

El espectro de las posiciones en debate en torno de la poesía vanguardista local fue bastante amplio, y es posible discernir en él por lo menos cinco actitudes diferenciadas.¹ La búsqueda de la genuina poesía y de los genuinos poetas era un reflejo romántico que hacía resistencia a los intentos de desmitificar la obra de arte. En plástica esto se expresa declarando a las obras ininteligibles, y en poesía comparando los textos con expresiones que se consideraban alejadas de la poesía, como ruidos. Asimismo, los críticos conservadores buscaban una correspondencia romántica entre las calidades del autor y las de la obra. Una primera actitud corresponde a los entusiastas del vanguardismo, que vieron allí el camino de salida del modernismo literario y del hispanismo, además de la posibilidad de sincronizar los relojes con la actualidad creativa euro-norteamericana. En primera fila de esta percepción estaban, por supuesto, los propios vanguardistas, vitalistas contagiados del aire de esa segunda *belle époque*, ya más convulsionada que plácida, que fue para el Perú la primera postguerra europea. Los indigenistas-2 y los realistas socialistas acompañaron al vanguardismo, unas veces apropiándose de sus recursos de estilo y otras simplemente participando en las mismas publicaciones. La segunda actitud nace de la presencia de algunos poetas pragmáticos, que no percibieron mayor conflicto en lo del vanguardismo, y utilizaron por igual técnicas literarias nuevas y re-

1 Versión modificada de un capítulo de la tesis doctoral “El viaje vanguardista peruano sobre la máquina, 1917-1930”, UNMSM, Lima, 2000.

curso del modernismo ambiente. Quienes con más éxito recorrieron estos terrenos intermedios (que se dieron sobre todo muy al inicio y al final del periodo vanguardista) fueron José Hernández o Enrique Peña Barrenechea, que hacia 1931 ya anuncian de lejos el purismo poético de los años 50. En esta postura el vanguardismo es tratado como una suerte de fenómeno natural de las letras, perfectamente compatible con todos los estilos disponibles, en una visión evolutiva, por oposición a conflictiva, del proceso cultural. Una tercera actitud fue la de los críticos que miraron al vanguardismo con obvia simpatía, pero también con reservas y hasta sentimientos encontrados. El más articulado de ellos es José Carlos Mariátegui, simultáneamente promotor, explicador, avalador y crítico del vanguardismo, cuyo mayor aporte teórico fue comprender su importancia para la tradición poética que se estaba formando. Una cuarta actitud fue de directo rechazo al vanguardismo, y su exponente más ilustre es César Vallejo, cuya censura dio ánimo a plumas menores —como Miguel Ángel Urquieta o Alfredo Rebaza Acosta— que calificaron a esta poesía directamente de superchería en lo técnico y error en lo doctrinario. Una quinta actitud consistió en una simple reacción contra lo nuevo y en defensa del modernismo poético, que mantuvo su vigencia mucho más allá de los años 20, y al cual los vanguardistas gustaban zaherir.² Aunque hasta donde tenemos entendido la crítica nunca ha hablado de una “polémica del vanguardismo”, esta se dio, e incluso comenzó antes que la del indigenismo.³ Las discrepancias entre estas cinco

2 José Santos Chocano, máximo representante del modernismo poético peruano, tuvo un recibimiento apoteósico cuando regresó a vivir al Perú en diciembre de 1921, y luego fue coronado como poeta nacional.

3 Sobre esta polémica véase José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, et al., *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca Azul Editores, 1976. Como era de esperar, el cambio de ideas en torno al tema indigenista fue bastante más articulado y profundo que en el caso de la vanguardia. Para un comentario a la polémica del indigenismo, véase Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, Lima-Cusco, Sur-CBC, 1997.

actitudes se dieron en torno a tres ejes: el significado de la técnica, la sinceridad y la profundidad creativas, y la existencia o no de una genuina novedad en la poesía vanguardista.

El bautizo de fuego del vanguardismo poético ante la crítica probablemente fue la reseña de 1916, en la que Clemente Palma desde la revista *Variedades* critica el primer libro de Alberto Hidalgo, *Aren- ga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, aparecido poco antes.⁴ Buscando aplastarlo con elogios mezquinos, Palma observa que Hidalgo tiene talento, pero que lo practica en un estilo inconveniente, y pasa a atacar a los que “ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas” y cuyas producciones “son mentirijillas sinceras, son cachiporrazos de gong escandaloso, histerismos de arte juvenil”. Palma termina refiriéndose a “Alberto Hidalgo para servir al Kaiser, a Von Bernhardt, al obús 42, a Marinetti, a la Electricidad y al automóvil”. Con la misma famosa falta de olfato crítico que demostró al burlarse del primer libro de César Vallejo, Palma opina que el vanguardismo y la estridencia de Hidalgo son rasgos juveniles llamados a disiparse con la llegada de la madurez. Una crítica lateral y al paso le merecieron a Palma en el mismo artículo de 1916 “unas palabras *liminares* del señor Miguel Urquieta [1893-1947] que, como nada, consagra treinta páginas a presentarnos al poeta [Hidalgo]”.⁵ A pesar de que en ese año apareció la revista *Colónida*, donde Federico More (1889-1953) y otros empezaban el socavamiento del canon literario impuesto por la generación del novecientos, en este caso particular, hasta donde sabemos, nadie le respondió por escrito a Palma.⁶ Más bien las críticas al vanguardismo continuaron, pues-

4 Clemente Palma, “Notas de artes y letras”, *Variedades*, Lima, N°454, nov. 1916.

5 Urquieta e Hidalgo habían fundado juntos una revista. Abraham Valdelomar dedicó 25 páginas a presentar el siguiente libro de Hidalgo, *Panoplia lírica*, Lima, Imprenta Fajardo, 1917.

6 Aunque en el prólogo de Abraham Valdelomar a *Panoplia lírica*, el libro de Hidalgo de 1917, hay una implícita respuesta a Palma: “No ha de

to que en 1923 Hidalgo se quejaba de que su volumen *tu libro*, “una composición dispuesta en forma tal que un solo verso, una sola palabra y hasta una sola sílaba ocuparan toda una página”, le había merecido ser acusado de tener un “afán de originalidad”: “Que no me achaquen intenciones que no tengo, que se detengan menos en lo superficial —ortografía, colocación tipográfica, etc.— y más en lo que haya, si hay, de hondo, de bello, de eterno”.⁷ En 1923 Alberto Guillén, paisano y amigo de Hidalgo, y él mismo autor de algún poema vanguardista, coincide en el ataque a las nuevas tendencias poéticas. “Se llaman futuristas, /ultraístas, cubistas y muchos otros istas./ Pero ni el viento escucha esas palabras fútiles / i los lleva en su copa al cesto por inútiles”.⁸

Diez años después del comentario de Palma, en la última página de la sección “Libros y revistas” (:4) del N°4 de *Amauta*, de diciembre de 1926, el mismo Miguel Ángel Urquieta que había sido criticado por Palma en 1916, por excederse en páginas de prólogo a Hidalgo, publicó una reseña del libro de poemas *La torre de las paradojas*, de su paisano arequipeño César Atahualpa Rodríguez. Urquieta, ahora antivanguardista, aprovechó la oportunidad para declarar que la de Rodríguez sí era poesía de la buena, y que el poeta no había “necesitado vestirse de mamarracho ni andar de cabeza ni asomarla por entre las piernas como los hombres de goma de los circos, en inverosímiles y lamentables contorsiones”. Luego lo llama “nuevo sin ridi-

ser este libro grato manjar de paladares criollos embotados aún con ls espesas y oleosas viandas que suelen condimentar, desde antaño, ls mesas del terruño, viejas, desmañadas, desguarnecidas y lerdas, lloriqueantes y canijas”.

7 Alberto Hidalgo, *Química del espíritu*, Buenos Aires, Imprenta Marcatali, 1923:102.

8 Alberto Guillén, *Laureles*, Lima, Imprenta Lucero, 1923. Aunque este crítico de la vanguardia todavía en 1927 está escribiendo “escritor / tartamudea mi boca el silabario / de las cumbres escritas en escala / i mi auto pulmón / rubrica todo el mundo con su llanta”, “Overall”, *Boletín Titikaka*, Puno, N°8, marzo 1927.

culo, orquestal sin estridencias, audaz sin jeroglíficos”. Para Urquieta el pecado del vanguardismo, a cuya crítica feroz la reseña dedica bastante más atención que a Rodríguez, es ser “arte pseudo-izquierdista” que se resume “en dos concreciones definitivas: el jazz-band y las palabras cruzadas”, en probable alusión a la improvisación y a la experimentación tipográfica. El párrafo más elaborado del texto concluye así, evocando un cierto tono metálico de la poesía vanguardista: “Ese ruido de peroles, sartenes, cencerros, guitarras, ukeleles, baches, todo a un tiempo, mezclado, ensordecedor, dinamita del tímpano. Ese infecundo desgaste medular, que convierte al imaginador en mula, por lo estéril, y al descifrador en papanatas, entreverando palabras de quita y pon, chinitas de colores, gu-gús infantiles, emociones postizas”.

En el número siguiente de la misma revista Magda Portal respondió a Urquieta, sin mencionarlo, con un áspero texto en que, citando una idea de Víctor Raúl Haya de la Torre, afirma de plano que *Amauta* en cuanto revista de avanzada tiene como deber “afianzar bien su cartel de órgano de vanguardia”.⁹ Su defensa de lo que ella llama “el Arte nuevo” es que este es “hijo de una época de formidables estallidos” y que lleva encima los rasgos de esa circunstancia. De paso Portal confirma el sustento de la fonofobia de Urquieta: “El Arte nuevo seguramente tuvo su primer vagido en la cabina de un aeroplano o en las ondas concéntricas del radio”.¹⁰ Esta circunstancia —encarnar una novedad expansiva— era para Portal lo que martirizaba a los críticos comprometidos con el decadentismo o nostálgicos de él. Para ella el tema de la poesía, pues, no es tanto el verdadero o falso

9 Magda Portal, “Andamios de vida”, *Amauta*, Lima, enero 1927, 5:12.

10 Vallejo compartió esta fonofobia: “Si la vida moderna ha inventado tanta máquina ensordecedora, con todas sus consecuencias resonantes, nos ha dado, en desquite, el cinema, donde reina el silencio” (En: “Contribución al estudio del cinema”, *Crónicas*, México, UNAM, 1927:II, 205-206). Hernández en *Tren*, Lima, 1931, se refiere, enigmáticamente, a “La rosa sonófora como el cine”.

izquierdismo, sino la sintonía con la actualidad. Portal termina incluyendo a Urquieta entre “los periodistas seudo intelectuales y demás canalla artística”. Ya antes, en *Colónida*, Augusto Aguirre Morales (1888-1957) había detectado que Urquieta tenía “tendencia hacia la prosa recia” y que marchaba hacia “la rotundidad del pensamiento panfletario”.¹¹

En el N°7 de *Amauta* Urquieta responde a Portal con un texto largo (aparecido en marzo de 1927, pero fechado en enero) cuya primera parte ensaya un retroceso galante que incluye encontrar diferencias entre “la novísima sensibilidad” y “el vanguardismo feble”, elogiar a los vanguardistas (Hidalgo, Vallejo, Chabes, Delmar, Peralta y “dos o tres más”) y diferenciarlos de algunos “infelices” a quienes nunca se nombra.¹² Dicho lo cual, Urquieta pasa a profundizar y reiterar su ataque. El argumento vuelve a ser el seudoizquierdismo, con algunos añadidos como que una poesía alegre está reñida con la dura realidad social, que las novedades poéticas son logogrifos cuyo desciframiento atenta contra una necesaria economía de medios, o que las novedades técnicas mencionadas por Portal todas provienen del siglo anterior. En este segundo artículo Urquieta pasa de apuntar hacia el falso izquierdismo, que nunca es descrito, a apuntar hacia la inautenticidad. Recoge una cita de José Carlos Mariátegui y una de Vallejo, ambas invitaciones a no confundir lo verdaderamente nuevo con la falsa novedad, tema sobre el que volveremos más adelante.

Portal termina su intervención en la polémica en ese mismo número de *Amauta* (:28). Retoma el tema del choque del pasado contra el presente, y a la defensa de la poesía vanguardista como un futurismo antipasado: “De toda la doctrina futurista, con la que más

11 Augusto Aguirre Morales, “Literatos jóvenes de Arequipa” II, *Colónida*, Lima, 1916, 2:17-19.

12 Miguel Ángel Urquieta, “Izquierdismo y seudoizquierdismo artísticos”, *Amauta*, Lima, 1927, 7:25-28.

estoy de acuerdo, es con la que asesina el pasado y el recuerdo (...) El pasado lleno de taras es un cadáver en putrefacción que debemos incinerar cada momento para no contagiarnos”.¹³ En la página siguiente tercia en el debate Esteban Pavletich, un poeta amigo del vanguardismo, quien ya entonces se encontraba en avanzado tránsito hacia la llamada poesía realista socialista.¹⁴ Lo que le interesa despejar a Pavletich es otra vez el tema del verdadero o falso izquierdismo,¹⁵ que otros habían mencionado sin detenerse en él: “Contamos en nuestras filas con una serie de jóvenes artistas luchando por una contexturación más equitativa de la sociedad, aunque —aquí el error— en lo estético militen sinceramente al lado de cualquier ‘ismo’, en Italia y en España puestos al servicio del fascismo, en toda Europa al del capitalismo, pese a su estridente indumentaria”. Sus conclusiones son que es preciso “analizar teóricamente los esfuerzos desarrollados por la falange de jóvenes artistas rusos —pocos de otros países justificadamente— y de sus obras”, que “es absolutamente imposible entregar la belleza nueva en las tradicionales formas de expresión” y que es preciso esperar algo más para ver los resultados finales del Arte nuevo.

Cabe añadir que el propio César Atahualpa Rodríguez, a través de cuyo elogio Urquieta empezó todo el cambio de palabras, no era inocente de antivanguardismo. En una nota aparecida en *Mundial* de setiembre 30 de 1927 Carlos Espinosa cita una carta del poeta

13 Es recién en el segundo manifiesto futurista, el *Manifiesto* de los pintores futuristas de 1910, aparecido en *Poesía*, Milán, febrero 1910, que el pasado es atacado de manera directa, en la primera de sus conclusiones: “Destruiremos el pasado, la obsesión por los antiguos, la pedantería y el formalismo académico”.

14 Esteban Pavletich, “¿Oportunismo, desorientación o reaccionismo estéticos?”, *Amauta*, Lima, 1927, 7:29-31.

15 Al año siguiente, en “Segundo aviso”, *Chirapu*, Arequipa, 1928, N°7:2-3, César Alfredo Miró Quesada sigue argumentando en defensa del izquierdismo de la vanguardia: “esta vanguardia joven que se realiza en un doble aspecto de fuerza e integridad; en su doble aspecto ideológico y artístico”.

arequipeño: “Simpatizo con todo movimiento de avanzada. Soy yo, como individuo, un vanguardista en plena actividad. Lo he sido toda mi vida. Mas como actor de una época de bancarrota moral y social y como peruano, me siento impulsado a maldecir de ese cúmulo de novedades, que ahogan en simiente la savia nacional. Pienso que un pueblo envejecido —no viejo— no puede improvisarse un alma novísima”.¹⁶ Espinosa por su parte añade lo suyo citando a un corresponsal anónimo que pregunta “¿cómo se llama ese grupo de poetas que ha suprimido el verbo? ¿Y el que ha suprimido la pecosa coma, cómo se llama?”. Pero al final, siguiendo el limeñísimo estilo, Espinosa rescata a Vallejo y a Alejandro Peralta, que sí “son dos poetas que llegan al tono mayor”.

En enero del año siguiente Alfredo Rebaza Acosta vuelve sobre el tema de la polémica, con una de las notas más recalcitrantes frente al vanguardismo, y presenta la siguiente secuencia, con un tipo de argumento de autoridad que ya había aparecido antes: “¿Será posible transformar el Arte? ¿Será posible señalar una nueva trayectoria a la interpretación artística? Los vanguardistas dicen enfáticamente que sí. Yo creo que no. (...) —Oiga usted, querido amigo— decíame (Francis) Xandoval, que es ducho en el arte de conversar inteligentemente —la sensibilidad del siglo XX, la vida agitada del siglo XX. He aquí la justificación del simplismo, del graficismo, del cubismo, del vanguardismo. (...) Pero yo me planto y me aparto, hoy para siempre, de tan singular credo. Y conste por adelantado que no soy el primero en arremeter contra las innovaciones vanguardistas. Ya en el Perú me han precedido voces tan nobles y autorizadas como las de Miguel Ángel Urquieta, César Vallejo y acaso también José Carlos Mariátegui”. Y remata Rebaza Acosta con: “César Vallejo —gran poeta (a pesar de *Trilce*), gran corazón y antena luminosa en materia de

16 Carlos Espinosa, “Conceptos de vanguardia”, *Mundial*, Lima, 1927, N°381.

crítica literaria— ha dicho también que este trueque de moldes (políticos, económicos y artísticos) no tiene novedad alguna”.¹⁷

Acaso el fondo de la cuestión en las críticas a la vanguardia poética en esta etapa fue la insistencia en separar a los autores considerados sinceros de los considerados farsantes, una preocupación que sigue a la que existe frente a las obras mismas. Esa es la reacción de Urquieta al declarar “especialísimo afecto personal y muy profunda consideración literaria” a Portal y mencionar “exponentes tan altos y tan ciertos” como Hidalgo, Vallejo, Portal, Chabes, Delmar y Peralta.¹⁸ En el prólogo al libro de un poeta vanguardista amigo suyo Jorge Basadre opina que la bondad de esa tendencia “no excluye que en las riberas de esta vertiginosa corriente, se haya sedimentado el detritus de todos los simuladores, cuya única obra creadora son los nuevos lugares comunes, más vituperables que los otros”.¹⁹ En un texto de 1926, publicado póstumamente en 1936, Adalberto Varallanos hace el mismo tipo de diferencia: “Desde 1924, juzgando la poesía en marcha, se han sucedido en el Perú minúsculas irrupciones de semi-poetas nuevos, de no nueva sino falsa-nueva poesía. El movimiento literario de los grupos editores de Flechas, Guerrilla, Trampolín, etc., no dejó de tener un ingenuismo encantador... y ‘revolucionario’, ignorantista y periférico. Los Peralta pueden ser considerados favorablemente y otros, aisladamente. El vanguardismo como reflejo de corrientes europeas es cosa muerta”.²⁰ Parece ser que una idea implícita en este celo por separar el grano de la paja es que todo grupo de recién llegados contiene una cuota de farsantes, y hay

17 Alfredo Rebaza Acosta, “Frente al vanguardismo artístico”, *Variedades*, Lima, 1928, año 24, N°1038.

18 Urquieta, *Op. Cit.*, p.25.

19 Jorge Basadre, “El poema de los cinco sentidos”, *Jarana*, Lima, oct. 1927, 1:17.

20 Adalberto Varallanos, “Datos para la crítica de mañana”, *Altura*, Huancayo, I, 1:19-23.

en ello una no tan velada defensa de lo tradicional, que vendría a ser el ámbito donde las cosas ya son conocidas y no hay mayores sorpresas.

El vanguardismo despertó las reacciones más intensas debido a su vinculación con los objetos que representaban novedades tecnológicas sintomáticas o precipitantes de cambios sociales.²¹ Las novedades tipográficas fueron especialmente irritantes para los críticos locales de la vanguardia, como María Wiese o Rebaza Acosta. Wiese dice que “Nueva sensibilidad [son] palabras que vienen sirviendo de amparo a todos los mistificadores, a todos los retóricos del arte contemporáneo, que pretenden esconder su pobreza ideológica y su esterilidad emotiva tras de un léxico que ya no es siquiera original. Oh ‘antenas’, ‘rascacielos’, ‘motores’ y ‘revolución’, escritas así

A
N
T
E
N etc...!

21 En 1926 la aduana de Nueva York le impuso un pago a la famosa escultura “Ave en el espacio”, de Constantino Brancusi, por no considerarla arte sino “un objeto manufacturado”. En la polémica que siguió salieron a la luz algunas ideas claves en la percepción de la vanguardia por parte del periodismo cultural de entonces. Bernard Edelman, en *L’adieu aux arts. 1926: L’affaire Brancusi* (París, Alto Aubier, 2001:17-24) hace notar que “lo que se le reprocha a Brancusi es el desprecio por las ‘bellas formas’ y de la ‘bella apariencia’, el rechazo de un ‘clasicismo’ que pretende revelar la esencia del mundo mediante la expresión de la belleza (...) Brancusi en cambio deja hablar a la ‘materia’, y esta, se sabe no tiene fe ni ley (...)”. La controversia terminó asumiendo el sorprendente giro de enfrentar la materia al espíritu, bajo la especie de un refinamiento ‘clásico’ enfrentado a la brutalidad del ‘primitivismo’.

Sois equivalentes a las ‘princesitas’, a los ‘cisnes’ y a los ‘ángeles’ de los bardos melenudos de antaño”.²² Wiesse probablemente está respondiéndole a Antenor Orrego, quien unos meses antes había hecho en la misma revista *Amauta* una defensa del vanguardismo poético, y en particular de su recurso a los juegos tipográficos: “Para entender la palabra se necesita VER el gesto, fijarlo de alguna manera. Esta es la razón de ese graficismo tipográfico que tanto hace carear a las gallinas CONTRA-VANGUARDISTAS. Aunque no se hubiera logrado nada, bastaba para respetarlo, el intento de enriquecer con un nuevo vehículo o instrumento la expresión estética”.²³ Orrego respalda su argumento con una serie de ejemplos de Nicanor de la Fuente:

mi alegría en el alcohol
dentro del pomo de tu ausencia
se c
o
n
s
u
m
e...

22 María Wiesse, “Dos poetas —Charles Vidrac— Guy Charles Cros”, *Amauta*, Lima, 19:102-103.

23 Antenor Orrego, “La obra poética de Nicanor de la Fuente”, *Amauta*, Lima, 15; 5-7. Reproducido como prólogo de las *Obras completas* de Orrego de 1995.

i tatuar con sangre en la memoria
la noche de s e t i e m b r e i

tu
n
o
m
b
r
e

“No es lo mismo escribir ‘cómo ha de vagar mi nombre entonces / con sus bajadas y subidas / en las columnas de los diarios’ que escribir empleando el recurso gráfico:

cómo ha de vagar tu nombre entonces
con todas sus b s
a a
j d
a i
d b
a u
s i s

en las columnas de los diarios...”.

Por su parte Rebaza Acosta opina que “un poeta de hoy suprime la puntuación de sus versos, escribe en minúsculas y verticaliza las palabras no porque quiera atender a razones de orden melódico, ni a necesidades expresivas inaplazables, sino porque está de moda la minusculización y está de moda la verticalización”.²⁴ Pero esta dis-

24 En su número de octubre de 1926 el *Boletín Titikaka* reprodujo el poema LXV de *Trilce* (“Madre me voy mañana para Santiago...”) aplicándole juegos tipográficos —versos enteros en altas, escalas— dentro del espíritu de la revista, entendemos que como iniciativa de sus conductores.

cusión en torno a lo visual y la tipografía no llegó a despegar. La polémica Portal-Urquieta comentada más arriba, y esta polémica María Wiese-Antenor Orrego, tan vehemente como superficial, son emblemáticas de muchos comentarios cruzados de crítica y de defensa de nuevas maneras de escribir y de sus contenidos, dentro y fuera del Perú.²⁵

El motivo más obvio de las resistencias frente a la poesía vanguardista local fue —más allá de los argumentos nacidos de la ideología literaria, la ideología política y la crítica literaria propiamente dicha— una profunda sospecha respecto de la nueva técnica misma, la literaria y las demás. El mundo de la máquina que empezó a ser adorado en el primer decenio del siglo por los intelectuales de muchos países a partir de las lecciones de Marinetti, terminó descalificado. Esto se dio en parte por la carnicería que fue la primera guerra mundial y la vinculación de los futuristas italianos con el fascismo, luego por lo que Marcos Cueto llama “las promesas fallidas del Positivismo”.²⁶ Cueto anota que en el caso peruano “alrededor de 1915, parecía que el ideal de progreso no se había realizado, [que] el orden había sido entendido como la conservación del *statu quo*, y sólo algunas áreas y clases sociales del país habían recibido los benefi-

Aun así la diferencia con la disposición tipográfica convencional de 1922 no es muy grande.

- 25 Dave Bary opina que en las polémicas entre vanguardistas “dominan los motivos personales en mengua de los motivos literarios”, y esto lo relaciona con que “[a]nte lo radicalmente nuevo, público culto y críticos se muestran dóciles. Aplauden lo nuevo por lo nuevo. Los poetas vanguardistas no necesitan imponer su criterio de novedad; a esta la encuentran ya hecha y aceptada. Y esta actitud de críticos y público no puede menos que animar a los poetas a exacerbar su propia tendencia a olvidar la poesía y a pensar en la historia literaria”. “Nuevas polémicas de vanguardia”, en *Movimientos literarios de vanguardia en iberoamérica*, Austin, Universidad de Texas, 1965:26.
- 26 Marcos Cueto, *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú 1890-1950*, Lima, Grade-Concytec, 1989:60.

cios de la modernización económica”. Este desprestigio del positivismo trajo un auge —o quizás habría que decir un recrudescimiento— del espiritualismo, y con él una dura crítica local “al manejo materialista y utilitario de la cultura que caracterizó al Positivismo”. Fenómenos como el propio vanguardismo sugieren, sin embargo, que la religión del progreso tuvo un segundo aire en los años 20, por lo menos entre personas menos reflexivas que los filósofos. El segundo motivo del pesimismo y de la distancia frente a los vanguardistas fue una nueva exigencia que se le empezó a hacer a la poesía desde la izquierda a partir de 1917 (aunque antes de mediados de los años 30 eso nunca fue dicho con claridad en el Perú): la poesía y los poetas debían contribuir a revolucionar la situación nacional de los países, no a darle oxígeno cultural a la modernidad capitalista privada que competía con el capitalismo de Estado de la Unión Soviética, aun si el proyecto del Partido Comunista de ese país también era un esquema de desarrollo industrial.²⁷ Mariátegui había definido lo cabalmente nacional en la literatura como la fase siguiente a una etapa cosmopolita, lo cual ubicaba al vanguardismo entre los ademanes provisionales en cuya esencia estaba terminar desplazados por movimientos más nacionalizantes.²⁸ En lo del carácter transitorio no se equivocó Mariátegui, pues la vanguardia duró poco. Pero decir que la literatura post-1930 es más nacional que la anterior sería algo com-

27 Immanuel Wallerstein en su *After Liberalism*, Nueva York, The New Press, 1995:109, sostiene que la confrontación EEUU-URSS ha sido “contenida, formal, pero no sustantiva”, y la antinomia ideológica del siglo, wilsonismo vs. leninismo se basaba en que ambos buscaban la integración de la periferia del sistema-mundo. El mecanismo de esa integración fue por igual el “desarrollo nacional”, y la disputa esencial fue realmente sobre qué camino tomar hacia ese desarrollo nacional.

28 José Carlos Mariátegui, “El proceso de la literatura”, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1928. Sobre este tema véase también Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate 1905-1928*, Lima, Ediciones Antonio Ricardo, 1985.

plicado, y ya no hay cómo saber qué hubiera pensado Mariátegui sobre el asunto. Un factor adicional de resistencia a la vanguardia fue la conciencia de y sobre un multiculturalismo peruano, lo cual invitaba a considerar a la técnica también como una frontera interna, susceptible de ahondar diferencias económicas y sociales. Es decir, como una de esas modernizaciones cuya llegada simplemente postergaba la solución de antiguos problemas, o que incluso podía agravarlos.

Una contribución polémica de especial interés fue el artículo de Rómulo Meneses enviado desde La Paz (donde pasó largos años de exilio) para *Chirapu*. Aquí el reproche es que si bien existe la necesidad de “un reformismo integral, esencialmente económico y también espiritual (...) [n]osotros parece que solo nos hemos empeñado en conocer el espiritual i en este lado, el poético”.²⁹ En el fondo es el mismo argumento de Pavletich, pero con un giro novedoso, que consiste en reprocharle a los poetas la ausencia de tecnócratas eficientes en el manejo de la nación: “Si como contamos valores de vanguardismo literario tuviésemos una izquierda preparada en arduas disciplinas económicas...”. Pero Meneses también está introduciendo el viejo tema de lo latino/espiritual y su supuesta incapacidad para aprehender los aspectos prácticos de la realidad, en este caso la económica. El castigo a los vanguardistas por estas culpas indirectas es terminar siendo llamados “interpretaciones simias de los *ismos* del curioso decadentismo literario”. En el número 25 de la revista, Francisco Mostajo sale a discutir y poner en lúcida perspectiva las críticas de Meneses: “No me entusiasma la poesía vanguardista; pero tampoco me escandaliza: la comprendo. Creo que no durará. Lo primero que de ella ha de tragarse el Minotauro del tiempo es su deshumanización y, con esta, la deliberada prescindencia del divino tema: la mujer amada. Pero de la poesía vanguardista quedarán en la poesía eterna,

29 Rómulo Meneses, “Ismos, partos y disciplinas”, *Chirapu*, Arequipa, 1928, 2:2-3.

enriqueciéndola con sus formas e intensificándola en su esencia, tres factores, azás fecundos: la acracia métrica y rítmica, la metaforización remota y la independencia del yugo de la lógica intelectual. Basta y sobra para que la poesía vanguardista tenga carta de recomendación abierta en el Arte, mientras cumple su misión ineludible de renovación estética”.³⁰

Meneses escribió su texto en enero de 1928, Mostajo el suyo en marzo. En junio apareció en *Escocia* (revista que Mostajo dirigía) un artículo de José Luis Villanueva donde éste acusa a los vanguardistas de producir algo que “parece un síntoma de ‘delirium tremens’ o de las intoxicaciones en boga, y aún, a veces, el resultado inconsciente de una alarmante desviación del sentido genésico,³¹ preguntamos a los ‘vanguardistas’ en arte, qué cosa es su vanguardismo y muchos de ellos no sabrán qué contestarnos, o nos contestarán con frases ‘vanguardistas’, tan oscuras y enigmáticas como el concepto mismo que pretenden esclarecer. Pero los más sinceros nos dirán esto: que ellos todavía no tienen ningún arte, que, bajo este punto de vista han regresado a la época de las cavernas; que están como el hombre de esa época en el balbuceo, en los pininos, de un arte que sólo florecerá en lo futuro; pero que hoy por hoy no se puede saber en qué consistirá”.³² Ese mismo mes Antero Peralta le responde a Villanueva que el vanguardismo “No es ninguna cosa sino un nuevo estado, un nuevo giro, una nueva fisonomía del pensamiento, de la sensibilidad, de la acción. En arte, el vanguardismo tiene un doble aspecto: 1º el de negación de la forma simiesca, servil, esclavista; 2º el de novación, de afirmación de la singularidad racial o continental (...)

30 Francisco Mostajo, “Opinión suelta”, *Chirapu*, Arequipa, 1928, 3:1.

31 Quizás esta alusión sea en respuesta a un texto de Guillermo Mercado: “Nuestro vanguardismo”, *Chirapu*, Arequipa, 1928 N°5:6, donde dice que la vanguardia “es la presencia en ACTO de un nuevo sistema de fuerzas todas actuantes en su rol colaborativo e impulsadas por la auténtica y genitora energía visual”.

32 J. L. Villanueva, “El arte nuevo”, *Escocia*, Arequipa, 1928, 5:2-3.

La raíz del vanguardismo hay que buscar en la trama económico-social. Por eso hasta los adversarios de antaño, pero todos dentro del racionalismo, mejor diré intelectualismo, forman un frente único contra los mozos irreverentes que hablan un idioma chocante para sus oídos monacales. La temática del movimiento vanguardista hay que buscarla en MARX”.³³

Frente al tema del tratamiento poético vanguardista de la modernidad y sus objetos, Mariátegui hacía amables, entusiastas reconvencciones, mientras que Vallejo no hacía concesiones. Pero ambos dieron muestras de un fondo espiritualista antitecnológico, y en esa medida modernista, que abogaba por lo humano frente a una técnica percibida como deshumanizante, y frente a un “positivismo social” que buscaba, en el plano de la sensibilidad, formas de congruencia entre los “datos duros” de las nuevas realidades del mundo y las expresiones de la literatura. Las distancias que tomaron Mariátegui y Vallejo frente a los poetas vanguardistas y sus defensores fueron unilaterales, o por lo menos asimétricas y asordinadas, en cuanto ellos lanzaban dardos críticos a poetas cuya única respuesta fue no darse por aludidos y seguir escribiendo más o menos las mismas cosas, y en las mismas publicaciones que quienes los criticaban. Mariátegui lee el vanguardismo como “disparate puro”,³⁴ una definición que no es difícil vincular con Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd. Usar la palabra “disparate” (contrario a la razón, desmesurado) fue una fórmula limeñísima de dar la bienvenida a la nueva poesía a la vez que se la confinaba al rincón de las excepciones. Nunca se explicó contra qué razón o qué medida atentaban los vanguardistas, pero en todo caso hay allí una obvia toma de partido

33 Antero Peralta, “Legítima defensa”, *Chirapu*, Arequipa, 1928, 6:5. Véase también de este autor “El uno y vario del arte vanguardista”, *Chirapu*, Arequipa, 1928, 1:2.

34 José Carlos Mariátegui, “Defensa del disparate puro”, *Amauta*, Lima, 1928, 13:11.

por la sensatez. Aquí fue también una manera de mediar entre las dos filiaciones de una nueva literatura sobre la que él mismo había dicho en 1926: “Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer (...) que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. (...) No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. (...) La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también”.³⁵ Similar reacción frente al vanguardismo había tenido un par de años antes Vallejo (1926:17, 1989:I, 332): “Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado por 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. (...) Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir *telégrafo sin hilos*, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales (...). Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. (...) Muchas veces un poema no dice *cinema*, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita”.³⁶

El artículo de Vallejo apareció en París en julio de 1926 y en Lima en noviembre de ese mismo año. En diciembre *Amauta* reprodujo el prólogo al *Índice de la nueva poesía hispano-americana*, en que Vicente

35 José Carlos Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, Lima, 1926, N° 3:3-4.

36 César Vallejo, “Poesía nueva”, *Favorables-Paris-Poema*, París, julio 1926. Poco después fue reproducido en *Amauta* 3. Hay una reproducción reciente de ese número único de *FPP* en *Hueso húmero* 14.

Huidobro expresa una distancia similar a la de Vallejo: “Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de Golf-stream [sic] ni de cocteles, porque el golf-stream y los cocteles se han vuelto más maquinaria que las locomotoras o las escafandras. Y mucho más modernos que New York y los catálogos”.³⁷ El argumento del uso inconveniente de las nuevas palabras también circulaba entre algunos vanguardistas, siempre atribuido a colegas que no eran nombrados. Es lo que hace la mexicana María del Mar: “En general adolecen los libros nuevos del defecto de pensar en Europa o Estados Unidos; expresiones y términos maquinísticos cazados en magazines técnicos desnaturalizan la inspiración libre; pero Ud. [Alejandro Peralta] ha reunido la técnica nueva a la visión propia”.³⁸ Pavletich no se priva de un comentario en el mismo sentido: “En esta época es falso e insincero el humor jubiloso y deportivo que pretenden los poetas ‘nuevos’ de los tangos y de los automóviles, de las presurosas urbes anémicas de hombres, que no sean productores”.³⁹ Guillermo de Torre utiliza parecido argumento, y escribe sobre la confusión de los “elementos de la nueva belleza con la belleza misma”, y sobre quienes piensan que “utilizar un sistema tipográfico y sintáctico moderno basta para bordar un poema o una obra moderna sobre cualquier cañamazo temático, viejo o nuevo, sin cambiar la sensibilidad”.⁴⁰

El blanco de las críticas de Vallejo en última instancia es la propia técnica, literaria o general, y con ellas propone un esencialismo de la novedad que parece más fácil de expresar desde la crítica que de capturar desde la creación, es decir material más adecuado para escribir manifiestos que poesía. Vallejo está a favor de un proceso de “asimilación por el espíritu” en oposición a lo que se podría llamar

37 Vicente Huidobro, “[no hay ruta exclusiva]”, *Amauta*, Lima, 1926, 4:sección libros y revistas:2.

38 María del Mar, “Estética andina”, *Boletín Titikaka*, Puno, 1926, 5:1.

39 Esteban Pavletich, “Hacia nuestra propia estética, III”, *Boletín Titikaka*, Puno, N°16, noviembre 1927.

40 Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965:132.

el uso directo, en el sentido aparentemente no elaborado, de los nuevos elementos. La asimilación por el espíritu tendría por propósito ir trasladando los “materiales” artísticos hacia la sensibilidad. Lo que parece estar rechazando Vallejo es la posibilidad de que esa práctica del uso directo esté imponiendo una matriz de técnica literaria distinta, pero no “nueva”, en la cual incorporar directamente de la realidad al poema (si tal cosa es posible) tiene un papel creativo, como en el *collage*. Vallejo en el fondo exige que las novedades sean asimiladas a una estética de la reelaboración que no parece en sí misma vanguardista y que, si vamos a juzgar en relación con la profundidad y excelencia de los poemas del propio Vallejo, impone un nivel de exigencia fuera del alcance de casi todos los poetas. Pero lo vanguardista en poesía no es sólo la crítica al pasado cultural sino también la crítica a una determinada manera de producir la poesía. Viene implícito en su comentario que Vallejo piensa que la elaboración de los temas en lugar de su aplicación directa los vuelve algo así como más literarios, y en esa medida más genuinos. Pero lo que buscan los vanguardistas a través de su manejo crudo y hasta ingenuo de la novedad técnica (y de otros aspectos del proceso creativo) es precisamente dar la apariencia de un texto “no literario”. Vallejo quiere también que los objetos pasen por una suerte de aduana espiritual, para que luego puedan ser incorporados al poema en la forma de emoción y sentimiento. El poeta de *Los heraldos negros* (1918) está reaccionando contra una estética de la mención y de la cita, más o menos lo que hoy se llamaría exteriorista,⁴¹ y que había comenzado

41 El exteriorismo de los años 60 (Rafael Cadenas, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Enrique Lihn o Roque Dalton) ha sido llamado también neovanguardia. Una diferencia central de esta corriente con el vanguardismo es que el exteriorismo se apoya mucho en el tono conversacional. Véase Robert Pring-Mill, “The Redemption of Reality Through Documentary Poetry”, en: R.P.-M.: *Ernesto Cardenal, Zero Hour and Other Documentary Poems*, Nueva York, New Directions Books, 1980:vii-xxi; Jorge Valdez, “Cardenal’s Exteriorismo: The Ideology

Blaise Cendrars con su célebre *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913). Este poema se presentó como “simultaneista”, en cuanto su presentación visual (afiche con una ilustración a color) busca articular el espíritu y la letra, y muy deliberadamente incorpora la documentalidad y el prosaísmo. Cendrars no creía en la asimilación, sino en que la poesía tenía que surgir, como dice Monique Chefedor, “de la realidad multitudinaria del mundo”. Esto lo hizo Cendrars mediante una documentalidad que él llamó “fotografías mentales”.⁴² La propuesta de los vanguardistas es *mencionar el mundo* de los nuevos objetos y asimilarse de esa manera a ellos. En efecto, lo que está criticando Vallejo no es un mal uso de las palabras, o defectos de estilo, sino un tipo de proceso creativo que consiste en buscar una relación directa, en el sentido de no mediada, con el lenguaje. En medio siglo de desarrollo este proceso llegará hasta el *pop art*, donde las cosas pasan “directamente” de la realidad al lienzo, o hasta la técnica de *cut* de William Burroughs (1914-1998), en que la idea es “des-elaborar” los sentidos ya existentes y aniquilarlos.⁴³ Este nuevo tipo de proceso es lo que Vallejo considera una sensibilidad que no es “auténticamente nueva”. Quizás la clave de todas estas resistencias está en su cita de Torre en la que se diferencian los “elementos de la belleza” de “la belleza misma”. ¿Qué quiere decir esto último?

En 1925 Vallejo acusó a los técnicos de haber “dividido y subdividido la actividad humana en innumerables casillas”.⁴⁴ En 1926

Underlying the Esthetic”, en: Mid-Hudson Language Studies. Pugh-keepsie, N.Y.: Marist College Press, 1987: 63-70.

42 Monique Chefedor, “Introducción” a Blaise Cendrars, *Complete Postcards of the Americas*, Berkeley, University of California Press, 1976:33.

43 Hal Foster en *The Return of the Real*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996:51, cita a Warhol diciendo “Quiero ser una máquina”.

44 César Vallejo, “Las fieras y las aves raras en París”, *Mundial*, Lima, 1925, N° 282. Una frase deliciosa del venezolano Rufino Blanco Fombona de 1934 dice “No olvidemos que mil Edisons no valen un Platón, y que los más altos rascacielos desaparecen —viles motas de polvo— ante el Sermón de la Montaña”.

Antenor Orrego, amigo de Vallejo, escribió “Nueva York, la babélica urbe de monstruosos y voraces tentáculos, en que se confunden y trasudan todos los instintos, apetitos, vicios y concupiscencias cosmopolitas”.⁴⁵ En 1927 Vallejo escribió desde París que “Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres. ¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Un hombre que es artista ya no puede hacer nada que se relacione con el arte sino como artista”.⁴⁶ De alguna manera Orrego y Vallejo están dando versiones de lo que Marshall Berman llama “un estribillo familiar del s.XX, compartido por quienes aman el mundo moderno y quienes lo odian: la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas”.⁴⁷ En ese mismo año 1927 Vallejo considera que “La velocidad es la señal de lo moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido”, pero traslada esa característica del mundo físico al de la percepción, bajo la forma de una “perspicacia máxima”, suerte de capacidad de traducir eficazmente la naturaleza a la conciencia. Es importante el comentario de Vallejo acerca de la división en casillas, pues se remite de manera directa a la desagregación de los procesos en sus partes más simples que está ubicada en la base del taylorismo y luego de la industria.⁴⁸ Vallejo parece percibir en la

45 Orrego, *Op. Cit.*

46 César Vallejo, “Religiones de vanguardia”, *Mundial*, Lima, 1927, N° 359.

47 Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, siglo XXI, 1988:16-17. Vallejo, quizá sin saberlo, está repitiendo muy de cerca palabras de Max Weber (1864-1920) sobre el mismo tema – “especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón” – que aparecen en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, ensayo publicado en 1904-1905 (*Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Vs.XX y XXI), pero que tarda bastante en difundirse en otras lenguas. Al inglés fue traducido recién en 1930, por Talcott Parsons.

48 Recién en 1929, con “Contra la demagogía burguesa”, *Amauta*, Lima, N° 20:90, Ricardo Martínez de la Torre pasa a atacar “los métodos de racionalización capitalista, taylorismo, fordismo”.

técnica y sus frutos una descomposición esencial de lo humano en cuanto totalidad. En cambio los vanguardistas tácita y expresamente postulan la belleza totalizada, cerrada, de los nuevos objetos. Pero éstos le parecen a Vallejo carentes de “la emoción auténtica y humana”; su hostilidad hacia el surrealismo y otras manifestaciones de vanguardia está documentada, y sobre todo su rechazo a que se les presentara como una novedad: “Así como en el romanticismo, América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado ‘espíritu nuevo’, movida de incurable descastamiento histórico (...) En Chocano, por lo menos, hubo el barato americanismo de los temas y los nombres. En los de ahora ni eso”.⁴⁹

Luego, en el mismo artículo, Vallejo pasa revista a los recursos de la nueva retórica —ortografía, caligrafía, temática, máquina de hacer imágenes, conciencia— y presenta la reciente genealogía europea de esas novedades, como intentando robarles el fuego a los peruanos. Gamaliel Churata [Antero Peralta] responde a ese texto con cierta ironía, y lo acusa de estar anunciando “un nuevo apocalipsis ajustando pleito por plajio y robo a la generación literaria de indoamérica llamada vanguardista”, y de juzgar “con criterio de historicista primitivo formulando objeciones que circunvalan la periferia”.⁵⁰ Pero Churata se exonera de ir más allá en sus objeciones a Vallejo. En setiembre de ese mismo año, Pavletich (1927) desde México añade a la polémica un comentario a favor de la vanguardia desde *Boletín Titikaka*, al tratar libros recientes de Delmar y de Peralta. Es una defensa cargada de reconvenções, en la que Pavletich está llevando agua a su molino social-realista: “Así Delmar no olvida la presencia del maquinismo transplantado a América por los explotadores extranjeros, como excitante para la nueva sensibilidad. Pero tampoco

49 César Vallejo, “Contra el secreto profesional”, *Variedades*, Lima, 1927, N° 1001.

50 Gamaliel Churata, “Septenario”, *Boletín Titikaka*, Puno, 1927, 10.

se abstrae de su inmediata y trágica significación humana, ‘vidas trizadas de obreros incendiados en el fuego de los motores eléctricos’. Esto es capturar para nuestro punto de vista el concepto que en Europa se pretende insuflar a ‘la significación anímica que encierra lo mecánico’ despojándolo de su sentido de injusticia en el orden actual, aislándolo de sus resultantes específicamente sociales”.⁵¹

Al año siguiente Vallejo vuelve a la carga. Al blanco vanguardista se ha añadido el surrealista, y a la furia de 1926 la ha sucedido el desdén. Ahora hay un argumento nuevo: la crisis del capitalismo propicia la multiplicación de las escuelas, y así “irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria”.⁵² El surrealismo es visto como “una receta más (...) como todas las escuelas, una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros”. Estuardo Núñez, en una conversación privada, me ha sugerido que estas opiniones pueden haber tenido que ver con algunos problemas de recepción que sufren los libros de Vallejo.⁵³ *Los heraldos negros* (1918) fue leído por algunos vanguardistas como un poemario todavía “infectado” de modernismo, lo cual podría haber distraído la atención local de las efectivas novedades que el libro aportó, precisamente en el campo de una nueva sensibilidad poética. Cuatro años más tarde la aparición de una

51 Esteban Pavletich, “Hacia nuestra propia estética,” *Boletín Titikaka*, Puno, 1927, N°s 14, 15 y 16.

52 César Vallejo, “Autopsia del surrealismo”, *Amauta*, Lima, 1930, N° 30:44-47. Es interesante la coincidencia en este punto con Riva Agüero, quien en su obituario de Eguren se refiere con cierto retintín a “los tan multiplicados vanguardistas”. “Elogio de don José María Eguren”, en: *Obras completas*, Lima, PUC, 1962, Vol II:573-577.

53 En los “Apuntes biográficos” sobre su esposo que acompañan a la edición facsimilar de la obra poética completa, Georgette de Vallejo refuerza esta idea: “*Trilce* aparece en el momento mismo en que Chocano culmina —según sus propios términos— como el ‘Walt Whitman del Sur’”. Cita a Luis Alberto Sánchez diciendo que el libro fue “recibido con desconcerto por unos y con una hostilidad cerril por otros”. Vallejo mismo escribió, nos recuerda, que “*Trilce* cayó en el más completo vacío”.

obra tan revolucionaria, adelantada y vanguardista como *Trilce* (1922) perdió impacto en el medio al haber coincidido con la reaparición del modernista José Santos Chocano, de vuelta en el Perú bajo la protección y promoción del régimen de Leguía. No hay registro de polémica en ninguno de los dos casos,⁵⁴ pero la mala sintonía de Vallejo con la escena vanguardista peruana y el que se apoyara tanto en la ventaja comparativa que le daba su residencia en Europa quizás son elementos a tomar en cuenta. En su texto *Contra el secreto profesional* su desdén por los vanguardistas de todas partes es completo: “esa masa de chiflados que, bajo tal o cual rótulo vanguardista, infestan todo el ambiente [que en otra versión dice toda América] (...) Casi todos los vanguardistas lo son por cobardía o indignancia. Uno teme que no le salga eficaz la tonada o siente que la tonada no le sale y, como último socorro, se refugia en el vanguardismo. Allí está seguro. En la poesía seudonueva caben todas las mentiras y a ella no puede llegar ningún control”. Es el “secreto profesional” que defiende Jean Cocteau.

Más allá de posibles móviles personales, aquí está latente la polémica entre los poetas próximos a la IIIa Internacional Comunista y un surrealismo que pronto dejará de estar “al servicio de la revolución”, como se llamó una de sus revistas. Por lo menos ya no de la bolchevique. Vallejo no vivió para conocer el final de ese debate entre izquierdistas-americanistas y surrealistas en América Latina, sobre todo en México, pero si algo quieren decir estos comentarios, queda claro de qué lado hubiera estado.⁵⁵ Él y Mariátegui usan un argumento parecido frente al vanguardismo más entusiasta: hay un

54 Es recién en 1925 que Chocano entra en un curso de colisión con los vanguardistas, al atacar al mexicano José Vasconcelos, declarado maestro de la juventud en Lima.

55 En varios lugares de América Latina el surrealismo encontró resistencias. En México hubo quienes postularon que muchas obras consideradas surrealistas no pasaban de ser “fantasía mexicana”, lo que con el paso de los decenios devino en “lo real maravilloso”. Estos críticos, en-

espíritu, una sensibilidad que organiza a la técnica de la creación y que es el requisito de su novedad. “No basta el procedimiento. No basta la técnica”, dice Mariátegui.⁵⁶ La idea se parece a una de Vicente Huidobro, según la cual “los poetas que creen porque las máquinas son modernas también serán modernos al cantarlas —futurismo y maquinismo— se equivocan absolutamente”. Para Huidobro el principio generador es la “estética”. Como señala Noe Jitrik, “lo ‘moderno’ en lo que concierne a lo técnico e inventivo es para Huidobro sólo una prolongación de lo ‘natural’”, a partir de una idea organicista de la realidad social.⁵⁷

Mariátegui, Vallejo, Huidobro y los demás críticos en esa línea están intentando moderar lo que perciben como una euforia irreflexiva de los vanguardistas. Pero al hacerlo también defienden una tradición en que los compartimentos estancos entre niveles culturales, géneros, sensibilidades son la norma. Su principal objetivo no es advertir contra lo que no se debe hacer, sino sobre todo contra *lo que piensan que no es posible hacer*, es decir, contra el intento vanguardista de inducir la modernidad a partir de los engañosos hechos que son las palabras y las máquinas, en lugar de deducirla a partir de un hipotético espíritu de los tiempos, o incluso de un espíritu ideal del arte. Acaso en el fondo de esta dicotomía se puede percibir, contrapuestas, del lado vanguardista una visión de la sociedad capitalista como hecho consumado, en que la relación entre las personas es a través de objetos, y en el otro lado una visión de la revolución social

tre los que la más célebre es Ida Rodríguez Prampolini, perciben colonialismo y explotación en la aproximación surrealista europea a México. Vallejo en su “Autopsia del surrealismo”, *Amauta*, Lima, 1928, N° 30:44-47, plantea que “[e]s sólo en ese momento [cuando se hace comunista] —y no antes ni después— que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social”.

56 Mariátegui, *Op. Cit.*

57 Huidobro, *Op. Cit.*; Noe Jitrik, “Papeles de trabajo. Notas sobre vanguardismo latinoamericano”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 1982, 15:15.

como hecho deseado, en que las personas se relacionan sobre la base de la sensibilidad. En todos los casos de este tipo de crítica a los vanguardistas las posiciones eluden la discusión acerca de qué es lo “verdaderamente nuevo”, es decir de las palabras no utilizadas y de la sensibilidad no estrenada por los oficiantes de una real o supuesta falsa novedad. ¿La verdadera novedad, la real sensibilidad moderna, está vinculada al sentido de los métodos industriales, de los efectos prácticos de los inventos, de la distribución mundial de las formas de producir, de la explosión de la gramática publicitaria, de las metas prácticas del socialismo y del capitalismo? En Mariátegui y Vallejo también tiene que haberse dado una conciencia de la fluidez de las relaciones entre el vanguardismo y un naciente fascismo,⁵⁸ y quizás una intuición temprana de que este último podía asimilar, y terminar encarnando a la engañosa apariencia de racionalidad de la modernidad capitalista. Como señala David Harvey, las imágenes de velocidad y de poder de aquellos tiempos encajaron sumamente bien con la ética fascista.⁵⁹ Cabe preguntarse hoy hasta qué punto esa relación exterior con la modernidad, aparentemente articulada sólo sobre palabras utilizadas con ánimo copión más que creativo, que tanto irritó a Vallejo, no era en sí misma un reflejo del nuevo espíritu vicario de las culturas periféricas frente al imperialismo que se venía reproduciendo en su interior. Lo que Mariátegui y Vallejo están haciendo, además, es poner en duda la relación positiva entre la modernidad de las máquinas y la idea de progreso, y en ello hay una visión diferente, no europea, de la revolución. Además

58 Sin embargo Perloff presenta algunos argumentos para sostener que “[l]a ecuación entre futurismo italiano y sus equivalentes con el fascismo que vendría luego es una simplificación”. Marjorie Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*, Chicago-Londres, The Chicago University Press, 1986:36. Sobre las relaciones de la ideología fascista italiana con el arte, véase Silva 1973.

59 David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989:33.

en el Perú la vivencia cosmopolita del vanguardismo no pudo ser mucho más que una costra, algunos versos que juntaban a Lenin con la Torre Eiffel y con la Estatua de la Libertad de Nueva York. En contra habría que decir que el vanguardismo fue, y era su obligación ser, un sentimiento sin hipotecas frente a la experiencia, y en eso consiste todavía su frescura. Cabe anotar que en los años 80 y 90 esto no ha cambiado mucho: de todas las áreas de lo que Adam Schaff ha llamado la tercera revolución industrial, nos llega precisamente la comunicación, entendida como el transporte y almacenamiento de la información: las computadoras, los artefactos electrónicos, la comunicación por satélite. Hoy la explicación del significado de la persona a partir de los nuevos componentes de la máquina es un ejercicio diario, aunque nadie se pregunta demasiado sobre qué tipo de ordenamiento del espacio y el tiempo, de la sociedad, preceden esos objetos.

Las críticas de Mariátegui y Vallejo no son a todos los vanguardistas sino a sus imitadores peruanos o latinoamericanos, que no lo gran constituirse en verdaderos creadores de novedad. “Cosmopolitismo de moda de todos los muchachos americanos de última hora”, dice Vallejo, en lo que parece un duelo París-América Latina. Pero quizá lo que en estos dos autores está pesando más fuerte que la confrontación entre ideologías o entre espacios geográfico-culturales, es la idea de la confrontación de pasado y actualidad como dos tiempos contradictorios. Vladimir Pankov afirma que “los futuristas rusos tenían una convicción totalmente maniaca acerca de que nada nuevo debía ser establecido antes de que lo viejo hubiera sido descartado”.⁶⁰ Para los vanguardistas de todas partes la idea de una nueva sensibilidad tenía que ver, sobre todo, con una adecuación personal y literaria de los creadores a los cambios mundiales de aquel momento. En el fondo la lucha por definir los términos de la sensibi-

60 Vladimir Pankov, “How The Future Didn’t Happen”, *History Today*, Londres, 1996, Vol. 46, 11:51.

lidad en la creación fue también la lucha por la hegemonía ideológica sobre la definición de “lo nuevo”. Mariátegui lo expone con claridad cuando dice que “no todo arte nuevo es revolucionario, ni tampoco *verdaderamente nuevo*” [subrayado nuestro].⁶¹ Pero Mariátegui establece que hacer la distinción entre lo revolucionario y lo decadente no es fácil y “a veces, casi siempre, escapa al propio artista”. Esta frase trae consigo varias cuestiones. Una es la propuesta de que los creadores por lo general no pueden ser los intérpretes de sus obras, una idea que va al choque con el estilo de opinar de los vanguardistas. Pues precisamente uno de los aportes que el vanguardismo trae es la indiferenciación entre el creador y el crítico, entre el ensayo y la ficción, lo cual se expresa en el manifiesto, como género híbrido de literatura y política.⁶² El otro aporte es que en su mirada dialéctica la novedad cierta del vanguardismo está indisolublemente ligada a la falsa novedad. Pues si bien su forma disgregada encarna la disolución del capitalismo, eso a su vez “prepara y preludia un orden nuevo”. Los vanguardistas “acusar una crisis, anuncian una reconstrucción”.⁶³ Con comentarios como éstos, el director de *Amauta* define su propio papel como de rescate de una verdadera novedad frente a una falsa, en el entendido de que eso es posible. “Los poetas viejos con máscara de juventud”, dice en 1928.⁶⁴ Pero también es una manera como Mariátegui comprensiblemente resiste aquellos cambios culturales que vienen del lado capitalista del mundo y que su actitud abierta no le permite negar del todo, en especial cuando se trata de manifestaciones de origen o vinculación popular. La otra cultura, la que acaso Mariátegui hubiera querido contraponer al vanguardismo, siempre contuvo un abismo de mal gusto y del mal llamado rea-

61 Mariátegui, *Op. Cit.*

62 Véase Yazmin López Lenzi, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, Lima, Editorial Horizonte, 1999.

63 Mariátegui, *Op. Cit.*

64 Mariátegui, “El anti-soneto”, *Amauta*, Lima, 17:76.

lismo socialista, con los que Mariátegui nunca transigió. Pero el balance final de todos estos esfuerzos progresistas termina en formas de resistencia a lo nuevo, irónicamente a veces por esa misma incapacidad de reconocer lo nuevo que Mariátegui atribuye a la mayoría de los artistas. Por ejemplo en un comentario como “Hidalgo, ubicando a Lenin, en un poema de varias dimensiones dice que ‘los senos salomé’ y la ‘peluca a la garçonne’ son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz band* es un heraldo de la revolución”.⁶⁵ Aquí Mariátegui, en otros aspectos un agudo observador de la escena contemporánea, revela en un mismo párrafo una comprensión limitada de las dinámicas que entonces impulsaban al movimiento negro norteamericano y al movimiento femenino. El espectro de novedades socioculturales que Mariátegui era capaz de captar, siendo tan amplio como era, tenía límites.⁶⁶

65 Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta*, Lima, 1926, N° 3.

66 Jones nos recuerda la histeria masculina que circuló por Europa en torno a la aparición del fenómeno de la *femme nouvelle*. Sobre la naturaleza de las resistencias al feminismo de cambio de siglo, Jones dice que «Las *femmes nouvelles* del decenio de 1890 eran estigmatizadas de partida como *homesses* [hombros], vinculadas a la tecnología y descritas por los machos de la época como “de carácter activo, público, móvil, y agitado... asociado con la tensión de la nueva energía eléctrica de las calles y las ‘chispas flamantes’ de los inventos tecnológicos y los ‘perpetuum mobile’ del siglo”. Caroline A. Jones, “The Sex of the Machine: Mecanomorphing Art, New Women and Francis Picabia’s Neurastenic Cure”, en Jones y Peter Gallison, *Picturing Science Producing Art*, Nueva York, Routledge, 1998:152.

En la segunda mitad de los años 20 tanto Mariátegui como Vallejo se han constituido, el primero con más éxito que el segundo, en *maîtres à penser le nouveau*. Para Mihai Grünfeld los vanguardistas quieren sobre todo “la captación de lo nuevo y lo inédito en el paisaje urbano”,⁶⁷ pero los ideólogos de la época no podían aceptar tal inocencia. Por ello en ese tiempo, como ahora, el debate sobre lo nuevo es en el fondo el debate sobre la definición del mundo contemporáneo, una preocupación que en las letras viene desde la primera generación romántica europea. Había dos novedades compitiendo por el alma de los intelectuales del mundo desde comienzos del siglo XX: una fundada en la lucha por el socialismo, en la idea de los derechos, individuales o colectivos, de las personas, y otra que hoy llamaríamos irracionalista, que leía la cultura a través del prisma de las leyes naturales. El primer camino apuntaba al socialismo y al capitalismo liberal; el segundo al stalinismo y al fascismo. En la vanguardia peruana hay ejemplos para los dos casos (el Hidalgo temprano definitivamente pertenece al segundo). Pero el tono promedio de los textos vanguardistas peruanos es una ironía complaciente frente a lo de fuera, arte quintaesencialmente criollo. Quien mejor cultiva esto último es Martín Adán, para quien los artefactos modernos

67 Mihai Grünfeld, prólogo a su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995:19.

y las ideas de actualidad son la parafernalia de una extranjería vecinada al espacio local. En esto difiere de la mayoría de los vanguardistas, en cuyos poemas lo local parece más bien un injerto en la nueva transterritorialidad de lo internacional, que por lo general se concreta en un telón neutro o simplemente una ausencia.⁶⁸ Mariátegui y Vallejo esperan encontrar en esa transterritorialidad la lección de la novedad socialista, y no la encuentran, y de algún modo polemizan contra la novedad irracionalista, que en realidad estaba igualmente ausente en el vanguardismo local, y que asomaba más bien en el telurismo del indigenismo-2. Pero cabe preguntarse si el espacio contemporáneo peruano imaginado por el impulso vanguardista era realmente más artificial que el que presentaba buena parte del indigenismo-2. La violencia, una de las piedras de toque del vanguardismo europeo proclive al fascismo, aquí nunca pasó realmente de un entusiasmo juvenil, por lo vigoroso. Tampoco caló aquí la idea nietzscheana de que la moralidad era “la venganza de los feos”, y el elogio de Hidalgo a la guerra no tuvo seguidores, quizás por el recuerdo fresco de los horrores de la guerra del Pacífico de 30 años antes. Las máquinas son una presencia confirmadora del vínculo del Perú con ese proceso mundial que iba por dos, y hasta por tres vías ideológicas separadas, y que cada vez ha sido más percibido como un proceso unificado en que los cambios en la Unión Soviética y los cambios en los Estados Unidos y Europa occidental han tenido más elementos comunes que diferenciadores.⁶⁹ Esto último tiene que ver con la noción de las etapas del desarrollo social (feudal-capitalista-socialista) promovida desde ciertas visiones de izquierda

68 Sobre la internacionalidad de la vanguardia, véase Franco Moretti, “The Moment of Truth”, *New Left Review*, Londres, 1986, N°159. Hay una traducción al castellano en *Hueso húmero*, Lima, 1987, N°22.

69 Sobre este punto de las coincidencias de fondo en la guerra fría, véase Immanuel Wallerstein, *After Liberalism*, Nueva York, The New Press, 1995.

y decenios más tarde asumida con modificaciones por el capital como la teoría de las “etapas del crecimiento”. Incluso la lucha social en un país como Perú ha sido por recorrer ese camino, con o sin atajos. Pero de allí se desprende también el conflicto entre una visión ideológica capaz de percibir las incongruencias esenciales de ese camino (Haya de la Torre, Mariátegui, Vallejo) y una visión vitalista que las pasa por alto. Pero el atractivo cultural de la mecánica y de la máquina en un contexto donde ellas no han echado el mismo tipo de raíces es una realidad en sí misma, que acaso funciona como la condición evanescente del lenguaje que nos permite leer desde el texto hacia adelante, pero sin posibilidad de mirar “desde atrás del texto”. Así, entre nosotros las máquinas son inevitablemente “leídas” en otro contexto. En esa medida, aunque los automóviles ya circulen por las calles locales, algunos aviones despeguen, y las máquinas de la comunicación y el espectáculo vibren, nuestros poetas vanguardistas están refiriéndose a algo así como máquinas virtuales: sus menciones son más citas de un código cultural que referencias a una realidad efectiva, y de hecho, salvo en *Junín* (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián y en algunas denuncias sociales, las máquinas aparecen en escenarios desterritorializados. No hay correlato entre el tratamiento que los poemas dan a las diversas máquinas y la presencia de ellas en el medio. Cuando empieza el vanguardismo el cine, el automóvil o la motocicleta tienen casi 20 años en el Perú, la locomotora tres cuartos de siglo, y así sucesivamente. Estamos, en verdad, ante una suerte de redescubrimiento. Pero si las máquinas no eran nuevas, sí lo era el entusiasmo de las capas medias por su ingreso a la condición de estrato social en competencia con la oligarquía por el prestigio social, la hegemonía cultural, el poder político, y la administración del prometido proceso de desarrollo.

El más difundido reproche local al vanguardismo poético fue el de “falsa novedad”, y en esa medida superchería. Superchería espiritual en cuanto se imputa una apropiación del acervo de la nove-

dad para simular una renovación espiritual inexistente. Superchería literaria definida por algunos como que mientras se pretende desplazar a los modernistas, se utiliza una suerte de léxico paralelo al de ellos, y que los parodia. Superchería en la técnica poética por el uso de recursos gráficos efectistas que no aportan nada sustantivo. Y por último superchería política, como cuando Vallejo, en el texto de 1928 que ya hemos comentado antes, le reprocha a los surrealistas no ser “sinceramente revolucionarios”. Mariátegui, que poco antes había protegido al vanguardismo poético local, pasó a la crítica y a decir que era preciso acabar con “aquella artificiosa moda vanguardista” que ya había cumplido su tarea y empezaba a resultar el testimonio fechado de una época concluida.⁷⁰ Este paso acaso tuvo que ver con la toma de distancia de toda la izquierda internacional frente a la literatura no comprometida, por considerársele neutral en medio de la escalada de conflictos sociales que había empezado en 1917.⁷¹ Perloff recuerda “Un comentario de Lenin, hecho ya en 1919, cuando expresó desprecio por los futuristas que no le parecían más que ‘una plétora de intelectuales burgueses que muy a menudo consideraban el nuevo tipo de instituciones educativas de los obreros y campesinos como el mejor campo de prueba de sus teorías individuales en la filosofía y la cultura’”.⁷² En 1928 Vallejo tiene una actitud distinta, más reflexiva y que busca sus argumentos en una dialéctica del naturalismo espiritualista: “La vuelta a las artes antiguas es

70 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Editorial Minerva, 1928:248.

71 Ni siquiera Anatoli Lunacharski, reputado defensor de las actividades de vanguardia ante el avance del stalinismo en la Unión Soviética, se privó de lanzarle en 1920 un ataque a sus *protegés*: “El futurismo ha muerto. Ya huele mal. Convengo en que sólo lleva tres días en la tumba, pero ya huele mal y no hace falta buscar ningún Picasso para el proletariado”. Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, México, Siglo XXI, 1977:185.

72 Perloff, *Op. Cit.*, p. 33.

una prueba de que hubo un salto en el proceso de la técnica y que el espíritu retrocede y trata de reincorporarse al ritmo natural y continuado de la creación”.⁷³ Termina la época en que era posible conciliar la crítica al capitalismo con la celebración de sus productos. Quizás los vanguardistas peruanos (con la excepción de Hidalgo desde Buenos Aires) no se sintieron demasiado cómodos en la corriente, pues la realidad y el temperamento de la influyente burguesía los alejaban del sentimiento europeo no hispánico, los apartaban de lo tecnológico, y en general de la modernidad industrial de aquellos años. En el caso de Adán hay una ironía irreverente frente a todo el asunto de la Revolución Soviética que la colocación mariateguiana de su poesía bajo el signo del “disparate puro” no llega a mitigar: “la humareda prende un Lenin bastante sincero / un camino marxista sindicado a los chopos (...) la estación comisaria va a detener a usted señora / y va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia”;⁷⁴ “Un amor grave, social, sombrío, que era como una penumbra de congreso internacional obrero”;⁷⁵ “Los perros no tienen Lenin y esto les garantiza una vida humana pero verdadera”.⁷⁶

Hacia 1928 ya se está discutiendo en los medios poéticos otras cosas además de la poesía. Fue el establecimiento del estado soviético lo que impidió que hubiera una crítica explícita de la modernización propia y de la modernización ajena, como la que empieza en el mundo en los años 80. Las percepciones de lo nuevo en Carlos Marx en el s.XIX todavía tenían la capacidad de distinguir un segundo sentido en las transformaciones modernizadoras. Sus duros comentarios sobre algunos protagonistas de la independencia de América

73 César Vallejo, “Vanguardia y retaguardia”, *Variedades*, Lima, 1928, N°1059.

74 Martín Adán, *Obra poética*, Lima, Edubanco, 1980:4. El poema es de 1927.

75 Martín Adán, *La casa de cartón*, Lima, Talleres de Impresión y Encuadernación Perú, 1928:27.

76 Adán, *Op. Cit.*, p.61.

Latina, dolorosos para muchos y en parte faltos de perspectiva histórica, sin embargo revelan una capacidad de tomar distancia también ante la novedad, comprensible en un crítico de la revolución industrial inglesa. Incluso después de 1934, cuando lo social termina de ser stalinizado en la URSS, el prestigio central de la revolución es su capacidad de producir el desarrollo industrial acelerado, al extremo de ganar una guerra. Todavía en los años 60 Nikita Krushev (1894-1966) viaja por el mundo enarbolando el mito de la superioridad industrial intrínseca del modelo stalinista. Que lo fuera o no, escapa al tema de este trabajo. La cuestión de fondo es que la revolución soviética terminó asociada en la mente de los sectores progresistas con el crecimiento industrial. El populismo latinoamericano de los años 20-30 se encargó de vender la idea de que ese progreso industrial a su vez era aplicable sin una previa revolución social. Sin embargo, posiciones como la de Mariátegui o Vallejo —o en ese mismo momento Lu Xun (1881-1936) en China— comprendieron el esencial espejismo de esa propuesta, y cada uno a su manera habló de la adecuación de los proyectos de revolución social, es decir de modernidad, a sus circunstancias particulares. De allí una parte de sus admoniciones a los vanguardistas.

La resistencia a la técnica por parte de los pensadores más reflexivos es comprensible, y revela una capacidad para ver detrás de la mitología modernizadora de la revolución europea y para concentrarse en los aspectos sociales concretos del cambio que se buscaba para un país como el Perú. A este argumento podría contraponerse que esa visión escéptica no es sino el producto del desconocimiento de la técnica misma, y en consecuencia el rechazo tradicionalista de la epidermis de la modernidad o, dicho de otra manera, la resistencia tradicionalista a las manifestaciones de un desarrollo material amenazante. En el paso del siglo XX al XXI la intelectualidad de los países pobres sigue compartiendo el mito del avance social mediante el desarrollo tecnológico sin un correlato social: la teoría de la ac-

ción histórica de las fuerzas productivas ahora en manos de la burguesía, a veces bajo el nombre de “transferencia tecnológica”. No hay poetas para esto, pero la plástica latinoamericana es de tiempo atrás la heredera de ese deslumbramiento, como lo revela su intento de una relación íntima con la modernidad a través del insumo de los materiales de la nueva técnica.