COMUNICACIONES MARCIANAS.

REVISTA *AMAUTA* A 90 AÑOS DE LA VANGUARDIA PERUANA

PRÓLOGOS Y SELECCIÓN
MARIO PERA
ROGER SANTIVÁÑEZ

LANCOM
EDICIONES

LA POESÍA COMO DIVERGENCIA.
AMAUTA Y LOS 90 AÑOS DE LA VANGUARDIA EN EL PERÚ

Mario Pera
(En la Lima en que circuló Amauta*)*

La poesía es una dificultad que se vence a fuerza de
perforarse el hueso íntimo, de
quemarse diariamente la sangre, incluso
de perderse uno mismo
más allá de toda intención y de todo límite (…)
La poesía es un duelo a muerte.

Xavier Abril

El germen de un intento de cambio

Hace un siglo, en 1916, iniciaban las discrepancias en torno a las tendencias reinantes en la poesía hispanoamericana y, más concretamente, en la lírica escrita en el Perú. Si bien es cierto que el Modernismo como movimiento literario mantenía un claro predominio en la poesía latinoamericana de aquel entonces (personificada –entre otros– por Rubén Darío, José Asunción Silva, José Martí y, en el Perú, con Manuel González-Prada y José Santos Chocano, reconocidos y celebrados en el continente con una influencia que rayaba incluso en lo político), su predominio literario declinaba y la necesidad de una renovación estilística era tanto más que evidente, algo inevitable.

La llegada del siglo XX y del desarrollo industrial y tecnológico que ingresó en la vida cotidiana de la población con gran ímpetu produjo cambios en la sociedad, y el ambiente artístico y literario peruano no se vio exento. La expresión poética no fue ajena a este fenómeno y el advenimiento de una visión capitalista –en lo socio-económico y en el arte– incentivó la introducción de la tecnología y de nuevas estéticas en la poética de aquel momento en detrimento de una preponderante poética de lo espiritual[1].

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) los procesos de industrialización en Occidente calaron con fuerza en el continente latinoamericano, proponiendo una mirada distinta y rupturista respecto de las formas estéticas reinantes. En el Perú se estableció en esas décadas una etapa efervescente en lo político, la que instaló en el análisis y el debate temas como la identidad nacional y el país que se quería construir, más aún ante el escenario de las celebraciones por el primer centenario de la gesta de la independencia nacional peruana (1821-1921).

[1] La denominada "musa mecánica" por el crítico y poeta Mirko Lauer.

Los ciudadanos de las principales ciudades del país –las que por su escasa densidad demográfica y casi inexistente uso de la tecnología asemejaban ser villas[2]– eran testigos a intervalos de los cambios y avances científicos y tecnológicos que sorprendían y atraían a todos por igual, a través de inventos extraordinarios como el automóvil, cine, telégrafo, avión, bombilla eléctrica, semáforo, radio, teléfono, luz eléctrica, etc. Los artistas, como cualquier ciudadano de a pie, no fueron ajenos a estos cambios y a su deslumbramiento e incorporaron de modo paulatino los artefactos y efectos de la tecnología en sus escritos según procesaban sus experiencias con los aparatos, ello en pro de acoger la modernidad que los primeros años del s. XX planteaba.

En lo literario quedaban a la saga autores de talante distinto que, si bien eran reconocidos y valorados, no articulaban en su obra literaria los aspectos en los que buscaba cimentarse la nueva poesía en Latinoamérica para responder a los dilemas de una sociedad envuelta en una acelerada transformación tecnológica y social que, en la capital peruana, se introdujo de modo abrupto.

Un ejemplo es José María Eguren. Extraordinario poeta cuya personalidad lo apartaba del afán de figuración y quien desplazaba su obra entre los límites del Simbolismo, construyendo un corpus poético tan hermético como nebuloso que lo hacía un autor indescifrable o incomprensible para la mayoría de sus lectores. No obstante, pese a los aires de renovación, las nuevas generaciones de vates peruanos no dejaron de homenajear al poeta Eguren más aún en tiempos en que se empezaba a establecer el canon poético peruano, a riesgo de quedar en el olvido un autor de tan alta calidad[3].

La transformación en las diversas ramas del arte que tenía lugar en Europa, era vista con interés tanto en Perú como toda América Latina en años tan importantes para la Vanguardia mundial como lo fue exactamente 1916, fecha en que se fundó el Dadaísmo en Suiza, movimiento clave para la innovación en la cultura y el arte mundial. En nuestro país los ánimos de cambio surgieron en las ciudades no capitalinas, con la publicación de revistas como *La Anunciación* o *El Aquelarre* de Arequipa o *La Tea* de Puno, revistas que abrieron una brecha que continuaría desde Lima la revista *Colónida*.

En ese sentido, Colónida (el grupo y la revista con idéntico nombre) asumió en parte y para la historia literaria nacional dicho rol. Fue creada al interior del grupo liderado por el poeta, narrador, ensayista, dramaturgo y periodista Abraham

---

[2] Para inicios del S. XX el Perú aún era en la práctica un conjunto de villas o, a lo sumo, semiciudades en las que sus habitantes vivían en tiempos de desarrollo más lindantes con la etapa colonial que con la industrialización de los países desarrollados.

[3] Basta recordar que dos de las revistas más importantes de la etapa literaria rupturista peruana (*Colónida* y *Amauta*) le dedicaron ediciones al no sólo extraordinario poeta, sino también eximio fotógrafo, inventor y acuarelista José María Eguren. El célebre Abraham Valdelomar le dedicó nada menos que la segunda edición de su revista *Colónida* en febrero de 1916, y José Carlos Mariátegui hizo lo propio dedicándole íntegra la edición N° 21 de *Amauta*, en febrero-marzo de 1929. Homenajes que el poeta pudo ver, felizmente, en vida. No es intrascendente señalar, además, que dos de los más grandes poetas que ha dado el Perú al mundo tuvieron actos elogiosos con Eguren: César Vallejo al entrevistarlo en su casa de Barranco, en Lima, en marzo de 1918 para la revista trujillana *La Semana*; y Martín Adán, quien le dedicó su obra maestra, *La casa de cartón*, en 1928.

Valdelomar, quien reunió a varios de los intelectuales –escritores, críticos y colaboradores de diarios– más influyentes del Perú para que asistieran en la creación y desarrollo de la revista. Es así como la revista *Cólonida*, bajo el empeño del grupo Colónida, alcanzó a publicar cuatro ediciones, las tres iniciales aparecidas mensualmente entre enero y marzo de 1916 bajo la batuta del mencionado Valdelomar, y la última aparecida en mayo de aquel año sin director anunciado aunque se infiere que actuó como tal Federico More.

La revista *Colónida* enfrentó un ambiente literario e intelectual en decadencia con la intención de concebir una nueva visión de la literatura, de ser insurgentes en contra de lo académico y de los estilos literarios que consideraban caducos por mediocres, retóricos o hispanizantes. Se intentó convertir en el ente impulsor de una visión social que empezaba a ser asumida por la intelectualidad peruana de esos años, aunque desde distintas ópticas, centrando su voluntad en la protesta en contra de los valores y las reputaciones pese a que, valgan verdades, su proyecto no mantenía un norte tan claro al no tener un manifiesto o programa.

A la par, dicho empeño se veía menoscabado por la propensión de varios de sus miembros a mantenerse en un halo de elitismo o de seudo aristocracia deslucida, lo que para algunos de sus detractores les devenía por influencia de Valdelomar. Por ello no era extraño que pretendieran exponer a través de su conducta y sus maneras un dandismo exótico, tal como la afinidad de Valdelomar por el uso de títulos nobiliarios imaginarios para firmar sus escritos (como el Conde de Lemos).

Sin embargo, lo que resulta discordante es la relación tan amable de los colónidos (en especial de Valdelomar) con los intelectuales y escritores peruanos de la Generación del 900 o Novecentistas tales como José de la Riva-Agüero, José Gálvez, Javier Prado o Francisco García Calderón, quienes encarnaban lo opuesto a lo que el discurso de Colónida –como grupo y revista– profesaba. Pese a ser coetáneos, por ejemplo, había una enorme distancia en la manera de concebir el arte y la cultura entre el acaudalado miembro de una antigua familia capitalina de la nobleza colonial peruana, José de la Riva-Agüero y Osma, y un burgués no capitalino sin fortuna ni títulos nobiliarios como Abraham Valdelomar Pinto, pues mientras el primero pretendía mantener la herencia hispánica colonial en el país, el segundo se rebelaba ante los anquilosados estilos y contenidos de la literatura peruana para fundar una identidad nacional propia, sin remanentes coloniales.

Al respecto, Luis Alberto Sánchez precisó:

> "Entre Riva Agüero y Valdelomar había una diferencia cronológica de tres años: aquel nació en 1885, éste en 1888, pero la distancia espiritual era de casi dos siglos: Valdelomar pertenecía a plenitud al siglo XX, Riva Agüero anhelaba retornar o quedarse en el siglo XVIII. (...) Aunque Valdelomar no creía tampoco en el futurismo de Marinetti, ni en el «arte mecánico» y la quema de iglesias y consiguientes monumentos mucho menos aceptaba ya —insisto— la tendencia barroca y antienciclopedista de Riva Agüero. No obstante lo cual, se mantuvo siempre tendido entre ambos un puente de cordial entendimiento. Pronto tal vínculo le sería a Valdelomar imprescindible"[4].

[4] Sánchez, L.A. (1969). *Valdelomar o la Belle Époque*. México: Fondo de Cultura Económica.

En la práctica, los postulados de *Colónida* se mostraban agresivos y beligerantes. Y he ahí su principal aporte a la literatura nacional: ese empeño de reacción, de ánimo de renovación de las letras nacionales a través de distintos caminos que produjeran valores literarios peruanos apartándonos, por fin, de los atavismos con la España colonial. La idea era sencilla pero poderosa, se pretendía disolver lo canónico en la literatura nacional para explorar nuevas vías artísticas que permitieran crear una literatura netamente peruana, en base a lo propio y que, por ende, fuese original. No obstante, pese a esa motivación, estilísticamente los colónidos aún sujetaban su visión de la literatura, o cuando menos esta seguía próxima, a las corrientes literarias europeas rezagadas para 1916, tales como el Simbolismo, Impresionismo, etc.

Sin duda, la lejanía geográfica del epicentro de los cambios en Occidente –Europa– les jugaba en contra. Por ello, aunque las ansias de Colónida eran las de romper los esquemas tradicionales de la literatura peruana, por lo que engendraba una especie de Vanguardismo en ciernes, en la práctica su espíritu continuaba vinculado al Modernismo y al Novecentismo por lo que en Colónida concurrió, como paradoja, lo canónico y lo no canónico, funcionando en la práctica como una bisagra que articuló entre sí dos etapas de nuestra literatura no tan desvinculadas o antagónicas como se podría esperar.

La rebeldía de Colónida era, entonces, un desafío contenido al canon existente; pues si en esencia sus gestores y colaboradores se mostraban insurrectos y reaccionarios ante una literatura paralizada, aún persistían estos en una suerte de filiación no parricida palpable en los homenajes y la consideración que guardaban con algunos literatos consagrados del momento como José Santos Chocano, aunque no en desmedro de figuras como la del intelectual, político y escritor Manuel González-Prada, con quien los colónidos compartían mayores afinidades y quien personificaba la voluntad de peruanización de nuestra literatura, aun cuando no formara parte del *establishment* literario nacional.

Colónida, entonces, anunciaba lo que venía pero no lo integraba al no provocar una esperada ruptura respecto a la estética artística dominante. Y, a cien años de lo sucedido, la distancia nos permite observar que si bien su accionar no produjo un quiebre, sí modeló una necesaria etapa de transición. He ahí su indiscutible repercusión, al fungir como elemento articulador para los cambios que proponía la época y que urgían implantarse. El propio José Carlos Mariátegui, colaborador de *Colónida* y amigo muy cercano de Valdelomar, lo mencionó en expreso:

> "'Colónida' representó una insurrección –decir una revolución sería exagerar su importancia– contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Los colónidas virtualmente reclamaron sinceridad y naturalismo. Su movimiento, demasiado heteróclito y anárquico, no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula. Agotó su energía en su grito iconoclasta y su orgasmo esnobista"[5].

Y fue más enfático al señalar:

---

[5] Mariátegui. J.C. (2007). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

> "El 'colonidismo' careció de contornos definidos. Fugaz meteoro literario, no pretendió nunca cuajarse en una forma. No impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético. El 'colonidismo' no constituía una idea ni un método. Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador"[6].

Un punto a resaltar es la voluntad de apertura del grupo respecto a la intelectualidad no capitalina. Hasta ese momento lo usual era la desconsideración y descrédito por la literatura y todo lo artístico producido fuera de Lima y, lógico, hacia sus autores y creadores. Colónida, al ser un grupo constituido en su mayoría por intelectuales y artistas no provenientes de la capital, buscó puntos de convergencia y difusión de las ideas originadas fuera de Lima, acción que sumaba a la convicción de forjar una identidad nacional propia a través de una literatura nacional peruanizada, dejando atrás una estructura económica semifeudal que continuaba causando atraso y división entre los ciudadanos de la capital pero, peor aún, entre estos y quienes habitaban en las zonas rurales del país.

Es justo mencionar en este punto, que escasos años antes de que surgiera en el ambiente artístico peruano la llamada por la crítica Vanguardia peruana, algunas publicaciones poéticas vislumbraron su potencial arribo. Estas fueron *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (1916) y *Panoplia lírica* (1917) poemarios del arequipeño Alberto Hidalgo, así como *Los Heraldos Negros* (1918) de César Vallejo.

Fue en algunas ciudades no capitalinas en donde los grupos de jóvenes intelectuales tenían una real intención de generar un cambio. Estos grupos los constituían no sólo literatos sino también intelectuales, periodistas, políticos, artistas plásticos y educadores, entre otros, todos con distintos intereses, procedencias y visiones de país, pero con un afán común en pro de la formación de una identidad peruana. Los esfuerzos de transformación llegaron en predominancia desde la costa norte (Chiclayo y Trujillo) o desde la sierra norte (de la región de La Libertad), central (Huancayo), y sureña (Puno y Arequipa), los que se convirtieron en los principales focos de producción y difusión artístico-poética que luego ingresaría a Lima en lo que Luis Alberto Sánchez llamó la «herejía antinovecentista»[7], que se expresaba en el antagonismo en el Perú entre la capital (Lima) y las ciudades no capitalinas que, a su vez, representaba un antagonismo mayor en el país entre lo hispánico colonial y lo indígena ancestral, contraponiendo en el ámbito literario dos opciones: la academicista, practicada por los novecentistas como de la Riva-Agüero, Gálvez, Belaunde, etc. y la de libre creación, ejecutada por los autodidactas, como los colónidos Valdelomar, More, Mariátegui, Gibson, etc.

En la década de 1910 se abrió paso un deseo de ruptura mediante la acción de grupos no capitalinos como la Bohemia de Trujillo, El Aquelarre de Arequipa, el grupo de la revista literaria *Hélice* de Huancayo o el grupo literario y artístico conocido como la Bohemia Andina quienes publicaban la revista literaria *La Tea* y que, pocos años más tarde, conformaron el grupo Orkopata que publicó otra revista de gran significación para la cultura y literatura del sur andino peruano, *Boletín Titikaka*

---

[6] Ibíd.

[7] Sánchez, L.A. (1974). *Panorama de la literatura del Perú (desde los orígenes hasta nuestros días)*. Lima: Milla Batres.

(1926-1930), que el año 2016 ha celebrado (como *Amauta*) los noventa años de su fundación.

Ese entusiasmo inicial fue el germen de lo que la crítica ha denominado Vanguardismo peruano, y que surgió desde las ciudades no capitalinas para robustecerse y proliferar una vez que gran parte de sus más activos miembros viajaron a Lima para iniciar sus estudios universitarios, buscar nuevas oportunidades laborales o tentar un futuro mejor.

En la capital del Perú se forjaron y/o consolidaron las amistades entre los intelectuales, periodistas o escritores no capitalinos, así como entre estos con los capitalinos, muchos de los cuales no se conocían personalmente, pero se habían leído e incluso algunos mantenían un intercambio epistolar. Respecto a ello, José Deustua y José Luis Rénique, indican:

> "Los jóvenes provincianos que por motivos de superación educativas migraban al empezar su educación secundaria, dejaban de tener ambientes familiares estables. Vivían con tíos, padrinos o solos y esto lógicamente les generó precocidad intelectual, desarraigo, soledad, etc., lo que después también pudo repercutir en la formación de sus propias familias, en la inestabilidad de su matrimonio"[8].

O en recuerdos del escritor, historiador y ensayista puneño, Emilio Romero Padilla:

> "No podré olvidar mi vida limeña de entonces, año del Centenario de la Independencia Nacional. Las mañanas en los patios sanmarquinos nos eran toda una compensación gloriosa a nuestras nostalgias, pero después del mediodía, desaparecían los amigos limeños y las grandes figuras creadas por nuestra fantasía. Éramos devoradores de diarios y revistas, de libros y manuscritos… cada uno de los provincianos solitarios, sin vivir el calor del 'alma máter' sino dos horas en las mañanas antes del silencio universal en torno a nuestras vidas, empezábamos a trabajar cada uno en lo suyo"[9].

En esas circunstancias arribó la década de 1920, con una Lima en la que se reunieron diversos intelectuales y artistas nacionales dispuestos, en esencia, a explorar nuevas vías estéticas y a desarrollar mediante ello su arte.

Hacia una Vanguardia que habitaría entre nosotros

Un año antes de 1910 brotó un primer intento, una muestra de disconformidad en la literatura peruana que engendró una voluntad de distanciamiento del Modernismo y de lo hispanizante para la exploración de nuevos estilos líricos. Ello se observó en la revista *Contemporáneos*, codirigida por el escritor y humanista Enrique Bustamante y Ballivián[10] y Julio Hernández, la que alcanzó doce ediciones publicadas entre abril y octubre de 1909. *Contemporáneos* entregó las primeras muestras de desapego respecto a la mencionada Generación del 900 o Novecentista, desligándose

---

[8] Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú: 1897-1931*. Cusco: Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".
[9] Citado por Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Ibid.*
[10] Quien también fue parte del grupo y revista *Colónida*.

del Modernismo y ensalzando la figura de José María Eguren como el nuevo gran poeta nacional. En torno a ello, la investigadora Eva Valero Juan refiere:

> "Mariátegui considera que esta revista 'marca incontestablemente una fecha en nuestra historia literaria', dado que fue el germen del que surgiría años más tarde la revista *Colónida*, que, como ya hemos indicado, reivindicó y adoptó la figura de Eguren como poeta del grupo"[11].

Debo advertir que, hasta donde se conoce y como propone Eva Valero Juan, son tres los eslabones que en forma de revistas culturales propiciaron el cambio en la intelectualidad y literatura peruana en el s. XX para, además, gestar los cambios sociales y crear una verdadera identidad peruana. Un primer eslabón sería la revista *Contemporáneos* que, en opinión del propio José Carlos Mariátegui en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), allanó el camino para la creación del segundo eslabón en 1916, la revista *Colónida*, bajo la dirección y figura del referido Valdelomar, la que fungió de acicate en la evolución de una literatura con identidad peruana propia que se proyectó en mejor medida con la creación en 1926 de un tercer eslabón en la "cadena evolutiva de la literatura peruana propiamente dicha"[12], la revista *Amauta*, dirigida por Mariátegui, la que apoyó y defendió con denuedo las búsquedas de nuevas estéticas literarias así como promovió un –ismo nacional que venía desde antes (el Indigenismo) y que Mariátegui contribuyó a perfilar en la vía de lo denominado Vanguardismo indigenista.

Como señalan Deustua y Rénique: "El auge intelectual peruano en los comienzos de este siglo no fue tan sólo un producto capitalino –y no sabríamos si decir sobre todo– un resultado de surgimiento y encumbramiento de una intelectualidad regional"[13].

En el Perú los artistas e intelectuales no capitalinos fueron quienes fundaron diversas revistas culturales-literarias que circularon en la segunda mitad de la década de 1910. Entre las más importantes estuvieron, como he expresado, la revista puneña *La Tea* (1917-1920) dirigida por Gamaliel Churata[14] y las revistas arequipeñas *La Anunciación* (1916) dirigida por César Atahualpa Rodríguez[15] y Alberto Hidalgo y *Aquelarre* (1916-1917) dirigida por Percy Gibson y el mismo Rodríguez.

En ese sentido, debemos resaltar aquí que la Bohemia de Trujillo, acaso el grupo artístico-intelectual más sólido y activo del periodo en el Perú, publicaba sus escritos en diversos diarios de su ciudad tales como *La Reforma*, *La Libertad*, *El Federal*, *La Industria* y, especialmente, en el periódico *El Norte*, este último bajo la dirección de Antenor Orrego. Sin embargo, la influencia y aportes de este grupo no han sido estudiados a profundidad respecto a sus alcances en la literatura nacional, por lo que su transcendencia aún se mantiene en la oscuridad para las letras peruanas.

---

[11] Valero Juan, E. (2007). "El grupo Colónida y la 'herejía antinovecentista'". En: *Arrabal* (5-6).
[12] *Ibid*.
[13] Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Op. Cit.*
[14] Seudónimo de Arturo Peralta Miranda (1897-1969).
[15] Seudónimo de César Rodríguez Olcay (1889-1972).

Aunados a los esfuerzos de esta triada fundacional de la literatura peruana nueva conformada por las revistas *Contemporáneos*, *Colónida* y *Amauta*, acompañadas por *La Tea*, *La Anunciación* y *Aquelarre*, a lo largo del periodo entre 1910 y 1930 se sumaron los aportes de diarios fundados fuera de Lima como *La Reforma* (1911), *La Libertad* (1917), *El Federal*, *La Industria* y *El Norte* (1923-1927); y el *boom* posterior de revistas de corte vanguardista que entre las más conocidas tuvo a *Bohemia azul* (Lima, 1923-1924), dirigida por Félix Anaya; *Flechas* (Lima, 1924), dirigida por Federico Bolaños y Magda Portal; *Novecientos* (Lima, 1924), dirigida por José León Bueno[16]; *Kosko* (Cuzco, 1924-1925), dirigida por Luis Felipe Paredes; *Perricholi* (Lima, 1925-1926); *Poliedro* (Lima, 1926), dirigida por Armando Bazán; *Trampolín. Revista supra-cosmopolita, Hangar (ex-trampolín), Rascacielos (ex-hangar) y Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos)* (1926-1927) —que conformaban una única revista que cambiaba de director y de nombre con cada nueva edición—; *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930), dirigida por Alejandro Peralta y Gamaliel Churata; *Hurra* (Lima, 1927), dirigida por Carlos Oquendo de Amat y Adalberto Varallanos; *Hélice* (Huancayo, 1927), dirigida por Julián Petrovick[17]; *Jarana* (Lima, 1927), dirigida por Jorge Basadre, Adalberto Varallanos y Eloy Espinoza; *Guerrilla* (Lima-Buenos Aires, 1927), dirigida por Blanca Luz Brum; *La Sierra* (Lima, 1927-1930), dirigida por J. Guillermo Guevara; *Chirapu* (Arequipa, 1928), dirigida por Antero Peralta; *ABCdario* (Lima, 1929-1930), dirigida por José Varallanos[18], entre otras[19] como las arequipeñas *La Aldea* dirigida por Manuel Gallegos y *Escocia* dirigida por Francisco Mostajo; la puneña *Kuntur* o las cusqueñas *Vanguardia* y *La Puna*, así como en Chiclayo apareció *Bocina*, dirigida por Nicanor de la Fuente[20].

Incluso fuera del país César Vallejo editó y dirigió, junto a su amigo el poeta español Juan Larrea, la revista *Favorables París Poema* (París, 1926) cuya intención era mantener una periodicidad trimestral, sin embargo, tan sólo se publicó dos números (en julio y en octubre), pues pese a la gran calidad de sus colaboradores entre los que estaban Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Tristán Tzara, Paul Reverdy, les era imposible perseverar en un esfuerzo económico que no les generaba una rentabilidad mínima siquiera para la sola subsistencia de la publicación. Por esos mismos años Vallejo incursionó de nuevo en el ámbito de las revistas culturales, esta vez con su cercano amigo Pablo Abril de Vivero, poeta y diplomático peruano, con quien fundó la revista *La semana parisién*, que también tuvo una existencia más que efímera. Años después, el mismo Abril de Vivero fundó y dirigió en solitario la revista *Bolívar*, publicada en Madrid entre febrero de 1930 y enero de 1931 en la que actuó como colaborador Vallejo y que, pese a su corta duración, alcanzó gran notoriedad.

Entre 1918 y 1930 el Perú pasó a tener 167 publicaciones diarias, semanales, mensuales o bimestrales, a 443, que si bien es imposible determinar el tiraje que finalmente adquirían los lectores, los números nos indican un crecimiento en el rubro y el interés de la ciudadanía capitalina y de las otras ciudades del país si, como dato

---

[16] Para la revista *Novecientos* la fuente es: Mac Gregor O'Brien (1988). *Hispania* 71(1).
[17] Seudónimo de Óscar Bolaños Díaz (1903-1979).
[18] Para todas las otras revistas la fuente es: Pöpel, H. y Gomes, M. (2008). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
[19] Según datos expresados por el investigador José Agustín Haya de la Torre Castro en comunicación personal, llegaron a ser casi cincuenta las revistas de Vanguardia publicadas en el territorio peruano en el periodo comprendido entre 1910 y 1935.
[20] Núñez, E. (1994). *Panorama actual de la poesía peruana*. Trujillo: Ed. Santiago Aguilar.

complementario, tenemos que los rubros con mayor consumo de esas revistas y periódicos eran de tinte político-informativo que pasó de contar con 124 en 1918, a 150 en el año 1926 y a 185 en 1930. El segundo rubro lo ocupó el rubro literario-artístico, que pasó de 18 en 1918, a 57 en 1926 (año de fundación de *Amauta*) y a 69 en 1930 (fecha de fenecimiento de *Amauta*). En relación a ello, *Amauta* combinaba ambas materias por lo que intentaba hacerse de la mayoría de lectores del mercado posible[21].

Pese a la lejanía, los jóvenes escritores peruanos seguían muy de cerca los cambios socio-culturales europeos, articulando diversos canales de comunicación para conseguir las novedades editoriales que se publicaban en el Viejo Continente y ser, de esa manera, partícipes de las primicias. No obstante, es justo resaltar que no fue simplemente un reflejo de aquello sino que en nuestro país y en América Latina había condiciones socio-históricas propias que hacían posible el surgimiento de un fenómeno como la Vanguardia.

Es así como algunos intelectuales y artistas nacionales admiradores de esos acontecimientos, intentaron emprender la tarea de romper progresivamente las bases hispanizantes de la literatura peruana tradicional para dar cabida a nuevas concepciones del arte y coadyuvar a la forja de una identidad nacional con impronta andina mediante la literatura. Por lástima ese proyecto, que se condice con la fundación de un movimiento vanguardista concebido y armado como tal, y que es lo que se hubiera esperado suceda finalmente, no se consolidaría en el Perú y sólo se vislumbraron ensayos o chispazos individuales y desarticulados entre sí por escribir en términos de lo considerado como Vanguardia.

Sin embargo, la apuesta de la llamada Vanguardia peruana fue por lograr la libertad creativa al hablar, poetizar, desde nuestro dialecto (el español peruano) usando las formas poéticas hispanas. De alguna manera, ello significaba –como he indicado– peruanizar la poesía escrita por peruanos en idioma español pues, en precisión, al peruanizar nuestra poética la dotaríamos de un aparato ideológico propio que conllevaría la forja del nuevo vate peruano tal como la creación de la identidad de un nuevo ciudadano peruano. Y, a excepción de algunos pocos poetas como César Vallejo, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán[22], Emilio Adolfo Westphalen[23] o César Moro[24], los demás escritores vanguardistas peruanos se mantuvieron siempre cerca de los linderos conservadores y sólo rompieron en métrica, ritmo, etc. por momentos o periodos de su escritura, y no de forma programática para afirmar el cauce de su obra.

Esa Vanguardia peruana adoptó una necesidad de innovación conceptual y no lingüística. Debemos tener presente que los colaboradores de *Amauta* eran casi los mismos que los de las otras revistas vanguardistas más importantes publicadas en dicho periodo, y que estos no surgieron desde un espacio cosmopolita sino andino;

---

[21] Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Op. Cit.*
[22] Seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985).
[23] Debemos mencionar que el apellido del poeta es Westphalen. Sin embargo, el único poema que el autor publicó en *Amauta*, fue suscrito con sus nombres de pila y el añadido prefijo "von" a su apellido, consignándose el nombre Emilio Adolfo Von Westphalen. Sus posteriores obras fueron publicadas con su nombre y apellido original.
[24] Seudónimo de Alfredo Quíspez Asín Mas (1903-1956).

por ende, fue desde el lenguaje y la concepción andina que aquellos poetas vanguardistas –varios de ellos quechua o aimara hablantes[25]– proponían peruanizar la poesía escrita en el Perú y abandonar la impronta hispana que aún conservaba la lírica nacional a inicios del s. XX (incluso, como he señalado, con los colónidos) para, a través de ello, desligarse de la cultura y poder hegemónico español devenido de la Colonia[26].

En líneas generales, la Vanguardia peruana no produjo una ruptura frente a la literatura de herencia hispánica, sino propuso nuevos caminos estéticos en la representación simbólica de su experiencia poética generando imágenes y metáforas que, si en apariencia podrían mostrarse inconexas y hasta descabelladas, satisfacían a una lógica y coherencia interior particular para cada autor.

Es así que no pocos poemas de este periodo exhiben una composición lúdica (pues incorporan este aspecto de la Vanguardia) tal como la ausencia de signos de puntuación, el performance visual o el "letrismo", la utilización de lemas de la incipiente publicidad comercial o cinematográfica así como el uso de ritmos y contra ritmos para obtener la armonía o distorsión pretendida, etc. Todos aspectos de estilo que coadyuvaron a la creación de una nueva manera de representar –superficialmente– una estética en la poesía, pero sin manifestar, en mi opinión, un cambio profundo real. De tal manera, algunos poetas escribieron textos con recursos poéticos que los hicieren parecer de Vanguardia, pero sin encarnar internamente el concepto innovador. Y así lo observó e hizo notar César Vallejo a sus amigos y colegas cuando escribió en 1926:

> "Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos', y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.
> Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. (…) Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice 'cinema', poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.
> (…) La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.
> Es muy importante tomar nota de estas diferencias"[27].

Debemos recordar llegados aquí, la polémica entre los poetas Gamaliel Churata y César Vallejo, dada entre 1926 y 1927, respecto hasta qué punto la técnica debía

---

[25] Casi siempre como segunda lengua, aprendida en la niñez o temprana juventud.
[26] Comunicación personal con el poeta e investigador José Agustín Haya de la Torre Castro.
[27] Vallejo, C. (1926). "Poesía nueva". En: *Favorables París Poema* (1). París: Imprenta Española Aurora.

prevaler respecto al contenido en la poesía nueva. El poeta de Santiago de Chuco escribió:

"América Latina.
Ahí tenéis dos palabras que en Europa han sido y son explotadas por todos los arribismos concebibles. América Latina. He aquí un nombre que se lleva y se trae de uno a otro bulevar de París, de uno a otro museo, de una a otra revista tan meramente literaria como intermitente.
En nombre de América Latina consiguen hacerse ricos, conocidos y prestigiosos. América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinemáticas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. En nombre de América Latina se merodea en torno a las oficinas europeas de explotación de humildes infatuables de América en busca de difusión de un folklor y una arqueología que se trae por las crines a servir aprendidos apotegmas de sociología barata. En nombre de América Latina se juega el peligroso rol diplomático de oratoria, susceptible de ser engatusado, en banquetes y aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea.
Para todo esto se prestan estas dos palabras. De ellas sacan gran provecho personal todos aquellos que nada pueden hacer por cuenta propia, sino agarrándose al país de su procedencia y a antecedentes y referencias de familia.
Hasta Maurice Barrès, precisamente el Barrès del "culto del yo", ha aprovechado de América Latina.

*
* *

Al celestinaje del claro de luna en poesía ha sucedido el celestinaje del cinema.

*
* *

Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia divina de las cosas (...)"[28].

A lo que el vate de Puno replicó:

"(…) este boletín entrega en sus varios aspectos las severas conclusiones del poeta aunque se priva de insertar todo el artículo que las conduce —en él afirma vallejo q' nunca fue más falsa y sin carácter la literatura de américa que con la poesía plebeya y por lo tanto antiestética y maloliente de esta hora— aseverando además que nuestra decantada originalidad no existe que si maples borges y neruda están calcados de tres poetas de francia que nombra la conclusión huelga poco más que agregar vallejo juzga con criterio historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia pero cuando se le ofrece oportunidad de ahondar en el organismo del movimiento se decide por una solución empírica —no es de otra manera explicable su posición respecto de la verdadera etiología de nuestra descastada vanguardia lo otro aquello de lo analógico y genealógico no sé hasta dónde deba tomarse en cuenta ocurre con este método lo mismo que con los silogismos de los discutidores coloniales q' tanto se prestaban para atacar como

[28] Vallejo, C. (1926). "Se prohíbe hablar al piloto". En *Amauta* (4).

para lo contrario— relativamente al caso presente hago notar que vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno— pero aun v i s t o el panorama de esta manera resulta incompleto y descentrado porque antes que apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el superrealismo salomón y joel en literatura israelita y anterior a tolstoi es el comunismo agrario de los incas etcétera lo de nunca acabar"[29].

Asimismo, Martín Adán contribuyó a la polémica algunos años después al afirmar en el prólogo que escribió para *Tren* (1931), poemario de José Alfredo Hernández, que:

"José Hernández está en el forzoso principio, donde todo comienza, pero cercana, ya muy cercana, a la obra que será la eterna, la de la poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía monstruosa, como es la poesía. No puede haber inteligencia -¡ay, cuan tarde lo averiguo!- sino en el deseo y en el desencanto. Todo goce es estupidez, furia y frenesí. Poesía es goce. El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito"[30].

Para sintetizar, lo denominado como Vanguardia poética peruana careció de aquella necesidad racional de ruptura con lo conservador, como sí la tuvieron los vanguardistas europeos o de otras latitudes en Latinoamérica. Los escritores peruanos exploraron nuevos medios de composición lírica en cuanto al estilo y estética. Como señala Mirko Lauer[31], incluso dentro del marco de la Vanguardia latinoamericana, la Vanguardia peruana tuvo elementos propios que la distinguieron: la falta de un documento fundacional que expresara sus intereses y propósitos y la incorporación de una vertiente indigenista, el Vanguardismo indigenista de Mariátegui; tendencia que obedeció a una necesidad de cambio autóctono, siendo la realidad nacional el acicate que promovió dicha idea.

La experimentación estética fue, entonces, un factor que la extensa mayoría de los vanguardistas peruanos asumieron en técnica más no en espíritu, y que destelló en una fracción o breve sección de sus corpus literarios.

Y, si bien el poeta Xavier Abril –colaborador de *Amauta*– esbozó un texto que debería servir de base a un posible manifiesto artístico vanguardista peruano, que tituló "Manifiesto breve, sintético"[32], lamentablemente el mismo no tuvo el eco que buscaba. Dicho manifiesto le fue enviado por Abril a su joven amigo, el poeta Emilio Adolfo Westphalen el 20 de julio de 1930[33], para consultarle si estaba de acuerdo con lo allí propuesto y solicitarle, además, que lo traslade en particular a los poetas Martín Adán y Enrique Peña Barrenechea y al artista plástico Juan Devéscovi, participantes

---

[29] Churata, G. (1927). "Septenario". En. *Boletín Titikaka* (10).
[30] Adán, M. (1931). "Prólogo". En *Tren*. Lima: Editorial Hidalgo.
[31] Lauer, M. (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ed. El Virrey-Hueso Húmero ediciones.
[32] Ramírez Mendoza, R. (2012). "Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXVII (75). Michigan: RCLL/Tufts University. Pp. 278-282.
[33] El texto aludido no cuenta con una fecha; sin embargo, llegó a manos del poeta Westphalen como documento anexo a la carta que Xavier Abril fechó el 20 de julio de 1930, por lo que se presume fue redactado con la misma.

de la llamada Vanguardia peruana de fines de la década de 1920 e inicios de la de 1930.

La intención de Abril era que estos y otros artistas leyeran el boceto y, si pensaban igual, lo concluyeran y suscribieran para hacerlo circular de inmediato entre la opinión pública creando un texto fundacional para la formación de un verdadero movimiento vanguardista en nuestro país.

Dicho manifiesto decía a la letra lo siguiente:

"**Manifiesto breve, sintético**

Contra "la vieja revista peruana". Contra el "mercurio peruano" de los Leguías y Porras mercuriados por accidentes inconfesables de mala literatura en el chivato, mala calle. Contra Ureta y sus secuaces empedernidos. Contra el irredento Cocobolo, hijo natural del Clan. Contra el sueño y la vigilia, putas poéticas y baratas en hoteles de segunda clase. Contra Pepe Diez Canseco, amigo de la mona clovis, maricona, maricona, según Mr. Spark. En contra de todo lo que es suave como ojos de ratón. En contra de los alumnos de Letras. En contra de Patrón. En contra de los jugadores de tennis y de palabras. En contra de todos los que han conseguido una nueva máscara. En contra de los profesores de Estética que no me citan al hablar del alba, de la evolución del cielo. En contra de la Universidad y de Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre. En contra de todo lo que pesa más que el aire en la conciencia o en el ojo. Contra la burguesía organizada que odia Emilio Adolfo Von Westphalen. A favor de Emilio Adolfo Von Westphalen que sufre la historia de adobe, de caña de un nuevo Continente. En contra de los malos historiadores. A favor de Emilio Adolfo Von Westphalen y de Xavier Abril y de Martín Adán y de Enrique Peña y Juan Devéscovi.
Completamente en contra de toda la mierda, la mierda seca que está haciéndose histórica en el Perú. En contra de la tiranía y de la desdentada boca sucia, puerca, sifilítica del Perú. Nuevamente en contra de toda la mierda que camina oficialmente y con rodaje en el Perú.

Xavier Abril"[34].

Estando escrito a mano en color rojo:
"(Te ruega la continuación de este manifiesto con la colaboración de Adán, Peña, Devéscovi y háganlo circular en toda Lima. Lo entenderán gozosamente

[34] Cabe resaltar que este manifiesto fue escrito por Abril en una hoja membretada con el logotipo de la mencionada revista *Bolívar*, en la sección de "redacción", creada y dirigida por su hermano Pablo Abril, y que fue enviado a su destinatario desde Madrid. En dicha revista, en su edición número 12 en circulación desde el 15 de julio de 1930, el propio Xavier Abril publicó un ensayo sobre la "vanguardia" en el Perú; no obstante, en dicho texto sólo expresó ideas personales y no se trató de un manifiesto de grupo o, siquiera, un escrito que encarnara las ideas de una colectividad artística definida. No pasó de una declaración de pensamientos, emociones, gustos y desagrados estético-artísticos personales tales como otros presentados, como bien anota el investigador Rafael Ramírez Mendoza, por los poetas Alberto Hidalgo o César Moro y Westphalen en la desavenencia que tuvieron estos dos últimos contra el poeta chileno Vicente Huidobro, en febrero de 1936.
Ramírez Mendoza, R. (2012). *Op. Cit.* Pp. 281-282.

Orden

Contra la tiranía,
contra el esqueleto de la
burguesía que está poniendo
blanco y va a asustar al
número

Xavier"[35].

En un inicio Emilio A. Westphalen se mostró de acuerdo con dicho manifiesto[36]; no obstante, no es posible dilucidar si lo hizo de conocimiento de los artistas mencionados por Abril -o de otros-. Tampoco hay información respecto a si, leído por los artistas aludidos, fue rechazado por la heterogeneidad de sus búsquedas estéticas y artísticas (sobre la que nos explayaremos más adelante). El hecho es que, hasta donde se conoce, ni Westphalen continuó la elaboración del documento, ni hubo una aceptación o circulación del mismo por parte de los otros artistas mencionados. El boceto de manifiesto vanguardista quedó como tal, al interior de una comunicación personal entre los poetas Abril y Westphalen no llegando a ser de conocimiento público. Xavier Abril reiteró posteriormente su pedido a Emilio A. Westphalen, en misiva datada entre julio y agosto de 1930, y en octubre de ese mismo año le solicitó en expreso que se lo envíe al historiador Jorge Basadre[37], con quien Abril estaba molesto, aunque tampoco hay información respecto a si Westphalen le acercó el manifiesto a Basadre ni si, de haberse hecho, Basadre le respondió a Abril[38].

Respecto al documento en sí, se observa que el texto sólo efectúa una enumeración general de aquello frente a lo que el poeta Xavier Abril está en contra o a favor, pero carece de ideas, argumentos o programas de acción expuestos como propuestas artísticas para cambiar la situación motivo de su necesidad de cambios, algo que como es usual presentaron todos los movimientos artístico-vanguardistas europeos e hispanoamericanos con trascendencia. Se trató, entonces, del boceto de una idea y quedó como tal.

Ante ello, sin ostentar un manifiesto público específico, sin asumir la técnica como sensibilidad también poética y sin ir más allá de la moda con los planteamientos estéticos de la poesía vanguardista, en mi opinión no existió una Vanguardia poética peruana propiamente dicha en términos de un movimiento literario que desarrollara su arte con un planteamiento de ideas dirigidas a renovar una rama del arte nacional,

---

[35] Ramírez Mendoza, R. (2012). *Íbid.*.

[36] En una carta enviada desde Lima por Emilio Adolfo Westphalen a Xavier Abril, el 20 de agosto de 1930, el primero menciona sobre el manifiesto: "es formidable y con el que estoy absolutamente de acuerdo. En esto como en tus recientes actitudes polémicas mi opinión, como lo habrás supuesto, es igual a la tuya".
Ramírez Mendoza, R. (2012). *Op. Cit.* P. 261.

[37] Tanto Martín Adán como Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril y Estuardo Núñez fueron alumnos del Colegio Alemán, al cual asistió también Jorge Basadre aunque en otra promoción, institución educativa en la que tuvieron como docentes a Luis Alberto Sánchez, Raúl Porras Barrenechea y a Jorge Guillermo Leguía.

[38] Comunicación personal con el investigador Rafael Ramírez Mendoza.

sino que se trató de un periodo de búsqueda o exploración individual de cada autor en favor de su obra y en su beneficio como poeta[39].

La Vanguardia y *Trilce*

En 1918 César Vallejo había dejado vislumbrar la altísima calidad de su poesía y su anhelo de ruptura y renovación con algunos de sus más logrados poemas en el libro *Los heraldos negros*. No obstante, pasados los cien años de la independencia peruana, el escritor publicó el mayor fruto de la poesía nacional y lo que la crítica especializada considera acaso el hito de la Vanguardia en lengua hispana, su poemario *Trilce*, aparecido en 1922. Resulta interesante que el propio Vallejo hiciera hincapié a los poetas peruanos de la llamada Vanguardia, en tanto que la inclusión de la terminología de las novedades tecnológicas en sus versos no generaban de por sí que su poesía fuese vanguardista. En ello fue tan sincero como mordaz al decir: "La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su compilación y barroquismo"[40].

El vate de Santiago de Chuco optó por mantenerse distanciado e independiente frente a la Vanguardia peruana, circunstancia a la que contribuyó su estancia europea. No pocos críticos literarios e investigadores especialistas en su obra afirman que el poeta consideraba que los vanguardistas nacionales seguían o remedaban a las Vanguardias europeas –tal como una simple moda–, y que ello hacía patente y demostraba el atavismo de la literatura patria frente a la tradición literaria[41] producto de siglos de coloniaje, motivo por el que Vallejo prefería mantenerse al margen. Lo que sin embargo no menoscaba su participación en la publicación de la mencionada *Favorables París Poema* –que tuvo una impronta vanguardista–, pero en la que también adoptó una posición crítica frente la vanguardia –concretamente contra el Surrealismo– debido al pensamiento marxista con el que estaba comprometido.

Lo cierto es que el poeta no se sentía un poeta vanguardista ni aspiraba a serlo, pese a que una valiosa sección de su obra poética abriga algunas técnicas y estilo del Movimiento. El mayor aporte del llamado Vanguardismo peruano a la literatura universal fue publicado, entonces, por un poeta que no se veía a sí mismo como vanguardista y que, a la postre, forjó la nueva poesía o poesía contemporánea peruana, la que escribió según le dictaban sus necesidades, experiencias y emociones personales canalizados mediante el ritmo y armonía propias de su lengua, su español peruano –originario de la serranía de la región de La Libertad–, así como por el aparente desentono, desorden o cacofonía que Vallejo percibía necesarios en sus versos como la única manera de escribir y describir aquello que quería comunicar.

Dicha forma tan peculiar de componer su poesía se debió influenciar, creemos, por el quechua, idioma con el que el poeta estuvo familiarizado desde niño y que lo encaminó a escribir una obra no circunscrita a las reglas gramaticales y ortográficas de su español materno, sino incorporando las reglas o licencias del quechua a su lírica. El oído de Vallejo, más allá de su estupenda calidad como poeta, se dejaba

---

[39] Una excepción es el poeta Carlos Oquendo de Amat, fallecido tras publicar uno de los libros capitales de la Vanguardia en lengua española, *5 metros de poemas*, pero de quien no sabemos cuál hubiera sido su destino poético de continuar con vida.
[40] Vallejo, C. (1926). "Poesía nueva". *Op. Cit.*
[41] Higgings, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima: Ed. Milla Batres.

guiar así por el sonido (eufónico o no) permitiéndole reunir el español peruano con el quechua ancestral de la Sierra norte del Perú para crear, con los elementos de cada uno, el lenguaje y forma tan particular con el que desarrolló el estilo de su discurso poético tal como el contenido del mismo.

Así llegó la cadencia de *Trilce* al mundo, al que siguió *Química del Espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo, *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat y *La casa de cartón* (1928) junto al conjunto "Itinerario de primavera" (1928) de Martín Adán, en lo que se podría considerar la etapa plena de la conocida como Vanguardia peruana. Así como más tarde, y en el ocaso de aquella etapa, continuarían proyectos como los libros *Hollywood* (1931), *Difícil trabajo* (1935) y *Descubrimiento del alba* (1937) de Xavier Abril, *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea o *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) de Emilio Adolfo Westphalen, *El Kollao* (1934) de Alejandro Peralta, *La tortuga ecuestre* (publicado póstumamente en 1957, pero escrito en 1938) de César Moro y *Arte de olvidar* (1941) de Vicente Azar, de alta factura y que podrían constituir los últimos destellos de la calificada como Vanguardia nacional.

Pese a ello, resulta capital referir que, como indica Estuardo Núñez[42], tras la publicación de *Trilce* y comprendida su extrema sensibilidad artística y aciertos estéticos, se inicia una evolución en la literatura en lengua hispana. Es así que ese espasmo llamado *Trilce* se vuelve el punto y eje cardinal que guía y sobre el que gira la nueva poesía peruana con gravitante influencia en la poesía hispanoamericana al integrar en sí belleza poética pura y una visión idílica del paisaje andino dando un origen más claro, conjuntamente, al parte aguas que fraccionará, en particular, la poesía nacional durante gran parte del s. XX, con una vertiente decantada por la poesía purista y otra por la poesía de corte social. División que continuó gestándose durante los años posteriores hasta la década de 1960. He allí la importancia de *Trilce*, al ser la base y elemento de cisma para la literatura del país y otras partes del continente.

Nace *Amauta*

La revista *Amauta* fue fundada por el periodista y pensador político José Carlos Mariátegui. La influencia y apoyo que brindó a los escritores de la Vanguardia fue esencial y no se circunscribió al área de las letras nacionales sino, también, a la difusión de diversos temas culturales, políticos, científicos y del pensamiento o crítica de los autores latinoamericanos ligados a ella. El vínculo de Mariátegui con la llamada Vanguardia literaria fue sólido y venía de tiempo atrás, cuando el periodista departía con los colónidos y parte de "Los psalmos del dolor" de su poemario *Tristeza*, que nunca se llegó a publicar, veían la luz en el tercer número de la señalada *Colónida*.

Su pluma ácida respecto al comportamiento de la frívola sociedad alta peruana, tal como su excelente capacidad para la crítica –tan ingeniosa como versátil– lo acercó rápido a los círculos de intelectuales y artistas jóvenes y deseosos de cambios que vivían en la capital. Sus afinidades e inquietudes políticas y culturales lo llevaron a forjar duraderas amistades con la mayoría de aquellos "vanguardistas", siendo un

[42] Núñez, E. (1994). *Op. Cit*.

ferviente promotor de sus propuestas. La afinidad del periodista con aquella nueva manera de concebir el arte fue tan intensa que, como describe Mirko Lauer, incluso un año antes de publicar *Amauta*, Mariátegui concibió la publicación de una revista que jamás vio la luz pero que a la postre fue el génesis de *Amauta*, a la que bautizó con el nombre de *Vanguardia*.

José Carlos Mariátegui, llamado el Amauta, tuvo que posponer su intención hasta incorporar oficialmente en el escenario periodístico y socio-cultural peruano a la revista *Amauta*, en setiembre de 1926[43]. Esta se publicó por el lapso de cuatro años, hasta su último número correspondiente a los meses de agosto-setiembre de 1930 –incluso tras el fallecimiento de Mariátegui– con una interrupción entre los meses de mayo y diciembre de 1927, es decir, entre los números 9 y 10, debido a la represión sufrida por el gobierno de Leguía. *Amauta* alcanzó las treinta dos ediciones con un tiraje que variaba entre los tres mil y cuatro mil ejemplares por impresión, un número que se pensaría nada desdeñable, sin embargo, el mismo era de alguna manera excesivo si tenemos en cuenta que en aquella época –para inicios del s. XX– Lima, principal punto de venta de *Amauta*, contaba con menos de 150 mil habitantes[44] los que pasaron a ser alrededor de 273 mil para 1931[45] de los cuales un alto porcentaje eran analfabetos y/o en situación de pobreza –según indica Héctor Maletta, en 1940 el 57.6% de la población peruana era analfabeta en términos occidentales–[46], mientras que otro importante porcentaje eran inmigrantes –italianos, ingleses, alemanes, franceses, chinos, japoneses, croatas– que sabían leer y escribir pero que, al venir de países con idioma distinto al español, entendían poco lo publicado en esta lengua, por lo que no comprarían la revista. Como refieren Deustua y Rénique:

> "El 'despegue capitalista' se encontraba trabado por las reminiscencias precapitalistas. Esto nos induce a pensar, pues, que sendos sobre todo rurales, tenían un cierto nivel de alfabetismo y escolarización, pero que no superaban la educación elemental, y que otros más vastos permanecían dentro de su tradicional educación familiar"[47].

En tanto estos datos, *Amauta* tenía como público lector a las clases sociales media y alta de la capital, conformada por un porcentaje muy menor de la cantidad total de habitantes del país[48], gran parte de los cuales ostentaban la hegemonía socio-económica y cultural en el Perú por lo que no era de su interés auspiciar y, menos aún, darle atención a los postulados de una revista con un contenido como el de

---

[43] Debo mencionar que, en aquel mismo año, 1926, se publicó el *Índice de la nueva poesía americana*, editado en Buenos Aires, Argentina por el poeta peruano Alberto Hidalgo, el poeta chileno Vicente Huidobro y el poeta y narrador argentino Jorge Luis Borges.

[44] No existen estadísticas precisas, aunque se puede inferir datos según Garayar, C. (2014). "Lima y el Palais Concert –Notas sobre el autor y su tiempo–". En: *Cuentos reunidos de Abraham Valdelomar*. Lima: PEISA.

[45] Asociación Amigos de Villa. (S/d). "Historia de una ciudad: Villa El Salvador, Lima - Perú". En: www.amigosdevilla.it/historia/antecedentes01.html (Última revisión: 17/12/2016).

[46] Y los porcentajes se presume eran un tanto mejor para la capital. En Maletta, H. (1978). "Perú, ¿país campesino?". En: *Análisis* (6). Lima.

[47] Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Op. Cit.*

[48] Para el periodo entre 1900-1930 el Perú era un país eminentemente rural. Hubo en dicho periodo un breve auge urbano innegable; pero un amplio porcentaje de la poblacional nacional continuaba viviendo en áreas campestres, haciendas, comunidades campesinas, etc., alejadas de la posibilidad de alfabetizarse. Ver en: Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Op. Cit.*

Amauta, que promovían la disminución –sino la pérdida– de su estatus socio-económico. Los mismos estudiantes universitarios, de quienes se esperaba un sentimiento de cambio o un deseo de transformación de la realidad patria, pertenecían a las clases adineradas y hegemónicas, a la oligarquía de las principales ciudades del país, por lo que era claro que no les interesaba ni les era útil modificar el estado de las cosas[49]; sin embargo, estos compartían aulas con quienes sí estaban interesados, aquellos miembros de la capa socio-económica media –universitarios no capitalinos– y un pequeño sector obrero preocupado por instruirse o mantenerse informado (originado en los tiempos del anarco-sindicalismo) quienes compartían las ideas de *Amauta*, por lo que eran de los pocos que la adquirían.

Se trataba entonces de una revista cuyo tiraje, presumimos, excedía al número de público lector al que se destinaba: un sector medio-bajo y bajo, compuesto por obreros, trabajadores y una muy escasa cantidad de intelectuales preocupados en generar la evolución socio-cultural en el Perú por lo cual Mariátegui, consciente de ello, se enfocó a hacer de *Amauta* un instrumento de difusión para establecer canales de canje con revistas, instituciones, movimientos literarios e intelectuales de prestigio no capitalinos y del exterior del país. Así logró incrementar no sólo la circulación de la revista sino acrecentar su prestigio, lo que le garantizó un éxito basado en su contenido y sus relaciones como en factores fortuitos: la residencia temporal de Juan Larrea (cercano amigo de César Vallejo), José Pérez Domenech y Blanca Luz Brum –poetas vanguardistas– en Lima o la presencia de colaboradores de *Amauta*.

A la par, quienes publicaban en *Amauta* eran colaboradores en otras revistas reconocidas que circulaban en Hispanoamérica, España e incluso algunas en lengua extranjera tan importantes como *Transition* (París, 1927-1938) dirigida por Eugene Jolas en la que colaboró Adalberto Varallanos o *Front* (La Haya), dirigida por Norman MacLeod, en la que colaboraron Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y Xavier Abril. Esto último le daba el cariz internacional a una revista como *Amauta* que, en gran medida, era leída casi sólo por sus propios colaboradores o los de otras revistas afines, además de poetas, narradores, críticos, personas que anhelaban escribir poesía y/o alguna que otra persona –casi siempre los universitarios mencionados– que, por algún motivo personal, gustaba de actualizarse respecto a lo que acontecía con la poesía, el arte y el pensamiento político de izquierda contemporáneos.

Por tales circunstancias, en mi opinión es muy probable que *Amauta* subsistiera no de su capacidad de venta de ejemplares al público en general, sino esencialmente de la venta de publicidad privada que pagaba por ser incluida en sus páginas[50].

Quizá por ello José Carlos Mariátegui, al ver que su público lector no comprendía los nuevos caminos estéticos que *Amauta* promovía, publicó "Defensa del disparate puro" como argumento en pro de la defensa de la libertad de expresión, sobre todo en el arte y más en la poesía de Vanguardia, para fomentar la escritura o elaboración de artefactos de pureza artística lograda y que causaran en quien los leía o veía –fuese una mente especializada o no– una sensación o al menos una experiencia estética. El Amauta protegía así la obra de Martín Adán y la búsqueda estética de

[49] Referencia a nota al pie, N° 26.
[50] *Ibid*.

todos sus colaboradores, cuya poesía logró una anarquía pareja a la de la Vanguardia europea, alejando todo aliento tradicionalista o conservador de su obra para imprimir en esta, elementos netamente peruanos.

En sencillo, Mariátegui les expresó a sus lectores que lo que leían les podía parecer que carecía de sentido al no comprenderlo pero que, porque un poema, una escultura o pintura no fuesen del todo comprensibles en los parámetros de lo racional, estos no dejaban de tener un valor estético en sí mismo como obras artísticas generadoras de cultura. Así escribió:

> "Martín Adán toca en estos versos el disparate puro que es, a nuestro parecer, una de las tres categorías de la poesía contemporánea. El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contextura clásicas como Martín Adán, no aciertan a conservarse dentro de la tradición. Y es que entonces formalmente la tradición no existe sino como un inerte conjunto de módulos secos y muertos. La verdadera tradición está invisible, etéreamente en el trabajo de creación de un orden nuevo. El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución. No es un orden —ni el nuevo ni el viejo—; pero si es el desorden, proclamado como única posibilidad artística (…)"[51].

La voluntad del fundador de la revista fue elaborar un producto que asumiera un rol de engranaje, y que fuera un punto de unión para el debate nacional respecto a la formación de un nuevo ideario de país. Dicho propósito se articulaba con los esfuerzos que desde años atrás se producían por separado para conseguir dotar a esta nueva visión de país de una estructura, un programa, y así instituir un movimiento de cambio que fuera sostenible. A través de *Amauta* Mariátegui se sumaba con mayor agudeza y fuerza a los esfuerzos de otros intelectuales nacionales como Manuel González-Prada, César Falcón, Hugo Pesce, Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de la Torre, Eudocio Ravines, entre otros, marcando el deseo de toda una generación con el objetivo de alcanzar, finalmente, la creación de un nuevo Perú, de un nuevo peruano con una identidad nacional propia y definida.

Así lo expresó su fundador:

> "Esta revista en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El

[51] Mariátegui, J.C. (1928). "Defensa del disparate puro". En: *Amauta* (13).

movimiento –intelectual y espiritual– adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de Amauta entra en una fase de definición"[52].

Y sentenció:
"El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideraremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de américa, enseguida con los de los otros pueblos del mundo"[53].

Se debe tomar en cuenta que Mariátegui conoció las propuestas de la Vanguardia artística europea tras su viaje a dicho continente, entre 1919 y 1923, por lo que por su cercanía y amistad con varios de los escritores de esta, así como por la particular lucidez de su análisis, comprendió mejor que muchos escritores la real naturaleza de la gesta de una revista o Movimiento con esos propósitos y tareas. Como he indicado, ni Mariátegui ni ningún otro director de revista o poeta de la época escribieron un documento que explicara las ideas y metas del llamado Vanguardismo peruano. En torno a ello, el Amauta mencionó:

"Para presentar *Amauta*, están demás las palabras solemnes. Quiero proscribir de esta revista la retórica. Me parecen absolutamente inútiles los programas. El Perú es un país de rótulos y etiquetas. Hagamos al fin alguna cosa con contenido, vale decir con espíritu. *Amauta* por otra parte no tiene necesidad de un programa; tiene necesidad tan sólo de un destino, de un objeto"[54].

Sin embargo, al publicar el prólogo de *Amauta* Mariátegui esbozó algunos conceptos e ideas que brindan una noción de su intención al fundar la revista, que era patrocinar la forja de una nueva literatura nacional a partir del deterioro y la caída del Modernismo y de la *Belle Époque*. Debemos reconocer en él la habilidad para intentar el florecimiento de una Vanguardia literaria nacional que rayara no sólo en lo artístico sino que, al mismo tiempo, se pudiera utilizar como base del proyecto mayor que significaba el proceso de reestructuración político y social del Perú, idea que compartió –hasta un determinado momento– con Víctor Raúl Haya de la Torre, y que se debía llevar a cabo en la década de 1920 en consonancia directa con el escenario mundial.

Para Mariátegui, el Vanguardismo peruano debía renovar las viejas estructuras en lo artístico –y específicamente en lo literario– contribuyendo desde su trinchera a la formación de una nueva sociedad, modernizada en lo cultural y tecnológico, y focalizada en la creación de una cultura e identidad nacional propias. En torno a esa visión de futuro José Carlos Mariátegui distinguió la intrínseca correspondencia y simbiosis entre la revolución estético-social de una nación con su revolución política. Entendió que la Vanguardia, como corriente estética, era útil y necesaria para forjar

[52] Mariátegui, J.C. (1926). "Editorial". En: *Amauta* (1).
[53] Ibid.
[54] Ibid.

una concepción distinta de lo nativo americano siendo una vía para la reivindicación de lo autóctono.

Amauta sirvió entonces como un ente que colectivizaba el esfuerzo de libertad estética y proponía una nueva visión del Perú desde una perspectiva intelectual, pero con el compromiso de una conciencia política con el desarrollo del país y desde la perspectiva de una revolución socialista. En torno a ello, se suele decir que recién en la década de 1920 los peruanos[55] descubrimos el Ande a través de los autores como Enrique López Albújar, Ventura García-Calderón o Luis E. Valcárcel, quienes escribían dentro de la corriente general del Indigenismo, cuyo antecedente más lejano sería la literatura de Clorinda Matto de Turner a fines del siglo XIX. El referido Vanguardismo indigenista fue un momento de la etapa vanguardista que mantuvo un desarrollo constante, con un auge en 1920 pero afirmándose en la década de 1930 por la interacción entre la ciudad capital y las ciudades no capitalinas del país, lo que se mostró en *Amauta*. Los textos de la Vanguardia indigenista, en su vertiente social-política, más relevantes son *Cantos de la revolución* (1934) de Serafín Delmar[56]; *Primer cancionero cholo* (1937) de José Varallanos; *Altipampa* (1933), *Tawantinsuyo* (1934) y *Kollasuyo* (1944) de Emilio Vásquez o *Puna* (1944) de Luis de Rodrigo.

En adelante, el Indigenismo (y pensemos en Ciro Alegría y José María Arguedas desde las décadas de 1930 y 1940 a posteriori) continuó teniendo al Ande y al personaje andino como un nuevo referente en la literatura nacional. No obstante, el conflicto no sólo giraba en torno a dicho nuevo sujeto literario, sino respecto de la propia figura del autor indigenista. Recordamos, de nuevo, que gran parte de los colaboradores de Mariátegui para *Amauta* eran jóvenes de una oligarquía no capitalina llegados a Lima en un tránsito cultural sin precedentes en la historia intelectual nacional. Al ser estos intelectuales burgueses, bien educados, hispanoparlantes y con deseos de reivindicar al indio –pese a ser varios de ellos hacendados, terratenientes o hijos o nietos de estos–, pretendieron insertar en la identidad nacional una siempre soslayada herencia andina mediante la literatura patria. Parte de la complejidad era, en ese sentido, que se trataba en varios casos de latifundistas quienes querían introducir una visión de la cultura andina pero desde un punto de vista occidental y mestizo. No obstante, el gran valor de estos es que, por primera vez, propusieron la absorción del sentimiento andino en la identidad nacional al insertar al Ande como elemento básico de nuestra nacionalidad, aunque lo intentaran desde una perspectiva occidental.

A la par, José Carlos Mariátegui se preocupó por insertar el escenario cultural internacional en el peruano, haciéndonos partícipes de las transformaciones y novedades que ocurrían en lo social y artístico en el mundo occidental para, en la medida de lo posible, participar del mismo o al menos situarnos al corriente de lo que sucedía en el mundo.

Sobre esto Alberto Tauro refiere que para Mariátegui:

---

[55] En referencia a los capitalinos.
[56] Seudónimo de Reynaldo Bolaños Díaz (1901-1980).

"*Amauta* no es una diversión, ni juego de intelectuales puros: profesa una idea histórica, confiesa una fe activa y multitudinaria, obedece a un movimiento social contemporáneo"[57].

Para el Amauta, su revista fue el medio y las armas eran el arte, el debate y la polémica para construir referentes actualizados de la Modernidad desde la reflexión sobre nuestra identidad e historia y la amalgama de culturas, cosmovisiones y etnias de las que provenimos. Sólo así podía gestarse una nueva y verdadera identidad como peruanos en un conflicto que, tras ciento cinco años de gestada la independencia, nuestros connacionales aún no podían resolver y, en mi criterio, aún no resolvemos pese al paso de casi doscientos años.

Amauta **en el desenlace de la "Vanguardia"**

La escisión entre poetas de la llamada Vanguardia, se dio con la ruptura de la relación amical y el distanciamiento ideario-político entre José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre en 1928. En aquel año, Mariátegui había fundado el Partido Socialista Peruano (afiliado a la Internacional Comunista) –en plena actividad y pico de notoriedad de *Amauta*– mientras que, tras el alejamiento, Haya de la Torre fundó en Lima, en 1930, el Partido Aprista Peruano como célula peruana de la Alianza Popular Revolucionaria Americana –APRA– que él mismo había fundado en México en 1924.

Ante tal escenario los escritores vanguardistas debieron adoptar una decisión concluyente: seguir escribiendo en la línea del arte puro o sumarse a una activa participación en los partidos políticos recién formados y que buscaban originar un cambio social[58].

Cada poeta eligió su camino. Hubo algunos como Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Enrique Bustamante y Ballivián, Blanca del Prado o Estuardo Núñez quienes se decantaron por la llamada poesía pura y no participaron del activismo político. Mientras que otros, que sí participaron de la política, se dividieron en dos flancos: quienes eran afines al socialismo mariateguiano como Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Ricardo Martínez de la Torre, César Miró[59], Gamaliel Churata, Blanca Luz Brum, Esteban Pavletich y Armando Bazán, se adhirieron a Partido Socialista Peruano; y quienes eran cercanos al aprismo de Haya de la Torre como Alberto Hidalgo, Magda Portal, los hermanos Serafín Delmar y Julián Petrovick, José Varallanos, Nicanor de la Fuente[60], Juan José Lora o Nazario Chávez se adhirieron al APRA, incluso estos dos últimos poetas referidos fueron secretarios de dicho partido. Sin embargo, debo señalar que tras algunos años de su adhesión al socialismo, comunismo o aprismo, varios de los poetas militantes se decepcionaron y renunciaron a ser simpatizantes o

---

[57] Tauro, A. (1960). *Amauta y su influencia*. Lima: Empresa editora Amauta.

[58] Cito aquí a Sinesio López: "La cultura es un momento de la política", al parecerme dicha frase más que reveladora, sobre todo en el Perú. López, S. (1979). "El Estado oligárquico en el Perú: un ensayo de interpretación". En *La investigación en Ciencias Sociales en el Perú*. Lima: Ed. Tarea.

[59] Seudónimo de César Alfredo Miró-Quesada Bahamonde (1907-1999).

[60] Si bien Nicanor de la Fuente (conocido como Nixa) primero estuvo vinculado al socialismo de Mariátegui, poco tiempo después se unió a las filas del APRA.

miembros de los partidos políticos, retomando sus búsquedas líricas personales entre los que estuvieron Churata, Portal, Hidalgo, Delmar, entre otros.

Mención aparte merece César Vallejo, quien cuando tuvo que definir su posición optó por quedarse en la línea mariateguiana. Vallejo fundó la célula parisina del Partido Socialista Peruano de José Carlos Mariátegui, de la que luego pasó a incorporarse activamente al Partido Comunista –tanto en Francia como en España– en el que militó incansable frecuentando varias conferencias en pro de ejercer la lucha antifascista, acción que emprendió hasta su muerte. Si bien la poesía de Vallejo pasó por varias etapas, coincidió póstumamente (tras fallecer en 1938) con la denominada poesía social, a través de la publicación –gestionada por su viuda– de los poemarios *Poemas humanos* (1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939) libros que, pese a ser eximias muestras de una poesía pura y estética per sé, contienen importantes elementos de corte social y humanista, convirtiendo al poeta en uno de los puentes fundamentales entre ambas corrientes estético-poéticas: la pura y la social.

En relación a ello, Estuardo Núñez consideró que la influencia de Vallejo con *Trilce* es tal, que inaugura la dicotomía de la poesía peruana contemporánea entre poesía pura y social[61]; bifurcación que, como he referido, luego fue finiquitada por la generación poética peruana de la década de 1960.

Otro factor clave fue la crisis sociopolítica que vivió el país a inicios de la década de 1930 y que llevó a la presidencia del Perú tras un golpe de Estado, en 1931, al militar Luis Sánchez Cerro, quien luego quiso limpiar su figura postulando en las elecciones presidenciales de ese año como civil, las que ganó en representación del partido Unión Revolucionaria de talante fascista y que gobernó el Perú por casi dos años en los que se quebró cualquier anhelo de renovación en el arte, y hostigó la circulación y movimiento de revistas y libros entre Lima y las ciudades más desarrolladas del país y el extranjero suspendiendo la influencia activa y recíproca dada entre 1916 y 1930.

En lo exógeno, la crisis económica mundial del Crack del 29 produjo una severa contracción de la economía peruana, causando revueltas populares que fueron sofocadas con dureza. Asimismo, la oligarquía capitalina y no capitalina implantaba un prurito de nueva hispanización en las letras peruanas por influencia y fama de la Generación del 27[62], así como por su conservadurismo expresado en el retomar la herencia colonial española.

Es así como a inicios de la década de 1930, los factores aludidos concretaron un declive de la efervescencia cultural y literaria en el Perú. La sorpresiva muerte de Mariátegui, a mediados de abril de 1930, fue el suceso capital que determinó el repliegue de los ánimos de renovación. Su muerte marcó un antes y un después en el destino de quienes proponían una ruptura a través de la denominada Vanguardia artística peruana, la que hasta ese momento se había apoyado en lo intelectual y material –vía *Amauta* y otras publicaciones periódicas– en la estrella de Mariátegui.

---

[61] Núñez, E. (1994). *Op. Cit*.

[62] Lauer, M. (2007). "1926". En *Índice de la nueva poesía americana.* Eds. Hidalgo, A., Huidobro, V. y Borges, J.L. Lima: Sur Librería Anticuaria.

Sin él no existía ese brazo articulador que era su figura para la cultura nacional. No hubo quien estuviera imbuido y fuese respetado por su calidad personal y trayectoria laboral como para desempeñar, a ese nivel, la tarea de gestor cultural que permitiera dialogar entre sí a casi todas las revistas intelectuales y literarias importantes del país –incluyendo a las de sesgo aprista más marcado– y a estas con las del extranjero. En ese sentido su contraparte, Víctor Raúl Haya de la Torre, privilegiaba el discurso político duro sobre lo cultural para lograr la transformación social en el país, por lo que nunca quiso asumir –y no sabemos si hubiera podido hacerlo– un rol que, al menos para la revista *Amauta,* quedó en manos de Ricardo Martínez de la Torre, intelectual de escaso reconocimiento y con mayores inclinaciones políticas, quien intentó reavivar la misma inaugurando una llamada Tercera Etapa. En esta nueva fase Martínez, con el constante apoyo de Eudocio Ravines[63], le inoculó tanto tinte político a la revista, que esta sólo sobrevivió por tres ediciones más. La N° 30, para los meses de abril y mayo de 1930, en la que no se publicaron artículos literarios ni culturales; la N°31 publicada para los meses de junio y julio del mismo año, en la que se publicaron pocos artículos culturales con sesgo político; y la N° 32, publicada para los meses de agosto y setiembre de aquel año, en la que se publicaron tan solo dos poemas de corte político de autoría del escritor soviético Vladimir Mayakovski.

Es revelador observar que en estos tres últimos números las notas de corte creativo-literario-cultural prácticamente desaparecieron, por lo que los lectores y partícipes de los canjes nacionales e internacionales encontraron una publicación con tan marcada inclinación política que, finalmente, esta llevó a la revista a su fin.

Estas razones (la muerte de Mariátegui, la falta de un gestor cultural de su nivel, la escisión política entre el Amauta y Haya de la Torre, la división entre poetas politizados y no politizados, la subdivisión según ideologías de los poetas politizados, la convulsión socio-política nacional de aquellos tiempos, la entrada en la ilegalidad del Aprismo entre 1932 y 1945 y del Partido Comunista Peruano en 1936 bajo la represión de la dictadura militar de Oscar R. Benavides, así como el Crack del 29) explican, a mi juicio, el declive progresivo de la denominada Vanguardia poética peruana.

Amauta **y su influencia**

El aporte más significativo de *Amauta* para la sociedad peruana fue la diversidad de enfoques y de disciplinas que se articulaban en diálogo y debate con la intención de insertarnos en el escenario mundial, así como en lo específicamente cultural, fue el promover, difundir e intentar lograr la ruptura de los viejos consensos (en lo literario y poético), divulgando la obra y poniendo en la escena hispanoamericana a quienes a la postre se convertirían en las figuras más prominentes de la literatura peruana y algunos de la de habla hispana del s. XX.

Al no lograr *Amauta* la consolidación de una Vanguardia literaria peruana propiamente dicha, nuestra literatura tuvo el beneficio que sólo la heterogeneidad en

---

[63] Luego de la muerte de José Carlos Mariátegui, el Partido Socialista Peruano fundado por él tuvo como secretario general a Eudocio Ravines, en cuyo periodo dirigencial el partido cambió de nombre a Partido Comunista Peruano.

la búsqueda de distintas estéticas por parte de los autores puede ofrecer. Asimismo, dicha heterogeneidad, descrita por el reconocido crítico literario Antonio Cornejo Polar, en las pretensiones personales de los escritores de la llamada Vanguardia peruana, impidió la formación de un ideario de grupo y la estructuración de un programa que creemos hubiera encorsetado y limitado aquellas exploraciones estéticas. Al no consolidarse una Vanguardia en el país, las búsquedas de los escritores nacionales en pro de nuevas estéticas solo produjeron chispazos o constituyeron intentos individuales y desarticulados por escribir en formas y no en contenidos vanguardistas.

He allí la dificultad en el denominar incuestionablemente como Vanguardia a lo escrito y publicado por los autores peruanos entre las décadas de 1910 y 1930 porque, en esencia, aquellos escritores no se concebían a sí mismos como vanguardistas (a excepción de los poetas de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, que se reconocían como tales pero con ironía), como sí sucedía con los escritores europeos porque, y este es un segundo elemento, los europeos sí tenían un proyecto preparado y un programa a seguir para lograr sus objetivos como no lo tenían los escritores peruanos, huérfanos de textos fundacionales. De la misma forma, se erige una tercera diferencia entre la Vanguardia latinoamericana y la peruana. Mientras la latinoamericana generó la fundación de movimientos grupales como el Estridentismo o el Ultraísmo, o articularon –en un momento posterior– un proyecto en común como la Poesía Concreta de Brasil al que se adscribían varios artistas o creadores, en el Perú la Vanguardia fue de personas en la que cada autor seguía su instinto poético o su rumbo y búsqueda individual, no llegando a formarse un movimiento en común de Vanguardia con un programa o proyecto patente.

Ante ello, es explicable la inexistencia de un documento fundacional o un manifiesto (el boceto "Manifiesto breve, sintético" no tuvo ninguna repercusión pública) que explicara los motivos y las propuestas de la Vanguardia peruana como movimiento. La presencia de un documento de tales características no era factible en nuestro país por la manera en la que se formaban culturalmente los intelectuales y escritores de aquellos años, varios eran autodidactas –como el propio José Carlos Mariátegui– y por su estatus socio-económico, muchos eran burgueses –como los hermanos Peña Barrenechea, los Abril de Vivero o José Varallanos–, sin conciencia de lo que implicaba escribir un programa para la formación de un movimiento cultural rupturista. Además, se debe tener presente que los avances tecnológico-científicos ingresaron al mismo tiempo y tan abruptamente al Perú, que a nuestros escritores no se les dio tiempo de asumir progresivamente los cambios producto de una industrialización avasalladora, la que sí pudieron admitir las vanguardias europeas al darse en su ámbito geográfico una industrialización paulatina[64].

En el aspecto socio-cultural, se debe tener en cuenta que aún en las primeras tres décadas del s. XX la propia capital del país, Lima, aún funcionaba como si se tratara de un latifundio conformado a su vez por pequeñas haciendas, lo que explica que la llamada Vanguardia peruana no rompiera aquella visión bucólica o campestre evidenciada en su poesía, la que mantenía fuertes remanentes modernistas; en contraposición a la Vanguardia europea, en donde los poetas habitaban en urbes con fábricas pobladas por obreros y máquinas de todo tipo.

---

[64] Referencia a nota al pie, N° 26.

Únicamente en los proyectos poéticos más logrados –como en el caso de César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Vallejo, Martín Adán, Alberto Hidalgo o Emilio Adolfo Westphalen– prevalecieron el uso de las imágenes y metáforas como mejor senda para llegar al núcleo del poema; mientras que en el resto de poetas prevaleció un halo prosaico y conservador con breves atisbos de un Vanguardismo europeizante que puedo considerar no logrado del todo, entre los que figuran Emilio Armaza, Luis De Rodrigo, José Varallanos, Emilio Vásquez, Guillermo Mercado, Nicanor De la Fuente, Juan José Lora, Mario Chabes, Nazario Chávez, Magda Portal, Serafín Delmar, Julián Petrovick, Blanca Luz Brum, Armando Bazán, Esteban Pavletich, César Miró o Ricardo Martínez de la Torre. El corpus literario de este último grupo, no logró la influencia nacional e internacional como sí lo consiguió la obra poética de Vallejo, Adán, Oquendo, Moro y Westphalen; no obstante, la presencia de este segundo grupo fue capital pues sin ellos –y otros vates más que publicaron a su alrededor–, no es posible tener una visión global y hablar del intento de ruptura en la poesía peruana de las primeras tres décadas del s. XX.

De ese modo, la influencia que ejerció la revista *Amauta* para el panorama literario peruano e hispanoamericano en la década de 1920 fue vital. Su aporte a la literatura en lengua española es incuestionable con colaboraciones artístico-intelectuales de gran fuste e innovación, basta leer la lista de colaboradores mencionados para lo poético.

Igual de fundamental es su aporte en lo social, para gestar el debate en torno a la formación de una nueva identidad nacional peruana desde la cultura y el arte, para lograr "peruanizar" nuestra literatura y, en el caso especial de la poesía, para gestar una poética elaborada con nuestro español-peruano dejando atrás el lastre virreinal hispánico para incorporar, al menos, la visión que como occidentales tenían los escritores no capitalinos que escribían con estética indigenista.

Hubiéramos querido, sin duda, que *Amauta* lograra sus metas, que insertara a todos los ciudadanos de cada estrato socio-económico en la sociedad nacional, que la Vanguardia artística en todos los ámbitos hubiera sido tal hallando no sólo nuevos estilos sino nuevos contenidos y que la voz literaria no capitalina –auténticamente costeña, andina y selvática– se hubiera incorporado y leído en el marco de la literatura peruana pero, siendo un objetivo que no logramos aún en el presente 2017, es innegable que la tarea que se propuso José Carlos Mariátegui fue demasiado grande para el poco tiempo que tuvo en vida.

Sin embargo, no debemos quedarnos con el sinsabor y corresponde celebrar y difundir los logros de *Amauta*, al poner en la palestra nacional e internacional a varios de los más importantes poetas peruanos y sudamericanos del s. XX, promover la búsqueda de nuevos estilos literarios y defender el derecho de los artistas a explorar en cualquier sector del arte, así como a ser el estímulo que propicie en el tiempo las rupturas con las limitaciones autoimpuestas por la oligarquía nacional.

Evidentemente una tarea tan vasta, y que continuó de alguna manera con la brecha abierta por Abraham Valdelomar[65] y el movimiento y revista Colónida, no podía ser llevada a cabo por un solo hombre y revista. Se necesitaba un esfuerzo conjunto, un grupo de líderes que dirigieran ese cambio. Por lástima, la etapa histórica, el anquilosamiento de los intelectuales nacionales en sus viejos cánones estéticos o el albur que traza los destinos, no propiciaron que otro personaje tuviera la voluntad, deseo, nervio, inteligencia, ímpetu y/o vínculos capaces para ejecutar una labor de gestor cultural y articulador de ideas y pensamientos que supliera y continuara la senda de José Carlos Mariátegui y su *Amauta*.

Amauta tras 90 años (1926-2016). Una antología poética

Al elaborar esta antología, la intención es entender el espacio sociocultural en el que varios de los más importantes escritores de la denominada Vanguardia peruana, iniciaron la mayor difusión de su obra a través de la revista *Amauta* al llegar sea por venta, obsequio, canje o vía cualquier medio a diversos países de América y de otros continentes. Como he mencionado, *Amauta* logró el posicionamiento de varios escritores nacionales (especialmente poetas) en la escena literaria Occidental en una época en la que no se contaba con los medios tecnológicos de la actualidad y, por ende, era muy difícil mantenerse al tanto de lo que sucedía en el día a día de las artes o de las nuevas publicaciones.

Teniendo en cuenta lo expresado, hemos decidido realizar una división de los poetas en base al mayor reconocimiento de su obra y a su orientación estética. No obstante, debo recalcar que la llamada Vanguardia tuvo la suerte de ser heterogénea en el Perú, por lo que abarcó tópicos muy disímiles generando que tanto entre la obra de los publicados en *Amauta,* como entre la obra de estos y de quienes colaboraron en otras revistas de la época, existan vasos comunicantes sea por su lugar de procedencia, de estudio o por su forma de entender o expresar la literatura.

En tal sentido, se ha optado por realizar la siguiente división:

1. La Vanguardia estelar, constituida por aquellos poetas que tuvieron una trascendental influencia y cuya obra, a la postre, nos ofrece una clara perspectiva de lo que conforma la poesía peruana de aquella época y décadas posteriores. Aquí revisamos los poemas publicados en *Amauta* por César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea y Alberto Hidalgo.

Los ejes temáticos de los poetas seleccionados bajo esta denominación son muy diversos, aunque pueden vincularse en puntos de intersección como el amor, las crisis existenciales, la añoranza por la niñez, el cosmopolitismo, etc., que pueden relacionarse, como refiere Marta Ortiz Canseco, en tanto que:

> "son quizá los que más empeño ponen en salir de las formas canónicas tradicionales, bien a través de la experimentación con el lenguaje, como Vallejo

[65] Una curiosa casualidad es que los principales gestores del intento de ruptura murieran muy jóvenes sin poder continuar su trascendental labor, Mariátegui a los 36 años y Valdelomar a los 31.

en *Trilce* o como Abril con las técnicas surrealistas, bien mediante herramientas formales innovadoras como *5 metros de poemas* (1927), libro desplegable de Oquendo de Amat, auténtico monumento de la vanguardia peruana"[66].

El caso de Martín Adán es muy especial, pues si bien su obra surge en el rumbo de la Vanguardia, su poesía se desarrolló dentro de parámetros de gran individualidad y hermetismo plasmado en claroscuros simbolistas que se reflejan en una búsqueda religioso-metafísica y su propia marginalidad como poeta, lo que hace compleja su clasificación dentro de una sola vertiente literaria. Quizá lo que mejor define al poeta Adán es el haberse instalado en diversas intersecciones manteniendo una altísima calidad en su obra. Y pese a que la misma no es netamente vanguardista, sí contiene diversos elementos propios de ese estilo, hecho por el que consideramos que debe estar presente.

Como explica José Miguel Oviedo:

"Martín Adán eligió como único vehículo el lenguaje de la poesía y adoptó las formas más diversas: el jugueteo con el vanguardismo, el rigor conceptista, la poesía metafísica, el hermetismo gongorino, la sutil oscuridad simbolista, el lirismo religioso, el tono épico, la meditación existencial, excursiones vanguardistas, etc."[67].

Si hay un poeta que debemos ubicar en la intersección misma de los distintos senderos por los que discurrió la Vanguardia peruana para fungir como bisagra al interior del vanguardismo, ese fue Carlos Oquendo de Amat (estrechamente relacionado con el grupo Orkopata de su natal Puno, pero también amigo y seguidor leal de José Carlos Mariátegui)[68]. Oquendo es –junto al Vallejo de *Trilce*– el más importante poeta vanguardista que ha tenido el Perú, y así ha sido canonizado desde 1967 en que su vida fuera descrita en el discurso que Mario Vargas Llosa diera en Venezuela, tras ganar el Premio Rómulo Gallegos. Es así que su único poemario, *5 metros de poemas* (1927), más un puñado de poemas sueltos propalados en diversas revistas, le sirvieron para ingresar al parnaso de la poesía peruana con mucha justicia, a partir de las varias reediciones que se han dado en las últimas décadas desde 1968. Por lástima, sus escasos 31 años de vida no le alcanzaron para continuar escribiendo. ¿Qué hubiera sucedido con su poesía?, ¿hubiera permanecido en el intento de vanguardismo?, ¿se hubiera plegado al vanguardismo europeo o hubiera virado hacia otras estéticas?, ¿hubiera escrito poesía vinculada a la política o poesía social? No hay modo de saberlo.

César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, configuraron casos excepcionales. A ambos los unió la poesía, la amistad, además de una temprana admiración por el Surrealismo, aunque en el caso de Westphalen más por la "experiencia

---

[66] VV.AA. (2013). *Poesía peruana 1921 – 1931. vanguardia + indigenismo + tradición*. Marta Ortiz Canseco (Ed). Lima: Iberoamericana / Vervuert / Librería Sur.

[67] Oviedo, J.M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. (t.3). Madrid: Alianza Editorial.

[68] Según Oviedo (*Ibid*): "Una completa libertad para crear un mundo imaginístico, juegos tipográficos y visuales, dinamismo, humor, erotismo, etc.".

surrealizante"[69] hecho por el que están presentes en este volumen. En cuanto a Moro su virtuosismo y sensibilidad poética y personal lo llevaron a escribir ardiendo en sí mismo para consumirse incluso a costa del bien de su propia obra, la que por mucho tiempo permaneció (por su voluntad) inédita y lejana al alcance de los lectores en lengua hispana, al ser escrita en francés. Moro, en su estilo, también fue un poeta marginal quien por su temprano autoexilio europeo y cercanía a André Bretón se vinculó desde su fundación al Surrealismo y permaneció en él incluso tras renunciar al Grupo, pues siguió escribiendo poesía y pintando con dicha estética, la que animó en amigos como Emilio Adolfo Westphalen a quien conoció tras retornar a Lima, a fines de 1933.

Ciertamente Westphalen se había relacionado al Surrealismo antes de conocer a César Moro por lo que, cuando se conocieron en persona, presumo que hubo una coincidencia en su visión del arte nuevo y de ahí que surgiera su tan cercana amistad. Debemos recordar, que Westphalen antes de publicar sus primeros poemarios había divulgado poemas de influencia surrealista tales como "Itinerario en carne de caracol"[70] o "Mundo mágico"[71]. Con estos antecedentes, Emilio Adolfo Westphalen publicó en Lima *Las ínsulas extrañas*, en febrero de 1933, el primero de sus poemarios que ratificaría, poco después, junto con la publicación del mencionado *Abolición de la muerte* en 1935, que el poeta absorbió y usó la estética surrealista para expresarla a su manera, para poetizar en base a dicha experiencia surrealizante a diferencia de Moro, quien tenía una vena surrealista per sé al pasar por la experiencia, hacer uso de la estética e idioma surealista.

Al poeta Westphalen le bastó la publicación de los mencionados poemarios para erigirse como una figura preeminente de la poesía en español y para demostrarnos la alta valía de su obra. En él encontramos al poeta de la reflexión, meditación y escrutinio en las angustias, los amores, engaños y emociones en los abismos de la existencia humana. Por último, tanto él como César Moro coincidieron en relacionarse –como maestros, aunque más como amigos– de los en ese entonces jóvenes poetas de la denominada Generación del 50 en la literatura peruana.

Los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, mantuvieron un vínculo cercano con José Carlos Mariátegui. Ambos, eran afectos a la nueva poesía que se escribía a inicios del siglo XX y, si bien en particular Ricardo inició su obra lírica con un talante Modernista, ambos se distanciaron pronto del mismo. En el caso de Enrique, la poesía que publicó en *Amauta*, manejó una temática existencialista y reveladora de las experiencias poéticas, apoyándose con frecuencia en el drama y en lo onírico para enriquecer sus escritos, así como una intensa necesidad de delinear el acto de la creación poética. No obstante, quizás el mayor elemento que lo distingue es la soledad como tema y como incentivo primero de su poesía.

Ricardo, a su vez, expresaba en *Amauta* una poesía muy íntima, vinculada a un universo poético personal en donde la naturaleza se describe pero no desde una perspectiva bucólica, sino en tono de revelación o descripción del poder oculto de la

---

[69] Término acuñado por el poeta español Juan Carlos Mestre. Reflexión partida del diálogo sobre el tema con el investigador José Agustín Haya de la Torre Castro.
[70] Westphalen, E.A. (1929). "Itinerario en carne de caracol". En: *Amauta* (24).
[71] Westphalen, E.A. (1930). "Mundo mágico". En: *Front* (1). *Front* fue una revista editada en La Haya, Países Bajos, con la particularidad que dicho poema fue publicado en inglés.

misma en tanto los designios de esta para el destino del Hombre. Las características de su poesía fueron la fineza y el gran manejo de la palabra, encauzados por la implacable espontaneidad de la creación del subconsciente.

Alberto Hidalgo fue un cercano amigo de Mariátegui y de Abraham Valdelomar, y un participante constante en las tertulias de los colónidos. Es por ello que Mariátegui recibió no pocas colaboraciones literarias de este autor para *Amauta*, teniendo en cuenta además que es el autor de dos libros que, de alguna manera, inauguran la etapa vanguardista en el Perú, los citados *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (1916) y *Panoplia lírica* (1917). Desde un inicio, y con las obras citadas, su afán fue no sólo literario sino provocador y para algunos de una anarquía desbordada y un individualismo nocivo. Su poesía, y más la publicada en *Amauta*, nos mostró a un poeta irónico y malicioso. En 1919 se mudó a Buenos Aires, Argentina, y desde ahí envió todas sus colaboraciones a *Amauta*. Hidalgo conoció y estudió a la Vanguardia latinoamericana en su libro el *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926) que publicó junto a Vicente Huidobro y a Jorge Luis Borges. Un año antes de iniciar *Amauta*, Hidalgo fundó el Simplismo, un movimiento en el que la metáfora tenía la prevalencia y la moral debía excluirse del mensaje.

En ese sentido, el aporte de Hidalgo a *Amauta* gira alrededor de la revolución artística y cultural y una anarquía constante, teniendo como eje la creación de metáforas poderosas que guiaran al lector entre referencias constantes a la tecnología nueva de su tiempo como artefactos más bellos que las mejores pinturas de la antigüedad, por lo que su poesía de vanguardia para varios críticos muestra un mayor envejecimiento que la de sus colegas. A lo que hay que agregar su particular excentricidad y desmesurado ego, que se evidencian en varios de sus poemarios en detrimento de los mismos.

2. La Vanguardia indigenista y la Vanguardia nativista estuvieron constituidas por dos sectores vinculados que mantuvieron ligeros puntos de diferencia. Se ha decidido dividir esta sección reuniendo –por un lado– a los miembros del grupo Orkopata: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Emilio Vásquez y Luis De Rodrigo, focalizados en la sierra sur altiplánica; y a los nativistas dispersos –por otro–: Alberto Guillén, José Varallanos, Guillermo Mercado, Nicanor De la Fuente, Juan José Lora, Enrique Bustamante y Ballivián, Mario Chabes y Nazario Chávez, quienes vivían en diferentes ciudades el país.

El grupo Orkopata se formó como un colectivo en la ciudad de Puno, en el altiplano peruano, alrededor de 1925 y estuvo constituido por los poetas más importantes de la intelectualidad de aquella ciudad. Sus representantes reivindicaban la formación de una cultura autóctona del altiplano peruano-boliviano, así como la ejecución de una reforma social y artística en el continente. Proponían una nueva visión del aborigen andino y del Ande a través del intento de reafirmación del Vanguardismo. Para ello fundaron el *Boletín Titikaka*, que mantuvo un afinado corte indigenista convirtiéndose muy pronto en un instrumento político cultural para hacer públicos los reclamos de los grupos autóctonos de la Sierra sur andina en pro de la formación de una cultura nacional libre de la influencia europea y, más concretamente, española.

La extensa mayoría de poemas publicados en *Amauta* por los Orkopata mantienen un talante de añoranza y predominancia de lo andino y de la campiña de esa zona

geográfica del país como motivo de su actividad creativo-literaria. La fauna y flora andina se encuentran siempre presentes, así como es constante la utilización de palabras o interjecciones en lengua quechua o aymara para reafirmar su cosmovisión y tradición cultural. Se trata de imágenes y metáforas potentes que, además, hacen uso de una particular tipografía para subrayar el tono o contenido de su mensaje. Pese a la temática altiplánica andina de sus textos, muy pocos (por no decir ninguno) hacen referencia a la mitología, a la religiosidad o a la cosmovisión de los Andes, ni a la *Pachamama*, ni a los ritos y creencias concentrándose, por el contrario, en la exploración y exposición del paisaje altiplánico andino como escenario por el que circula su poesía para atender los temas esenciales: el amor, la muerte, la amada, la familia, la añoranza por la infancia, etc. Ello se explicaría en que casi todos estos autores siendo mestizos nacidos en el Altiplano peruano, pertenecían a familias pequeño-burguesas por lo que su visión era, por lo general, la de un occidental que admira la cultura andina altiplánica y no la de un aborigen de la zona.

Junto a los Orkopata encontramos a otro conjunto de poetas no capitalinos (en esencia, de otras zonas de la Sierra sur, central y norte y de la Costa norte), quienes también se preocupan por lograr una expresión lírica que aborde una reivindicación de las culturas autóctonas peruanas y no sólo la del Altiplano andino, sino que englobe y revalore todas las culturas nativas del país, de ahí el nombre que hemos convenido en darle, Vanguardia nativista, por su referencia poética a los paisajes y habitantes de todo el Perú, sus costumbres, vivencias, necesidades, circunstancias, etc. Sin embargo, de nuevo se aprecia que la temática de sus versos gira en torno a los clásicos tópicos de la poesía y siempre desde una visión de "visitante" –siendo nativos mestizos– sin profundizar en la cosmovisión y misticismo de las culturas autóctonas de cada zona geográfica.

3. La Vanguardia de *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* y otros vanguardistas de *Amauta*. El primer grupo se conforma por Magda Portal, Serafín Delmar y Julián Petrovick, quienes crearon una de las principales revistas de la llamada Vanguardia peruana, que con sólo cuatro números le bastó para hacerse de un sitial en la poesía nacional escrita en la década de 1920. Mientras que con otros vanguardistas nos referimos a aquellos cuya temática es imprecisa (o no constante) por los diferentes matices de su obra lo que los torna inclasificables por su variación, entre los que están Blanca Luz Brum, César Miró y Armando Bazán.

En el caso de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, el ánimo de innovar se hizo patente desde su fundación sea por su estilo como por su voluntad crítica. La fundaron los esposos Magda Portal y Serafín Delmar, aunque luego se incorporaron otros poetas como Julián Petrovick y los creadores del grupo Orkopata como los hermanos Gamaliel Churata y Alejandro Peralta y el nombrado Carlos Oquendo de Amat. Esta revista fue muy especial puesto que sus colaboradores fueron de los pocos que hacían crítica objetando la creación de lo llamado Vanguardia por otros escritores. Como he expresado, después de la muerte de Mariátegui tanto Portal como Delmar fueron miembros fundadores del APRA, ideario político también seguido por Petrovick, por lo que en sus poemas podemos apreciar que sus pasiones políticas se vislumbraban inseparables de las literarias y así las expresaron, con la radicalidad que los caracterizaba, en *Amauta*. Sin embargo, los textos líricos publicados en *Amauta* no eran de un talante totalmente politizado, como si pasó en sus poemarios personales publicados con posterioridad. En relación a ello, Petrovick es quien menos

vinculó un discurso político con su poesía, manteniendo como eje mayor de la misma la temática amorosa.

Los denominados otros vanguardistas de *Amauta* promovieron este intento de ruptura desde diferentes vertientes. Blanca Luz Brum es la única extranjera que hemos considerado en este recuento. Ella procedía del Uruguay y fue una escritora y activista política comunista de singulares condiciones. Llegó al Perú tras casarse con el poeta peruano Juan Parra del Riego, de quien pronto enviudó. En ese primer viaje al Perú conoció a José Carlos Mariátegui, quien la invitó a participar en *Amauta*. Pese a su cercana relación con las células comunistas de varios países latinoamericanos, en particular con la de México, su poesía no suele presentar denuncias o reivindicaciones sociales o políticas sino que, al contrario, los temas sobre los que escribió se cifraron en torno a los paisajes naturales, el amor y sus experiencias personales.

En ese sentido, César Miró –amigo de César Vallejo y del pianista Alfonso de Silva– es quien desarrolla una vena mucho más musical con su poesía[72], pues a la par de poeta y periodista fue también un reconocido letrista y compositor de valses. Su amistad con José Carlos Mariátegui fue cercana desde que Miró era casi aún adolescente y, pese a que hubo una simpatía política, sus conversaciones y debates giraban alrededor de la literatura y el arte en general. La extensa obra literaria de Miró inició con la publicación del poemario *Canto a los arados y a las hélices* (1931); sin embargo, fue un poeta poco profuso. Los poemas que expuso en *Amauta* reúnen elementos típicos de la naturaleza, fuertemente ligados a la tierra andina y los paisajes campestres. Pese a ser capitalino, y de procedencia burguesa, se vinculó desde muy joven a diversos escritores no capitalinos, lo que le ofreció una visión campestre o de la región montañosa del Perú como lugar edénico y en el que encontró inspiración, aunque sólo fuera como forastero.

Para esta división nuestro último poeta elegido es Armando Bazán, quien fundó la aludida revista *Poliedro* (1926), tan fugaz como interesante difusora del impulso poético vanguardista. A pesar de que mantuvo una férrea vocación política comunista, dicha temática no ingresó ni sesgó su poesía, por lo que lo publicado en *Amauta* se relaciona a temas como el amor perdido o el asombro ante la naturaleza, siendo la fauna y flora local y la naturaleza en general, los elementos esenciales de sus metáforas.

4. La Vanguardia politizada, conformada por Esteban Pavletich y Ricardo Martínez de la Torre. Entre estos, Pavletich es quien difunde en *Amauta* una poética con carácter neto de activismo político dirigido a crear conciencia sobre la importancia de implementar un sistema socialista o marxista en el país a través de títulos como *6 poemas de la revolución* (1927). Pese a dicho impulso inicial, Pavletich se separó de la creación en poesía tras su deportación a Panamá y su posterior migración a diversos países latinoamericanos, circunstancia que recién le permitió retomar una labor como ensayista y novelista algunos años más tarde en su región de origen (Huánuco, Perú), lo que le granjeó gran reconocimiento en su tierra natal y cierta proyección en la capital, llegando a ganar incluso el Premio Nacional de Novela del Perú en 1959. Cabe destacar que, pese a que sólo publicó un poemario más,

[72] Tal como después lo harían los poetas Juan Gonzalo Rose y César Calvo.

Revelación de Kotosh (1964), se supo mantener en contacto con las nuevas generaciones de poetas nacionales llegando a publicar en coautoría con el poeta peruano de la Generación del 60, César Calvo, el poemario *Puerta de Viaje*, en las postrimerías de su vida, en 1989.

Como señalé, Ricardo Martínez de la Torre es quien asumió la dirección de *Amauta* tras el fallecimiento de Mariátegui. Luchó desde las trincheras del periodismo y del arte por los derechos sociales de los obreros y la defensa del respeto y puesta en valor de lo autóctono en la cultura peruana. Su poesía no fue muy abundante, como sí su labor periodística o ensayística política, y la temática de esta giró en torno a la defensa de los aborígenes peruanos y de los movimientos obreros. Al asumir la dirección de *Amauta* –en estrecha colaboración con Eudocio Ravines– hizo que la revista tomara un rumbo radical hacia los ideales del Partido Comunista Peruano, por lo que su compromiso político fue más fuerte que el artístico, hasta abandonar el segundo por completo. La poesía que publicó en *Amauta* no se agotó en la temática política y logró interesantes metáforas que tienen como trasfondo la naturaleza y que nos procuran una visión particular de la serranía peruana.

5. Poesía en prosa vanguardista. Compuesta por Néstor Martos, Estuardo Núñez y Blanca del Prado, únicos autores de empeño vanguardista que escribieron en prosa y publicaron en *Amauta*, la que fue sucinta. Es interesante que los autores aludidos en este acápite no desarrollaron luego –salvo Martos en Piura– una obra literaria profusa, ni menos aún una literatura enmarcada en un único estilo literario.

Respecto a Néstor Martos este fue un reconocido periodista y profesor. Su prosa se nutre de elementos como el entorno natural y figuras de la modernidad de la época. Otro ingrediente constante son las referencias a la cultura popular de inicios del s. XX, las que se muestran en la búsqueda de una concordancia con la influyente Vanguardia.

El caso de Estuardo Núñez es esencial. Fue amigo personal casi desde la infancia de al menos dos de los principales poetas vanguardistas que publicaron en *Amauta*, Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen, así como forjó una estrecha amistad con Mariátegui. Pese a no ser un frecuente colaborador de *Amauta*, ni poeta o escritor de ficción profuso, se dedicó con ahínco al ensayo literario e histórico, siendo un referente cultural para los escritores de su generación precisamente por su labor como crítico literario. La prosa mostrada en *Amauta* presenta un corte urbano que hace de la vida cotidiana el hilo conductor de sus relatos, no abusó de los recursos estilísticos del Vanguardismo sino que intentó innovar en el contenido de su trabajo creativo. Estuardo Núñez falleció en 2013, a los 105 años de edad, siendo durante mucho tiempo la luminaria a la cual acudir para tener un acercamiento teórico a la obra de los autores de la denominada Vanguardia, y para saber de ellos en lo personal, pues tuvo gran amistad con varios de estos.

Finalmente, Blanca del Prado fue una poeta reconocida y vinculada a Mariátegui en las épocas de la publicación de *Amauta*; sin embargo, tras dejar su Arequipa natal y viajar a residir primero en Lima –donde conoció a Mariátegui– y luego en Argentina, aquel primer entusiasmo que mostraba su prosa decreció hasta extinguirse dada su desvinculación con el círculo literario patrio. Como sostiene el referido crítico literario

Jorge Cornejo Polar[73], la poesía de Blanca del Prado tiene un momento iniciático que destacó con libros como *Caima* (1933)[74] y *Los días de sol* (1938), en los que evoca con una gran nostalgia los paisajes naturales de su tierra y a las personas con las que se relacionó. En esa etapa su estilo fue la prosa elegíaca –muy preocupada por la eufonía de las palabras usadas–, exhibiendo una temática íntima, amorosa envuelta en imágenes de la vida cotidiana las que, tras la muerte de su esposo, se volvieron oscuras y hasta atormentadas.

Estos son los nombres y las obras que se ha elegido para celebrar el gran aporte a la literatura mundial en el s. XX de *Amauta* en el nonagésimo aniversario de su fundación y puesta en circulación. Debemos señalar que, como toda selección, antología, recopilación, muestra o como quiera denominársele, esta clasificación obedece a criterios personales de gusto y/o valoración personal de los seleccionadores, no existiendo ningún interés velado en torno a las preferencias. Nuestro afán no es canonizar, sino compartir con los lectores un homenaje y recuerdo, y sobre todo una crítica y valoración adecuada a la figura de José Carlos Mariátegui y al rol histórico de *Amauta* y sus colaboradores en las letras del mundo hispano.

Es complicado especular qué hubiera sucedido con el intento vanguardista literario en el Perú si Mariátegui y *Amauta* no hubieran fenecido. No obstante, quizá lo más probable es que dados los acontecimientos internacionales, el pensador hubiera tenido que replantear el ideario, las inclinaciones artístico-estéticas y las propuestas culturales de *Amauta* (tanto como las de él mismo), si bien creo que no hubiera implicado un cambio radical. Lo cierto es que, como toda publicación con repercusión e importancia, pese a ver truncada su aparición súbitamente tras treinta y dos números editados, su influencia marcó el derrotero no solo del arte sino de la cultura peruana del s. XX y en adelante; por lo que existe, sin lugar a duda, un antes y un después en las letras peruanas simbolizado por la revista *Amauta*, sin dejar de reconocer el valor de sus predecesoras *Contemporáneos* y *Colónida*, y el de sus coetáneas antes aludidas.

Finalmente, quizás el mayor aporte de *Amauta* y de la llamada por los críticos Vanguardia al Perú, específicamente en lo literario, fue el despojarse de la avasalladora influencia hispánica, así como la inoculación en nuestros artistas e intelectuales de un anhelo de búsqueda de nuevos caminos y estilos para su expresión. Una libertad que se manifestó en el intento por no sólo quebrantar sino, y es lo más substancial, construir una identidad nacional peruana basada en un sincretismo cultural, sin complejos, de lo mejor de nuestra herencia hispánica colonial y de nuestras culturas precolombinas, valorizando y respetando a estas últimas para generar un viraje hacia una sociedad equitativa y con justicia social meta que, por lástima, tras el paso de 90 años e intentos como los de Mariátegui pienso que aún no conseguimos.

Amauta **es un comienzo y no un fin**

---

[73] Cornejo Polar, J. (2004). "Blanca del Prado, una figura olvidada". En *Expreso*.

[74] Los poemas publicados por del Prado en *Amauta*, fueron en su gran mayoría los que a la postre conformaron el poemario *Caima* (1933).

Para concluir, es necesario decir que no siendo José Carlos Mariátegui un poeta o escritor vanguardista, entendió la trascendencia y fue el factótum para la gesta e intención de consolidación del llamado Vanguardismo en la literatura peruana.

Mariátegui encarnó el espíritu vanguardista en sí, el hacer sin cuestionar, el accionar y poner en práctica las ideas de cambio para que estas no queden sólo como tales, y si estas no funcionaban pues a dar la vuelta de tuerca y a explorar por otros rumbos. Por ello su apertura y amistad con los poetas de distintos talantes, y su defensa constante de las búsquedas estéticas y estilísticas de los artistas e intelectuales de su tiempo. Los escritores, intelectuales, políticos y artistas de su entorno veían en Mariátegui al amigo que además era el guía, el faro, por su experiencia de vida, su trayectoria laboral como periodista del ámbito cultural de habla hispana, por haber sido un miembro conspicuo del grupo Colónida e incondicional camarada del propio Abraham Valdelomar. Junto a ello, Mariátegui fue el primer pensador que, en el Perú, comprendió la importancia de la cultura, el arte, como elemento imprescindible dentro de todo empeño por lograr un significativo cambio socio-político en pro de la formación de un país con una identidad propia.

La figura de Mariátegui no fue, entonces, solo política o como promotor cultural y literario, sino fue la de un personaje que hizo política desde la cultura y allí radica gran parte de su singular alcance y significación pues, como antes lo hicieron Bustamante y Ballivián y Valdelomar, Mariátegui nos dejó la enseñanza de la unión en pro de lograr un proyecto literario nacional "peruanizado", algo mucho más grande que sus intereses o búsquedas personales, sin que ello implicara dejar de lado sus proyectos privados.

Sin embargo, como indica el investigador Mirko Lauer, debemos preguntarnos por qué la denominada por la crítica Vanguardia poética peruana quedó pronto en el olvido, por qué las generaciones de críticos y lectores posteriores fueron de alguna manera indiferentes a un legado tan valioso, salvo pocas excepciones. Una respuesta puede ser que, para florecer, toda Vanguardia necesita que una sociedad participe de un cosmopolitismo y que, por lo general, este ocurre durante periodos históricos fugaces, por lo que casi todos los vanguardismos per sé envejecen rápido y duran lo que persiste el anhelo de novedad o renovación en una sociedad. En el Perú, en particular, el Crack económico del 29 y las posteriores crisis sociales, así como el arribo de un gobierno pro fascista –y luego la dictadura derechista de Benavides– al poder político nacional hicieron que las aspiraciones de reforma se opacaran ganando con ello aquellos quienes proponían retomar las raíces hispanófilas en los diferentes asp

A la vez, es capital comprender que toda Vanguardia –o intento de– es hiperperiférica y que por ello no genera transformaciones mientras acontece, sino que los cambios que produzca serán apreciados tiempo después[75].

En el caso peruano, desde los primeros intentos por antologar o seleccionar aquello categorizado por la crítica como Vanguardia literaria peruana, el citado *Índice de la nueva poesía americana* (Buenos Aires, 1926) de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges y la *Breve antología peruana* (Santiago de Chile, 1930) de Alberto

[75] Referencia a nota al pie N° 26.

Guillén, pasando por el *Panorama actual de la poesía peruana* (Lima, 1938) de Estuardo Núñez o *La poesía postmodernista peruana* (México, 1954) de Luis Monguió, los términos Vanguardia, vanguardista o vanguardismo son omitidos cuidadosamente por los autores y suelen intercambiarse por adjetivos más apropiados como poesía contemporánea, actual poesía peruana o nueva poesía[76], porque la valoran como una poesía distinta a la conservadora de talante hispánico pero que tampoco logró una ruptura con la tradición literaria anterior, sino que tuvo atisbos de rompimiento los que siguiendo su línea particular y con sus características propias, le permitieron actualizarse, "peruanizarse" de alguna manera y estar a la par de la poesía producida por la Vanguardia europea.

En relación a ello, si bien la actualización de la poesía peruana a inicios del s. XX tuvo elementos de la Vanguardia europea, ello no derivó en una europeización de nuestra poesía sino en originar una mezcla de diversas búsquedas estéticas (incluso con rezagos del Modernismo tardío y Romanticismo) sin propiciar una ruptura total con la estética lírica conservadora, ni una transformación de la sensibilidad artística. Debido a esto es que, en sentido estricto, no es exacto hablar de una Vanguardia nacional per sé, sino tan sólo de búsquedas de nuevas vías de manifestación o expresión estética en la poesía.

Los primeros en percatarse de ello fueron los poetas de la Generación del 50 Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, quienes en su antología *La poesía contemporánea del Perú* (Lima, 1946) dieron cuenta de la transformación e impacto ocurrido en la poética peruana que tuvo como punto de partida el trabajo de publicación y difusión de esos autores en *Amauta*. Los tres antologadores expresaron que tras un "remezón" en la poética nacional, fueron los poetas que siguieron su camino solos –como Moro, Hidalgo, Adán, Westphalen–, o quienes murieron pronto –como Oquendo de Amat, Vallejo o Ricardo Peña Barrenechea– quienes mayor y mejor influencia causaron en los lectores y poetas más jóvenes.

Otro elemento a tener presente es que los vanguardistas jamás penetraron en el terreno académico, no pudiendo generar lazos o vínculos con las generaciones posteriores desde una posición que les permitiera abogar por sus exploraciones artísticas, caso distinto a la mencionada Generación del 900 o Novecentistas, los cuales en su mayoría no sólo estudiaron Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos sino que, posteriormente, fueron catedráticos de la misma o de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pudiendo difundir entre las jóvenes generaciones su visión estética de la literatura desde las aulas, una gran ventaja comparativa.

No obstante, un siglo después y calmada la tormenta advertimos que lo más acertado es comprender que la Vanguardia artística en el Perú, y en especial la poética, debe considerarse como una etapa de tránsito o una fase en la obra y en el corpus poético de la extensa mayoría de sus más notables promotores y exponentes, quedando a salvo pocos escritores como Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril o

---

[76] El propio José Carlos Mariátegui la denomina "poesía contemporánea" en Mariátegui, J.C. (1928). *Op. Cit*.

Alberto Hidalgo; aparte de Vallejo, Moro, Westphalen y Adán. E, incluso dentro de esa fase, como una exploración de estéticas más que el summun de un estilo.

Por ello, como expresó el propio José Carlos Mariátegui: "*Amauta* es un comienzo y no un fin"[77].

Bibliografía citada

Adán, M. (1931). "Prólogo". En *Tren*. Lima: Editorial Hidalgo.

Asociación Amigos de Villa. (S/d). "Historia de una ciudad: Villa El Salvador, Lima - Perú". En: www.amigosdevilla.it/historia/antecedentes01.html (Última revisión: 17/12/2016).

Beigel, F. (2006). *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

Churata, G. (1927). "Septenario". En. *Boletín Titikaka* (10).

Cornejo Polar, J. (2004). "Blanca del Prado, una figura olvidada". En *Expreso*.

Deustua, J. y Rénique, J. L. (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú: 1897-1931*. Cusco: Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas".

Garayar, C. (2014). "Lima y el Palais Concert –Notas sobre el autor y su tiempo-". En: *Cuentos reunidos de Abraham Valdelomar*. Lima: PEISA.

Higgings, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*. Lima: Ed. Milla Batres.

Lauer, M. (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ed. El Virrey-Hueso Húmero ediciones.
_____ (2007). "1926". En *Índice de la nueva poesía americana.* Eds. Hidalgo, A., Huidobro, V. y Borges, J.L. Lima: Sur Librería Anticuaria.

López, S. (1979). "El Estado oligárquico en el Perú: un ensayo de interpretación". En *La investigación en Ciencias Sociales en el Perú*. Lima: Ed. Tarea.

Mac Gregor O'Brien (1988). "Hispania" (vol.71), N°1.

Maletta, H. (1978). "Perú, ¿país campesino?". En: *Análisis* (6). Lima.

Mariátegui, J.C. (1926). "Editorial". En: *Amauta* (1).
_____ (1927). "Génesis y misión de 'Amauta'". En *Amauta* (7).
_____ (1928). "Defensa del disparate puro". En: *Amauta* (13).
_____(2007). *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Núñez, E. (1994). *Panorama actual de la poesía peruana*. Trujillo: Ed. Santiago Aguilar.

Oviedo, J.M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. (t.3). Madrid: Alianza Editorial.

[77] Mariátegui, J.C. (1927). "Génesis y misión de 'Amauta'". En *Amauta* (7).

Ortiz Canseco, M. (2013) Poesía Peruana 1921-1931. Vanguardia + Indigenismo + Tradición. Madrid: Iberoameriana-Vervuert- Librería Sur.

Pöpel, H. y Gomes, M. (2008). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Ramírez Mendoza, R. (2012). "Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXXVII (75). Michigan: RCLL/Tufts University.

Sánchez, L.A. (1969). *Valdelomar o la Belle Époque*. México: Fondo de Cultura Económica.
_____ (1974). *Panorama de la literatura del Perú (desde los orígenes hasta nuestros días)*. Lima: Milla Batres.

Tauro, A. (1960). *Amauta y su influencia*. Lima: Empresa editora Amauta.

Valero Juan, E. (2007). "El grupo Colónida y la 'herejía antinovecentista'". En: *Arrabal* (5-6).

Vallejo, C. (1926). "Poesía nueva". En: *Favorables París Poema* (1). París: Imprenta Española Aurora.
_____ (1926). "Se prohíbe hablar al piloto". En *Amauta* (4).

Westphalen, E.A. (1929). "Itinerario en carne de caracol". En: *Amauta* (24).
_____ (1930). "Mundo mágico". En: *Front* (1).

Bibliografía consultada

Eielson, J.E., Salazar Bondy, S. y Sologuren, J. (2013). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Castañeda Vielakamen, E. (1989). *El vanguardismo literario en el Perú*. Lima: Amaru editores.

Lauer, M. (2003). *Musa mecánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

López Lenci, Y. (1997). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Ed. Horizonte.

Monguió, L. (1954). *La literatura postmodernista peruana*. México D.F.: F.C.E.

VV.AA. (2001). *9 Libros Vanguardistas*. Mirko Lauer (Ed.). Lima: El Virrey.

BREVE ENSAYO DE INTERPRETACIÓN DE LA POÉTICA DE VANGUARDIA EN *AMAUTA* (1926-1930)

Roger Santiváñez
[Collingswood, orillas del río Cooper, sur de New Jersey 31 de mayo de 2017]

Saludo a la vanguardia transparente
José María Eguren

1. Los poemas

Si aceptamos la propuesta de Mirko Lauer –según la cual– el vanguardismo peruano habría sido sólo un tránsfugo estadio que no echó raíces sólidas en nuestra tradición moderna, tendremos que aceptar también –sin duda– que contamos con el portento de *Trilce* (1922) de César Vallejo, unánimemente considerada –por tirios y troyanos– la más alta cumbre de la vanguardia latinoamericana. Partimos desde este punto de vista para situarnos en la poesía de vanguardia publicada por José Carlos Mariátegui en *Amauta*, la notable y esencial revista que publicó –en Lima– entre setiembre de 1926 y abril de 1930 instante de su muerte. Y tendríamos que empezar –justamente– con Vallejo, sin duda el poeta más importante de lo que hemos llamado la franja *estelar* de esta Muestra. En efecto, en el número 3 de noviembre del 26 nos encontramos con el poema titulado 'Me estoy riendo'. Antes de entrar a una somera lectura del texto, es importante señalar que había aparecido antes en la revista *Favorables París Poema* publicación de vanguardia lanzada en la ciudad-luz por el genio de Santiago de Chuco junto a su entrañable amigo el gran poeta español Juan Larrea en ese mismo 1926.

El tono del poema es tributario de la onda trilceana. Su composición parece estar todavía bajo la influencia del lenguaje de *Trilce*. Recordemos que tras su partida del Perú en 1923 y durante los primeros años de su estadía parisina Vallejo escribió poco o nada; así entendemos que en 'Me estoy riendo' permanezca aún aquel sabor trílcico. Pero –desde el título– vemos una cierta intención lúdica –un franco humor– elemento nuevo en la poesía vallejiana (por lo menos hasta ese momento) y que tendría que ver con el magín vanguardista operando en la sensibilidad del poeta. Dicho esto, además en menoscabo de la presunta y anquilosada imagen del Vallejo lúgubre, sepulcral, eternamente pétreo en la seriedad de su ceño cejijunto. Estereotipo retórico que abundantes testimonios echan por tierra: César Abraham Vallejo Mendoza era un hombre alegre, bromista y socarrón; presto a estallar en sonoras y escandalosas carcajadas que hacían voltear la cabeza a los parroquianos.

La construcción del poema se sostiene en una sucesión de imágenes que parecen trasuntar el devenir del tiempo. Hay claras referencias a la civilización egipcia, probablemente como signo de la antiquísima historia humana y en medio de ese "médano aciago y faraónico" va la "Hidratada melancolía de la tribu errabunda". Es decir, la humanidad que en su diario trajinar va sudando "gota /a / gota /del siglo al minuto". Y para graficar este avance Vallejo usa una proyección matemática (otro

indudable recurso vanguardista) que se presenta numéricamente de este modo: "Son tres treses paralelos, /Barbados de barba inmemorial, / en marcha 3 3 3 ". Y el remate es declaradamente metafísico, aunque no deja de sugerir una crítica al Sistema –por lo menos irónica– y enfocada en el reflejo de la instancia urbana y moderna: "Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,/ es el tiempo que marcha descalzo / de la muerte hacia la muerte". El trabajo con el espacio nos muestra también una aplicación de la vanguardia, herencia directa del *Golpe de dados* mallarmeano.

Otro de los talentosos poetas peruanos de vanguardia –acogido por Mariátegui en Amauta– es Carlos Oquendo de Amat. Nacido en Puno –a 3,830 metros sobre el nivel del mar– en las orillas del altiplánico lago Titikjakja y muerto de tuberculosis en Navacerrada, España, adonde había viajado para luchar al lado de la República en la recién estallada guerra civil (1936) el mágico autor de los *5 metros de poemas* fue un asiduo colaborador de la revista durante los días de su residencia en Lima. Fue allí y en la Editorial Minerva de Mariátegui donde publicó en 1927 su famosa y única obra, joya del vanguardismo latinoamericano: libro-objeto cuyas páginas se despliegan como un acordeón o una cinta de celuloide (la influencia de la todavía reciente invención del cinematógrafo es palpable) midiendo los cinco metros que anuncia su título. Pues bien, la mayoría de los poemas oquendianos de *Amauta* son aquellos que irían a formar parte de dicho libro-objeto. Su estilo está marcado por la impronta ultraísta que –como sabemos– proviene del cubismo francés por la vía del creacionismo de Vicente Huidobro. Leamos el antologado 'Poema del manicomio' aparecido por vez primera en *Amauta* # 2, octubre de 1926: "Tuve miedo / y me regresé de la locura /…/ Tuve miedo de ser / una rueda / un color / un paso/…/PORQUE MIS OJOS ERAN NINOS/…/y mi corazón / un botón / más / de / mi camisa de fuerza / …/Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos / veo la calle que está mendiga de pasos". Esa característica de otorgar condición anímica a las cosas –signo ultraísta y creacionista clave– la notamos también en el emblemático y cosmopolita 'New York' que principia "Los árboles pronto romperán sus amarras / y son ramos de flores todos los policías". Imaginación metafórica que se decanta en estos otros versos del poema: "La casa de la Municipalidad / cambia constantemente de sabor" o "El tráfico escribe una carta de novia". Todo esto –por supuesto– en medio de un despliegue letrista y visual en el que destaca la socorrida frase capitalista TIME IS MONEY colocada como un aviso, u otras que –como un letrero o anuncio publicitario– nos advierten: "NADIE PODRA TENER MAS DE 30 ANOS". Y como para que no quede la menor duda que ya estábamos en las primicias del capitalismo salvaje de hoy, leemos este otro aviso: "SE ALQUILA / ESTA MANANA". En su corto y fulgurante camino poético Oquendo de Amat –hacia el final– parece haberse proyectado sobre el surrealismo –ismo ya canonizado como suma y cifra de la Vanguardia– así lo probaría el 'Poema surrealista del elefante y el canto' publicado en el número 20 de *Amauta*, enero de 1929 que –por su brevedad– citamos completo: "Los elefantes ortopédicos al comienzo se volverán manzanas constantemente / Porque los aviadores aman las ciudades encendidas como flores / Música entretejida en los abrigos de invierno /Tu boca surtidor de ademanes ascendentes / Palmeras cálidas alrededor de tu palabra itinerario de viajes fáciles / Tómame como las violetas abiertas al sol".

Influenciado igualmente por el surrealismo (recordemos que el mismísimo André Bretón llegó a escribir una nota sobre su poesía que fue reproducida en *Amauta*)

Xavier Abril es uno de los grandes poetas de la vanguardia latinoamericana injustamente poco conocido en el ámbito internacional. Podría decirse que –de manera similar a Oquendo– nuestro poeta presenta imágenes de prosapia ultraísta en la serie denominada 'Boulevard' impresa en *Amauta* 7 de marzo 1927, precisamente en el poema del mismo nombre: "El Boulevard pasea tu elegancia en los automóviles" y focalizándose en la atmósfera urbana, del texto sintomáticamente titulado 'Las vitrinas': "Junto a las vitrinas de modas las mujeres aprenden a ser cocottes./ Son platónicas de algún modo estas grandes mujeres de las ciudades de terciopelo". Y más adelante: "Yo canto al abrigo cuya voluptuosidad goza la mujer. / El mundo es una gran vidriera todos los días. / 7 de la noche: / Los pobres se prueban las joyas y se engarzan las manos de ópalos, cuidadosamente detrás de las vidrieras…/ En las vidrieras los ópalos tienen deseos criminales!". Como vemos, campea un aire cosmopolita en la descripción del universo moderno, no sin cierta conciencia social que se remata en un malditismo "asesino" como respuesta a la injusticia de la sociedad capitalista. En esta serie hallamos –en el poema 'Cielo'– una imagen netamente surreal: "el cielo es un nido de tacitas blancas" que nos pone en la pista de 'Taquicardia', 'Harrogate' y sobre todo 'Poeme surrealiste' y la 'Guía del sueño' textos decididamente incorporados a la estética del Surrealismo. El elemento patológico y la exploración onírica se configuran en esta poesía. Apreciemos estas líneas de 'Taquicardia': "Porque en las pupilas llevamos los paisajes suspendidos" y "Han tocado una puerta. Pero tan despacio, que parece que el aire se hubiese vuelto un hombre tímido". O esa extrañeza metafísica similar a la que parece rondar las pinturas de Giorgio De Chirico: "Sin que lo sepamos nos hemos ido a otra parte" y la ciudad envolviéndonos de pronto hacia el destino final: "yo voy embriagado de la noche, con un cosquilleo de aire en las pestañas. Siento que pasan a mi lado los automóviles y la gente. Y en un sentir vago me parece que voy con toda la muchedumbre a un entierro". Hay aquí una crítica sutil a la deshumanización del mundo moderno capitalista –tópico canónico de la literatura más avanzada en los albores de siglo XX– derivando en una proyección esquizofrénica: "Esto nos lleva a una gran tristeza. A una como condenación del propio YO en todos los espejos". Y frontal contra la iglesia católica –pilar de la ideología del Sistema establecido– no sin cierta picardía latina políticamente incorrecta: "Aquí no se veneran santos de yeso. Lo de las vírgenes también es un cuento. Solo nos gustan para el matrimonio!".

El genio de Martín Adán se nota –desde ya– en su juvenil poema 'Navidad' publicado a sus 19 años en *Amauta* # 10, diciembre 1927. Típicamente ultraísta exhibe esta imagen: "El rebaño del mar / bala a la gruta / del cielo, llena de ángeles". O "Y en la penumbra, / tu cabellera mulle sus pajas / para Dios Niño". Pero donde se afirma -con rotundidad- el talento de Adán es en la serie (en realidad un brevísimo poemario) titulada 'Itinerario de primavera' de *Amauta* 17, setiembre 1928 y en 'Gira' notable poema aparecido un poco antes, en el # 13 en marzo del mismo 1928 y que semeja un introito a la serie citada. En efecto, el texto contiene todos los elementos que lo harían de antología para cualquier muestra de poesía vanguardista hispanoamericana. Primeramente, tenemos la presencia del automóvil, la gran revolución locomotora de la época. Luego el contraste entre ciudad y campo, o lo que es lo mismo: entre tradición feudal y modernidad urbana. Leamos: "a noventa kilómetros por hora / en el espejo de la mañana atrasada / las vaquitas de ojos de viento y el tul morado / de usted señora no me convence los ojos". Implícita crítica de clase a la dama burguesa e inmediatamente –como en los poemas ultraístas del joven Borges–, la presencia e impacto de la revolución bolchevique rusa: "una

chimenea anarquista arenga a los campos campesinos / la humareda prende un Lenin bastante sincero / un camino marxista sindica a los chopos / y usted señora con su tul morado condal absurda". La dama pituca está fuera de foco –perdida– en medio de un campo que se pliega a la revolución. Hábilmente el poeta fusiona ideología política con imagen vanguardista cuando es el sendero quien sindicaliza a los dispersos arbustos y el humo –anarquista para más señas– enciende un Lenin, es decir una réplica autóctona del gran conductor revolucionario ruso. Prosiguen versos de neta factura de vanguardia; una suerte de letrismo conceptual en "los campos abren la boca como una O" y más loco "el teléfono de una sirena urge al destino". Es decir, el canto clásico de las maravillas marinas es el moderno ring del nuevo invento. El poema termina –digamos con un acto revolucionario– la dama burguesa que –sin duda atrae al sujeto poético– va a ser ejecutada encarnando a la legendaria aristócrata de la Rusia prerrevolucionaria con la consiguiente desolación del poeta: "y usted señora con su tul morado no sé qué me parece / la estación comisaría va a detener a usted señora / y va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia / y sería una pena que se nos frustrara la gira / ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas".

Desde París –donde radicaba a la sazón– César Moro envía a *Amauta* tres poemas que serán publicados en el número 14, abril de 1928. La impronta surrealista es patente en ellos, toda vez que –como sabemos– el autor de *La Tortuga ecuestre* (1938) frecuentó el círculo de André Bretón desde su llegada a la ciudad-luz en 1925 y se adhirió formalmente a él hacia 1928. Así comprendemos estos versos de prosapia anarquista y libertaria "Pero vosotros todos / invitación a no trabajar." que Cierra el tercer texto titulado 'Following you around (Siempre siguiéndote)'. En el número 24, junio de 1929, tenemos un poema de Emilio Adolfo Westphalen futuro compañero de Moro en la más importante experiencia surrealista habida en el Perú: la publicación y *agit-prop* de la revista *El uso de la palabra* en 1939, acción paralela al CADRE (Comité de amigos de la República Española) en el cual participaron también los poetas Manuel Moreno Jimeno y Rafael Méndez Dorich y que fue brutalmente reprimido por la policía política de la dictadura militar de Benavides en 1938. Como consecuencia de la represión César Moro se vio obligado a abandonar el país y refugiarse en México hasta 1948 en que retornó al Perú. El poema de Westphalen ostenta el número 4 de una serie denominada 'Itinerario en carne de caracol'. Una nítida imagen surreal aparece en la segunda estrofa: "maniquíes decapitados y ninfas / con cuernos y gatos y medias suelas" para anunciar cierta música que cuajará un tiempo después en *Abolición de la muerte* (1935) y que aquí se escucha así: "Porque el silencio asesina los gritos / de flecos –que son linda e inaccesible / cabellera de luna– y de las torres".

Cabe destacar la presencia de los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea. En efecto, ambos publican –respectivamente– en los números 13, 17 y 19, de marzo, setiembre y diciembre de 1928; y en los ejemplares 23, mayo de 1929 y en el 28, de enero 1930. Enrique ha pasado a la posteridad por *Cinema de los sentidos puros* (1931) señera obra del vanguardismo peruano bajo cuyo título *Amauta* ofrece tres poemas en su número 17 y otros tantos –no titulados– (pero de un tono similar) en el número 19. En el tercer texto de esta serie hallamos este hermoso verso de neto cuño vanguardista: "por mi espina dorsal sube y baja una estrella" y cerrando el poema rezan estas líneas que juntan espontaneidad ultraísta con una imagen que podríamos tipificar de procedencia surrealista: "sí te acuerdas y estás triste / YO

ESTOY ALEGRE COMO UN ARBOL / de improviso en mis sueños cocodrilos y peces brillando una esmeralda / en cada escama". El poema del número 13 es un 'Elogio a Miss Baker' –sobre la famosa bailarina afro-norteamericana Josephine Baker– figura rutilante del París de los años 1920s, de quien Enrique Peña dice con singular audacia para la época: "con tus plumeros de colores en las nalgas eres el / ave taumaturga guiadora a los nuevos puertos." Los dos poemas de su hermano Ricardo 'Eclipse de una tarde gongorina' y 'Cielo y nácar de la carne' están transidos de pasión barroca –hay un logrado trabajo de lenguaje en este sentido– pero su valor radica –sin duda– en el aire de vanguardia que refresca su expresión. Para muestra un botón: dos tercetos del poema que luego aparecería configurando el libro de 1932 *Eclipse de una tarde gongorina y Burla de Don Luis de Góngora:* "rosada concha de Aladino / un niño nuevo en cada hora / con sus naranjos de platino/ … / de verdemar estira el prado / cuando rebosan negras plumas / por su amazonas colorado".

Alberto Hidalgo –nacido en Arequipa y trasladado a Lima, donde alcanzó a participar en los últimos días de la agitación *Colónida* (de hecho, sus primeros dos poemarios *Arenga lírica al Emperador* de *Alemania* (1916) y *Panoplia lírica* (1917) cuentan con sendos textos introductorios de Abraham Valdelomar)– puede considerarse el primer poeta en el Perú que incorpora la idea de vanguardia en su poesía; idea pero no plasmación formal. Es decir, en su libro de 1917 (y aún antes en su poema 'La nueva poesía / Manifiesto' de 1916) encontramos la 'Oda al automóvil' y el 'Canto a la guerra' cuya temática se aproxima al Futurismo pero su entera dicción cae todavía en los marcos de una rítmica modernista rubendariana supérstite. Recién en *Química del espíritu* (1923), *Simplismo* (1925) –el ismo que él inventó– y *Descripción del cielo* (1928) cuando ya estaba instalado en Buenos Aires es que podemos apreciar un verdadero arte de vanguardia. De su producción en *Amauta* tenemos el emblemático 'Biografia de la palabra revolución' con versos de insoslayable modernidad como éste: "REVOLUCION / Y FUE EL PRIMER AVISO LUMINOSO DEL MUNDO". En 'Envergadura del Anarquista' Hidalgo transmite –más allá de su proverbial egolatría– una visión que nos convence por su fresca sensibilidad: "nada de sangre: me corre un viento por las venas / mi corazón es una veleta en lo más alto de mi vida". Y en "La hora cero' (perteneciente a *Descripción del cielo* según reza *Amauta* 14) hallamos imágenes netamente vanguardistas como "Punto seguido para que hinchen el pecho las distancias" o "Apice de movimiento imposible de fotografiarse / porque con él fracasa hasta la cámara ultrarápida" culminando en una aportación cuyo conseguido fraseo va de la exploración tipo *ars poética* que se define en el plano metafísico: "Hora cero solo es verso el nacido en los brazos / abiertos de tu instante".

Otro sector importante de la poesía de vanguardia publicada por José Carlos Mariátegui en Amauta lo constituye el que hemos dado en llamar *Indigenismo vanguardista*, siguiendo justamente un planteamiento del gran pensador e ideólogo del socialismo en el Perú. Se trata entonces del uso de una técnica de vanguardia que busca expresar el mundo andino y su personaje principal, es decir, el indio o indígena nacional peruano. Sobre este punto nos interesa focalizarnos en el grupo *Orkopata*, originado alrededor de 1925 en la ciudad de Puno, en la meseta altiplánica del Kollao, a las orillas del lago Titikjakaja a 3,830 metros sobre el nivel del mar como queda dicho. *Orkopata* –cuyo significado en el quechua de la zona quiere decir 'la parte central o principal del cerro o montaña'– fue liderado por el poeta y filósofo Arturo Peralta, más conocido por su seudónimo Gamaliel Churata, insigne autor del

enigmático y esencial libro *El pez de oro* (1957) fusión de poesía, relato, ensayo de filosofía occidental y cosmogonía andina ancestral cuya importancia recién ha despertado el interés de la latinoamericanística actual. Churata dirigió desde Puno el *Boletín Titikaka* vocero del grupo Orkopata y de la producción vanguardio-indigenista cuyo poeta señero es Alejandro Peralta –hermano de Churata– autor de dos libros referenciales de dicha tendencia *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934). Aquí revisaremos -sucintamente- su poema 'Las bodas de la Martina' impreso en *Amauta* # 4, diciembre de 1926. Como podemos suponerlo el texto retrata una escena nupcial en el sur andino del Perú y el ambiente se nos presenta asi: "Las estrellas como avispas sobre las fogatas / El Kolli / de la quebrada / se ahoga dentro de la noche / La Martina sabía removerle las venas con los ojos". La ceremonia es descrita de la siguiente forma: "La Martina le ha cosido la boca al Inocencio / Tienen las venas hinchadas de pitos y tamboriles / En la parroquia han temblado como las totoras" Este último verso metaforiza sobre el nerviosismo de los novios aludiendo al viento que remueve las totoras, arbusto silvestre típico del lago Titijkajka en señalización geográfica y cultural evidente. Y cierra el poema con esta línea: "El ALBA ESTA CANTANDO EN LAS VERTIENTES" que junta en una sola imagen la herencia clásica occidental, y el animismo tanto ultraísta como cosmogónico andino, poniendo de manifiesto –con toda nitidez– el modus operandi de esta nueva estética que exploraban los *orkopatas*.

Para redondear nuestra breve incursión en el *Indigenismo vanguardiasta* de *Amauta* veamos un poema emblemático de la tendencia debido a otro miembro de Orkopata llamado Luis de Rodrigo. El texto se titula 'A toda velocidad' y, como podemos suponerlo, se refiere a la insólita presencia de un automóvil en la andina meseta kollavina hacia los 1920s. Notemos el impulso ultraísta en la descripción del arranque: "Encendí la chispa, trepidó el motor, i lancé la máquina hambrienta de camino. / A mi lado estalló la carcajada del viento"'. Sin duda la aplicación al apotegma de Marinetti, según el cual 'un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia" (clásica escultura griega que se exhibe en el Louvre de París) motiva estos versos de Rodrigo quien no oculta su contagiante entusiasmo por los nuevos inventos, ya sea el auto o el cine. Observemos: "El espacio tenia una contradicción trágica. I los kilómetros se enroscaban en proporción geométrica / Esa planetaria caricia de las ruedas tendía al CERO definitivo. / Huevo universal". Hay un cómputo de índole filosófica detrás del –digamos– descubrimiento azorado de la velocidad, tanto que la realidad del Ande entra en revolución: "Girávago vertiginoso: surcos, vacas, rieles, ovejas, aguas, montañas, montañas". Y el referido cine: "De pronto pasa por el écran izquierdo una sombra de Clavileño". Nada menos que el caballo volador imaginario del Quijote. Y va a rematar el poema con una imagen netamente utraísta y al mismo tiempo cotidiana: "! I luego, qué bien me siguió el Campo como un perro !". Emilio Armaza y Emilio Vásquez –también de *Orkopata*– son otros nombres igualmente acogidos por Mariátegui en su histórica revista.

Cabe destacar que el indigenismo de vanguardia tuvo cultores en todo el país. Desde Arequipa Alberto Guillén nos entrega en el segundo número de *Amauta* –octubre 1926– un poema ambientado en la infancia aldeana y campestre, de notable emoción naif que una parte dice: "El cerro / se ha puesto / a rezar". Imagen de factura ultraísta tal como serán la mayoría de las presentadas por los poetas vanguardistas peruanos de la publicación mariateguiana. Sobre este punto conviene recordar que desde la llegada del gran poeta chileno Vicente Huidobro a París hacia

1916-17, con su arsenal creacionista y coincidiendo con los postulados del cubismo parisino (Pierre Reverdy principalmente) desarrolló una gran agitación vanguardista que lo llevó a Madrid en 1918 –fecha de la publicación de su *Ecuatorial* primera pieza de la tendencia en nuestro idioma– donde hizo posible el surgimiento del ultraísmo; importante movimiento de vanguardia en lengua española liderado por Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Assens, el cual contó con la activa militancia del joven Jorge Luis Borges, quien pronto (1921) llevaría el ultraísmo a la Argentina promoviendo activamente dicho ismo en Buenos Aires. Sería entonces que a través de la difusión del arte poética ultraísta se irá construyendo el modo de escritura de la vanguardia en el Perú. Esto es palpable en el grupo que –junto a Alberto Guillén– hemos reunido como *Otros nativistas.* Ello son José Varallanos procedente de Huánuco ["los corderos son más blancos después de tu mirada"], el también arequipeño Guillermo Mercado ["y la aldea / SE ABROCHA EL CREPUSCULO COMO UN ESCAPULARIO'], y los chiclayanos Nicanor de la Fuente (Nixa) y Juan José Lora, cuyas menciones al jazz y al blues dejan transparentar su proclive modernidad. Incluso de la Fuente se aproxima a un pasaje de *La tierra baldía* de Eliot cuando escribe: "nos alejamos para el cuadro entero / HASTA MANANA……BUENAS NOCHES….". Lora –por su parte– es capaz de lograr versos de indudable belleza –en la prosodia de su ultraísmo lírico–: "El girasol de tu alegría dobló su tallo / para mojar mi labio en su rocío." O enseguida: "En el viento sentía tu tembloroso corazón / cual gorrión loco de luz". Igualmente, Enrique Bustamante y Ballivián, poeta de amplio y variado registro que aquí figura con 'Nubes' de *Amauta* # 8 (abril 1927) donde leemos: "Estaban tan cansadas de viajar. / así, / locamente. / Sin libros y sin maletas, / sin prismáticos / y sin kodak, / sin sleeping" dicción que nos permite avizorar la influencia anglosajona y la moderna tecnología propiciada en la sociedad peruana de aquella época bajo el gobierno de Augusto B. Leguía. Mario Chabez, autor del singular *Cocca* (1926) que nos dice en 'Nevada' publicado en el # 3 (noviembre 1926) con inusitado y puro lirismo: "La lluvia es como cuando caminas." Y el cajamarquino Nazario Chávez Aliaga que nos ofrece –en su 'Parábolas del Ande' de *Amauta* 24 (junio 1929)– retratos del campesino explotado por los gamonales, en estampas de poesía en prosa construidas con pericia y ambientadas en la sierra rural del norte del Perú.

Uno de los grupos menos estudiados de la poesía peruana es el constituido por Magda Portal, Serafín Delmar y Julián Petrovick (estos dos pseudónimos de los hermanos Reynaldo y Oscar Bolaños, huancaínos afincados en la capital) activos miembros de la vanguardia en la Lima de los 1920s a través de su revista; una que –en distintivo gesto vanguardista radical– cambiaba de nombre en cada entrega: *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926). En efecto, salvo ella (sobre quien conocemos los libros *Magda Portal. La pasionaria peruana. Biografía intelectual* por Daniel Reedy y *Política e ideología en Magda Portal* de Myriam Gonzales Smith) es muy poco lo que se ha investigado sobre los hermanos Bolaños, incluyendo a Federico –el mayor de ellos– fundador de *Flechas* (1924) junto a Magda Portal en lo que ha pasado a la historia como el primer intento de acción poética de vanguardia en el Perú. Los poemas de Magda –aparecidos en *Amauta*– dejan ver la inequívoca huella ultraísta ["estaba la mañana fresca recién bañada / oliendo a humedad" o "sobre los techos de las casas acurrucadas"] para incorporar la modernidad describiendo la mirada del amante de este modo: "Tus rayos X que te muestran / mi corazón desnudo-".

De Serafín Delmar nos interesa recalcar su afección por los nuevos artefactos de la invención moderna, en este caso el cine cuando titula 'Film' a su poema de *Amauta* 4 –diciembre 1926– el cual principia: "Porque me siento anclado en este mar como si el cielo hubiera bajado a jugar tennis con el sol". Dimensión deportiva –otro gesto de la vanguardia– que asume la renovación técnica –el fluido verbal sin puntuación– en la prosa poética de *Amauta* 7 (marzo 1927):

"Las islas de aves tiran su canto a la noche como yo tiro tu retrato de mi recuerdo amiga bronceada por la costa embarcaderos fondeados reparten sus brazos a los muelles de calles sobresaltadas abriendo el vientre para las ciudades que traen los viajeros que oten como viejos lobos el puerto oxidado ya estamos pisando la mañana un poco caminados por el hielo de las nueves oh marino nuestra red inútil y el sol nos da un palmazo en la frente cargaremos nuestras pipas don Antonio no importa un trago y hasta la noche."

Vemos con claridad la plasmación del famoso *Stream of consciousness* joyceano por parte de un adelantado Delmar en el Perú de 1927. Y en "Itinerario de viaje' encontramos esta muestra de rotundo lirismo vanguardista:

> "Qué dulce está la mañana llovida / en las mejillas de mi compañera" cuya continuación estampa una suerte de erotismo indigenista de vanguardia: "en el paisaje teñido con pájaros / de colores -cuelgan su canto en / las chirimoyas que apuntan como / pezones de india campesina".

Julián Petrovick (pseudónimo de Oscar Bolaños como queda dicho) editor de la revista *Hélice* en su natal Huancayo y mudado a Lima desde 1924, publica en *Amauta* 4 –diciembre 1926– un 'Poema' que comienza con la ya mencionado modus ultraísta: "Cuando venga la MANANA / con su linterna / a robarse / el bello poema de la noche" en el que luego hay una amada "que nunca acaba de llegar / y que siempre se promete /en todas las mujeres / como una comunicación marciana". Esta imagen, de índole sideral cercano a la ciencia-ficción, nos da una idea del *background* fantástico que alentaba cierta vanguardia en el Perú, siempre atenta a lo nuevo, avanzado e imaginario. Queremos destacar asimismo su 'Prosa para José María Eguren' temprano homenaje brindado al genio de *Simbólicas* –en el # 21 de marzo 1929– donde leemos: "Eguren es un poeta cuyo nombre tenemos que pronunciar con alas de mariposa o con hojas de sueño. / Huele como el marfil o como los ojos de las niñas puras." Y luego: "Su biografía la escribirán las gaviotas en el más puro cielo." Podría decirse que se trata de la primera defensa de la *poesía pura* y a su gran mentor en la historia de la poesía peruana. "Cuando Eguren muera llegarán a él las aves de los mares" culmina Petrovick con inspirada dicción. Los poetas de la revista de nombre cambiante fueron activos colaboradores de *Amauta* a la que llamaron –sin vacilación– "la única revista honrada del perú. léala" (en *Timonel*); lo que nos les impidió la burla autoirónica sita en la sección *bazar de novedades.cinema de nuevas estéticas* (en *Trampolín)*: "qué modositos los 'vanguardistas' de 'amauta' -se confunden con el paisaje de lima".

Mención aparte merece la poeta uruguaya Blanca Luz Brum –viuda de Juan Parra del Riego muerto en Montevideo en 1925– residente en Lima y asidua al círculo de Mariátegui. Editó la revista de vanguardia *Guerrilla* (1927) y colaboró en la revista de nombre cambiante así como en *Amauta*, de donde citamos –del # 5 (enero 1927)–

estos versos de prosapia creacionista-ultraísta: "El viento está tosiendo / sobre una rama -Y / un pájaro le ofrece / PASTILLAS DE CANTO". Y estos otros de resonancia expresionista publicados en el # 25 (julio-agosto 1929): "soles que huyen por la espalda de Dios / perseguidos por mis cantos frenéticos / la cabeza se me hunde / en la música de la tarde." En 1929 salió del país –a cuya vanguardia pertenece por acción vital– junto a César Miró (quien entonces aún firmaba con su nombre de pila César Alfredo Miró Quesada las colaboraciones poéticas en *Amauta* que pronto veremos). Completa este panorama de poetas vanguardistas de Lima –frecuentes en la revista mariateguiana– Armando Bazán, editor de *Poliedro* (1926) y autor de una buena biografía de Vallejo aparecida en Buenos Aires (1959) y reeditada en la Lima de los 70s por Ediciones de la Biblioteca Universitaria que dirigía el inolvidable maestro sanmarquino Francisco Carrillo.

Un apartado importante –dentro de la poesía vanguardista de *Amauta*– está constituido por los autores cuya obra expresa claramente (de forma casi panfletaria) su simpatía, adhesión y/o militancia a los postulados ideológicos del marxismo y a la corriente política del socialismo. Es el caso del huanuqueño Esteban Pavletich. Secretario de Sandino en su guerra revolucionaria antiimperialista en la Nicaragua de *circa* 1930, fue considerado un ícono y leyenda viva de la izquierda peruana por los días del triunfo de la revolución nicaragüense hacia 1979-80. De 1964 data su trabajo poético más interesante titulado *Revelación de Kotosh*.

César Miró –que firmaba con su nombre completo en *Amauta* como señalamos en el párrafo anterior– intenta fusionar comunismo, vanguardia y visión étnica: "Muchedumbres de auroras rebeldes / alzan en la garganta de la tierra / el canto internacional de soles nuevos." Y más claro: "Para hacer llegar a ti mi trópico de frutas rojas, / y el canto indio de la tierra". Pero su expresión se hace más ligera y adquiere cierta gracia cuando se centra más en la imagen de vanguardia –adscrita al ultraísmo como queda dicho–: "El viejo tedio / se ha fumado en su pipa milenaria / el tabaco perfumado de nuestra voz." Animador de un prestigioso programa cultural en la televisión peruana de fines de los 70s, César Miró es autor de *Todos vuelven* uno de los más conocidos y hermosos valses del acervo musical criollo en el Perú.

Ricardo Martínez de la Torre –cercano colaborador de Mariátegui y militante político– incursionó también en la poesía. En 'La multitud' –elogio de la clase obrera y de la Revolución– percibimos una suerte de interiorización psico-sentimental del tema: "Yo voy con la multitud en marcha, yo soy la multitud en marcha." Y se filtra la modernidad cuando hablando del sol realiza esta comparación: "Más veloz que los aeroplanos, más rápido que los submarinos, más elevado que los rascacielos." Culminando en un tremendismo de izquierda que podría hacernos esbozar una sonrisa: "El sol es un productor sin capitalistas".

Cerramos este trazo –a vuelo de pájaro– sobre las poéticas encarnadas en la poesía de vanguardia difundida por José Carlos Mariátegui en *Amauta* con tres autores que nos ofrecen *poemas en prosa* –como hubiera dicho Vallejo– o *prosas poéticas* en la categorización nuestra. Se trata del piurano Néstor Martos, el limeño Estuardo Núñez y la arequipeña Blanca del Prado. La naturaleza –en este caso 'Las olas' y 'Las nubes'– es vista por Martos desde la óptica vanguardista: "Las olas que avanzan incontenibles y que atropellan sin miramiento alguno a las que van delante, tienen un poco el espíritu de los automóviles, también como ellas fabricados en

serie". O con acento lúdico "Tan blanca, y tan lista y tan ligera pasa esa nube que parece que se acaba de afeitar". De Estuardo Núñez –reconocido crítico literario y profesor universitario durante buena parte del siglo XX– destaquemos esta lograda imagen "La luz se extendía como una gota de aceite en un papel de seda" de su cuasi narrativo texto 'Madrugada' cuyas últimas líneas rezan: "Mi camino se va prolongando. Creo ver, allá al fondo, la torre de una iglesia. Es la ciudad. Pronto dormiré en una cama aérea". Notable vuelo el de nuestros jóvenes vanguardistas en el Perú de los 20s. La última convocada en esta reunión poética –*last but not least*– es Blanca del Prado, hermana de Jorge del Prado –pintor y luego entrañable amigo y seguidor de Mariátegui– presenta en *Amauta* textos de su serie *Caima* publicada como libro en 1933. El del # 25 (julio-agosto 1929) empieza con audacia radical para su época: "Te amo con todos los amores y mi juventud es santa y diabólica en tus manos". Su descripción de Caima –localidad del casco urbano de la Ciudad Blanca– nos dice con imaginería ultraísta: "Los días no pasan en el pueblo; están apoltronados en las ruinas de las fés, que, no obstante, todas las albas llaman a misa temblando de frío". La memoria de la infancia se plasma en 'ABC' con un modo que podríamos llamar letrismo conceptual, de la siguiente forma: "Y mis siete años, sentados en un cuarto de tiza en el fondo negro de una pizarra grande, quieren los unos blancos para bastones de mis muñecas y las oes para hacerlas rodar como aros". Y en otro de los 'Poemas Caima' como ella los llama en *Amauta* encontramos esta maravilla de esplendor e Inocencia campestres: "Mañanita serrana. Dios en el alba. Mañanita serrana: tanca galanteadora en la flor del durazno; polvo del camino blanco de los carneros; porvenir en las lampas de los peones. El mañana en los surcos. Charanguito tempranero que acomoda un amor en yaraví. Mañanita, mañanita serrana, retama al sol que florece en mis ojos". Hermosa viñeta trabajada con profundo sentimiento e intimidad andinos.

2. La revista

En pleno auge de París-Dadá André Bretón lanza la convocatoria del *Congreso Internacional para la determinación de las directivas y defensa del espíritu moderno* a realizarse en la Ciudad-Luz, marzo de 1922. Este congreso marcaba una suerte de recapitulación de más de una década –13 años exactamente– de ismos vanguardistas en Europa desde la aparición del célebre Manifiesto del Futurismo en 1909. Como sabemos dicho manifiesto –firmado por FT Marinetti– tuvo resonancia inmediata y fue comentado –entre otros por Rubén Darío y Amado Nervo– en diversos medios de las capitales latinoamericanas. Pero habrá que esperar hasta 1921 para observar lo que podríamos llamar la primera gran floración vanguardista en nuestra América "cuando en por lo menos diez países, de manera casi sistemática y sincronizada, dio comienzo la divulgación y la práctica de las ideas de Marinetti y del *espíritu nuevo,* expresión que pasó a abarcar tanto el legado futurista y dadaísta como, a partir de 1924, la gran contribución onírica propuesta por los surrealistas." (Mendoza Teles y Muller-Bergh 30). Citemos –entre otros– los *3 llamamamientos* de Siqueiros y el *Estridentismo* en México, el *Postumismo* dominicano, el *Diepalismo* en Puerto Rico, y el *Utraísmo* en la Argentina liderado nada menos que por Jorge Luis Borges. En Costa Rica, Cuba, Venezuela, Ecuador, Chile también hubo importantes brotes vanguardistas, así como en el Brasil con Buarque de Holanda, Oswald y Mario de Andrade. Mas no podemos olvidar la solitaria y señera figura del chileno Vicente Huidobro quien ya desde 1914 –con su manifiesto *Non serviam*– sentó las bases de la vanguardia en lengua española, así como en su famoso poema 'Arte poética'

[Porqué cantáis la rosa! oh poetas! / Hacedla florecer en el poema] de *El espejo del agua* (1916) matriz de la idea creacionista que –según su propio testimonio– manejaba desde 1912 y expuso por vez primera en su conferencia de Buenos Aires (1916) tras de la cual fue bautizado como *creacionista* por el escritor argentino José Ingenieros. Este mismo año y el siguiente desarrolló –ya establecido en París– un remarcable activismo coincidiendo con los poetas del cubismo, especialmente Pierre Reverdy, con quien funda la revista *Nord-Sud.* Y –como recordamos en un párrafo anterior– visitó Madrid (1918) donde publica *Ecuatorial* y los *Poemas árticos* con los que comienza la vanguardia en castellano según Octavio Paz. Como es historia dicha visita fue decisiva para la fundación del ultraísmo español. Su manifiesto 'La creación pura (Ensayo de estética)' apareció en el marco de la ola vanguardista de 1921 que señalamos líneas arriba.

A la sazón –en el Perú– presidia la escena literaria Abraham Valdelomar, quien tras el impulso innovador de *Colónida* escribe 'Luna Park' considerado por la crítica (Armando Zubizarreta por ejemplo) como un atisbo de la futura vanguardia. Pero *el Conde de Lemos* muere en 1919 justo el año en que realmente circuló *Los Heraldos negros* (aún bajo la égida posmodernista) de César Vallejo aunque saliera con pie de imprenta de 1918: la demora se debió al prometido prólogo que Valdelomar no alcanzó a escribir ya que lo sorprendió la muerte. Este mismo 1919 estalla el *ultraísmo* en España y entonces se irradia la vanguardia en todo el ámbito de nuestra lengua. Alberto Hidalgo viaja y se instala en Buenos Aires para nunca más volver al Perú salvo en una fugaz y tumultuosa visita en los 60s. En este punto es pertinente recordar que Borges -tras militar en el ultraísmo en España, regresa a su país en 1921, y emprende una profusa agitación ultraísta en Buenos Aires, cuya difusión llega al Perú mediante las publicaciones de la tendencia –a Puno incluso antes que a Lima– por la vía férrea del tren Buenos Aires-La Paz que pasaba por la ciudad del lago Titikaka, donde se fraguó el indigenismo vanguardista del grupo *Orkopata.* En estas circunstancias Vallejo publica en 1922 *Trilce* –hoy en día libro considerado unánimemente la gran cumbre de la vanguardia en lengua española– junto a *Altazor* de Huidobro publicado en 1931 pero empezado a crear desde 1919. En 19123 Hidalgo lanza *Química del espíritu* en Buenos Aires donde residía desde 1919 como queda dicho. 1924 es el momento de *Flechas* la primera revista con intención vanguardista en nuestro país debida a Federico Bolaños en colaboración con Magda Portal. Al año siguiente Juan Parra del Riego *publica Himnos del cielo y de los ferrocarriles* en Montevideo lugar en que vivía. Y así llegamos a 1926 –instante clave de la vanguardia en el Perú– en que aparecen en Lima la revista de nombre cambiante *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* y sobre todo *Amauta* la trascendental e histórica revista de José Carlos Mariátegui.

Tal como está ampliamente documentado la revista iba a llamarse originalmente *Vanguardia*. Esto nos da una clara luz sobre la idea inicial de Mariátegui cuando se propuso el lanzamiento de una nueva publicación que canalizara la inquietud intelectual renovadora de la época. Habiendo desposado –como lo dice el mismo José Carlos en su famosa carta a su esposa italiana Anita Chiappe– la ideología del socialismo marxista en Europa, la fundación de *Amauta* tenía como finalidad última la creación de un espacio y atmósfera que coadyuvaran al cambio y la transformación del Perú, en el camino hacia la creación del partido de los trabajadores y la Revolución. En este sentido *Amauta* habría sido 'la obra maestra de José Carlos Mariátegui' como afirmó Antonio Melis (citado por Fernanda 49). En efecto, para el

gran pensador peruano se trataba de generar la formación de una conciencia nacional colectiva abierta a todo lo que significara cambio e innovación. De allí parte su gran simpatía por las vanguardias artísticas, considerando el repudio y befa al 'absoluto burgués' que entraña el arte de vanguardia. Por esta actitud muchos estudiosos son proclives a tipificarlo casi como un vanguardista con pleno derecho, sin embargo, no podemos perder de vista que José Carlos se autodefinió con 'filiación y una fé' y una sólida y límpida palabra: Socialismo. El *kid* del asunto está en que Mariátegui incorpora la vanguardia en el ancho frente de su proyecto revolucionario estético-político. Para él les fundamental recoger el cuestionamiento frontal del orden burgués del vanguardismo, y más aún el Perú, donde una de los postulados de la vanguardia implica la reivindicación del indio. Este tema es central en el punto de vista mariateguiano, sencillamente porque el socialismo entre nosotros no podía serlo realmente sin asumir los perentorios reclamos de las masas indígenas en estado de extrema pobreza y oprobiosa explotación en el Perú de aquella época. En realidad, se produjo un fenómeno paradójico. Marta Ortiz lo explica de la siguiente manera: "El conocimiento de las vanguardias europeas facilitó a los autores el deseo de una nueva experiencia artística, así como la búsqueda del carácter nacional." (17).

Aquella inédita experiencia estética funcionó como una especie de puente hacia nuevas formas literarias vinculadas a la esperanza y los ideales por un cambio social. Está claro que los poetas de *Amauta* no se quedaron en el plano de la simple imitación de los modelos europeos, sino que los adaptaron de acuerdo a la realidad peruana. Se trataba de plasmar una nueva sensibilidad y no repetir mecánicamente la innovación técnica. Esta fue la lucha central de César Vallejo en relación a la vanguardia. Su caso es muy interesante ya que –por ejemplo y como lo demuestra González Boixo– por los días de la reedición española de *Trilce* (1930) "su nombre aparecía sumado al movimiento llamado por sus propugnadores creacionismo" (320) y en el # 1 de *Favorables París Poema* (1926) expone Vallejo una simpática expectativa que se traduce en este llamado "Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador". (González Boixo 321). Sin embargo, en otra nota del mismo número de la revista –en su paradigmático texto denominado 'Poesia Nueva'– arremete contra la 'pedantería de novedad' y aboga por lo que es clave: la nueva sensibilidad. E ilustra su planteamiento con el poema 'Me estoy riendo' analizado al comienzo de este prólogo –estampado en *Amauta* republicación de la revista parisina– donde Vallejo hace pleno uso de la carpintería vanguardista lo mismo que en 'Se prohibe hablar al piloto" tomado del # 2 de *Favorables* por Mariátegui y aquí presente en esta muestra. Demás está decir que la escritura y creación de *Trilce* (1922) implican –por todo lo alto– un extraordinario empleo de recursos de la vanguardia; sin el contexto que ella le otorga –más allá de la profunda motivación personal vallejiana– no podríamos explicarnos la existencia de tan magna obra. Mucho se ha especulado sobre si Vallejo conocía o no a fondo la producción vanguardista europea a la sazón. Se sabe que la revista ultraísta *Cervantes* llegaba al Perú desde 1917 y que en 1919 publicó una antología francesa con textos de Apollinaire, Huidobro, etc. Es posible que César haya leído estos documentos, dicho esto sin menoscabo de lo que –en mi criterio– es fundamental para comprender el impulso trílcico de base: el *Golpe de dados* (1897) de Stephan Mallarmé, prístino origen de todas las vanguardias que en el mundo han sido.

La renovación vanguardista significó el descubrimiento de una realidad cultural autóctona de una manera a la que no alcanzaron los modernistas rubendarianos. Después de todo –pese a la transformación verbal que realizaron ellos y que fue su gran contribución– podría decirse que su obra está todavía bajo la égida de la retórica española por más sui-generis hispanoamericana que se presente. De allí que sea pertinente la afirmación de Higgins según la cual Mariátegui apoya la vanguardia porque tanto en las letras como en los socio-político "el desarrollo nacional ha sido sofocado por el peso de la tradición hispánica y oligárquica y aboga por una literatura nueva que rompa con esa tradición" (303). Por otro lado, también la consideraba un claro síntoma de la crisis general del orden burgués en Occidente y específicamente en el Perú apoyó el profuso activismo de vanguardia que surgió en las provincias del interior: Puno y el grupo Orkopata entre lo más resaltante. Esta tendencia –ubicable asimismo en la obra de poetas oriundos de Huancayo, Arequipa, Piura, Chiclayo, Trujillo, Huánuco, Cajamarca, etc.– refleja el deseo de "apertura que rompa la hegemonía oligárquica y las antiguas estructuras semifedudales" (Higgins 307). De este modo el crítico inglés celebra lo que llama "un idilio precapitalista de provincias y la modernidad de los países desarrollados" (309) en la poesía de Oquendo de Amat, uno de los preferidos por Mariátegui en la estela de *Amauta.* Igualmente interpreta el *support* de José Carlos a Martín Adán y César Moro por entender "su vocación poética como una forma de rebelión contra el orden burgués" (310) para el caso del primero y respecto a Moro porque "conceptúa la poesía como una actividad subversiva dedicada a la destrucción de los valores establecidos" (312). En este punto podemos coincidir con Mirko Lauer cuando sostiene que lo mejor de la poesía peruana de aquel momento participó en la oleada vanguardista y publicó en *Amauta* agregaríamos nosotros. Sin embargo, al vanguardismo peruano como corriente literaria "le faltó densidad, es decir compromiso por parte de los poetas" (Lauer 272). En resumidas cuentas, habrá quedado en la historia como aquella gran posibilidad –según el poeta y crítico– de "sentar las primeras bases poéticas de un intento de cultura propia de los sectores modernizantes socialmente medios y burgueses en el país." (278). En efecto, el vanguardismo puede verse en el marco de la *Patria Nueva* del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) –partícipe en su especificidad literaria y artística– del movimiento antioligárquico, promoción de la modernidad (de signo norteamericano que empezó a instalarse en el Perú al ritmo de la nueva hegemonía de los Estados Unidos tras la primera guerra mundial) y de cierta industrialización incipiente en la sociedad peruana de aquel régimen. El desarrollo urbano de Lima y la ingente migración de jóvenes universitarios de las capas medias provincianas a la capital también puso su cuota a la hora de la transformación.

En el campo estrictamente poético es fundamental el homenaje tributado por *Amauta* a José María Eguren en su ejemplar # 21 de 1929. Para Mariátegui –sin duda– el genio de *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916) es el enlace central entre el inmediatamente anterior pasado posmodernista rubendariano y la nueva poesía, cuyo auge sería entre 1924 y 1928, lapso en el que según Mirko Lauer casi ningún poeta peruano de aquella generación se sustrajo de experimentar su corta estación vanguardista. Y 1926 marcaría –en opinión de Hugo Verani– el instante de mayor vigor. No es casual que ese año haya sido el de la fundación de *Amauta.* Eguren escribió uno de sus *Motivos* sobre el cubismo –al par que un *Poema cubista*– situándose podría decirse a la altura de la época. Pues bien, dicho ismo es insoslayable en nuestro estudio. Formateado por Apollinaire a partir de la pintura en el París de 1913 –aún cuando ya existía en los hechos desde *Las damas de Avignon*

de Picasso en 1907– alcanzó su eclosión en la poesía *circa* 1916-17 con la obra de Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Max Jacob y Vicente Huidobro. La modificación de la realidad a través de una nueva mirada o la perspectiva variable del objeto desde distintos ángulos en la pintura cubista fue interpretada en la poesía mediante la desarticulación del lenguaje, imagen inusitada, evasión de la lógica, simultaneísmo y yuxtaposición, arbitrariedad y encantamiento; planteamientos todos que fueron redefinidos por Huidobro en su concepto de la 'imagen creada' (pívot del creacionismo) como producto puro de la imaginación, lejos de lo anecdótico o descriptivo, focalizado en el aspecto visual y una innovadora presentación tipográfica. Hubo una polémica entre Reverdy y Huidobro sobre quién habría sido el primero en concebir dicha ars poética; lo concreto es que cuando el poeta chileno arriba a París a fines de 1916 ya tenía en su magín la idea creacionista, lo cual le permitió asumir y participar en el cubismo parisino –que estallaba a la sazón– como un poeta francés más ya que incluso escribía en dicha lengua. Fue entonces una feliz coincidencia: cubismo y creacionismo son las dos caras de la misma medalla vanguardista. Igualmente, en ciertos manifiestos del ultraísmo argentino Borges "define su arte con conceptos del cubismo" (Verani 45) y "emparenta al ultraísmo con el creacionismo" (45) entre ellos: el verso como elemento autónomo, sucesión de metáforas voluntariamente incoherentes sin transición verbal, fragmentarismo, cero retórica (metro y rima), cero narratividad, no signos de puntuación, discontinuidad, simultaneísmo, efecto visual tipográfico, etc. según anota el crítico uruguayo. Si leemos estos versos de Max Jacob –de su libro– "Me declaro mundial, ovíparo, jirafa, alterado, sinófobo y hemisférico. Abrevo de las fuentes de la atmósfera que ríe concéntricamente y estalla con mi ineptitud[78]." O éstos otros "Bajando por la calle Rennes, mordía mi pan con tanta emoción que me pareció que era mi corazón el que despedazaba" podemos verificar –textualmente– la similitud operativa en la construcción de la imagen entre el gran poeta del cubismo francés y los poetas vanguardistas de *Amauta* –tras su aclimatación peruana– por la vía del creacionismo y el ultraísmo de nuestra lengua.

Pero justo es insistir que no se trató de una alienada imitación, sino que ocurrió –como sostiene Fernando Rosenberg– una fusión entre innovación estética europea con tradición y realidad cultural nativa. Hubo mestizaje, hibridez, transculturación. Un rechazo a la subordinación mediante una recreación de la modernidad como auténtica alternativa nacional. En la observación de este punto –creemos– radica el apoyo brindado por José Carlos Mariátegui a la poesía de vanguardia en *Amauta.* Rosenberg afirma que lo más nuevo de la vanguardia se funda en las estrategias diseñadas para reconfigurar el locus de la enunciación latinoamericana en la geografía de la modernidad y –de este modo– interrumpir la reproducción de jerarquías de dominación. Es decir, lo inédito que trae la vanguardia explicita la posibilidad de llegar a una visión autóctona del mundo; esto lo entendió muy bien Mariátegui al apoyar resueltamente el *indigenismo vanguardista* (rótulo que él mismo acuñó) aun cuando sabía perfectamente que era una literatura heterogénea, escrita por mestizos de las capas medias ilustradas que asumían la representación del indio. Pero sabía igualmente que lo indio es lo moderno en el Perú, por ser lo nuevo que –como cultura– ofrecemos al mundo. La autoconciencia nacional no subordinada fue el gran estandarte de la vanguardia, en una coyuntura –*circa* 1930– en la que el creciente predominio de los Estados Unidos en la región provocaba un rechazo

[78] Versiones de Mariela Dreyfus cedidas gentilmente para este libro.

antiimperialista al tiempo que una no escondida fascinación –como se nota en la frecuente mención– por ciertos símbolos de la modernidad cultural U.S.A. "-sports, the foxtrot, jazz bands, the cinema, as well as its metropolis, Chicago or New York." (Rosenberg 421) como puede verse en varios de los poemas publicados por Mariátegui en su revista. Todo este impulso estético-político renovador fue –como explica Mirko Lauer– ahogado en sangre con la brutal represión contra la revolución aprista de Trujillo (1932), así como la masacre sufrida por la insurrección obrera de Malpaso, Junín 1930, liderada por el Partido Comunista y la feroz persecución contra ambas organizaciones hasta 1939.

Cabe destacar –para cerrar este prólogo– la solitaria actividad, bajo la oscura noche de la represiva dictadura militar de Benavides durante los 30s, de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen (ambos acogidos por Mariátegui en *Amauta*) a la sazón adscritos al Surrealismo –movimiento que ha quedado históricamente como la suma y cifra de la vanguardia– quienes serían los principales representantes de la agitación vanguardista en el Perú hacia 1938, instante también en que André Bretón y León Trotzky escriben el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* publicado en México bajo la firma de Bretón y el gran muralista Diego Rivera. Si consideramos esta fecha como un punto culminante de la etapa, serían virtualmente 30 años de vanguardia teniendo en cuenta 1909 como hito inicial con el manifiesto futurista; y a un paso del estallido de la segunda guerra mundial en 1939 cuyas consecuencias generaron un nuevo estadio en la historia de Occidente y su producción artística. César Vallejo murió asimismo en París, 1938, legándonos –para lo que nos ocupa– esa genial explosión vanguardista y original denominada *Trilce.* Podría decirse que la colectividad poética reunida por la también genial intuición de José Carlos Mariátegui y su "generosidad de espíritu" (Higgins 313) en la revista *Amauta* conforman la compañía ideal para el solista de Santiago de Chuco; voces de distinto tono, altitud y belleza que nos permiten escuchar aún hoy en día –y por más efímero y fugaz que haya sido– el rebelde canto de la vanguardia en el Perú.

Bibliografía consultada

Alonso, J. y Rodríguez Garrido, J. (Comp.) (1992). *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Universidad Católica del Perú.

Apollinaire, G. (2001). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: Ed. La balsa de la medusa.

Becerra, E. (Coord.) (2013). El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos. Madrid: Abada Editores.

Beigel, F. (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Bohn, W. (2010). *Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde*. New York: Editions Rodopi.

_____(1997). *Apollinaire and the international Avant-Garde*. New York: Tate University of New York.

Burga, M. y Flores Galindo, A. (1979). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Ed. Rikchay.

Castro-Klaren, S. (2008). "Cultural Theory and the Avant-Gardes: Mariátegui, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Pagú, Tarsila do Amaral, César Vallejo". En: *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden: Blackwell.

González Boixo, J. (2008). "César Vallejo y la vanguardia poética". En: *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. (Comps. Poppel, H. y Gomes, M.). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Gonzáles Smith, M. (2007). *Poética e ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: IEP.

González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana. Siglo XX*. Tomo I. Lima: Ed. Petroperú.

Hentea, M. (2015). "Federating the Modern Spirit: The 1922 Congress of Paris". En: *Publications of the Modern Language Association of America*. 130(1).

Higgins, J. (2008). "José Carlos Mariátegui y la literatura de vanguardia". En: *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. (Comps. Poppel, H. y Gomes, M.). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Lauer, M. (2001). *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ed. El Virrey.

_____ (2003). Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana. Lima: IEP.

_____(2008). "Poesía vanguardista peruana 1916-1930". En: *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. (Comps. Poppel, H. y Gomes, M.). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

_____(2012). *Vanguardistas. Una miscelánea en torno a los años 20 peruanos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica.

Manzoni, C. (2008). *Vanguardias en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.

Martos, M., Heredia, G. y Morales Mena, J. (Eds.) (2012). *Actas del congreso internacional Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la modernidad*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Editorial San Marcos.

Mendonca Teles, G. y Muller-Bergh, K. (2000). *Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Ortiz Canseco, M. (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*. Madrid: Iberoamericana Vervuert-Librería Sur.

Peña Barrenechea, E. (1991). "Oquendo de Amat, ingeniero de la noche". En: *Kachkaniraqmi.* II Época (6).

Reedy, D. (2000). Magda Portal. La pasionaria peruana. Biografía intelectual. Lima: Ed. Flora Tristán.

Rosenberg, F. (2008). "Cultural Theory and the Avant-Gardes: Mariátegui, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Pagú, Tarsila do Amaral, César Vallejo". En: *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden: Blackwell.

Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

Stanton, A. (Ed.) (2014). *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México: El Colegio de México-The University of Chicago.

Verani, H. (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE.

Vich, C. (2005). "De la Nostalgia al Consumo: Una Lectura de 5 metros de poemas". En: *Dedo Crítico* (XI).