

LA POESÍA PERUANA EN LOS AÑOS 20

Ricardo Gonzáles Vigil

La década de 1920 ha sido fundamental para la cultura peruana contemporánea. La llamada "Generación del Centenario" (en atención a los centenarios de la Independencia y la batalla de Ayacucho), también denominada "generación vetada" (1), ha dejado aportes decisivos para el desarrollo de las doctrinas políticas, las ciencias histórico-sociales y las manifestaciones artísticas, como puede constatarse si observamos que pertenecieron a sus filas José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego, Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Hildebrando Castro Pozo y Luis Alberto Sánchez, entre otros. En lo concerniente al ámbito estético, destaca nítidamente el esplendor que alcanzó entonces nuestra poesía, porque en los años 20 (o, acaso, desde 1918 con el primer libro de Vallejo) y en los de la década siguiente gozamos el período lírico más extraordinario que hayamos conocido hasta el presente. Gracias a la labor de sus principales exponentes se logró superar el legado romántico y modernista, que nos ataba a moldes artísticos tradicionales o débilmente modernos —vale decir, decimonónicos, en su mayoría franceses y españoles. A la vez, se terminó por asimilar los postulados vanguardistas (al comienzo futuristas, dadaístas, creacionistas, ultraístas y estridentistas; posteriormente, en la segunda mitad del decenio, surrealistas) confiriéndoles un sello propio en los textos medulares (los de Vallejo, Oquendo de Amat, Xavier Abril, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán y, con muchos altibajos, Alberto Hidalgo), inaugurando así la poesía peruana contemporánea propiamente dicha, la poesía "moderna" en el sentido que corrientemente hablamos de "arte moderno"

Trilce (1922) de César Vallejo (1892-1938) fue el primer fruto completamente maduro, absolutamente contemporáneo cosechado por nuestras letras. En *Los heraldos negros* (1918) Vallejo había adelantado una especie de balance personal del romanticismo (al cual, por otra parte, había analizado en su tesis de bachillerato, en 1915), y el modernismo, sintetizando tendencias y actitudes; casi la mitad de composiciones acusaban todavía demasiada influencia de Rubén Darío, Herrera y Reissig, Amado Nervo, José Santos Chocano o Abraham Valdelomar, pero en muchas de ellas (sobre todo, en las que abordan la solidaridad humana, la problemática religiosa y la nostalgia del hogar) ya afloraba intensamente su temple intransferible. La deuda con la tradición inmediata quedará saldada y su segundo poemario, *Trilce*, podrá aventurarse plenamente por rumbos inéditos, tanto en lo temático como en lo estilístico. A tal punto, que la ruptura generada por Vallejo, sin pertenecer a ninguna escuela de vanguardia determinada, es más profunda y radical que la implantada por cualquier otro libro en lengua castellana de su tiempo, superando en este sentido las conquistas de Vicente Hidobro, Gerardo Diego y Oliverio Girondo.

La aventura excepcional de Vallejo, enriquecida por sus experimentaciones en prosa (*Escalas melografiadas*, 1923, particularmente), constituye la plasmación máxima de una promoción de poetas que, entre 1915 y 1925 aproximadamente, cancelaron los lineamientos modernistas partiendo parcialmente de ellos, Precedidos por las exploraciones post-modernistas de José María Eguren (1874-1942), Abraham Valdelomar (1888-1919) y Juan Parra del Riego (1894-1925), actuantes sobre todo a partir de la publicación de *Simbólicas* (1911) de Eguren (2), portaron la hoguera de la innovación —con declaraciones cada vez más vanguardistas— voces procedentes de Arequipa, como las de Alberto Hidalgo (1897-1967), quien recién labrará un poemario cabalmente vanguardista en Buenos Aires (*Química del espíritu*, 1923) donde predicará un nuevo ismo (el Simplismo), y Alberto Guillén (1897-1935). Se sumaron rostros provenientes de la “bohemia” de Trujillo, del grupo “Norte”, entre los que sobresalían el propio Vallejo,

Alcides Spelucín (1897-1976), el pintor Macedonio de la Torre, y los escritores Antenor Orrego y Víctor Raúl Haya de la Torre. Colaboraron, igualmente, en la insurgencia, (1896), editor de la revista *Flechas* (1924), Luis Berninzone (1899-1965), Juan Luis Velásquez (1903) y José Chioino (1878-1958). (3)

Pero hay que esperar a 1926 para que los nuevos vientos dominen el horizonte de nuestra poesía. Recordemos que nada menos que cuando salía a luz *Trilce* todavía oficialmente se coronaba la obra de José Santos Chocano, siempre a la sombra de la estética decimonónica — en parte romántica, en parte modernista—, puesto que 1922 fue el año que recibió los “laureles de la fama” el Cantor de América. Sintomáticamente, la estrella de Chocano se eclipsó hacia 1925, luego de su polémica internacional con el pensador mexicano José Vasconcelos y el asesinato del periodista Edwin Elmore. La juventud, y con ella la renovación poética, olvidó por fin sus enseñanzas, actuan-tes anteriormente en le primer Hidalgo o el joven Vallejo (revisemos la sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*), ponderadas casi unánimamente por críticos y creadores, por especialistas y aficionados hasta mediados de la mencionada década.

111

Haciendo un balance de las innovaciones experimentadas hasta 1925, Monguió rescata como avances de la nueva poesía: *Trilce*, el Simplismo de Hidalgo y una sola revista, *Flechas*, siendo el resto figuras de menor calado y parcialmente vanguardistas (4). En cambio, en 1926 y 1927 brotaron, por lo menos media docena de revistas impulsadas por colaboradores que querían militar en la vanguardia. Publicaciones de escasos números como *Poliedro* (1926), la de nombre cambiante *Trampolín Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), *Guerrilla* (1927) y *Jarana* (1927); presidiéndolas, la de mayor trascendencia y trayectoria: *Amauta* (1926-1930). En ellas presenciamos una singular asunción de la vanguardia registrada por Monguió en los siguientes términos:

‘Si bien adoptaron las fórmulas técnicas de expresión del

vanguardismo, incorporaron en cambio en ellas problemas peruanos económicos, sociales, políticos, que el cubismo, el dadaísmo o el creacionismo hubieran rechazado como ajenos a su concepto de la poesía [...] la poesía pura pero humana, con calor de vida, de que hablaba a los vanguardistas peruanos el vanguardista español Gerardo Diego. El calor humano, envuelto en fórmulas expresivas vanguardistas, de *Trilce* no fue tampoco extraño a esta tónica del florecimiento del vanguardismo peruano." (5)

Se cayó, por otro lado, en teorizar diferencias entre una "poesía instrumental" y una "poesía pura" que, a la larga, nutrirían los esquematismos de una división ociosa y superficial, tremendamente esterilizadora, que llega a generalizarse después de la segunda guerra mundial: la querella entre "poetas sociales" o "comprometidos" y "poetas puros". Precisamente, el hecho de que en la segunda mitad de los años 20 se haya privilegiado la unión entre técnica vanguardista y problemática social ya proporciona un antídoto contra dicho encasillamiento; igualmente, puede interpretarse el itinerario de Vallejo como la más rotunda expresión de las magníficas posibilidades que el peculiar vanguardismo peruano abrigaba.

112

No es necesario reseñar aquí la labor difusora de *Amauta*, el apoyo prácticamente incondicional que Mariátegui prestaba a la vanguardia artística sin someterla a sus premisas marxista-leninistas, por juzgarla intrínsecamente revolucionaria. Señalemos, en cambio, la irrupción del Indigenismo poético (Monguió prefiere calificarlos de Nativismo) en 1926, con los poemarios de Emilio Armaza (1902) y, sobre todo, Alejandro Peralta (1896-1973). Luego de varios antecedentes en el campo del cuento y la novela desde el siglo XIX, el Indigenismo cuaja entre 1926 y 1930 como interpretación de la realidad nacional, opuesta al hispanismo, y en mayor o menor medida favorable al socialismo (aunque sea por percibir en el Tahuantinsuyo y en las comunidades indígenas rasgos cercanos al socialismo), destacando en esta dimensión el grupo Resurgimiento del Cuzco y la prédica de Mariátegui. A la vez, madura el Indigenismo como tendencia poética deseosa de expresar la realidad andina y el sentimiento

indígena con un lenguaje contemporáneo de factura vanguardista (verso libre, metáfora ultraísta-estridentista, abandono de los signos de puntuación, utilización de lo visual, etc.). En esta segunda dimensión sobresale el grupo Orcojata de Puno: además de Peralta y Armaza, Luis de Rodrigo (1897) y Emilio Vásquez (1903). Este momento vanguardista de nuestro indigenismo contrasta fuertemente con el interés de un Chocano por el “alma indígena” vista “desde fuera” (estereotipos de expresiones como “aquí cito no más” o “¿quién sabe, señor?”), pero también con la recreación de la poesía tradicional andina —el alma indígena desde adentro— que harán poetas de los años 30 y 40, aplicando a nuestro medio el interés de un García Lorca por la lírica popular, acaso incentivados por el ejemplo de Mariano Melgar y el yaraví —transformación mestiza del harauí quechua.

La riqueza de este período nos permite contar, además de con muchas de las mejores composiciones de Alberto Hualde (aunque publicadas en Buenos Aires, donde residía), con la obra especialísima de Enrique Peña Barrenechea (1904). De manera notable, Enrique Peña hermana el aliento tradicional (que viene desde la edad media española, pasando por el Siglo de Oro hasta Bécquer y Juan Ramón Jiménez) con la nueva atmósfera, coincidiendo con el periplo de grandes creadores españoles (por ejemplo, García Lorca y Alberti) en lo que el crítico Guillermo de Torre denominó la “vuelta al orden”, luego de la algarabía y el escándalo suscitados por la “aventura” vanguardista. En el caso de su hermano Ricardo (1894-1939) encontramos una evolución similar, con la diferencia de que Ricardo no da a conocer hasta los años 30 muestras de su abandono del romanticismo lánguido y deficiente que inicialmente practicara.

113

El surrealismo —mejor traducido entonces como Superrealismo o Sobrerrealismo— encontrará su primer exponente orgánico, aunque no plenamente ortodoxo, en Xavier Abril (1905), cuyos poemas publicamos en *Amauta* preparan el terreno a Emilio Adolfo Westphalen y César Moro, quienes pertenecen más bien a los años 30.

Pero los títulos capitales de ese lustro de auge vanguardista fueron dos volúmenes inusitados, libérrimos, refrescantemente lúdicos, en muchos pasajes magistrales e incluso geniales: *Cinco metros de poemas* (1927) del puneño Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) y *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, el seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (escritor limeño nacido en 1908). Los poemas de Oquendo fueron redactados entre 1923 y 1925, pero recién se divulgaron en revistas en 1926 y 1927.

Las páginas de *La casa de cartón*, conforme el testimonio de Estuardo Núñez, condiscípulo escolar de Martín Adán, se remontan a 1924 y fueron concluidas en 1927. ¡Curiosa coincidencia entre quienes serían los mejores continuadores de la renovación instalada por *Trilce*, como si tratara de coger la posta justamente cuando Vallejo zarpaba a Europa para no retornar!

114

Casi sin antecedentes entre nosotros, ciertamente sin ningún memorable excepto algunos poquísimos momentos de *Trilce*, Oquendo de Amat funda en nuestra lírica la experimentación “visual”. (el poema con un diseño que “visualmente” acompaña al sentido de la composición). Más aún, establece la utilización del libro como “objeto” significativo, dado que el volumen puede ser desenrollado gracias a que únicamente la última página va unida a las cubiertas. Y si cumplimos con la operación de desplegar toda la cadena de las páginas, similarmente al metro que usan los carpinteros para guardar en los bolsillos, descubrimos que el conjunto mide —literalmente— cinco metros. Y que hemos comprado, como quien adquiere cinco metros de cualquier mercancía, una serpentina de poemas. Irónica comercialización, “masificación”, “deshumanización”, de la obra de arte que constituye una denuncia implícita de los males de la civilización capitalista y pragmática. No obstante, Oquendo enriquece más la sugerencia del poemario tendiendo otras similitudes: solicita que abramos su libro “como quien pela una fruta” (una cáscara de cinco metros cuyo núcleo, cuyo contenido, es la poesía) y, a la vez, distribuye las composiciones como si fuera una función cinematográfica (no olvidemos que una cinta

también se mide en metros). Por otra parte, Oquendo efectúa una sabia asimilación de lecciones vanguardistas —primordialmente dadaístas y surrealistas— con una conciencia mucho mayor que Vallejo. Su lejanía de la problemática sociopolítica parece afincarse en una secreta confluencia con Eguren, ya apuntada por Monguió (6).

La personalidad de Martín Adán se perfila, desde sus primeros textos como una de las más ricas, complejas y trascendentes de toda nuestra literatura. Junto con Vallejo y Eguren, conforma la triada capital de nuestra poesía. Actualmente no resulta exagerado aseverar que se trata del escritor peruano vivo más importante. Su contribución tanto a los recursos líricos como a los narrativos, al verso como a la prosa, ha sido decisiva, en una medida que quizás nadie haya igualado en nuestro medio. Resulta innecesario ponderar su vertiente lírica y en verso (7); preferimos abordar el carácter fundador que reviste *La casa de cartón* para la prosa peruana contemporánea, ya apuntado por diversos críticos, entre ellos Tamayo Vargas:

115

“Es indudable que esta prosa nerviosa no tuvo continuadores eficaces e inmediatos en el Perú; y que sólo ahora, la novela última está utilizando recursos similares a los que Martín Adán empleara a manera de precursor en *La casa de cartón*. En todo caso —salvo como se dijo, algunos aislados cuentos— esta novela es un raro ejemplo en medio del regionalismo y del indigenismo que dominara la prosa de ficción —con caracteres fuertes— hasta décadas recientes.” (8)

También Castro Arenas ha declarado que constituyó “un caso singular en la narración peruana. Singular porque es, puede decirse categóricamente, el único novelista peruano que en ese lapso adopta modalidades vanguardistas definidas” (9).

Además de escasos ejercicios de cuento vanguardista, particularmente los de César Falcón y Adalberto Varallanos (vagamente precedidos por las experimentaciones de Valdelomar en la década anterior), sobresalen en este período la espléndida incursión de nuestros poetas en la prosa. Me refiero a *Escalas melografiadas* (1923) de Vallejo

y *Motivos* (1929-31) de Eguren, dignas compañeras de *La casa de cartón* en su labor de liberación de la prosa peruana. Vallejo sembrará nuevos aires en el cuento y el monólogo interior, en la asunción de lo onírico y fantástico. Eguren logrará, con mayor genialidad en este terreno, crear un "género literario" sumamente peculiar: el Motivo, prosa breve que plasma, en un resultado admirablemente inédito, una asociación de ideas e imágenes que participa, en parte y paralelamente, del ensayo, la nota descriptiva, el poema en prosa y el apunte narrativo (10). Pero será Martín Adán quien labrará con nitidez una prosa de ficción vanguardista, trabajando el espacio más extenso y dúctil de la novela (recuérdese que la nueva narrativa se ha desarrollado mucho mejor en la novela que en el cuento; la novela es un territorio especialmente permeable y abierto a la experimentación), aunque ésta se transforme en sus manos en un archipiélago de "capítulos" o "parágrafos" muy breves, trabajados con marcada autonomía cada uno.

116 La empresa de Martín Adán, como la de Vallejo y Eguren, se nutre básicamente de un impulso creador de corte lírico, antes que narrativo. Poeta esencial, en todas sus páginas (también en su tesis universitaria sobre el barroco peruano) Martín Adán es fiel a su temple creador. *La casa de cartón* es, sobre todo, un volumen de poesía, otorgado a este vocablo su peso más hondo y medular. Lo cual no implica, necesariamente, que neguemos su condición novelesca (11). Tengamos presente la flexibilidad del discurso novelesco desde sus orígenes, acentuada en los últimos cincuenta años:

"Es muy probable que la novela —según han observado no pocos críticos— tenga algo o mucho de "cajón de sastre", de género subsumidor y metamorfoseador de otros géneros, de especie quebrantadora y superadora de reglas, de "escritura desatada" como Cervantes quería. En cualquier caso, parece claro que, en los mejores casos (nosotros diríamos que, a nivel peruano y aun hispánico, en *La casa de cartón*), cuánto es incluido dentro del mágico ámbito de lo novelesco se tiñe de su tono, pierde su inicial naturaleza para aceptar la del nuevo género (...) Reviento hermético que permite se filtren en su

interior formas que le son ajenas y a las que ya deja incomunicadas con el mundo del que procedían." (12)

Martín Adán transfigura los rasgos propios de la "novela de aprendizaje" (*Bildungsroman* actualizado para la época vanguardista por Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust y las peripecias del personaje Dedalus de James Joyce), de la confesión autobiográfica (su libro tiene mucho de diario íntimo, tendiendo convergencias secretas entre el diario del personaje Ramón y el discurso del narrador de *La casa de cartón*, hasta hacernos sospechar que estamos ante diversas personificaciones del propio Martín Adán que consigna su existencia en Barranco), del arte de describir paisajes y personas (una galería magistral de retratos trazados por una pluma adolescente), de la prosa fluida y plástica, plena de asociaciones conceptuales y metafóricas, citas refinadas y extravagancias humorísticas (cultivada con esmero por vanguardistas como el español Ramón Gómez de la Serna) y de la ya rica tradición moderna del "poema en prosa". Superación de la frase castellana canonizada en los retóricos siglos XVIII y XIX, a la par que del argumento romántico y realista (13); destrucción de las fronteras entre novela y poema, constatable desde el título que remite a la denominación de "Poemas Underwood" empleada para los versos del personaje Ramón. En la expresión "casa de cartón" tenemos una imagen del propio libro, del conjunto de papel que sirve de vivienda de juguetería a la creación literaria (nótese el parentesco con Oquendo de Amat, quien designa el título de su poemario también al objeto mismo del libro); así como en *Poemas Underwood* presenciamos la mención del instrumento de escritura: las célebres máquinas Underwood (nuevamente recordemos que Oquendo también afirma que los poetas salen de la tecla U de una Underwood), marca especialmente significativa, por lo que "under" sugiere de subterráneo e interior.

117

Concluyendo esta breve exposición de un período tan rico para nuestra poesía, recapitemos su fecundidad para la conquista de un lenguaje poético contemporáneo en verso libre y en prosa, para la utilización de recursos visuales,

así como para la presentación del libro como objetivación del mensaje estético. En otra dirección, subrayemos su influencia en las discusiones sobre "poesía instrumental" y "poesía pura", y sobre las posibilidades de una lírica autóctona.

NOTAS:

118

(1) La expresión fue acuñada por R. Porras Barrenechea. Consultar: Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana (Derrotero para una Historia Cultural del Perú)*; Lima, Ediciones de Ediciones, 1966; tomo IV, pp. 1427-1429.

(2) Aclaremos que el itinerario de Eguren es bastante singular. Como conceptuaba que el Modernismo implicaba inscribirse permanentemente dentro del "nuevo anhelo" estético nunca cesó de interesarse por las manifestaciones últimas del arte. Aunque no llegó a romper totalmente con la estética modernista (o, en todo caso, postmodernista), asimiló muchos rasgos de la vanguardia, especialmente en su poemario *Rondinelas* (impreso, parcialmente, en 1929) y, sobre todo, las prosas de *Motivos* (aparecidas en revistas, entre 1929 y 1931).

(3) Información sobre las tendencias y los grupos de 1915-1925 puede encontrarse en: Estuardo Núñez, *Panorama actual de la poesía peruana* (Lima, Edt. Antena, 1938) y *La literatura peruana en el siglo XX* (México, Edt. Pormaca, 1965); Luis Monguió, *La poesía post-modernista peruana* (México, Fondo de Cultura Económica

-California, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954); Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, tomo IV, séptima parte, capítulo X; y Augusto Tamayo Vargas, *Literatura Peruana* (Lima, Librería Studium, 1976; 4a, edición; volumen II, pp. 465-496). Indiquemos que Estuardo Núñez sitúa en 1918 la fundación de la nueva poesía (gracias a Hidalgo y *Los heraldos negros* de Vallejo), y en 1922 su consolidación (con *Trilce*); mientras que Monguió prefiere extender la primera etapa, a la que califica de despertar de la vanguardia, hasta 1926, cuando comenzaría la cristalización (Núñez prefiere ver en 1926-1928 el clima de la vanguardia peruana). Lo importante es observar que las coincidencias entre Núñez y Monguió son mayores que las divergencias (por otro lado, inevitables cuando se trata de arriesgar fechas de historia literaria), relevando Núñez mucho mejor la trascendencia de *Trilce*.

(4) Monguió, *Op. cit.*, p. 78.

(5) *Ibidem*, pp. 78-79.

(6) *Ibidem*, p. 155.

(7) Desde los juicios de Mariátegui y Sánchez hasta la dación del Premio Nacional de Literatura de

1975 podemos registrar numerosos elogios, Cf. Martín Adán, *Obra poética* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971) contiene una selección de juicios críticos.

(8) Tamayo Vargas, *Op. cit.*, volumen II, p. 568.

(9) Mario Castro Arenas. *La novela peruana y la evolución social* (Lima, José Godard, s.f.; 2a, edición, corregida y aumentada), p. 204.

(10) Consultar los artículos de José Luis Rivarola y Ricardo González Vigil recogidos en: Ricardo Silva-Santisteban, *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (Lima, Universidad del Pacífico, 1977).

(11) En torno de la naturaleza de *La casa de cartón*, ¿novela poemática o simplemente poema?, se ha debatido mucho. Cf., además de las obras citadas de Sánchez, Tamayo, Vargas, Núñez y Castro Arenas, las consideraciones vertidas por Mario Vargas Llosa ("La casa de cartón", en *Cultura peruana*, núms. 135-136 y 137, Lima, 1959), Luis Loayza (*El sol de Lima*,

Mosca Azul Edts., 1975), Hubert P. Weller (en *Letras*, núms. 66-67, p. 142, Lima, 1961; *Bibliografía de Martín Adán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975), Javier Sologuren (artículos publicados en *El Comercio*, en 1978, conmemorando el cincuentenario de *La casa de cartón*) y Mirko Lauer (*Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán*, tesis de bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1972). En lo que concierne a la flexibilidad de la novela contemporánea y su utilización de elementos propios de la poesía y otros géneros, puede servir de introducción: Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (Barcelona, Edt. Planeta, 1970).

(12) Baquero Goyanes, *Op. cit.*, p. 60.

(13) Vargas Llosa, en el artículo antes citado, reflexiona agudamente sobre la naturaleza "realista" de *La casa de cartón*, que, por fidelidad a la complejidad de la vida, llega a cancelar las reglas de juego de la narrativa realista del siglo XIX (operante en el Perú hasta mediados de la presente centuria, por lo menos).