, los verdaderos dueños del lugar.

¹ Este texto fue escrito para una guía turística ecuatoriana, todavía en prensa, y fue publicado en el diario *La República* el 14 de agosto de 2011.

Hay algo más que conmueve en los puertos antiguos del Perú, además de la pobreza. Es la sensación de que entre las últimas maderas gastadas que les quedan se nos puede haber perdido algo querido. Quizás influye la manera en que esas estructuras desvencijadas se aferran como frágiles redes de recuerdo lanzadas sobre el mar. Al ya no ser necesarios, son lugares que se han labrado una nueva vida, más humilde y serena, de balnearios. La llegada del negocio de hoteles y restaurantes les dio un respiro cuando ya llevaban prácticamente perdida la batalla por el progreso. Así, todos alojan muelles orgullosos en su desuso, ahora reducidos a acomodar paseantes u orientar chalanas de pescadores. Además tienen historias, sobre todo aquella impalpable de su pasado esplendor, cuando eran importantes cuentas en el rosario de un intenso cabotaje de carga y pasajeros.

Ya casi nadie viaja de puerto en puerto por mar, y la carretera Panamericana no los necesita y apenas los toma en cuenta. Subsisten en ellos las huellas de una tradición portuaria cuyo símbolo es la pequeña locomotora de trocha angosta que ya no vemos. En algunos casos todavía están los rieles. Pero los almacenes, las aduanas, las grúas, los obreros modernos que movían todo eso, han desaparecido. En algunos casos han aparecido al lado del puerto viejo gigantescas instalaciones de una nueva era, el mundo de los *containers* y las grúas pórtico. Son las avanzadas del futuro que ahora amenaza con terminar de devorarlos. Mientras eso sucede, la mantra piadosa de las descripciones se ha reducido más o menos a «La estación del antiguo ferrocarril, el faro, el malecón, sus concurridas playas y la gastronomía a base de pescado».

Los lugareños se pasean por entre los datos de la realidad que va desapareciendo bajo sus pies como si no tuvieran nada

que ver con ella. Se solean cuando pueden frente a sus casas. Crían perros en exceso, cada vez más familiarizados con los vaivenes de la muchedumbre en la temporada veraniega y últimamente con la construcción de autopistas o gasoductos de paso.

Son casi una treintena de puertos antiguos en la costa peruana, pero, de norte a sur, prefiero a Paita, Chicama, Pacasmayo, Cerro Azul, Pisco y Lomas, que se me antojan los más amigables para los bañistas y los tablistas. Paita («continuidad eterna de sol lleno de polvo gris y de una adormecedora monotonía»)² es célebre por haber alojado los últimos años de la quiteña que fue en sus tiempos mozos patriota distinguida, además de amante y consejera de Simón Bolívar. Todavía tuvo tiempo de recibir la visita de celebridades como Herman Melville, Guiseppe Garibaldi y Joaquín Olmedo en su casa que era a la vez una tiendita donde un letrero informaba: *Tobacco. English Spoken. Manuela Sáenz*. Paita es famosa también por las espléndidas apariciones de la luna sobre sus arenas.

Pacasmayo es el más bello de estos puertos, tiene el mejor malecón, y se ha mantenido como una pequeña ciudad de cuidadísimas casonas del siglo XIX, todavía habitadas por familias celosas de su identidad portuaria. Para el novelista Eduardo González Viaña, «El paraíso está ubicado en el camino que va de la playa hacia el extremo sur de la bahía de Pacasmayo, exactamente a dos kilómetros y medio, cerca del faro y del barco hundido de Sir Francis Drake. Por allí caminaba yo al lado de mi padre...».

² Tomado de «Manuela Sáenz en Paita: Un ocaso altivo (1835-1856)» de Juan José Vega.

En Cerro Azul, cuyas olas fueron cantadas por The Beach Boys en «Surfing Safari», el pasado es intenso, y concentra reliquias de todos los tiempos: hay ruinas de una fortaleza incaica con una historia sangrienta, recuerdos de la mayor batalla naval del Pacífico Sur en la Colonia, dos solitarias edificaciones del siglo XIX y el semicírculo de tablas rojas que conmemora la llegada de los inmigrantes japoneses en 1898.

Pisco-playa, el viejo puerto, en verdad ya no es sino una delgada película entre una urbe comercial y el mar. En su cementerio está (¿estaba?) la vampira inglesa Sarah Ellen, traída desde Londres por su esposo en 1917 para convertirse en objeto de un extraño culto que la ubica entre el vampirismo y la santidad. El escritor iqueño Abraham Valdelomar vio el puerto de Pisco, donde vivió toda su infancia, en 1918 como «una mansísima aldea, cuya belleza serena y extraña acrecentaba el mar... En el puerto yo lo amaba todo y todo lo recuerdo porque allí todo era bello y memorable».

Lomas cerró como puerto en 1945, y el importante embarcadero comercial de los Andes que fue por siglos es ahora un puñado de rocas pescadoras entre dos trechos infinitos de playa desierta. Algo parecido le pasa a Chicama, que compite en el ciberespacio por el record de la ola de tabla más larga del mundo. Son lugares que viven en un constante esfumarse. En estos dos casos sin grandes vestigios del pasado, salvo el de un siglo de esperar que alguna cosa mejore la vida de su gente.

El antropólogo Rodrigo Montoya pasa largas temporadas en Lomas, y lo siente como «Un puerto de antiguos vapores brillantes, a punto de ser una isla. Desde su mar brava se ve la salida del sol; de su bahía mansa, cómo se esconde. Allí, entre el desierto y el mar, termina un viejo camino que baja desde el nevado Qarwarasu».

Las historias son dramáticas y atractivas, pero también es importante pasar días, o semanas, en cada puerto. Porque son lugares misteriosos, el tiempo transcurre en ellos de una manera diferente y es fama que allí están los mejores restaurantes marinos, o por lo menos los pescados y mariscos más frescos, y en el verano los días más largos. Un viajero de paso alguna vez escribió que en ellos hay «crepúsculos largos y deliciosos... que en verdad son secciones de noches que se resisten a llegar, en los que el mar secreta un silencio de maquinaria inmóvil. A eso de las nueve el aire ya parece estar devorando la luz del día siguiente. Pero a la vez cada nueva ola color de fósforo llega trayendo un nuevo, impalpable pliegue de oscuridad».

1926¹

El vanguardismo poético latinoamericano como conjunto surge de esta antología secreta con la cual además, como dice Carlos García, «el malentendido se ha ensañado»². Muy citada en los últimos años, por la vigencia del tema vanguardista y el prestigio de uno de sus prologuistas, pero inaccesible. ¿Por qué nadie rescató antes esta antología? Probablemente por complicidad con su misterio. Su predicamento de existir y no existir al mismo tiempo ha sido una parte importante, necesariamente la clave, de su atractivo. Una reedición tan breve como esta aliviará a los más interesados, pero no va a romper todo el encanto de una obra que nació bajo el auspicio del argentino Jorge Luis Borges, el chileno Vicente Huidobro y el peruano Alberto Hidalgo, y luego desapareció, hasta este momento, por ochenta años.

¹ Este texto prologó la antología *Índice de la nueva poesía americana*, Lima: Sur Librería Anticuaria, 2007.

² *El índice de Hidalgo*, aparecido en 2005 y reproducido en el tomo de materiales de Álvaro Sarco. El texto de García es un completísimo derrotero de las circunstancias y los pormenores del nacimiento de la antología.

*

Acaso 1926, cuando aparece este Índice de la nueva poesía americana³ no sea propiamente el *annus mirabilis* de la vanguardia poética en América Latina. Sin embargo varias cosas importantes le sucedieron a la vanguardia en ese año, entre ellas este libro aparecido en Buenos Aires, con elementos de lanzamiento fallido: en su momento el éxito de crítica fue limitado, por decir lo menos, y casi imperceptible desde la mirada actual. Además el estilo poético que sus páginas preconizaban no logró realmente cruzar la línea del decenio: sus participantes más célebres, como César Vallejo y Borges, terminaron siéndolo solo por la parte no vanguardista de sus respectivas obras. El expatriado peruano Alberto Hidalgo, quien concibió y ejecutó la antología, se mantuvo fiel al radicalismo creativo pero demoró poco en pasar a un radical olvido.

No sorprende, pues, que la siguiente antología de poesía vanguardista latinoamericana demorara casi setenta años en llegar. Pues en el paso de los años veinte a los treinta, las bases sociales y espirituales del vanguardismo (optimismo, prosperidad, fascinación por la técnica, indiferencia frente a los temas de la pasión romántica, gusto por la ingenuidad, cierta indolencia política) fueron devoradas por acontecimientos como el *crack* del 29 en Wall Street, el despegue de las izquierdas regionales o el hispanismo poético promovido por el auge de la generación del 27 español.

³ Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.

En el Perú, un acontecimiento clave de 1926 fue la fundación de la revista *Amauta*⁴. Fue importante también la publicación de *Ande*, el poemario *vanguardista-indigenista* de Alejandro Peralta, y en la órbita más amplia de lo peruano la aparición en Francia de la efímera revista *Favorables-Paris-Poema*⁵, de Juan Larrea y César Vallejo. En Argentina fue el año de plenitud para la revista *Martín Fierro*, la prima apolítica de *Amauta* (la prima política fue *Claridad*, fundada ese mismo año 1926 por el grupo de Boedo)⁶. *Martín Fierro* acoge a Jorge Luis Borges, soslaya a Alberto Hidalgo y a Vicente Huidobro e ignora esta antología, quizás por deferencia a una dedicada a la poesía local que apareció ese mismo año⁷. Borges publica en 1926 *El tamaño de mi esperanza* y Jacobo Fijman *Molino rojo*. En Chile Huidobro publica *Vientos contrarios (Apuntes biográficos, ensayos y aforismos)* y Pablo Neruda *Anillos*. En Bogotá *Suenan timbres*, de Luis Vidales, fue el libro que le abrió la puerta al vanguardismo colombiano.

El encuentro de los tres participantes en el Índice fue bastante insólito, intensamente polémico, con pocos antecedentes, sin continuidad. Hidalgo, radicado en Buenos Aires desde 1919, había fundado el vanguardismo poético peruano con su *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916) y había publicado su memorable *Química del espíritu* en 1923. Huidobro con su *Horizon carré* de 1917, primero escrito por él en francés, ya era una suerte de patriarca fundacional del vanguardismo latinoamericano.

⁴ Edición facsimilar en seis tomos, Lima, Minerva, 1976.

⁵ Una reproducción facsimilar en *hueso húmero* 14, jul-set, Lima, 1982.

⁶ Hay una edición facsimilar de *Martín Fierro* publicada por el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, en 1995, con un estudio preliminar de Horacio Salas.

⁷ *Antología de la poesía argentina moderna. 1900-1925* de Julio Noé. Buenos Aires: Nosotros.

Borges en cambio ya había abjurado de su ultraísmo inicial hacia 1923, lo cual hace algo sorprendente su presencia en la empresa. Además, como hace notar Luis Jaime Cisneros, ya el narrador estaba muy avanzado en una relación borgiana, y no vanguardista, con el lenguaje⁸.

Carlos García explora las circunstancias polémicas de la colaboración, por así llamarla, entre los tres prologuistas: «El desacuerdo entre él [Borges] e Hidalgo surgido a mediados de 1926, a raíz de la publicación de la antología (la selección del material poético estuvo exclusivamente a cargo de Hidalgo y no, como a menudo se asevera, de los tres prologuistas. El enojo de Borges se debió, conjeturo, a la inclusión en el volumen de su poema “Rusia”, que le trajo ciertas consecuencias desagradables, y/o a la adopción de Vicente Huidobro en el proyecto, contra quien Borges polemizara ya en 1921-1922)».

Decenios después Borges, quien alguna vez había elogiado la poesía de Hidalgo, sigue molesto: «Alberto Hidalgo, un poeta menor, me presentó a Eguren, un poeta mayor, diría yo»⁹. Ambas ideas —la autoría exclusiva de Hidalgo y la mala relación con Borges— son desarrolladas por Álvaro Sarco en su tomo sobre Hidalgo: «Esta antología fue concebida, y como todo indicaría, solo llevada a cabo por Alberto Hidalgo. Por añadidura, la confección de un índice o antología de los «nuevos» poetas del momento, la venía perfilando Hidalgo desde temprana época. Pruébalo este pasaje de 1918 en el que el arequipeño anuncia lo

⁸ Luis Jaime Cisneros: «1926: Borges y el lenguaje», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 21, pp. 32-48, 1986.

⁹ Entrevista de 1983 con Carlos Cortinez en el Emily Dickinson College, reproducido en la revista *Fractal*, sobre la red. En una entrevista anterior Borges se refiere a él diciendo: «el escritor —llamémoslo así— Hidalgo».

que preparaba por entonces: «Dos libros en prosa habrán de salir luego; quizá primero que los de los versos: *Ladislao, el guardador* y *Los grandes poetas nuevos de América*»¹⁰.

De otro lado hay indicios de que Huidobro no estaba muy comprometido con el proceso de selección. Incluso García hace notar que su prólogo no pasó de ser la traducción del francés de un texto publicado antes. René da Costa menciona (www.neruda.uchile.cl) que ese mismo 1926, en un encuentro con Juan Larrea en París, Huidobro se refiere a Pablo Neruda, uno de los antologados, como un «romántico de mala muerte».

Si uno lee los tres prólogos, por lo menos en 1926 el antólogo y los otros dos prologuistas están seguros de que tienen un tema y material de primera entre las manos, y no sienten mayor necesidad de dar explicaciones sino solo de presentarse como parte de un movimiento. Beatriz Sarlo considera que los tres autores en sus textos se consideran «del otro lado de la línea, en un punto cero de la historia de la poesía». Huidobro dedicado a cantar su propia importancia como vanguardista, Borges e Hidalgo decretando la muerte del modernismo¹¹. Los textos prologales están al borde del manifiesto, pero no llegan a serlo, y tampoco nos informamos cómo así llegaron a reunirse todos estos poemas en un tomo. El de Hidalgo es un panorama personal, desapegado del corpus de la antología. El de Huidobro es lo que Yazmín López Lenci llamaría un «poema manifiestario»¹². El de Borges es una revisión de sus propios, eternos, temas literarios. Aquí adecuados a la circunstancia. Extrañamente considera al modernismo poético

¹⁰ *Alberto Hidalgo, el genio del desprecio. Materiales para su estudio*. Edición, notas y compilación general de Álvaro Sarco. Lima, Talleres Tipográficos, 2006.

¹¹ Beatriz Sarlo, *Borges; a Writer on the Edge*, Londres, Verso, 1993.

¹² *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Horizonte, 1999.

un impulso extranjerizante y al vanguardismo un impulso localista. ¿Ironiza?

Es probable que Hidalgo haya sido, además del seleccionador, el activista entre los tres. Lo sugiere una vehemente carta, dirigida a un poeta domiciliado del otro lado del Río de la Plata (quien la fichó en la biblioteca Taylor, Oxford, donde está el original, y se inclina a pensar que es el uruguayo Fernán Silva Valdés). En unas pocas líneas Hidalgo lamenta que el poeta no pueda venir, le pide poemas para un recital que podrían ser leídos al público por «Borges, yo, u otro cualquiera», ofrece además publicarlos, y de paso envía su propio poemario *Simplismo* (1925)¹³.

¿Qué queremos hoy de una antología tan antigua como esta, que reaparece del ostracismo y que pronto será centenaria? Que haya conservado su frescura, claro, y eso significa haber podido mantenerse en una suerte de acto fundacional permanente. Es decir que el tiempo haya confirmado las intuiciones de sus autores. ¿Puede decirse que esta antología se salvó? El prestigio desigual de los tres prologuistas no basta, entre otras cosas porque sus prólogos son parejamente débiles y distantes frente al corpus de poesía de la obra. Pero el conjunto de poemas y de poetas se sostiene muy bien, mejor que nunca.

El Índice es sobre todo una antología gremial, acaso literalmente una antología de poetas para poetas, mientras que las nuevas antologías, todas aparecidas en el último decenio del siglo, más bien antologías de críticos para estudiosos, son

¹³ Hidalgo, Alberto (1926): [Carta], [1926?], [a] «Querido compañero» [¿Silva Valdés?] [por Alberto Hidalgo] [2 p.]; 22 cm. Ológrafa, firmada «Alberto Hidalgo». Carlos García publica un par de cartas de Macedonio Fernández a Hidalgo y otros materiales que refuerzan la idea del peruano como exclusivo autor de la selección (Archivo de la Universidad de Cambridge).

más topográficas, en la medida que aspiran a cubrir todo el continente. Sin embargo es en el Índice que se inaugura aquí la presentación de vanguardistas por países, que transmite la idea de una internacional, como define Franco Moretti a la vanguardia¹⁴ (quizás por eso las direcciones postales al pie del nombre de cada poeta). Aunque eso no era una novedad. Una antología panlatinoamericana del modernismo militarófilo como *Heroicas*, aparecida en Lima siete años antes, sigue parecido orden para presentar a sus autores¹⁵. En este caso vanguardista la relación de países está muy probablemente determinada por los contactos personales de los antólogos, o el antólogo. Sin embargo faltan países (¿faltaban contactos?) que luego demostrarían ser importantes en el tema, como Cuba. Pero acaso la mayor ausencia es la de los vanguardistas brasileños.

Un tema importante en la antología de Mihail Grunfeld publicada en 1995 es el acopio de «figuras representativas» de países, rodeadas de poetas menos destacados, pero igual importantes para la imagen de conjunto¹⁶. En 1926 no se planteaba una cuestión de representatividad nacional, sino de pertenencia tácita a un movimiento. En esa época la antología era también una manera de expresar la vigencia del cenáculo activo creado por la vanguardia, entendida también como una red de relaciones personales.

¹⁴ El momento de la verdad, *hueso número* 22, Lima, 1987 [Traducción de «The Moment of Truth», *New Left Review*, 159, Londres, 1986.

¹⁵ *Heroicas. Poesías épicas de los más notables poetas hispano-americanos*, seleccionadas expresamente por Juan Boix Ferrer, Lima, *Biblioteca de La Prensa*, 1919.

¹⁶ *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995.

La lista de catorce vanguardistas peruanos en el Índice es sintomática de aquel momento y probablemente influyó en la definición de un corpus vanguardista, al grado que en su antología peruana de 1929 (publicada en 1931 en Santiago de Chile) Alberto Guillén, un paisano de Hidalgo y de estilo muy parecido al suyo, los incluye a todos menos uno¹⁷. Es muy probable que haya tenido presente el Índice al confeccionar su antología, si bien no lo cita. Similar es el caso de la antología que publiqué en el 2001, donde se incluye a veintinueve poetas y solo dos de los de 1926 han sido excluidos¹⁸. Pero en el plano latinoamericano para cuando Grunfeld publicó su antología las cosas habían cambiado un poco: cita a 25 de 62 poetas incluidos en el Índice. Aunque debemos tomar en cuenta que esto se debe en parte a que con el auge de los estudios sobre poesía vanguardista a partir de los años noventa el corpus de autores se ha ido ampliando.

¹⁷ Sandoval no aparece, pero en el prólogo Guillén explica que fue por no haberle hecho llegar poemas solicitados.

¹⁸ *Antología de la poesía vanguardista peruana*, Lima, El Virrey-hueso número ediciones, 2001. La antología de Ricardo González Vigil *Poesía vanguardista peruana*, Lima, Cultura Peruana, 2004, comprende a 45 y excluye solo a uno del Índice.

NUEVE LIBROS VANGUARDISTAS¹

Un libro nunca es una tumba, aunque la poesía pueda ser también un recinto de textos desaparecidos. El manuscrito que César Vallejo habría perdido en la guerra civil española. Los fragmentos desvanecidos del poema Aloysius Acker de Martín Adán. El poemario repudiado que Francisco Pinilla quemó solo para descubrir que era inolvidable, para él. Los poemas sospechados en el silencio de Javier Heraud al final de su vida. Los cuadernos que repartió Luis Hernández y que acaso nunca más regresen. Luego están los casos de desapariciones menos famosas, poemarios y revistas juveniles de otros tiempos, que el tiempo devoró. Entusiasmos que pudieron llegar a las prensas y a los estantes de las librerías, pero solo para subsistir como mención en un ensayo o como breve botón de muestra en una antología. Voces ahogadas por el polvo de dos o tres bibliotecas públicas, y nunca se sabrá cuántas privadas.

La poesía apenas intuida o vislumbrada a través de esa rendija que es un solitario poema antologado, o incluso la poesía perfectamente

¹ Prólogo del libro homónimo publicado en 2001 por Ediciones El Virrey, Lima.

desconocida, puede colgar de un texto desaparecido, el cual sin embargo siempre será un texto vivo. Pero la poesía también regresa. De pronto los poemarios más desconsiderados o ausentes se vuelven los más magnéticos, y el medio literario emprende una carrera por rescatarlos, antologándolos u ofreciendo los placeres de una lectura completa. El magnetismo se produce sobre la falla geológica que separa el prestigio crítico de un libro y la posibilidad de llegar a tenerlo entre las manos. Cuando esta brecha crece demasiado, la demanda por conocer se hace imperiosa, como un antojo por sabores desconocidos, pero presentidos.

Este volumen recoge nueve poemarios vanguardistas peruanos hasta hoy de difícil acceso y que han tomado largos decenios en volver a la superficie de la atención editorial. Son parte de ese puñado de libros vanguardistas que luego de haber llenado con sonido y furia el mundo literario peruano entre 1910 y 1940, desaparecieron. La razón práctica de ello no es un misterio. Los libros de poemas suelen vender muy poco, también en el Perú, y si editarlos es un riesgo, reeditarlos es una locura comercial, que en el caso de ocho de estos libros hasta ahora nadie había cometido. Son libros que comparten el predicamento de haber pasado demasiado tiempo fuera de circulación. De otra parte consideremos la posibilidad de que esta breve reedición del 2001 no resuelva el problema y solo lo postergue. Ninguno tiene el prestigio de las obras de Adán, Carlos Oquendo de Amat o Vallejo, pero sin estos nueve libros, y sin otros libros como ellos, resulta difícil hacerse una idea cabal de lo que fue la vanguardia. En este volumen reunimos:

- Alberto Hidalgo (1897-1967), *Química del espíritu*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1923.

- Juan Luis Velásquez (1903-1970), *El perfil de frente*, Lima, Garcilaso, 1924.
- Juan José Lora (1902-1969), *Diánidas. Poemas*, Lima, Imprenta Rivas, 1925.
- Juan Parra del Riego (1894-1925), *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, Montevideo, Tipografía Morales, 1925. El libro forma el cuerpo principal de *Poesía*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguaya, 1943. Solo hemos tenido acceso a la edición de 1943.
- Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), *Antipoemas*, Buenos Aires, El Inca, 1927.
- Alejandro Peralta (1899-1973), *Ande*, Puno, Titikaka, 1926. Este libro fue reeditado dentro del libro *Poesía de entretiem po* (Andimar, 1968).
- César Alfredo Miró Quesada (César Miró, 1907-2000), *Cantos del arado y de las hélices*, Buenos Aires, El Inca, 1929.
- Magda Portal (1901-1989), *Una esperanza y el mar (varios poemas a la misma distancia)*, Lima, Minerva, 1929.
- Nicanor de la Fuente (1902), *Las barajas y los dados del alba*, Chiclayo, Carmona, 1938 [poemas escritos de 1924 a 1928]².

Son nueve libros que han sido rescatados en virtud de una mezcla de consideraciones prácticas, gusto personal y azar, pero no es difícil imaginar otra lista parecida de libros suspendidos en

² Esta edición ha respetado todas aquellas particularidades ortográficas que parecen expresar un deseo del autor, y a la vez ha corregido o puesto al día todas aquellas que no. También se ha respetado la inestabilidad ortográfica de muchas palabras en idiomas extranjeros, por considerarla un rasgo de época con interés propio.

el agotamiento, por ejemplo: *Hollywood (relatos contemporáneos)* (1930), de Xavier Abril, o su *Difícil trabajo* (1935); *Junín* (1930), de Bustamante y Ballivián; *Huerto de lilas* (1927), de Nazario Chávez Aliaga; *Radiogramas del Pacífico* (1927), de Serafín Delmar; *Falo* (1926), de Emilio Armaza; *Naípe adverso* (1929), de Julián Petrovick; *El hombre del Ande que asesinó su esperanza* (1928), de José Varallanos; o *Un chullo de poemas* (1928), de Guillermo Mercado. Podría hacerse también una lista de poemarios sobre cuya existencia se ha llegado a dudar, con toda razón, como *Los espejos envenenados*, de Delmar, o *El cinema de Satán*, de Petrovick, o cuya densidad editorial no pasó de un recóndito mimeógrafo en letra manuscrita, como *Lydia* (1929), de Lora.

La suerte crítica y editorial del vanguardismo poético peruano ha sido, hasta hace poco, algo menos que mediana. Las cuatro o cinco decenas de poemarios que lanzó el movimiento pronto desaparecieron de la circulación. Las revistas dejaron de salir a los pocos números y se volvieron inhallables, algunas hasta hoy³. Toda la corriente entró en una suerte de punto muerto en el interés del medio literario. Un muy buen capítulo dedicado al vanguardismo en *La poesía postmodernista peruana* de Luis Monguió (México, FCE, 1954) no logró hacer a los vanguardistas atractivos para el mundo académico o editorial.

³ Sin embargo ha continuado una incesante labor de rescate. En 1976 apareció la reedición completa en facsímil de *Amauta*. Una reedición en facsímil de la serie *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* apareció encartada en *hueso húmero* 7, 1980 (en una nota de presentación en el mismo *hueso húmero* Magda Portal los llama «pequeños cadáveres» que ocupan lugar entre sus precarios archivos). En 1997 apareció la reedición completa en facsímil del *Boletín Titikaka*, preparada por Dante Callo y Juan Alberto Osorio; hay una bibliografía de la revista en *hueso húmero* 10, de 1981, preparada por Miguel Ángel Rodríguez Rea.

¿Por qué el medio literario se olvidó de la vanguardia poética? El exilio o la temprana muerte de los vanguardistas, o ambas cosas, limitaron el acceso a los textos y desdibujaron los perfiles de las personas. Influyó también la fuerza de la línea divisoria de 1930-1932, años que representan un equivalente peruano a la derrota de la República española por el franquismo en 1938. Una línea que con cada año se fue haciendo más difícil de superar y que terminó dejando al país varado en un territorio de por lo menos dieciséis años de hegemonía oscurantista en el pensamiento, la política y las artes. Además la vanguardia es muy marcadamente un estilo de época, que precisa un estado de conciencia mundial y local cosmopolita. Desde la crisis capitalista de 1929 hasta mediados de la década de 1940, el mundo se compuso cada vez más de nacionalismos de derecha a la defensiva, y el Perú no fue la excepción. El estilo poético vanguardista envejeció muy rápido pues se apoyaba en una percepción y en un tratamiento progresista del espacio público que se hizo insostenible en un ambiente de capas medias empujadas de vuelta al culto a la tradición hispánica.

El bache iniciado hacia 1930 demoró casi cuarenta años en concluir. La parte vanguardista de la poesía de Vallejo, en concreto *Trilce* (1922), fue la primera que empezó a circular realmente en el Perú en la edición de César Miró (*Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1949); la obra reunida de Parra del Riego y los libros de Alberto Hidalgo, del tercero en adelante, fueron editados en el Río de la Plata y casi no circularon aquí; *La Casa de Cartón* (1928), de Martín Adán, vio su primera reedición en 1958; *Cinco metros de poemas* (1927), de Oquendo de Amat, se reeditó en el formato original recién en 1980; son muchos

los libros y revistas vanguardistas que todavía esperan reedición y revaloración. Incluso la antología *Vuelta a la otra margen* (Lima, INC, 1971), que ayudó a poner en marcha el rescate de obras de poetas aparecidos en los años veinte, solo incluyó de la vanguardia a Oquendo de Amat y algunos de los primeros poemas de Martín Adán⁴.

En los últimos quince años ha aumentado el interés de la crítica por el vanguardismo, y el Perú se ha beneficiado de la aparición de diversos panoramas críticos y antológicos sobre el vanguardismo en América Latina. Entre ellos, trabajos de estudio y recopilación latinoamericanos como los de Ana María Belluzo, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* (Sao Paulo, Memorial-Unesp, 1990); Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid, Cátedra, 1991); Vicky Unruh, *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters* (Berkeley, University of California Press, 1994); Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)* (Madrid, Hiperión, 1995); Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica* (México, FCE, 1995); y Hubert Poppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú* (Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1999)⁵. También en el Perú hay esfuerzos importantes y recientes

⁴ La antología que mejor sintoniza con la corriente vanguardia es *Breve antología peruana* (Santiago de Chile, Nascimento, 1930), de Alberto Guillén. La intención del antólogo fue presentar un panorama de la poesía joven, y la palabra vanguardismo es cuidadosamente omitida en las presentaciones.

⁵ El trabajo de Poppel es una bibliografía de la vanguardia poética en Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, acompañada de una selección de textos críticos. Es el segundo volumen de la *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en el mundo ibérico*, en nueve volúmenes, cuyos editores generales son Merlin Forster, David Jackson y Harald-Wentzlaff-Eggebert. El primer volumen fue sobre Brasil (1998).

como *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, de Yasmín López Lenci (Lima, Horizonte, 1999), *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía*, de Luis Ayala (Lima, Horizonte, 1998) o la tesis de Rodrigo Quijano (1995) sobre «modernistas sin modernidad».

¿Quiénes son los autores de estos nueve libros? En muchas cosas ellos siguen las tendencias de todo el vanguardismo poético local. Son personas nacidas entre 1883 y 1907, es decir entre el fin de la Guerra del Pacífico y el inicio de la *belle époque* peruana. Algunos de ellos, en especial los mayores, evolucionaron hacia el vanguardismo a partir de inicios modernistas o románticos. Los demás nacieron directamente a la nueva sensibilidad, y muchos de ellos interrumpieron su carrera poética cuando ella se apagó. Bustamante y Ballivián ya era un escritor conocido cuando hacia 1915 tomó distancia de los proyectos literarios de Abraham Valdelomar y los demás colónidas. Miró Quesada y Portal son limeños, de la Fuente y Lora chiclayanos, Bustamante y Ballivián e Hidalgo arequipeños, Peralta y Velásquez puneños, Parra del Riego huancaíno. De nueve tres —Bustamante y Ballivián, Hidalgo, y Velásquez— pasaron la mayor parte de sus vidas en el extranjero; de los tres solo Bustamante y Ballivián volvió para morir en el Perú. Todos dejaron el estilo vanguardista muy a comienzos de los años treinta. Ninguno de ellos ha tenido un reconocimiento significativo del público o el medio literarios, lo cual ha significado ser conocidos por uno o varios poemas, en el mejor de los casos, no por un libro completo.

Salvo el caso de Bustamante y Ballivián, quien fue funcionario del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), las vidas políticas de estos poetas parecen cortadas por la misma tijera.

Su vanguardismo poético, que ya era de por sí una activa militancia en lo moderno, los condujo de manera directa a uno de los dos partidos populares que surgieron en torno a la crisis de 1930: el Partido Aprista y el Partido Comunista. La tendencia fue a que comenzaran en el APRA, entonces una izquierda democrática bastante más radical que ahora, y terminaran en la izquierda marxista-leninista. Hubo poetas vanguardistas entre los fundadores y las células de ambos partidos dentro y fuera del Perú, así como entre los iniciadores de las Universidades Populares Gonzáles Prada y entre los disidentes que pasaron al trotskismo. Los hubo, por tanto, también en las persecuciones y las prisiones: de la Fuente, Lora, Miró Quesada, Portal, Vallejo y Velásquez fueron puestos en prisión o deportados, o ambas cosas, en diversos momentos de los años veinte y treinta.

1888¹

Lo que más llama la atención en la lectura del discurso de Manuel González Prada en el Teatro Politeama cien años después, es el lenguaje: nadie usaría un verbo tan florido, y a la vez tan preciso (aunque nunca cite nombres propios), para referirse a los males nacionales hoy. González Prada nos propone el rigor en la expresión como consecuencia de una percepción clara de la realidad, y la política como el ejercicio de una razón positivista. Con ello esquivo la política y reencuentra la literatura allí donde quizás creía estar dejándola de lado.

Se lo dijo José Carlos Mariátegui en 1928: «Todos constatan que Manuel González Prada no fue acción sino verbo. Pero no es esto lo que a Manuel González Prada define como literato más que como político. Es el verbo mismo. Las frases más recordadas de González Prada delatan al hombre de letras, no al hombre de Estado; son las de un acusador, no las de un realizador».

¹ Texto publicado en el diario *La República*, con ocasión del centenario de Manuel González Prada, en 1998.

En verdad lo que seguimos leyendo todavía hoy de toda la obra son esas denuncias que delatan al propio González Prada, no tanto el liberalismo revolucionario implícito en sus propuestas ni la saga frustrada de su activismo anarquista. Pero aun más que las denuncias, ahora escuchamos su tono flamígero, las vibraciones de lo que se presenta como una honestidad intelectual indignada y la idea, muy poco positivista, de que la palabra puede cambiar por sí misma la realidad.

La palabra como acción, no la palabra al servicio de la acción. Quizás este es el reproche que hay al fondo de la caracterización que hacía Mariátegui. La pregunta aquí es si un Manuel González Prada organizador hubiera sido un González Prada triunfador, capaz de convertir a la burguesía derrotada de 1881 en algo más que el blanco de sus denuncias. Pero Mariátegui no entra al tema de la oportunidad perdida, que es más un tema del último tercio del siglo XX.

Al comparar a González Prada con su coetáneo José de la Riva Agüero, Luis Loayza² descubre que «En ambos se advierte la reacción ante la indolencia del medio, el individualismo intransigente nutrido del sentimiento del propio valor, el desprecio por toda popularidad fácil que fuera resultado de una concesión, el cuidado formal y el énfasis retórico, el carácter público y hasta político de gran parte de la obra, en que es rara la nota confidencial».

Con Manuel González Prada el lenguaje literario intenta por primera vez romper la sujeción al lenguaje político en que había vivido desde la lucha por la Independencia. Porque salvo en la

² Luis Loayza, «Riva Agüero en los *Siete ensayos*». Lima, *hueso húmero* 2, 1979, pp. 58-73.

lírca más abstraída, la literatura del siglo XIX puede ser vista como la versión adornada de lo que sintieron, pensaron y dijeron los políticos y cuasi-políticos. Por eso fue un lenguaje literario tan infestado por la alegoría y obsesionado por lo coyuntural.

Páginas libres en el fondo establece la idea de que la «conspiración infame de hablar a media voz» es la actividad política misma, con su supeditación de la palabra a las necesidades de la estrategia, y funda en el país la idea de que el papel de la literatura en la política es hablar a viva voz. Encargo romántico y algo repentista del cual el periodismo no se deshace todavía, lo cual hace literarios a sus temas políticos principales, es decir los vuelve poco operantes en lo inmediato y a la vez resistentes al paso del tiempo. Esto no quiere decir que Manuel González Prada no tuviera un ojo cierto para detectar lacras reales sino que se concentró en el efecto, la apariencia, antes que en los orígenes organizativos del mal, que es la forma como intentamos hoy dar consistencia a una denuncia.

Los villanos del discurso en el Politeama ya no están realmente entre nosotros, aunque la historización del lenguaje social en estos años conciba a muchos momentos del pasado como espejos lejanos de este. Sin embargo el texto sigue interesando por tener la forma perfecta, tinta decir platónica, de un documento político y evocar al actor (?) político como arquetipo de sus propios planteamientos.

Porque la prosa de Manuel González Prada es la síntesis del mejor lenguaje político de su siglo, libre de la mutua esclavitud entre contenidos y circunstancias que caracteriza a la expresión política. Nos es tan fácil aplicar a hombres de hoy las críticas de 1888 en ese texto, no porque no existan algunos males idénticos, sino porque las buenas frases de González Prada mantienen

su vigencia exclusivamente literaria. «Donde se pone el dedo brota la pus», por ejemplo, podría ser reclamado por decenas de países y circunstancias.

Manuel González Prada no logró moralizar el Perú, pero sí un poco el lenguaje de la literatura peruana en la política, lo cual es un paso indispensable para lo anterior. A partir de él tiene sentido la idea que Stéphane Mallarmé expresará diez años después del Politeama, de «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu», es decir restablecer las relaciones entre la verdad y el lenguaje, que la política suele mellar.

Pero que el lenguaje de la literatura se independiza del de la política no quiere decir que pueda abstraerse de los efectos de esta. Decir sin trabas, como creyó estar haciéndolo Manuel González Prada, es a la vez una opción literaria y una invitación al silenciamiento por parte del poder, como de hecho le ocurrió al texto del discurso en el Politeama con los principales periódicos de ese momento.

Todavía hoy una parte del prestigio de muchos textos de González Prada consiste en que dicen demasiado como para circular libremente. La edición de sus *Obras reunidas* no pudo salir bajo el gobierno del segundo Belaunde en razón de su anticlericalismo, por ejemplo. Los textos conmueven, pero sería exagerado decir que convencieron a las generaciones de jóvenes peruanos que han sido colocados, de una manera u otra, bajo su tutela formal en los colegios.

Esto quizás porque la ciencia y el futuro, dos cosas en las que creyó tanto Manuel González Prada, revelaron aspectos de la realidad que sus denuncias atroces no llegan a tocar. Para mencionar el punto más candente de su discurso en el Politeama,

nadie aceptaría hoy que la chilenidad de Arica no nos tortura día y noche por constituir todos nosotros un país de cobardes. La historia del Perú tiene más debilidad y menos responsabilidad de lo que Manuel González Prada necesitaba para su esquema moral.

Con la frase anterior quiero decir que los personajes que atacó González Prada nunca estuvieron a la altura de su indignación. Hay un Perú de grandes canallas inventado por sus iras santas, que vistos a la distancia son más bien las capas geológicas de una clase dominante compuesta de hombres pequeños, que pagaron su pequeñez al desaparecer en oleadas intrascendentes o sobrevivieron en bolsones sin prestigio.

De 1888 para aquí la gente ya cree menos en los discursos, pero los de Manuel González Prada siguen teniendo la rara virtud de que todo en ellos suena cierto a primera oída. Eso se debe a la honestidad personal de quien los escribió, claro, pero también porque antes de creer en sus denuncias, la transparente prosa nos obliga a creer en su lenguaje.

SÁNCHEZ, EL INTELLECTUAL EN LA POLÍTICA¹

Ahora que no está, cuesta pensar en Luis Alberto Sánchez como en un político. No porque no lo haya sido, sino porque lo fue de una manera inusitada en el país. El Perú no ha tenido, como Colombia o Venezuela, un lugar para sus mayores intelectuales en el círculo cerrado del poder político. Sin embargo no se puede entender a Sánchez sino a través de sus relaciones, osmóticas y capilares, con la política. Sánchez no hizo ninguna de las cosas que aquí le hubieran ganado ese lugar en el círculo cerrado. No fundó un partido propio, nunca encabezó el partido en el que militó más de medio siglo, no aportó al recuerdo nacional una bandera memorable que fuera solo suya, finalmente no realizó ninguno de esos cambios de partido a partido, o de gobierno a gobierno, con los cuales los políticos vocacionales le hacen saber al mundo que para ellos la política es más importante que todo lo demás. Los cargos estatales que acumuló (parlamentario indispensable, rector polémico, vicepresidente) siempre resbalaron de su figura apenas los dejó, revelando de vuelta la imagen de un hombre

¹ Texto publicado en *La Gaceta de San Marcos* 20, Lima, 1994.

público muy especial compactada en su apellido. No como Víctor Raúl, ni Armando, ni Alan, sino Sánchez. En el fondo él fue siempre Sánchez, antes que el literario LAS, o que el amical o correligionario Luis Alberto.

Más que un político, entonces, Sánchez fue un intelectual en la política, un género de figura pública de nuestro siglo XX mucho menos frecuente de lo que se supone. No fue como el escritor André Malraux, el intelectual en la épica política, sino como el historiador Arthur Schlessinger, el intelectual en la brega política desde lo académico. Los hombres de la generación del novecientos también fueron intelectuales en la política, y desde el punto de vista práctico les fue mal. Quizás la experiencia de movilizadores fallidos y predicadores desoídos de estos antecesores inmediatos, que con el paso de los decenios terminaron siendo el paradigma de intelectual más próximo a Sánchez, lo llevó a buscar temprano refugio en un partido. Un partido que lo protegió y nunca le hizo sombra, pero que le impuso límites, incluso como intelectual. A Sánchez le fue mejor que a los hombres del novecientos, pero al precio de una lucha sorda y constante con los políticos-políticos, de la que no salió ganancioso.

Pero quizás Sánchez mismo nunca estuvo muy interesado en imponerse como político convencional, como fue el caso de, digamos, Mario Vargas Llosa en los años ochenta. Sánchez tenía demasiado frescas las experiencias de Manuel González Prada y de José de la Riva Agüero, y tenía demasiada esquina política como para intentar eso abiertamente. Aunque esa displicencia hay que ponerla entre corchetes en su último decenio de vida, marcado por la anticlimática llegada del APRA al gobierno y luego por la crisis del partido. Quizás el momento estelar en su trayectoria

política fue en el paso de los años setenta a los ochenta, cuando tuvo un papel central en las negociaciones que llevaron de vuelta a un gobierno civil. Pero poco después vivió uno de sus momentos más complicados, a la hora de la separación de Andrés Townsend del APRA.

Reunir una presencia prominente en un partido populista, una producción ensayística constante, una actividad periodística proliferante y un peso académico considerable, hizo de Sánchez una figura muy especial, única. Con el paso de los decenios la atención del país se fue trasladando hacia su lozana longevidad. Pero ella fue en realidad un dato muy secundario: Sánchez fue Sánchez desde muy al comienzo de su trayectoria. Más bien es preciso fijarse en lo poco que cambiaron su papel y su imagen en más de setenta años de agitada vida pública. A grandes rasgos, terminó donde comenzó: respetado pero marginado de las decisiones de fondo del aprismo, como una figura nacional pero distante del poder real del país, y fuera del APRA la izquierda que dominó buena parte del siglo universitario y literario definitivamente no lo quiso.

Ser un intelectual en la política supuso para Sánchez sobre todo dos tareas: trasladar constantemente a la acción política su prestigio intelectual, y presentar al país una explicación de sí mismo como nación. Sánchez fue esforzado en ambas tareas, pero más eficaz en la primera que en la segunda. Haber elegido a un partido como el APRA de mediador vitalicio entre el intelectual y el político probablemente le dificultó las cosas. También haber permanecido casi exclusivamente como un historiador y crítico literario en una era de auge de la teoría, sobre todo la de las ciencias sociales, más tarde de las humanas y luego la del lenguaje.

Pues desde los años sesenta el país empezó a sospechar de la literatura como disciplina descriptiva de la realidad. Dicho de otra manera, el tipo de prestigio que Sánchez trasladaba a la política le resultó cada vez menos funcional a ella. Los intelectuales apristas que hubieran podido compensar ese bache —y a partir de allí competir con Sánchez en ese terreno—, fueron dejando el partido (Aníbal Quijano en 1950, Virgilio Roel y Juan Chang en 1952, Carlos Malpica en 1959, Carlos Delgado en 1963), lo cual contribuyó a dar la imagen de que allí Sánchez siempre se había encontrado intelectualmente solo. Fue recién con la generación de Alan García que el APRA se vinculó a disciplinas y corrientes intelectuales nuevas. Lo cual nos lleva al segundo caso, su explicación del Perú.

Sánchez fue un empirista, y su trabajo intelectual frente a los políticos consistió sobre todo en aportar datos y experiencias propios a las grandes líneas teóricas expresadas por Haya de la Torre. Hasta una teoría que parece tan suya como que el Perú es un país adolescente (1958) cabe entera en aquella otra de Haya sobre el imperialismo como fase inicial del capitalismo local. En cambio en lo literario, si bien no tuvo teorías, no le faltaron ideas pioneras u originales: la defensa de la literatura aborigen como parte del corpus de la peruana o la visión de la tristeza como consustancial a las letras nacionales. Pero Sánchez no fue empirista por falta de capacidad o por convicción filosófica, sino porque genuinamente le disgustaba la teoría. No iba con su carácter de activista, y además los años veinte en que comenzó su obra fueron en el Perú de acopio y de clasificación, más que de teorización, y en eso se quedó Sánchez. Rara vez la practicó, y recurrió a los préstamos indispensables.

La imagen que tenía Sánchez de sí mismo como intelectual en la política fue la de un observador omnívoro e itinerante. Sus textos autobiográficos invariablemente lo presentan dedicado más a su obra que a su militancia, o incluso tratando de presentar su carrera personal como una forma de militancia. Incluso su correspondencia con Haya de la Torre lo muestra bastante más interesado en la relación personal con el amigo que en la marcha del proyecto común aprista. Algo de esto se traduce en muchos de sus títulos, visuales y fluidos: derroteros, retratos, cuadernos de navegación, lupas y atalayas, peregrinajes. El propio título de sus memorias, *Testimonio personal*, habla de la versión de quien siente que ha estado allí en todo momento con el encargo de presenciar su propia vida.

La política peruana, no solo la de su partido, aprovechó sus dotes intelectuales, sobre todo en las tareas parlamentarias, pero nunca tuvo en qué emplear la producción intelectual de Sánchez. Quizás porque las suyas no eran ideas movilizadoras, al contrario, tendían a llamar a la reflexión, y sobre todo postulaban una independencia de lo literario frente a lo político. Después de todo, la crónica, la crítica y la historia literarias fueron durante decenios, sobre todo luego de la muerte de José Carlos Mariátegui, su coto casi exclusivo, en el cual no era preciso ser elegido presidente. Para ser LAS bastaba trabajar más que los demás. Todavía hoy sus libros son indispensables, cuando no únicos, para informarse sobre José Santos Chocano, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, o Pedro Peralta y Barnuevo.

JUAN JOSÉ LORA: LYDIA¹

Cuaderno de Poemas

Manuscrito por su autor

Juan José Lora

¿??????

¿??????

Juan José Lora

Lydia:

Mientras no pueda entregarte, personalmente, el ejemplar especial que hice para ti recibe el presente recuerdo.

L.

Trujillo junio 15, 1929

Lydia. Esta dedicatoria la firmé en Trujillo.

¹ La versión presentada aquí es la transcripción tentativa, y por tanto insegura, de una desleída copia fotostática de una de las sesenta copias mimeográficas que formaron esa edición. Nuestros intentos de ubicar uno de esos originales mimeografiados han fracasado hasta el momento, pero este libro casi secreto merece circular, aunque sea en esta guisa preliminar.

.....según? la exxta que
xx aa aa la promesa
Lora

Ejemplar No. 10

Se terminó de imprimir esta edición de 60 ejemplares el 31 de
mayo de 1929

Juan José Lora

Granada

Tras los dos puntos sabios de sus ojos ¿???explica?
Salomón su moderno Cantar de los Cantares
Se le ve: hasta la punta de sus uñas de mica
es un collar de claros timbres crepusculares.

La pagoda encantada de su peluca indica
fiesta a los bonzais ágiles de sus cejas juglares;
por sus brazos de vértigo, que el amor multiplica,
cruza una pirotecnia de joyas estelares

En sus labios la fiebre del instinto se embraza...
De las bombardas tiernas el fragor se adivina,
que al de la tromba augusta de su vientre va anexo
Todo está en su deseo como Dios en su casa,
y, cuando su adorado el primer beso mina
nace el sol en el tibio huayruro de su sexo.

—V:GA.

Este es tu tango Figurita

Coge la escala ¡Cuádrate! Ya
estás a bordo.

Tu bailarín, tu timonel —el que tu sabes—
conoce bien tu mar. Así que
déjate llevar:

¡ B a i l a !

Una figura...otra figura...otra figura

Figurería! Pebetería!

En esta pipa fumó Simbad su mejor día

Maréa lírica Isla sinfónica, isla flotante,

ultravioleta

¡Qué pensarías!

¡Qué sentirías!

¡Qué soñarías!

Eras la vida que se moría dopada de éteres de
alegría y de morfina quintaesenciada en melan-

¡Oh qué balance! (colía.

Oh, qué babor!

¡Oh, qué estribor!

¿Qué es de la tierra?

¿Qué es del cielo?

No se ve nada sino amor.

- - - - -

¿Fue en Buenos Aires?

¡Che, que vá!

¡Tampoco en Lima sucedió!

Desorbitada,

la Tierra misma rodó en un viaje de placer

y
ahora...a ho ra....a horajun-
tos los dos... juntos los dos..juntos los dos
sois la sonrisa
sois los dos labios del Amor.

Así:

Pum....pumpún
Rrrrrrrliiiiiiiú
Monos, monos, monos, monos y manos y unos
y otros: una bandada de manos
¿Posible? ¿Se puede?
¿Qué cosa?
Si sí si sí—
¡Oh. yes! ¡lija!
Se puede ser negro y hablar en inglés
Mis fi. Mis jo. Mis se. Mis na. Miss Baker.
Very well! ¿Qué fué?
Un banyo que tose de alegría:
ataraj tajtaj atarataj
Kurakurakó rinurasiguata curikori kirititú
cohetéa el clarinete un registro en japonés
¡Esoés! ¡ban...!
¡BAM! :
Pies....pedales....patines.....pelindres:
patifonía:
Ciempiés venenoso de rombo?genética.

Ciempies, milpiés, millompies, brazopiés,
una neta, una K, una V, una X,
y qué y porqué: paraqué y dequé
¡Plis...

lis...

is....

sssss.....

¡BLUM!

Eucaliptos

Serrana

Fué en tu tierra que me obsequiaste tus primeras lá-
grimas

¿Me olvidaré algún día?

¡Eso quisieras, mi ángel!

Mira cómo este instante tiene la cara de aquel cuando

¿Acaso no son los mismos eucaliptos?

¡Hurra, fráteres míos, hurra!

¡Hurra, finos atletas,

cinastas jocundos,

excelentes tanguistas,

figurines modernos,

primaverales héroes,

siempre de pie

• ¡defrente!—

en la Batalla!!

Jugáis ahora basket t ya os veo marcar un

tanto con el sol en la canasta jardinera del valle.

¡ H U R R A !

¡Salud, mis queridísimos!

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

El jirasol de tu alegría dobló su tallo
tallo para mojar mi labio en tu rocío.
Sentí en el girar tu corazón despavorido como
un gorrión loco, de luz jirando vertiginosamente

Hoy me dirás que miento;

que no lloraste;

y que ni me creías que en la nocturna perla vieses tu
monograma

Todo es mentira...

a h o r a
y

sinembargo

tiembles

tiembles

tiembles

como la delirante sombra de los eucaliptos.

Arena

A mi hermanita Olinda.

Ya ves, hermana
 ¡Qué mas da!
La tragedia de siempre.
 El mismo mar,
con su eterno sabor
 Por gusto, prueba!
arena... arena...arena... arena...
La misma... la misma
 isla,
y la ingratitud de los pájaros íntimos
l a m i s m a !

.....

Resignación, dirás,
 Bueno; resignación.
Su nombre tan querido ha de ser mi ataud
mientras no sea mi árbol de navidad
En tanto,
 frente al faro familiar de tus labios
acaricio el gran seno de esta roca
• rompeolas íntima—

.....

Resignacion; dirás.
 Bueno. Resignación.
Ya ves, hermana.
 ¡Qué más da!
arena... arena...arena...arena...

y siga, y siga
el relojero mar hambreado así mi dársena.

Mi sueño burgués

Con un millón de dólares...!

¡Arriba! ¡Up! ¡Up!
(Cómo sonrío el alma!)

Un programa de besos alrededor del mundo
con todos mis amigos

¡Aprisa, chicos!

Pero nada de versos, nada.

Solo los de Paul Whitheman, los q' recita
o interpreta la Baker.

Pasaríamos riendo

sobre la envidia de los pobres de espíritu
distráidos tomándoles el pelo

• por más calvos que fuesen—

a los Ford, a los Freuds, Voronofes, Lénines y
hasta los Krisnamurtis

Así siempre: sonrientes,

farristas, bullangueros;

de cuando en cuando un lío y alguna cosa bella

Pero....

no os alarmeis, queridos.

El millón está lejós:

“aquisito no más” como diría un quechua

no os alarmeis que aquesto

es solo un verso más
o menos declamable

CRÓNICA

30 ctv. ----- media entrada

vermouth

T O M M I X

Claro que voy
Su alma se adelantó a la boletería
No oye el claxon
y cae entre las ruedas del camión
Curiosidad de indiferentes
Reglamento de tráfico;
filosofía policial y,
como siempre, tarde,
el curioso de La Asistencia Pública
A la comisaría del olvido llega ebrio, un
recuerdo homicida, dos rateras ilusiones
de un pobre y un ensueño extraviado.
Luego, en el cine, ha protestado el público,
porque Tom Mix quedó fuera de foco por más
que el pobre operador cambiara lentes.
Al fin salió en el écran, como en una lápida,
un misterioso adiós: (D.E.P)

Y ya estoy en mi cuarto Sólo, al fin, sólo.

A/O?h, no tanto.

Uno! dos. ¡un! dos. ¡un! dos.

con paso militar, de puerta a puerta

hace de centinela mi reloj

Desde su infantil féretro, el violín de mi hermano,
mírame socarrón ¡como si su...

No, no lo sabe

Para estos casos, Freud, debería inventar una

Asistencia Pública que se acerque pitean-

go chista?s fulminantes. Mas, ¡ni por esas!

(Perra fidelidad, amada mía.)

Panne

bajo tu imperio

o?? trino del milagro

D u e r m e s ...

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

Duerme, duerme así porque entonces todo habrá de dormir para nosotros, bajo la noche de una sola estrella

Duerme así, tan lejana, y se, a mi lado, esa palabra que respira el tiempo esta noche, vuelta una pneumática campana sobre mi pecho.

Duerme ¡qué importa, duerme tranquila-
mente: sabes que se tu nombre, el que te des-
pertaría por más dormida que estuvieras, ya
que naciste de él para nacerme.

Duerme, oh, reloj mío, duerme.

- - - -

D u e r m e s.

- - - -

Eres alegría

de pura música

de pura agua,

de pura luz

y

e l é c t r i c a

como la M I R A D A !

- - - -

D u e r m e s

- - - - -

Bahía

D u e r m e s.

- - - - -

En el ritmo del reloj se columpia tu nombre:

em-pe em-pe em-pe em-pe em-pe em-pe

Mas ya no es el reloj sino mi sangre

Te busco

he desnudado todo y no te encuentro

Bueno.

será.....mañana

mañanamañana

Tendremos por lecho

la mano de la ternura misma y

¡J U N T O S!

• ¡A H!—

¡juntos

estrenaremos una alcoba acústica

para que eternamente se escuche el canto de tus besos

cómo nos amaremos a la luz de estas lámparas:

P..... R..... I

V.....E

M.. A.. V...E...R

R.....A.....N

A

O

i

i

Pobrecitos mis ojos

Pobrecitas mis manos

Pobrecitos mis labios

Rockefellers -¡ellos! que eran tan pobres

Dueño de un universo tierno de oro y plata

y en el océano de tus pupilas

viajero

hacia

D I O S A L I A !

asi de pronto

¡Pobrecitos mis labios!

¡Pobrecitos mis ojos!

¡Pobrecitas mis manos!

S E D

H A M B R E

Vigila el detective
de tus perfumes íntimos

S E D

H A M B R E

En la broadcasting del deseo l orquesta de tu alma

Es la frente de Mustings;

(Beethoven en el órgano

En la brisa esta Listz)

El vals de tu nostalgia

El tanto de tu forma delirante

La galopa sanguínea

• el deliquio!—

El blues de tu abandono

y la irisada espuma de tu sueño

¡nena!

¡q u é m e n t i r a!

- - - - -

D U E R M E S ...

- - - - -

El reloj da la una.

¡Qué esperanza!

al fondo

por la avenida de las horas nocturnas el reflector del

automovil en q' viajan tus ilusiones de novia,

dispara

al centro

de la ciudad trépida de mis ansias

el magnesio auroral

Y en vano,

mientras el sol te sirve el desayuno,

mi cabeza se inclina para atrás, estirando, angustio-
samente, el cuello,

para encontrar la almohada que no existe

¡V I V E S!

em-pe em-pe em-pe em-pe em-pe em-peeeeempe:

sigue, sigue, sigue vibrando mágico despertador

de su recuerdo

Fábrica

Pistones ! Bielas ! Embolo !

¡Sinfonía estridente!

- monótno yassband

Canto del bosque férreo,

donde el hombre es más triste que cualquier
animal.

Tú, desertor del campo;

tú, que de tanto mover esa palanca

eres, tan solo, una palanca más

- Pobre ingenuo—

creiste que en la urbe no habría fieras.

¡Descuidate y verás!:

Esa volante, un brazo, robó a tu antecesor.

Y esa oruga metálica ¿la ves?

Pues ¡ay de ti si te conecta un hilo!

Ah, pero no medites que puede ser fatal

Suda! ¡suda! ¡hasta liquidar!

- -

Ya sonó la sirena. Vamos

Sal!

El humo de la fábrica mancha el azul

oscuro:

así está tu “overall”

y la esperanza de tu corazón.

¡Embriagas deportiva!

Trépido firme suave limpio ¿??? luntaria

Minuciosos y hábiles te aceptaron mis labios

ante la pista de tu desnudez

Para qué constatar la victoria de las hipótesis?

Record de la Esperanza : ¡Divinia!

¡Máxima velocidad de mi alegría!

Mil horizontes mágicos por segundo

al dar la vuelta a tu ternura

Mas la verdad es de carne y es carnívora

y sanguínea y sangrienta

Tú me dijiste: hijo:

“contra la desesperanza: esperanza”

Más contra la Esperanza ¿qué, Dios mío?

Pero he aquí que antes de llegar a tu límite
casi en él,

 sobre el puente volante y rotativo,
jiran sin avanzar mis pobres llantas
y se parten los ejes del recuerdo

Dios mío,

 déjame en esta oscuridad!

UNA MIRADA SOBRE LAS VANGUARDIAS¹

Mariano de Andrade (MA): ¿Qué característica tiene la relación entre vanguardia y modernidad en los Andes? ¿Es una relación fluida, problemática, responde a un deseo de modernización desde el punto de vista cultural?

Mirko Lauer (ML): Tengo la sensación de que a veces los Andes se la han pasado, a pesar suyo, expulsando toda modernidad y toda posibilidad de modernización de su espacio. Han expulsado a los millones de migrantes, que han tenido que salir hacia la costa; sus propios recursos se han ido hacia el exterior. Ahora, parte de ese proceso, de personas o recursos que salen o se van de los Andes, son los propios poetas vanguardistas. Casi podríamos compararlos con las pepitas de oro de Yanacocha, o con los jóvenes que comenzaron a migrar en 1940. Lo mismo estos poetas de los años diez o veinte, que aparecen y apenas aprenden a caminar,

¹ Entrevista realizada por Mariano de Andrade para la revista *Quehacer* 156, Lima, setiembre-octubre de 2008, pp. 78-83.

en un sentido literario, se van de los Andes. Y los mejores se van de Lima a otro país. Esa es casi la única relación, aunque es cierto que hay una rama, el vanguardismo indigenista, que hace el esfuerzo, que intenta unir Ande y modernidad. En parte lo logra, realiza un interesante ejercicio de estilo —pienso, por ejemplo, en la gente del Boletín Titikaka—, pero tampoco es un trabajo con raíces, se trata de un discurso de fundación hacia adelante.

MA: Sin embargo, en muchos casos se apela a referentes andinos.

ML: Sí, pero ¿qué significa esa relación con el referente?, ¿que lo mencionen?

MA: O que haya una reelaboración en todo caso.

ML: No creo que haya mucha reelaboración. Yo he planteado en un libro, titulado *Andes imaginarios* algo que ya han dicho otros: que la relación entre el indigenismo —vanguardista o no— y el mundo andino es muy débil, muy tenue, muy feble. En muchos casos yo diría que usan el Ande como escenografía, pero no mucho más. ¿Hay una escenografía andina? Por supuesto. Pero de ahí a que el Boletín Titikaka tenga que ver con una presencia fuerte de los idiomas quechua y aimara, de los de los usos populares de estas dos naciones, difícil, ¿no?

MA: ¿Los vanguardistas del interior, entonces, eran un grupo de élite?

ML: Claro que lo eran, por supuesto, y muy bueno.

MA: Un detalle que llama mucho la atención y debe ser bastante significativo es que muchos de estos movimientos de vanguardia nacieron en el interior del país.

ML: Eso es importantísimo. Yo insisto en que la vanguardia es el único movimiento geográficamente nacional que ha tenido el país. ¿Qué significa esto? Siento que es más bien un grito de rebelión a favor de la modernización por parte de capas medias, de sectores medios o altos que se están asfixiando en el interior, en la provincia. Toda la narrativa y la literatura europeas están llenas de eso, de almas sensibles que han tenido contacto con el mundo exterior más allá de su provincia, que saben de la existencia de otra cosa. Lo que están haciendo con su vanguardismo es construir una avioneta o un globo aerostático para escaparse de allí. Si hacemos 'la geografía en movimiento' de la vanguardia, los únicos vanguardistas que empezaron y terminaron en el mismo lugar fueron Nicanor de la Fuente en Chiclayo, Atahualpa Rodríguez en Arequipa, los hermanos Peralta en Puno, aunque pasaron por Lima y uno de ellos, Gamaliel Churata, hizo gran parte de su obra en Bolivia. Eso contrasta con la enorme cantidad de vanguardistas que se van del Perú muy temprano. Toman su DNI literario y se van. De este movimiento han muerto, fuera del Perú, por citar algunos nombres, César Vallejo, Xavier Abril, Alberto Hidalgo, Juan Parra del Riego, Carlos Oquendo de Amat, Juan Luis Velásquez, en fin, probablemente esta lista contenga a los mejores, no a todos. Eso se explica porque las grandes capitales eran una mejor huerta para cultivar el vanguardismo, ofrecían mejores condiciones para el ejercicio y el desarrollo de la vanguardia, no el Perú. A partir del final de la Primera Guerra Mundial, la provincia peruana comienza a producir un tipo de joven peruano vinculado a la modernización, pero el país no tiene la capacidad para retenerlo y por lo tanto se le escapa, como se le escapan hoy cientos de miles cada año. En este caso, hablamos de unos treinta o cuarenta poetas que coinciden en un lapso de siete años.

MA: Por otro lado, el surgimiento de estos grupos y la difusión de sus ideas y propuestas generaron muchas resistencias. ¿A qué se debió ello? ¿Contra qué se rebelaban estos jóvenes?

ML: No es que se rebelaran. En general, los vanguardistas peruanos fueron gente de muy buenos modales literarios. Hubo sí, muchos puyazos y muchas ironías. Y haciendo un balance, son muchos más los ataques que reciben que los que lanzan. Ahora bien, ¿cuál es la rabia? La resistencia fue una suma de cosas. Lo más importante era que fueran jóvenes, que fueran provincianos, que propusieran cosas que iban a contrapelo del modernismo (no confundir con la modernidad), que era la religión poética oficial, y eso los hacía antipáticos ante la gente que tenía capacidad de opinar en los medios. En ese momento, hay que decirlo, los modernistas son los ‘hegemónicos’ y los vanguardistas vendrían a ser los ‘andinos’, para tomar como referencia una polémica de estos tiempos. De todas maneras, es una disputa por espacios en un medio muy limitado y chiquito. El propio Vallejo termina detestando muy cordialmente a los vanguardistas, porque tengo la sensación de que él mismo siente, en la época de *Los heraldos negros*, que todo este ‘ruido poético’ vanguardista como que le quema un poco el pastel de la salida de su primer libro, y en general de la atención del público limeño...

MA: ...Que además es un libro que busca una definición, no es del todo modernista, tampoco del todo vanguardista, una suerte de texto de tránsito.

ML: Así es. Vallejo no se siente cómodo con ellos. Lo que hay en el fondo es, pues, dos estéticas en pugna: una romántica y espiritualista, que usa el alma humana como un filtro de café

a través del cual pasa y aparece la creación; y otra, la de estos jóvenes frescos que toman las cosas directamente y fabrican collages poéticos, sin pretender ninguna profundidad.

MA: El culto a la máquina, por ejemplo, es una de sus señales más visibles. Usted estudió el tema en su libro *Musa mecánica*.

ML: Claro, es el culto a aquello que se está moviendo allá afuera, y el culto a las palabras extranjeras también. El culto a las figuras del deporte y del espectáculo. Todo esto, para el alma romántica, resulta muy antipático. Sin embargo, la de los vanguardistas terminó siendo la estética central del siglo XX. Ninguno en esa polémica fue tan buen poeta como Vallejo, pero históricamente los vanguardistas tenían razón: así iba a ser la relación entre el arte, la belleza y la sociedad en el siglo XX. En el contexto de esa polémica uno puede incluso pensar en Vallejo como el mejor poeta del siglo XIX.

MA: Otro problema es que la vanguardia no cristalizó un proyecto social y político, fue un proyecto trunco.

ML: Fue un proyecto trunco, pero creo también que en la naturaleza del proyecto vanguardista estaba contemplado que en algún momento se truncara. Hay una famosa consigna, no recuerdo si dadaísta, que decía: «radicales siempre, consecuentes jamás», y esta onda de radicalismo permanente terminó por ser la definición misma de lo trunco. Por otro lado, la distancia entre el vanguardismo y la política «seria» de las izquierdas es muy grande. Los vanguardistas son extraordinarios compañeros de ruta para la constitución de los espacios sociales y políticos de izquierda, pero una vez constituidos estos espacios, los vanguardistas tienen que ser expulsados de inmediato, como de

hecho Lenin hace desde 1926, en que se desarticulan las células de jóvenes de vanguardia, porque era o la URSS o los colectivos de los poetas, así se planteaba la cosa. Muchos vanguardistas son radicales políticos que no tienen dónde colocar su radicalismo y lo hacen a través del arte. Apenas un partido los llama, dejan el carné vanguardista y asumen el del partido. No es una casualidad que el vanguardismo termine de existir en el Perú en la década de 1930, cuando se fundan el APRA y el Partido Comunista. Y ahí terminó la vanguardia, cuando Magda Portal y otros se suman a las filas de los partidos. Lo que tenemos, entonces, es que la vanguardia es una de las raíces de la modernidad partidaria en el Perú.

MA: ¿Qué actualidad tienen las vanguardias? No deja de ser llamativo que en el Perú hayan aparecido en los últimos siete y ocho años varios libros dedicados al tema.

ML: No lo tengo claro. Y afuera es exactamente igual. Ha aparecido gran cantidad de libros sobre el tema, el mercado es muy dinámico. Hace poco estuve en Buenos Aires y encontré que había cinco libros nuevos dedicados al vanguardismo latinoamericano. Hay también una colección de nueve volúmenes sobre bibliografía de la vanguardia latinoamericana. No dudo que el interés por la vanguardia tiene un elemento retro, el gusto por ciertas épocas, ciertos estilos. Otro elemento es que la maquinaria crítica de la peruviana, que consiste en fabricar *papers*, tesis y artículos especializados, ha crecido de tal manera entre el Perú y Estados Unidos que se ha terminado por crear una gran mina de tajo abierto. Es espectacular la cantidad de estudios que hay y eso va de la mano con el hecho de que los críticos necesitan temas interesantes, poco conocidos, con cierta textura histórica.

En esa medida, la vanguardia ha demostrado ser en los últimos años una veta muy rica. Yo mismo me he devorado cuatro libros sobre el tema para no hablar de los otros, el de Yasmín López Lenci, el de Cynthia Vich, en fin.

MA: Usted utiliza el término ‘neovanguardia’ para referirse a los poetas de la década de 1960. ¿Qué hay que entender por neovanguardismo?

ML: Lo tomo de otras personas; es un término que se usa mucho fuera del Perú para designar eso que se llama poesía conversacional de los años sesenta. La referencia tiene que ver con el hecho de que en estos poetas no hay una estética romántica y con eso volvemos a lo anterior, ¿no? El uso del collage, de la cita directa, de los idiomas. La distancia no permite verlo, pero los poetas del sesenta se parecen mucho a los de la generación vanguardista, más allá de la comodidad histórica de ver ondas que se repiten.

MA: ¿Tomándole el pulso al momento actual habría condiciones para una vuelta a la vanguardia?

ML: No creo. Me parece que los tiempos están mucho más para la introspección. Los poetas jóvenes no se vuelcan deslumbrados a la modernidad internacional, sino a su interioridad. Si miro a los poetas que me interesan, de Mario Montalbetti hasta Juan Carlos Irigoyen digamos, todos están dedicados a explorar su alma, su circunstancia cotidiana, su soledad. Eso es lo que está en el aire hoy y no siento que la vanguardia sea una corriente central ahora, en absoluto.

LA VANGUARDIA ERA UN GRUPO MUY SIMPÁTICO¹

Casa de citas (CC): ¿En qué sentido puede entenderse a la vanguardia como punto fundacional de la poesía peruana?

Mirko Lauer (ML): La vanguardia no es un momento fundacional de la poesía peruana en el sentido en que la poesía no tiene momentos fundacionales. Esta es una necesidad de los críticos. En este caso concreto, mi sensación es que Alberto Escobar necesitaba organizar su antología de comienzos de los años sesenta. Entonces, produce esta cosa de profesor universitario: los precursores, los fundadores, los continuadores. ¿Eso sirve para algo? Sí. Sirve para que el alumno se acuerde mejor de lo que le están enseñando. Pero, en termino concretos, diría que la poesía del siglo XX peruano no comienza realmente, sino que es una especie de transición de lo que ya había antes. Usted sabe que sobre la vanguardia existen dos tesis: por un lado, la idea de que es un corte drástico; y, por otro, de que es una especie de evolución a partir del modernismo, que es un modernismo

¹ Entrevista realizada por Richard Parra Ortiz para la revista *Casa de Citas* 2, Lima, octubre de 2005.

que se va «avanguardiando», digamos. Mi sensación es que en el Perú es sobre todo lo segundo. Esta actividad heroica de corte, de ruptura y de fundación yo no la veo tan así.

Veo, más bien, dos movimientos: el primero, la modernización del modernismo; tanto así que de cuarenta o cincuenta vanguardistas de los que yo he trabajado para mi antología —que son los que más o menos son reconocidos— una buena mitad todavía tiene las patas metidas hasta la rodilla en el modernismo. No han hecho el corte. El segundo movimiento que veo es un proceso de importación. La mayoría de estos poetas importa la sensibilidad, el estilo, la retórica, los intereses, de afuera. Importan, sobre todo, del ultraísmo español. Esas son las dos matrices. Entonces, de la otra matriz, la de ruptura y creación del joven vanguardista, existe muy poco realmente.

Sin embargo, hay un dato importante: ahí dentro, de alguna manera, se cocinan algunas novedades. ¿Cuáles? Es el primer movimiento que, en uno de sus aspectos, busca ser algo distinto que indianista o hispanista. Por primera vez el país entero, no solo los poetas, comienza a buscar alguna manera de salir de estos polos asfixiantes en los que o se está con el indígena o se está con el español. Y eso sí es una novedad. Se instala en algo que podemos llamar «la internacional vanguardista», que es la ventaja de haber importado. Es que los importadores, al igual que los comunistas de esa época, son parte de una internacional.

Lo segundo nuevo es que es el primer movimiento literario que yo tengo registrado es casi todo de provincianos. El 85% es provinciano. Convergen en Lima y viajan hacia el exterior. Es un circuito nuevo. Porque la noción misma de provincia surge con la crisis del año 1929. Cuando decimos provincia, nos estamos refiriendo a un territorio inferior, de alguna manera, respecto del

centro. Una periferia decaída. De esa periferia decaída salen los poetas del Mantaro, de Cajamarca, de Arequipa, de La Libertad, de Chiclayo, etcétera.

Lo tercero nuevo es que es un movimiento, hoy se diría, tráfuga. Es un movimiento de exilados. Vallejo, Oquendo de Amat, Parra del Riego, Abril, Delgado, por citar a los cinco primeros que recuerdo, se van y ya no regresan. En esa medida es casi un movimiento poético de viajeros, que se van y ya no regresan a vivir a sus pueblos en el Ande, ni a su país. Vienen a la costa y se van. Como se ve, son nuevos, son distintos. ¿Que hayan fundado algo? No creo. Yo estoy llegando a esta edad a pensar de que la idea de generaciones que se pasan la posta, como si fueran dinastías de socios de las páginas culturales, no tiene sentido.

CC: ¿Y qué relación tenía la vanguardia con Europa, Estados Unidos y el capitalismo?

ML: Estados Unidos no es un centro vanguardista cuando esto comienza. No nos olvidemos de que la primera muestra de una actitud vanguardista plástica en los Estados Unidos es con el famoso Armory Show en 1913, tres años antes que el libro de Alberto Hidalgo. La internacional vanguardista necesita la modernidad. Vive inmersa en ella, pero no es solo la modernidad capitalista. Yo creo que la internacional vanguardista es la primera que comprende, quizá no racionalmente, pero [sí] emocionalmente, en sus huesos, en sus fibras, comprende de alguna extraña manera que, en realidad, no había, en el siglo XX que comenzaba, capitalismo y anticapitalismo. Comprende que en realidad todo era capitalismo, algo que se vino a descubrir mucho tiempo después desde las teorías de la economía y la sociología. Y en esa medida creo que no le importaba. La idea

de que había un centro y otro no era la principal preocupación. Primero, porque la internacional era más amplia que la parte rica del hemisferio norte. No nos olvidemos de que, si tuviéramos que mencionar las ciudades de la internacional, tenemos a París, tenemos en el año 1913 a Nueva York con Armory Show. Pero tenemos ciudades no tan importantes en ese momento como Zurich con Dadá, Milán, Berlín. Y también Santiago con Huidobro, Buenos Aires y Ciudad de México. De alguna manera, yo creo que este deseo de ser y estar en una hipermodernidad no tiene una filiación ideológica o económica en ese momento. Uno podría decir que eso es una ingenuidad. Yo creo que, medido con la vara del año 15 o del año 20, era una especie de ingenuidad; visto a la distancia, era tan moderno como el año 2000.

CC: Usted ha mencionado que la vanguardia se fijaba en la modernidad, pero no en la producción de la modernidad.

ML: En la epidermis y no en la tripa. Ahora, en eso de importar no hay ninguna novedad. Porque la importación es de lo que está hecha la cultura peruana. Así como los semiólogos dicen que la traducción es de lo que está hecho el sentido, la importación es de lo que está hecha la cultura, de eso estoy seguro. Se importaba culturalmente chaquiras de los mares de Centroamérica, así como puedo imaginarme a los incas tomando cosas de los wari o de los chimú. El Perú ha venido tomando del hemisferio norte desde mucho antes de la conquista y, en ese sentido, era bastante natural que esto fuera tomado de esta manera. Lo que ha cambiado es la exigencia que se les hace, y que viene implícita en la ideología de mi libro *Musa mecánica* (Lima, IEP, 2005). De alguna manera, hay un crítico como el doctor Lauer que comienza a exigirles a los vanguardistas ser un poco más moscas, no solo mirar el avión,

el rascacielos y el proyector, sino que se fijaran también en los procesos sociales que subyacen a la producción de esos objetos, qué significan, de dónde vienen y adónde van.

CC: ¿Se les pide, entonces, ser una suerte de críticos?

ML: Sí. Eso está más en la cabeza del crítico, quien tiene todo el derecho a juzgarlos en esos términos. Pero ellos [los vanguardistas] no están haciendo nada que la cultura no haya hecho antes y después de la vanguardia. En eso hay que decir que, a medida que los años pasan, la vanguardia se ve cada vez menos original como movimiento cultural.

CC: ¿Entonces, por qué el público se cansó de los vanguardistas?

ML: El público no se cansó. El público fue desertado. Los vanguardistas no se cansaron. A los vanguardistas les pasaron dos cosas. La primera es que dejaron de ser jóvenes, lo cual es una vaina. Pero dejaron de ser jóvenes en los siete, ocho, diez años de la vanguardia. Es justo el periodo en el que tienen poco más de veinte y menos de treinta años. En un momento, hace cien años, en que la vida era más corta, en que no había una cultura del niño y del adolescente tan autónoma como ahora; es probable que el joven adolescente saltara violentamente a una adultez y a ser un viejo a la edad de los cincuenta. Esa es una cosa que les pasó a todos. Y la segunda es la crisis del año treinta. Con la crisis del año treinta todo se desmorona, las masas se movilizan, se fundan los partidos políticos y de pronto comienza a haber otra manera de ser radical. Un cínico diría, además, una manera de prolongar la juventud ya no en la poesía sino en la militancia. Los vanguardistas dejan de ser vanguardistas porque se vuelven militantes. Y de militantes, muchos de ellos pasan a [ser] políticos

a secas. Incluso, algunos a políticos de derecha *heavy metal*. Eso es lo que pasó. Por eso creo que no duran mucho, y, además, porque está en la esencia de este tipo de gesto vanguardista ser efímero. Como dijo no sé cuál dirigente del Dadá: «Radicales, siempre; consecuentes, jamás».

CC: En su libro *Musa mecánica* hace referencia al término «sensibilidad vanguardista». ¿A qué se refiere?

ML: Es una sensibilidad estrictamente poética. Estoy hablando de una manera de ser perceptivo frente al estilo, a la retórica y a los recursos de la poesía. Porque no estábamos en Milán, sino en Lima; todo tenía que ocurrir dentro de la poesía. Y esa sensibilidad, esta forma de ser perceptivo, tiene una característica especial. Se interesa más por el mundo de los objetos que por el mundo de las abstracciones. Por lo tanto, se interesa más por las cosas que por los sentimientos. La sensibilidad vanguardista es una retórica antirromántica. Y este antirromanticismo consiste en no tener el menor interés, o poco interés, en procesar el acto creativo a través de la poesía. ¿Qué diferencia a un vanguardista de un no vanguardista? El vanguardista no tiene problema en trabajar en una especie de permanente *collage* y dejar que las cosas, las palabras y los sujetos hablen por sí solos en el texto. Mientras que, en el caso del poeta romántico, como exigía Vallejo, gran romántico en eso, la realidad tienen que dar gran cantidad de vueltas por el alambique interno del poeta, para después salir transformada, recuperada, en fin. El vanguardista trabaja con materiales bien sucios. Trabaja con los ingredientes tal como vienen.

CC: ¿El poeta vanguardista no quiere ser un mediador?

ML: No quiere ser un mediador. Quiere ser un operador. Por eso hay una línea directa que va desde el vanguardismo hasta, digamos, Andy Warhol, que es un caso perfecto de vanguardista. Y lo otro es esta indiferencia respecto del esteticismo. Aunque uno no lo quiera, no son grandes poetas. Con una o dos excepciones, uno no puede decir: «Qué gran poesía, qué bien escribe, qué fino arte». Mi sensación es que no solo no lo son, (sino que) no interesa en ese momento. Lo que interesa es sintonizar, que, dicho sea de paso, es una expresión radial. Agarrar la estación que es. Pescar la onda. Todas estas cosas de la onda, de sintonizar, que es un lenguaje que viene de la electricidad y de sus artefactos, es una sensibilidad vanguardista. Y creo que hoy día podríamos tener un paralelo en una sensibilidad computacional. Cuando uno dice: «Hijito, por qué no lees, por qué no escribes, por qué no hablas por teléfono», el tipo está en otra cosa.

CC: ¿Debido a todo esto se dice que esta poesía ha envejecido?

ML: Sí. Ahora, ¿qué poesía no envejece? Yo creo que ellos recibieron lo que llaman en el mundo de los proyectos tecnocráticos «un proyecto llave en mano». Cuando un joven vanguardista comenzaba a escribir en 1918, por dar una fecha, ya la retórica del movimiento y sus elementos estilísticos estaban todos puestos. Uno les añadía, les aportaba, los mejoraba, pero eso funcionaba así, lo cual es también un rasgo de lo moderno.

CC: ¿Una especie de utilitarismo?

ML: Sí. Esa es una buena descripción. Pero no solo utilitarismo. Es una forma de crear. ¿Qué quiero decir con esto? Que, en eso, la vanguardia es muy clásica. Porque algunos de los grandes movimientos poéticos de la historia han sido movimientos

de repetición, de lugares comunes, de figuras establecidas. Es decir, la poesía Tang o la poesía del Siglo de Oro español son movimientos poéticos en los que la originalidad no valía mucho. Ese no era el tema. Los vanguardistas ingresan en un intento de eliminar la originalidad. Y, en eso, sí creo que todos ellos, ya no solo los peruanos, son los pioneros de la estética central del siglo XX. La estética del siglo XX, ya lo empezamos a ver ahora, no ha sido una estética de la originalidad para nada. Además de que muchas de las cosas que creemos que son originales, cuando se miran de unas pocas décadas para atrás, ya no lo son tanto. Yo creo que, si ahora le ponemos seis buenos poemas de los años sesenta a una persona, va a tener dificultades para decidir cuál es de quién.

CC: ¿Conformaron un discurso cultural latinoamericano?

ML: No. Creo que no. Si uno lee las cuatro o cinco antologías vanguardistas latinoamericanas, primero, uno descubre que todos se parecen país por país. Y, segundo, que ellos se parecen mucho a los ultraístas españoles; y, si traducimos, se parecen a muchas de las vanguardias de otros países. Yo no creo que haya un latinoamericanismo inherente a la vanguardia. Ese movimiento que usted reclama es el modernismo de Rubén Darío. Quizá eso todavía lo puede hacer el barroco latinoamericano, el neobarroco latinoamericano, en poesía y narración a partir de Lezama Lima y Adán. Quizá ese tipo de movimiento. Pero a la vanguardia no la siento así. Porque incluso si uno mira a *Trilce*, que debe de ser el más importante libro vanguardista, se da cuenta de que es tan vanguardista y tan importante que se sale del movimiento. Se vuelve otra cosa. *Trilce* se siente más cómodo en la obra de Vallejo que en el movimiento de la vanguardia.

CC: Porque *Trilce* no fue un libro pensado para funcionar como un libro de la vanguardia.

ML: Así es. Es vanguardista un poco a pesar suyo. Pero es un libro contagiado del espíritu de los tiempos. No hay duda alguna de que en ese libro hay un sentimiento vanguardista.

CC: Pero en ese libro aún existe un intento por representar una experiencia regional, nacional, cosa que no parece haber en el conjunto de la vanguardia.

ML: *Trilce* es un momento de su creación. Mi sensación es que él [Vallejo] sale de *Heraldos negros* y apuesta por esta novedad y se le va la mano en términos de radicalismo, que se vuelve un radicalismo extraordinario y formidable; y que, a partir de *Trilce*, todo ha sido recoger velas y retroceder hacia formas más románticas, más interiores y más profundas, entre comillas.

CC: ¿Era la poesía de vanguardia una forma de conocimiento?

ML: Esa es una idea de Mario Montalbetti, en realidad. Yo creo que sí. Pero con una salvedad; en el caso de los vanguardistas, la poesía es tomada como una forma de autoconocimiento. No es una forma de conocer el mundo. En el mejor de los casos, es una forma de conocerse a sí mismo. Hay mucho de autorreferencial en la vanguardia. Primero, porque son jóvenes, y los jóvenes viven preocupados de sí mismos. En segundo lugar, porque no es una poesía de lo social y, por lo tanto, el horizonte amplio, salvo en el caso del vanguardismo indigenista, e incluso ahí ocurre esto, no es tan importante. Por lo tanto, la poesía es la manera de acercarse a sí mismos. Y, en eso, sospecho que debió haber sido muy útil. La poesía es, para una persona joven, una espléndida manera de apreciarse.

CC: ¿Y qué tipo de subjetividades ha identificado en este grupo?

ML: A mí me parece que el grupo –hasta donde se le puede tratar como grupo, porque hay, dentro de esos cuarenta o cincuenta, veinte o veinticinco que se conocían y otros que no– eran una gente alegre, gregaria, muy novelera, pero no muy radical. Y, en ese sentido, no es solo gente alegre, sino con sangre ligera. Es gente sencilla. No importa cuán cultos o prósperos [sean], se les siente personas sencillas. Los vanguardistas peruanos no son gente atormentada, en ningún caso. Traen, en su gran mayoría, una especie de salud esencial de la persona, que yo creo que es el aporte de la provincia. No nos olvidemos que esta es gente que viene del campo y de ciudades que son ciudades-campo. Y esta dulzura, esta bondad, la traen puesta. Esa cosa, esa miel tan simpática que tienen los poemas de Oquendo de Amat, de alguna manera, es lo que son estos jóvenes en su momento. Además, son personas curiosas, nada estudiosas, con una total indiferencia por lo académico y, por alguna razón, perfectamente inmunes a la dinámica que ofrece Lima. Basta comparar estas palabras que ahora estoy diciendo con lo que tendría que ser la descripción de un modernista como Chocano, por ejemplo. Los modernistas son completamente distintos: complicados, limeños, obsesionados por el poder, por la figuración. Nada de esto aparece en los vanguardistas. En ese sentido, creo que, ahora que hablo con usted, es un punto que me ha mantenido cerca de ellos. Es un grupo muy simpático. Sé que no es una categoría crítica muy sofisticada, pero era un grupo muy simpático. Y por eso también, cuando uno los sigue más allá del año 30 de la vanguardia, las vidas, en su gran mayoría, son trágicas. Son trágicas en cualquier

dirección, pero son todas trágicas. Creo que también tiene que ver lo que fue el momento vanguardista de estos siete a diez años.

CC: ¿No es esta una mirada ideal de la provincia, un *locus amenus*? ¿Qué relación guarda con el circuito provincia-Lima-Europa?

ML: Ese circuito tiene una contraparte al interior de la poesía. En el circuito cielo-velocidad-sentidos. En relación con los cinco sentidos, con lo sensorial. Ellos se mueven en ese mundo. El *locus amenus* es esa combinación de velocidad, de espacios abiertos y de deslumbramiento sensorial. Toda la obra está articulada en torno de esa figura. El caso de los vanguardistas indigenistas es distinto, allí sí hay un *locus amenus* con pastorcitas, ovejitas, un garcilacismo clásico, muy hispánico en esa medida. Pero, al mismo tiempo, no podemos ser ingenuos. ¿Cuánto hay de fuga en toda esa belleza? Estas son gentes que se están escapando, que se están escapando de la provincia donde nacen, se están escapando del país, de la capital en la que recalaron; y se quieren ir, porque no hay nada que promueva el vanguardismo, que lo aliente o que lo haga posible en el Perú. Yo creo que el vanguardismo es la vida concreta del joven vanguardista.

CC: ¿Se van porque advierten las distancias?

ML: No solo la enorme distancia, sino lo duro de la vida acá. De qué viviría un poeta joven en una ciudad donde no había un público literario, un mecenazgo burgués moderno, un Estado promotor. No había nada. Eso es lo que hace tan increíble a alguien como Valdelomar, que es un precursor. En eso Valdelomar funda la idea del escritor profesional y, de alguna extraña manera, obliga a la sociedad a reconocerlo como tal.

CC: ¿Entonces, en este contexto, hay una relación entre pobreza y literatura?

ML: En la literatura es como en todo. La pobreza empobrece. La locura enloquece. La tristeza entristece. No hay manera de avanzar con esas cosas que son tremendos lastres. Es una de las razones por las que es necesario luchar contra la pobreza, la tristeza, la locura. No hay una relación directa. Esta idea un poco hindú de que de la pobreza pueden salir varias cosas, ¿quién sabe? Pero no es la norma. Las grandes literaturas han sido prácticamente literaturas del centro del imperio. Y en su momento de mayor auge. ¿Quiere decir eso que solo los ricos pueden escribir? No. Pero sí que hay grados de pobreza que vuelven imposibles toda otra preocupación. Y, en eso, este mito del Vallejo paupérrimo es una de las grandes fabricaciones. Vallejo se murió dentro de la medianía económica parisina de cualquier muchacho de su época. Si hubiera sido tan pobre como dicen, no habría podido escribir.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN
LOS TALLERES GRÁFICOS DE
GREY IMPRESIONES
AV. JOSÉ GÁLVEZ 1415, LIMA 14, PERÚ
SE UTILIZARON CARACTERES
ADOBE GARAMOND PRO EN 12 PUNTOS
PARA EL CUERPO DEL TEXTO
OCTUBRE 2012 LIMA - PERÚ